

# Das ‚hohe Kulturgut deutscher Musik‘ und das ‚Entartete‘

Über die Problematik des Kulturorchester-Begriffs

LUTZ FELBICK

Musikwissenschaftler, Aachen

## *Abstract*

Für die Sicherstellung einer nachhaltigen Musikpflege werden in Deutschland Mittel durch die öffentlichen Haushalte bereitgestellt. Zur Stabilität des Musiklebens tragen weiterhin tarifliche Absicherungen für die Mitglieder von Sinfonieorchestern bei. In größeren Städten werden die kommunalen Mittel für Musikförderung vor allem für diese Klangkörper eingesetzt, die schwerpunktmäßig die großen Orchesterwerke des 19. Jahrhunderts aufführen. Die existenzielle Absicherung von anderen Kulturschaffenden, die sich z. B. der großen Bandbreite früherer Musikepochen oder der musikalischen Vielfalt des 20./21. Jahrhunderts inklusive des Jazz widmen, spielt in der Kulturpolitik eine untergeordnete Rolle. Ein wichtiger historischer Meilenstein für die Entwicklung dieses kulturpolitischen Profils ist in der Etablierung des deutschen ‚Kulturorchestersystems‘ zu suchen, welches seit 1938 kontinuierlich ausgebaut wurde.

In diesem Beitrag wird die Begriffsgeschichte des ‚Kulturorchesters‘ skizziert. Dieser Abgrenzungsbegriff wurde während der Amtszeit des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, zum rechtlichen Terminus erhoben. Der Ausdruck impliziert den damaligen Kulturbegriff, insbesondere die musikideologischen Anschauungen Raabes. Angesichts dieses historischen Befundes kommt die Studie zu dem Ergebnis, der Begriff des ‚Kulturorchesters‘ sei nicht mehr tragbar. Die Analyse führt zwangsläufig auch zu der Fragestellung, warum nach 1945 eine grundsätzliche Kurskorrektur in der Verteilung öffentlicher Mittel zugunsten der Förderung von musikalischer Vielfalt ausblieb.

## *Keywords*

Orchester – Kulturpolitik – Kulturfinanzierung – Kulturgeschichte  
orchestra – cultural policy – financing – cultural history

## *Corresponding Author*

Dr. Lutz Felbick

Biberweg 2, D-52062 Aachen

Email: Lutz-ät- Felbick.de

– Research Article –

## 1. Vorbemerkung

Zu den in der Kulturpolitik wenig reflektierten Begriffen gehört der Ausdruck Kulturorchester.<sup>1</sup> Die Begriffsbildung erfolgte 1926 und führte 1938 zu dem bis heute geltenden tarifrechtlichen Terminus. Um ein Gesamtbild des Kulturorchester-Phänomens zu zeichnen, müssen die historischen Voraussetzungen erläutert werden, die in diesem Zeitraum zur Begriffsprägung führten.

Verbände, Institutionen und Einzelpersonen haben hierzu ebenso beigetragen wie eine eigentümliche Mischung aus ideologischen und finanziellen Interessen, mit der deutschnationale Kräfte das Ziel einer Abgrenzung gegenüber anderen Klangkörpern und ‚entarteten‘ Musikstilen verfolgten. Dabei galt es, die besondere Förderungswürdigkeit von ‚Kulturmusikern‘ und dem ihnen angeblich in besonderer Weise anvertrauten ‚hohen Kulturgut deutscher Musik‘ zu begründen.<sup>2</sup> Es gelang auf lange Sicht, ein flächendeckendes System einer deutschen Orchesterlandschaft zu entwickeln, das sich heute als ein Kategoriensystem von A-, B-, C-, und D-Orchestern darstellt.<sup>3</sup> Der spezielle Typus der Kulturorchester hat sich seit 1926 mithilfe einer einflussreichen Lobby kontinuierlich eine starke kulturpolitische Machtposition erkämpft und wirkt bis heute richtungsweisend auf das Musikleben der größeren deutschen Städte.

Bei kritischer Betrachtung des Phänomens müssen künstlerische Entwicklungen einer neuen Aufführungspraxis berücksichtigt werden, die dazu führten, dass Werke des 18. Jahrhunderts in den Programmen der Kulturorchester rar geworden sind.<sup>4</sup> Der künstlerische Schwerpunkt

- 1 Der Begriff ist nicht nur im allgemeinen Musikleben gebräuchlich, sondern hat auch Eingang in die Titelfindung von musikwissenschaftlicher Literatur gefunden (JACOBSSHAGEN 2000). Der Autor stellt erstmals die deutsche ‚Orchesterlandschaft‘ als Ganzes in ihrem damaligen Status quo dar. Allerdings verzichtet er auf eine kritische Betrachtung des Kulturorchesterbegriffs.
- 2 Die pleonastische Begriffsbildung ‚Kulturmusiker‘ erscheint 1926 im Kontext des Kulturorchesterbegriffs in einer Rede von Dr. Claß bei der Darmstädter Vertreterversammlung des *Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker e.V.* (N. N. 1926: XLIII). Das zweite Zitat entstammt der *Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester* vom 30.03.1938 (*Reichsarbeitsblatt* 1938/VI: 597).
- 3 Eine Übersicht über alle derzeitigen Kulturorchester findet sich auf der DOV-Homepage <<http://www.dov.org>> [18.6.2014] bzw. <<http://www.dov.org/Orchesterlandschaft.html>> [18.06.2014]. Hinsichtlich der Typologie stellen sich die deutschen Kulturorchester heute dar als Konzertorchester, Theaterorchester, Rundfunkorchester und Kammerorchester, die jeweils ihre eigenen Betriebsformen und Rechtsträger haben.
- 4 Einerseits wird bei der Orchesterkonferenz 1972 betont, die unbestreitbare Aufgabe der Kulturorchester sei die „Pflege der großen Werke des Barock, der Klassik und

großer Sinfonieorchester liegt seit vielen Jahrzehnten auf romantischer oder spätromantischer Musik.

Der hier darzustellende Forschungsgegenstand Kulturorchester ist folglich in einen komplexen musikhistorischen, strukturellen, künstlerischen, nicht zuletzt auch biografischen und kulturgeschichtlichen Kontext eingebettet. Gleichwohl muss angemerkt werden, dass eine vollständige Darstellung dieser Zusammenhänge im Rahmen dieses Beitrages nicht geleistet werden kann, daher soll das bislang kaum erforschte Phänomen Kulturorchester vornehmlich aus musikwissenschaftlicher Perspektive dargestellt werden. Weitere historische und kulturpolitische Arbeiten lassen sich daran anschließen.

Nach der Definition des Orchesterbegriffs soll die Chronologie der Ereignisse aufgezeigt werden: die Rheinische Musikgeschichte bis 1914, dann die Entwicklungen in der Weimarer Republik. Insbesondere wird der für die Begriffsbildung Kulturorchester verantwortliche Orchesterverband mit den hier relevanten ideologischen Aspekten zu untersuchen sein. Der Hauptteil ist den Aktivitäten von Peter Raabe (1872-1945) gewidmet. Dieser engagierte sich als Aachener GMD schon ab 1924 für den Orchesterverband und sorgte als Präsident der Reichsmusikkammer für eine Etablierung des Rechtsbegriffs. Dass dieser Terminus nicht nur bis in das heutige Tarifrecht, sondern auch bei der *Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester* fortwirkt, wird darzustellen sein. Nach einem kurzen Überblick über die Orchesterlandschaft der Nachkriegszeit folgt in einem letzten Abschnitt eine Kritik an der heutigen Beibehaltung des NS-Rechtsbegriffs. Diese Kritik beinhaltet im Wesentlichen auch eine Infragestellung des von Raabe geschaffenen Kulturorchestersystems und der damit zusammenhängenden Schwerpunktsetzung in der deutschen Musikförderung.

Die Definition des Orchesterbegriffs bleibt in der musikwissenschaftlichen Standardliteratur verschwommen. Sowohl das Lexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* als auch das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* enthalten hierzu spärliche Ausführungen. Im Orchesterartikel der *MGG* heißt es: „Darüber, wie der Begriff Orchester zu definieren ist, herrscht in der Literatur keine einheitliche Meinung.“ An anderer Stelle: die neuere Bedeutung des Wortes Orches-

der Romantik“ (SCHMIDT 1972: 633). Auf der anderen Seite hat die Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis dazu geführt, dass sowohl die klassischen Kulturorchester als auch Klangkörper, die sich mit älteren oder neueren und kleiner besetzten Kompositionen befassen, inzwischen als Spezialbesetzungen für bestimmte Stilistiken angesehen werden.

ter sei ein „novum des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ (MAHLING 1997: 813, 829). Das *HmT* stellt fest, es sei „verständlich, dass ein in allen Facetten einheitlicher Begriff nicht existiert.“ Dennoch könne in neuerer Zeit die chorische (Groß-)Besetzung als Kriterium des Orchesterbegriffs gelten. Ein Begriffsverständnis in diesem Sinne habe sich jedenfalls erst seit dem 19. Jahrhundert vollends durchgesetzt (STAEHELIN 1981: 3, 5). In der Musikpraxis des 20. Jahrhunderts wird der Orchesterbegriff vielfach auch jenseits dieser klassischen Kategorien verwendet, so etwa bei dem Free-Jazz-Ensemble *Globe Unity Orchestra*, dem *Ensemble Modern Orchestra* oder bei teilweise unkonventionellen Begriffsbildungen, die sich in der Populären Musik finden.<sup>5</sup>

## 2. Die rheinische Orchesterlandschaft bis 1914

Die Idee der besonderen staatlichen Absicherung der deutschen Sinfonieorchester war keinesfalls das Ergebnis eines längeren kulturpolitischen Abstimmungsprozesses. Vielmehr wurde dieses Konzept von GMD Peter Raabe am Ende seiner Aachener Amtszeit in seinem Vortrag *Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur* formuliert und bescherte ihm in kürzester Zeit erste politische Erfolge. Die Details dieses kulturpolitischen Manövrierens unter Benutzung des zunächst wenig bekannten Begriffs Kulturorchester werden in diesem Beitrag darzustellen sein.

Angesichts der von Raabe immer wieder exemplarisch hervorgehobenen Bedeutung des Aachener Musiklebens wird es aber zum Verständnis beitragen, zunächst den musikhistorischen Kontext eines äußerst reichhaltigen Orchesterlebens in dem ehemals als Rheinland bezeichneten Gebiet am Mittel- und Niederrhein zu betrachten. Die Konzentration von Kulturorchestern in NRW (noch 1987 war die Zahl der Kulturorchester in Nordrhein-Westfalen mit 24 Klangkörpern besonders hoch)<sup>6</sup> ist zum Teil auf Aktivitäten im Rheinland des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Die Niederrheinischen Musikfeste wirkten als bedeutsame Impulsgeber für das Musikleben.

Aachen schloss sich ab 1825 der Idee mehrerer Städte an, zu Pfingsten regelmäßig ein gemeinsames Musikfest durchzuführen (<[https://de.wikipedia.org/wiki/Niederrheinisches\\_Musikfest](https://de.wikipedia.org/wiki/Niederrheinisches_Musikfest)> [27.12.2013]). Den

5 Udo Lindenberg parodiert z. B. mit seiner Wortschöpfung ‚Panikorchester‘ den klassischen Orchesterbegriff.

6 Die Zahl der Kulturorchester sank in den Folgejahren. Bereits 2000 zählte NRW nur noch 21 Kulturorchester.

Musikfesten lag der Gedanke zugrunde, gemeinsam einen ‚Musikerpool‘ zu bilden, um mit dieser Großbesetzung spezielle Werke aufführen zu können, die die Kapazität der Orchester einzelner rheinischer Städte überstieg.<sup>7</sup> Die Niederrheinischen Musikfeste hatten den willkommenen Nebeneffekt, die Orchesterkultur der beteiligten Städte auf ein höheres Niveau zu heben. Die Klangkörper entwickelten durch diese Initiativen zunehmend ihre Eigenständigkeit und vergrößerten ihre Mitgliederzahlen, wobei auch begabte Schüler und Laien zur Verstärkung mit hinzugezogen wurden. In Aachen entstand so ein lebendiges sinfonisches Musikleben und ab 1852 gehörte das dortige Städtische Orchester mit seinen 32 Musikern zu den ersten kommunal geförderten Formationen Deutschlands (FELBICK 1994: 5).

### 3. Die Krise des Konzerts in der Weimarer Republik

Folgt man der These der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Pamela M. Potter lassen derartige Kraftanstrengungen ihren Ursprung in emphatischer Deuschtümelei und dem Gefühl, mit kommunaler Pflege des deutschen Musiklebens eine bedeutende kulturgeschichtliche und vaterländische Mission zu erfüllen, vermuten. Gleichwohl dass Potters Argumentation in Frage gestellt bzw. differenziert wurde (KATER/RIETHMÖLLER 2003), konnte sie die Kontinuität eines deutschnationalen Musikbegriffs (‚die deutscheste der Künste‘) von der Weimarer Republik bis zum Ende von ‚Hitlers Reich‘ aufzeigen (POTTER 1998). Sowohl im allgemeinen Musikleben dieser Zeit als auch in der zeitgenössischen Musikwissenschaft bestand ein Konsens, die Deutschen seien das auserwählte „Volk der Musik“. Diese Legende wurde schon im 19. Jahrhundert vielfach vertreten und man betonte dabei die eigene Musiktradition als Ausdruck deutscher Identität und deutschen Charakters (POTTER 1998: 11). Jenseits dieses verbreiteten traditionellen Standpunktes gab es in Deutschland jedoch Neuansätze, die oft als Provokation empfunden wurden. Die sinfonische Musiktradition wurde in den 1920er-Jahren von einzelnen, kritischen Künstlern grundsätzlich hinterfragt. Sie empfanden die Großbesetzungen des 19. Jahrhunderts keineswegs als selbstverständlichen Mittelpunkt des Musiklebens. So heißt

7 Der hier benutzte Begriff ‚Musikerpool‘ wurde in den 1980er-Jahren im Rahmen der lebhaften Diskussion um die Orchester und die Reformvorstellungen von Ernest Fleischmann relevant (ENGELMANN 1988).

es in einem Prospekt einer von Paul Hindemith und Reinhold Merten ins Leben gerufenen *Gemeinschaft für Musik*: „Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß.“ Nicht nur Komponisten der Neuen Musik, sondern auch die Jugendmusikbewegung und Freunde der neuen Jazzstilistik stellten die Ästhetik der bürgerlichen Musikkultur in Frage. Mit seiner Komposition *Rag Time* zeigte Hindemith 1921 eine grundsätzliche Offenheit für den Umgang mit dem Jazz (THELEN-FRÖHLICH 2000: 35, Anm. 31; JOHN 1994: 284ff.). Der Komponist Hanns Eisler distanzierte sich auf deutliche Weise von der konservativen Musiktradition und bemühte sich um den Aufbau einer proletarischen Musikkultur. Auch erfuhr die Neue Musik bei fortschrittlich gesinnten Musikliebhabern eine relativ große Akzeptanz. Immerhin gab es in den Jahren der Weimarer Republik 47 Konzertinitiativen zur Förderung der zeitgenössischen Musik (THELEN-FRÖHLICH 2000: 40). Die wesentlich einflussreicheren konservativen Kreise beschworen hingegen die angebliche Bedrohung der deutschen Kultur mit dem Kampfwort des Musik- bzw. Kulturbolschewismus. Eckhard John stellt diese Begriffsverwendung in seiner umfangreichen Untersuchung für den Zeitraum von 1918 bis 1938 dar. Eine klischeehafte Politisierung des deutschen Musiklebens sei ein wesentliches Element des gesellschaftlichen Diskurses gewesen (JOHN 1994). Die „unerwünschte“ Musik wurde zum Politikum, die man mit immer gleichen Parolen verunglimpfte (JOHN 1994: 47).

Dies kommt beispielsweise in einer 1920 veröffentlichten Streitschrift von Hans Pfitzner (1920) zum Ausdruck (s. die Gegenschrift SCHERCHEN 1920). Als typisch anti-deutsch wurde die Atonalität, die Internationalität und der Amerikanismus gebrandmarkt, angeblich jüdisches und kommunistisches ‚Machwerk‘.<sup>8</sup> Der für deutschnationale Gedanken eintretende Peter Raabe verteidigte den Komponisten in späteren Jahren, denn er sei in einer „Zeit schlimmster Kulturentartung“ einer der „streitbarsten Vorkämpfer für das Deutschtum“ gewesen, so Raabe am 15.4.1939 an Goebbels (zit. n. OKRASSA 2004: 328). Nach der ‚Kränkung‘ durch den verlorenen ersten Weltkrieg war mit der These von der ‚Weltgeltung der deutschen Musik‘ ein Heilmittel der besonderen Art gefunden worden. Mit dem Gefühl einer weltweiten Überlegenheit, die kaum jemand in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestritt, konnte das verletzte nationale Selbstbewusstsein der Deutschen wieder

8 Im Gegensatz zu den Nationalsozialisten solidarisierte sich Pfitzner mit den deutsch-national gesinnten Juden.

aufgerichtet werden, so die Argumentation. In diesem Geiste wurde der *Kampfbund für deutsche Kultur* gegründet. Mitglied war neben anderen Alfred Heuss, der einflussreiche Schriftleiter der *Zeitschrift für Musik*.<sup>9</sup> Dieser Kampfbund stand in Zusammenhang mit der Gründung der Reichsmusikkammer (RMK), denn der 1932 innerhalb des Kampfbundes/Fachgruppe Musik gegründete und von Friedrich Mahling geleitete Sonderausschuss arbeitete an dem Konzept einer solchen staatlichen Einrichtung. Die Hauptinitiatoren waren der Geiger Gustav Havemann, der Musikwissenschaftler Friedrich Mahling und der Kapellmeister Heinz Ihler, der spätere Geschäftsführer der RMK. Bis zum Herbst 1933 schlossen sich diesem aus 14.000 Mitgliedern bestehenden Kampfbund zahlreiche Musikerverbände an, unter anderem der im Musikleben kaum wahrgenommene *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker e.V.* (RDO). Die mit ca. 20.000 Mitgliedern stärkste Musikervereinigung *Deutscher Musikerverband* wollte sich nicht eingliedern lassen.

Im Zusammenhang mit dem erbitterten Streit für den Erhalt der deutschen Musikkultur und den als Bedrohungen empfundenen Zeitströmungen wurde der Kampfbegriff des Kulturorchesters im RDO 1926 erstmals benutzt. In einem leidenschaftlichen Artikel vom 15.2.1926, der sich auf beschwörende Weise mit den Sorgen um die existenziellen ‚Grundfesten‘ der deutschen Orchestermusiker befasste, plädierte der Autor dafür, es müsse eine solide Grundlage geschaffen werden für „die verfahrenen rechtlichen Belange der deutschen Kulturorchestermusikerschaft.“ (EHRMANN 1926)<sup>10</sup> Der ab dem 01.04.1926 als Schriftleiter der RDO-Verbandszeitschrift *Das Orchester* tätige Robert Hernried griff den Ausdruck Kulturorchester in gleichem Zusammenhang auf und verband ihn in seinem ideologisch gefärbten Aufsatz *Orchestersorgen* mit Schuldzuweisungen an den Kommunismus und an die angebliche Gleichmacherei (HERNRIED 1926a).<sup>11</sup> Der neu gefundene Begriff wurde nun mehrfach in den Schriften und Briefen des RDO verwendet.<sup>12</sup>

9 Diese Zeitschrift trug ab November 1923 (Heft 17) den Untertitel *Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege*.

10 In den ersten Ausgaben der Zeitschrift wird statt des Begriffs Kulturorchester lediglich von „Orchester“ gesprochen, z. B. in der ersten Ausgabe *Das Orchester* 1 (1924: 1).

11 Von diesem Aufsatz erschien eine Kurzfassung in der jetzt von Hernried verantworteten RDO-Verbandszeitschrift (HERNRIED 1926b).

12 Ein Monat nach dem Beginn von Hernrieds neuer Tätigkeit im RDO wurde der Begriff Kulturorchester und Kulturmusiker auf der RDO-Jahreshauptversammlung am 3.5.1926 durch den von der RDO als „warmen Freund“ willkommen geheißenen Gastredner Dr. Claßen, Vorsitzender des Hessischen Beamtenbundes, benutzt (Mitteilungs-

Hetzkampagnen der deutschnationalen Kulturbewahrer, insbesondere die Hasstiraden gegen den Jazz, wurden zum Programm. Das „quäckende Saxophon“ und das „stereotype Gewinsel des Banjo“ sei „ein unserem Volke wesensfremder Importartikel“, die Verzerrung der Trompete und der Rhythmus der Jazztänze seien „nicht deutsch“. Dem Jazz stellte HERNRIED die Musik der „Kulturorchester“ gegenüber, die in einer künftig zu gründenden Musikerkammer Sitz und Stimme haben sollten. Charakteristisch für eine ideologische Begriffsverwendung ist auch ein weiterer Aufsatz (HERNRIED 1931).<sup>13</sup> Der Autor erwähnt in diesem Beitrag einen Artikel des *Aachener Volksfreundes*, den er vermutlich von Raabe erhalten hatte. In welchem Umfang sich dieser im Reichsverband, der in seinem früheren Wirkungsort Weimar ansässig war, engagierte, lässt sich zwar nicht vollständig rekonstruieren. Raabes mehrfache Aktivität für den RDO ist aber schon seit Erscheinen der Verbandszeitschrift im Jahre 1924 nachweisbar (RAABE 1924, 1926b).<sup>14</sup>

Der künstlerische Konflikt erhielt durch die wirtschaftlichen Nöte nach der Weltwirtschaftskrise nochmals eine andere Dimension und mobilisierte den RDO in besonderem Maße. In diesem Zusammenhang gab es viele derartige Kampfbegriffe, die beide Seiten der sich gegenüberstehenden Fronten benutzten; Begriffe, die im Rahmen polemisch geführter kulturpolitischer Auseinandersetzungen verwendet wurden (JOHN 1994: 30). Der konservative RDO warnte 1930 vor einem Abbau des deutschen Kulturlebens und empfahl die „Unterlassung künstlerischer Experimente“ (N. N. 1930).

Man hatte in der bereits erwähnten *Zeitschrift für Musik* ein Podium zur Darstellung der vereinseigenen Ziele gefunden. Hier wurde über den neu gegründeten RDO berichtet. Es habe schon zuvor von 1908-1919 eine *Deutschen Orchesterbund* gegeben, aber aus politischen Gründen

blatt zur Zeitschrift *Das Orchester* 1926: XV, XXVII, XLI-XLIII). Der Begriff Kulturorchester erscheint auch in einem anderen RDO-Text eines nicht genannten Autors in *Die Musik* 20 (1927: 236).

- 13 Der Autor stellt die durch die Notverordnung vom 05.06.1931 bedingten Sparpläne, die auch die Orchester durch Zusammenlegungen betreffen sollten, als „Musik-Kommunismus“ dar, der der Ruin der Kunst sei (JOHN 1994).
- 14 S. OKRASSA (2004: 203, Anm. 203). In dieser Zeitschrift erschien auch ein Hinweis auf ein Konzert der Ortsgruppe Aachen, welches diese am 31.01.1926 zugunsten des RDO im Städtischen Konzertsaal Aachen veranstaltet hatte. Der Hauptvorstand kommentiert dazu: „Auf zur Tat, mutig dem Beispiel Aachens folgend!“ Offensichtlich war die Aachener Musikdirektion beim RDO besonders hoch angesehen. Als Adresse des Reichsverbandes *Deutscher Orchester und Orchestermusiker* wird die mit Raabe eng verknüpfte Stadt Weimar (Buchfarther Str. 41) angegeben (MÜLLER-JABUSCH 1931: 603).

sei dieser Orchesterbund zerbrochen und man habe nun den neuen Interessenverband gegründet und als Vorsitzenden den Weimarer Oboisten Leo Bechler gewählt (KULZ 1926). Die RDO-Verbandszeitschrift *Das Orchester* erschien von 1924-1933.<sup>15</sup> Der Verband war offensichtlich in den ersten Jahren seines Bestehens relativ klein, denn man zählte im Jahre 1930 deutschlandweit lediglich 609 Mitglieder. Diese Zahl war im Verhältnis zur Gesamtzahl der deutschen Orchester und Orchestermusiker unbedeutend (STEINWEIS 1993: 11).<sup>16</sup> Im Dezember 1927 wird berichtet:

Im Beisein von Vertretern des Deutschen Beamtenbundes und des Verbandes der Kommunalbeamten und -angestellten Preußens tagte in Berlin der Hauptvorstand des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V. zwecks Stellungnahme zu dem Entwurf des Beamtenbesoldungsgesetzes. Nach mehrstündiger Beratung wurde eine Resolution gefasst, in der eine bessere Besoldung für die Kulturorchester gefordert wird. (N. N. 1927)

Der Verband war besorgt, dass für die Orchestermusiker große wirtschaftliche Gefahren und Kürzungen der Bezüge drohten. Deshalb setzte er sich mit aller Vehemenz zur Wehr und verlangte durch eine Eingabe an den preußischen Finanzminister und den preußischen Kultusminister mit aller Entschiedenheit,

daß den Mitgliedern der Kulturorchester derselbe Schutz zuteil werde, der den Dauerangestellten der Landkreise inbezug auf Ruhegehalt usw. durch die Ergänzungsverordnung vom 27. September 1932 eingeräumt worden ist. (N. N. 1933: 266)

Kontinuierlich wurde der Begriff Kulturorchester im Kampf der vermeintlich einzig wahren deutschen Kultur gegen die angeblich minderen Qualitäten oder gar ‚Entartungen‘ anderer Musikulturen gegenüber gestellt. Dieser deutsch-nationale Gedanke wurde in vielen Facetten geäußert und zum Teil mit esoterischen, philosophischen und religiösen Themen vermengt. Rudolf Sonner berief sich beispielsweise in seinem Aufsatz über *Aufbau und Kultur seit 1933* auf Adolf Hitler, die Kunst sei eine „heilige Angelegenheit des deutschen Volkes“. Dringlich sei nun der Wiederaufbau einer „rassebedingten, arteigenen Kultur“. Nachdem er explizit die Kulturorchester erwähnte, fasste er zusammen, durch das Aufbauwerk der vergangenen fünf Jahre (1933-1938) sei im Kunstleben „wieder Sauberkeit und infolgedessen Überzeugungskraft eingekehrt“

15 Bericht über Vertreterversammlung in: *Die Musik* 16 (1924: 794).

16 Nach einer Statistik des Jahres 1939 wurden insgesamt 8300 deutsche Orchestermusiker als Mitglieder RMK gezählt (N. N. 1943/44: 196).

(SONNER 1938: 436, 439, 440).<sup>17</sup> Der 1905 in Aachen geborene und zeitgleich mit Raabe mehrere Jahre dort tätige Musikpädagoge Michael Alt behandelte die Thematik Musik und Religion auf einem philosophisch anspruchsvollen Niveau. Ein intensiver Austausch zwischen Raabe und Alt kann als sehr wahrscheinlich gelten. Alt spannte in seiner 1936 erschienenen Schrift *Deutsche Art in der Musik* einen weiten Bogen von Pythagoras über Plato bis zu Schopenhauer (ALT 1936: 41). In Letzterem sah er einen „Gegen-Plato“, der die „tönende Weltidee“ zu Ende gedacht haben soll. Alt konstatierte ohne die Angabe eines Quellenbelegs, Wagner und Schopenhauer hätten Musik und Religion gleichgesetzt (ALT 1936: 40). Der Autor berief sich in diesem Zusammenhang ebenfalls auf einen oft zitierten Gedanken von Ludwig Tieck, die Tonkunst sei „das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“ (NEHRING 2000: 73). Schopenhauer habe „zum erstenmal in der abendländischen Philosophie ein Weltbild aus urtümlich germanischem Empfinden geformt.“ Dem Germanen sei diese „arteigene Musikanschauung“ eingeboren und verleihe der Musik ihren „unerschütternden Ernst“ (ALT 1936: 41, 42, 44).<sup>18</sup> Der Begriff der „Ernstesten Musik“ ist bekanntlich eng mit dem deutsch-nationalen Selbstbewusstsein und der „arteigenen Musikanschauung“ verknüpft.

#### 4. Peter Raabe und die NS-Zeit

Die Entstehung des deutschen Kulturorchestersystems ist untrennbar mit dem künstlerischen Werdegang von Peter Raabe verbunden, denn mit ihm stellte sich eine Persönlichkeit als Präsident der Reichsmusikkammer mit einem Musik- und Politikverständnis zur Verfügung, die alle Voraussetzungen eines solchen Kampfes für ein gleichgeschaltetes Orchester-Einheitssystem erfüllte.

Der Dirigent hatte ab 1907 nicht nur die Stellung des Hofkapellmeisters in Weimar inne, sondern fand bald auch als Musikschriftsteller mit seiner Arbeit über Franz Liszt allgemeine Beachtung.<sup>19</sup> In seiner Weima-

17 Ähnliche Töne stimmten HASSE (1934a: 7, 262), IHLERT (1935: 11), PESSENLEHNER (1937: 13, 15, 18) und KRIEGER (1937: 9) an.

18 Zweifellos ist der Gedanke einer musikalisch gedachten Weltseele, aus der alles geschaffen wurde, beeindruckend, aber dieser durch Platos *Timaios* etwas populär gewordene Gedanke ist in vielen anderen Kulturen ähnlich entwickelt worden (SCHNEIDER 1964; KHAN 1987; BEBEY 1994; HEYMEL 2006).

19 Es bedürfte einer gesonderten Untersuchung, wie sich Raabes NS-Gedankentum zu seinem kulturpolitischen Engagement verhielt.

rer Zeit wird Raabe in einem engen Kontakt mit dem dortigen Oboisten Leo Bechler, dem späteren RDO-Vorsitzenden, gestanden haben. 1920 wurde Raabe zum Aachener Generalmusikdirektor berufen und galt als „der erste Sachverständige der Stadt Aachen in allen musikalischen Angelegenheiten“.<sup>20</sup> Im Laufe seiner fünfzehn Jahre dauernden Tätigkeit setzte der promovierte Musikprofessor in dem bereits recht respektablen Aachener Musikleben markante Akzente.

Die Aachener Erfahrungen waren für die Konzeption seines weiteren kulturpolitischen Programms richtungweisend, denn Raabe führte ab 1934 das Musikleben Aachens mehrfach als vorbildliches Beispiel auf. Nach diesem Muster könne er sich den „Neubau deutscher musikalischer Kultur“ im gesamten Reich vorstellen (RAABE 1935b: 32, 46; 1936a: 10f.). Dieses als exemplarisch betrachtete Musikleben zeichnete sich im Jahre 1928 vor allem durch das aus 60 Musikern bestehende Orchester aus (RAABE 1936b: 29). Da dieser Klangkörper zu Beginn seiner Amtszeit lediglich aus 48 Musikern bestand, forderte Raabe eine Vergrößerung auf eine ‚Kopfstärke‘ von 63 Orchestermitgliedern, war aber dann mit der jetzt erreichten Größe von 60 Musikern zufrieden (OKRASSA 2004: 89). Sein Aachener Musikkonzept sah neben zehn städtischen Konzerten und acht Volkssymphoniekonzerten auch Chorkonzerte und Kammermusikabende im Städtischen Konzerthaus vor. Weiterhin führte er die jährlich stattfindenden zwei Jugendkonzerte und zwei Schülerkonzerte ein. In diesen Veranstaltungen sollten die ‚Zöglinge‘ erfahren, was die ‚deutschen Meister‘ auf dem Gebiet der Musik Großartiges geleistet hätten.

Das Repertoire der Konzerte bestand aus Komponisten von der Barockzeit bis zur Moderne. Der Schwerpunkt Raabes lag in der Aufführung der großen Werke von Beethoven bis zu den Komponisten der Spätromantik (OKRASSA 2004: 89, 101). Aber in seiner Aachener Wirkungszeit konnte er auch 159 Ur- und Erstaufführungen verbuchen (RÜHLMANN 1942: 476). Anders als viele seiner Zeitgenossen stand Raabe der Neuen Musik generell aufgeschlossen gegenüber und übernahm 1928 sogar die Aufgabe des Vorsitzenden der *Gesellschaft zur Pflege der neuen Musik*.<sup>21</sup> Die Aufführung von Werken umstrittener zeit-

20 Dienstanweisung vom 2. August 1921 (Stadtarchiv Aachen, Teilnachlass Peter Raabe, Bl. 12) (OKRASSA 2004: 87).

21 <<https://archive.org/stream/Melos07.jg.1928/Melos071928#page/n149/mode/2up>> [11.06.2014]. Der Verein konnte sich aufgrund finanzieller Engpässe nicht lange halten und das Projekt wurde bald wieder aufgegeben, aber immerhin war der erste Vereinsabend im Januar 1928 Arnold Schönberg gewidmet (OKRASSA 2004: 101). Spätere

genössischer Komponisten wie Arnold Schönberg oder Alban Berg setzte er gegen manche Widerstände durch.<sup>22</sup>

Diese in der NS-Zeit heikle Thematik sollte Raabe in seiner beruflichen Laufbahn in den Folgejahren noch beschäftigen, denn in Goebbels Tagebuch hieß es am 14.10.1937: „Raabe dirigiert nun schon atonale Musik. Er ist ein alter Querkopf. Aber ich muß ihn doch zur Räson bringen. Er war zu lange ohne Aufsicht.“ (FRÖHLICH 1998: 359) Offensichtlich gab es dementsprechende Auseinandersetzungen. Raabe äußerte sich auch dann ab 1938 mehrfach widersprüchlich zu seinem früheren Engagement und deutete nun sein Verhältnis zur Zweiten Wiener Schule als äußerst angespannt: „Die Atonalität war eine Zeitkrankheit, der sehr begabte Künstler vorübergehend verfallen sind.“ (OKRASSA 2004: 101, 308) Er beschrieb ein Jahr später die Kämpfe gegen die Atonalität als übertrieben und ‚lästig‘. Immerhin seien „die talentlosen Schmierereien der Atonalen“ im Verhältnis zu anderen „Verfallserscheinungen“ relativ unbedeutend (RAABE 1939: 153; OKRASSA 2004: 327). Es bleibt ungeklärt, ob es bei Raabe zu einer tatsächlichen Veränderung seines Musikdenkens kam, oder ob er sich den nationalsozialistischen Vorgaben gefügt hatte.

In Raabes Aachener Wirkungszeit hatte sich der GMD zahlreichen Herausforderungen zu stellen. Manche wurden gemeistert, andere führten zu Zerwürfnissen und Krisen, die ihn schwer erschütterten. Auch er war von den Problemen, die sich im Konzertleben der Weimarer Republik auf vielschichtige Weise zeigten, konkret betroffen (THELEN-FRÖHLICH 2000: 24–64). Der verletzte Stolz mag seinen Ehrgeiz angestachelt haben, sich überregional mit aller Vehemenz für die Stärkung des Orchesterlebens einzusetzen. Immerhin wurde sein Gehalt Ende 1931 um 20 % gekürzt, das Orchester wurde von 60 auf 52 Musiker reduziert, der Theateretat ging von 701.000 Mark (1930) auf 414.000 Mark (1932) zurück und der Orchesterzuschuss von 210.000 Mark (1930) auf 126.000 Mark (1932) (OKRASSA 2004: 185). Am 24.11.1933 erbat er beim Ober-

Aussagen Raabes könnten ein Hinweis dafür sein, dass man ihn zu dieser Funktion gedrängt hat, denn sein Hauptaugenmerk galt eher der gemäßigten Moderne und er mied „Allermodernstes“ und „Problematisches“ (RAABE 1936a: 10f.). Dennoch forderte Raabe 1934, man solle die Werke der lebenden Komponisten aufführen (RAABE 1935a: 23).

22 Raabe führte Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 in der Aachener Wintersaison 1922/23 auf. Es folgte 1924 die Erstaufführung von dessen *Pelleas und Melisande*. Die Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* in Anwesenheit des Komponisten im Jahre 1930 fand unter dem Dirigenten Paul Pella statt.

bürgermeister seinen vorzeitigen Ruhestand.<sup>23</sup> Der offenbar völlig demotivierte Raabe setzte im Oktober 1933, einen Monat vor seinem Antrag auf Versetzung in den vorzeitigen Ruhestand, größte Hoffnungen in den NS-Staat, von dem er eine Beendigung dieser Konzertkrise erhoffte (JERS 2007: 361f., 382):

Wie liegt die Sache nun hier in Aachen? Die Stadt unterhält mit großen Opfern Konzerte, die, so wie es Hitler immer wieder preist, der Stärkung deutschen Wesens und deutscher Art dienen, die also nicht ein Luxus sind, sondern eines der edelsten Mittel, die Gesundung der Volksseele herbeizuführen. Besonders die Volks-Symphoniekonzerte, in denen ein so geringer Eintrittspreis erhoben wird, daß ein starker Fehlbetrag gar nicht zu vermeiden ist, dienen der Allgemeinheit in so vorbildlicher Weise, dass uns fast alle übrigen Städte darum beneiden. Wenn man das früher hervorhob, wurde einem sofort geantwortet: Dann darf eben die Stadt nicht so nobel sein; wir können uns so gute Konzerte nicht leisten! Diesen Ton läßt aber der Führer Adolf Hitler nicht mehr gelten. Er weiß zu gut und hat es oft genug ausgesprochen, daß, was an wertvollem Kulturgut in Deutschland vorhanden ist, geschützt und erhalten werden muß. Der Öffentlichkeit ist es kaum bekannt, daß um die musikalische Kultur unserer Konzerte ein langer und zäher Kampf geführt worden ist, der jetzt freilich sein natürliches Ende gefunden hat. Es gab hier in Aachen ein zwar kleines, aber um so rührires Grüppchen, das die Güte der Konzertprogramme beständig kritisierte, und zwar mit der Auflage, daß zu wenig Allermodernstes geboten würde, zu wenig ‚Problematisches‘, wie man das gerne nannte, zu wenig Schönberg, Strawinski, Milhaud... (RAABE 1936a: 10f.).

In Vorträgen, die durch Veröffentlichungen in vielfacher Auflage eine große Verbreitung fanden, äußerte sich Raabe dezidiert zu seinen kulturpolitischen Ideen. In seinem Vortrag *Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur*, den er am 16.02.1934 in Berlin bei der ersten Tagung der Reichsmusikkammer hielt, stellte er programmatisch die Eckpfeiler eines künftig anzustrebenden Musiklebens vor (RAABE 1935b).<sup>24</sup> Dem Vortrag folgte recht bald ein weiterer mit dem Titel *Die Musik im dritten Reich*, den er am 07.06.1934 in Wiesbaden bei der Tonkünstler-Versammlung hielt (RAABE 1935a). Raabe äußerte in diesen kulturpolitischen Grundsatzreden unmissverständlich seine Vorstellung von der symbolischen Bedeutung eines Orchesters:

Ich weiß nicht, ob es ihnen schon einmal aufgefallen ist, daß kaum eine zweite Vereinigung arbeitender Menschen [...] von jeher so im Sinne nationalsozialistischer Prägung gewirkt hat wie ein Orchester. Hier ist in vollster Reinheit das Führerprinzip durchgeführt, der Leiter hat die unbedingte Autorität (RAABE 1935b: 34; Erstveröffentlichung 1934a; RAABE 1934b).

23 Aachener Stadtarchiv Personalakte Raabe. Raabe meldete sich am 28.12.1933 für 3-4 Wochen krank.

24 Raabe konzipierte diese Gedanken noch in seinem alten Wirkungsort Aachen.

Zu den genannten Notverordnungen vom 12.09.1931 hieß es in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* (1931/4):

Der Präsident der Reichsmusikkammer [Richard Strauss] wendet sich mit Entschiedenheit gegen alle Bestrebungen, durch Personalabbau oder finanzielle Einsparungen die Güte des städtischen Orchesters zu verringern.

Dazu kommentierte Raabe 1934:

Das ist eine hochehrfurchliche Mitteilung, die aber ihren Zweck nur erfüllen wird, wenn die Verwaltungen verpflichtet werden, die Orchester in unverminderter Stärke und bei angemessener Bezahlung zu erhalten. (RAABE 1935b: 35)

Diese Anstrengung sei höchst dringlich um die Gefahr einer „außerordentlichen Schädigung der deutschen Musik“ abzuwenden. Voraussetzung zum Neubau der musikalischen Kultur sei eine „schleunige Abhilfe“ dieses Problems durch eine für die Verwaltungen rechtsverbindliche Vereinbarung (RAABE 1935b: 36f.). Nach Raabes Vorstellung müssten die Länder und Städte eine rechtliche Selbstverpflichtung eingehen, „einen angemessenen Prozentsatz ihrer Zuschüsse für die Musikpflege zu verwenden“ (RAABE 1935b: 33). Der GMD hatte bereits 1928 beklagt, dass die Pflege der Kunst nicht zu den Verpflichtungen der Stadtverwaltungen gehöre – ganz im Gegensatz zur Reichsverfassung, die diese Selbstverpflichtung in § 142 zum Ausdruck bringe (RAABE 1936b: 26).<sup>25</sup> Er sprach im gleichen Jahr hinsichtlich der Gestaltung des Musiklebens von der „Neuregelung der Dinge“ und deutete damit Gedanken an, die er in seiner späteren Rede *Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur* konkretisierte (RAABE 1936b: 37). Der Stand der Orchestermusiker müsse nach Raabes Vorstellungen in Analogie zu den mittleren Berufen der Beamtenschaft eingestuft werden (RAABE 1935b: 52). Innerhalb des Musiklebens müssten vor allem die deutschen Orchester befestigt werden, damit man „zu einer wahren deutschen Kunst“ käme. Vor allem müsse es eine neue Generation von künftigen Orchestermusikern als „Trägerin dieser Kultur“ geben (RAABE 1935b: 34).

Am 07.06.1934 wiederholte Raabe seine Forderung und verlangte die planmäßige Sicherung, die der deutschen Kultur zukäme, auf der Basis der Gesetzgebung oder der behördlichen Unterstützung anzugehen (RAABE 1935a: 10). „Hier können nur einschneidende gesetzgeberische Maßnahmen helfen. Es wird Zeit, daß etwas geschieht.“ (RAABE 1935a: 14) Inzwischen schien man sich einig zu sein, Raabe als Nachfolger des amtierenden Präsidenten Richard Strauss zu berufen, denn dieser war

25 Diesen Wunsch Raabes, die Verwaltungen müssten verpflichtet werden, wiederholte er mehrfach (RAABE 1935a: 20).

spätestens seit dem Sommer 1934 in seinem Amt umstritten (OKRASSA 2004: 255). Kurz vor seinem Amtsantritt stellte Raabe ultimativ seine Bedingungen zu seiner künftigen Tätigkeit als Präsident der RMK. Schon bald nach Bekanntwerden dieser angeblich höchst dringlichen ‚Gefahrenabwehr‘ wurde mit der Umsetzung des Kulturorchesterplans begonnen, denn Raabes Idee einer rechtsverbindlichen Regelung für die Kulturorchester fand erstmals in der NS-Korrespondenz einen Niederschlag. In einem Schreiben des Reichsarbeitsministers an den Reichsminister der Finanzen vom 09.11.1934 wird „Ministerialrat Rüdiger vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zum Sondertreuhänder für die großen Kulturorchester Deutschlands“ bestellt. Gleichzeitig wird der Adressat gebeten, dem Absender „geeignete Führer von Betrieben als Mitarbeiter des Sachverständigenausschusses namhaft zu machen.“<sup>26</sup> Die Raabe-Forscherin Nina Okrassa stellt die These auf, Raabe habe bereits im Oktober 1934 von seiner Berufung gewusst, einer Zeit, in der der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Heinz Ihlert, von seiner ihm von Strauss ausgestellten Vollmacht Gebrauch machen konnte (OKRASSA 2004: 255f.).

Okrassas These passt nicht nur zu dem Datum des oben genannten Schreiben, sondern auch zu entsprechenden Initiativen und Vorarbeiten der Reichsmusikkammer, von denen im Folgejahr berichtet wird, denn die „Reichstarifordnung für sämtliche Kulturorchester Deutschlands“ läge nach eingehenden Vorarbeiten nun zur Entscheidung bei dem Sondertreuhänder vor (IHLERT 1935: 23, 26).<sup>27</sup> Dieser zwischen den Musikfunktionären abzustimmende Verwaltungs- und Rechtsvorgang wird einige Zeit beansprucht haben. Es wäre gut vorstellbar, dass der Tarifentwurf Raabe endgültig überzeugen konnte, das Amt des Präsidenten anzunehmen, denn sein ultimatives Drängen um eine „schleunige Abhilfe“ und der dringenden Abwehr einer angeblich außerordentlichen Schädigung der deutschen Musik und die Chronologie der Ereignisse sprächen dafür.<sup>28</sup> Ihlert erwähnte 1935 den Begriff Kulturorchester und kritisierte die Notverordnungen, die den Orchestermusikern Anstellungsbedingungen gebracht hätten „wie sie unsozialer nicht sein konnten“ (IHLERT 1935: 8). In diesem Jahr gewährte die Reichsmusikkammer bereits neu gegründeten Kulturorchestern, die sich aus erwerbslosen Be-

26 Schreiben des Reichsarbeitsministers an den Reichsminister der Finanzen vom 09.11.1934 (Bundesarchiv, Nr. III b 16343/34).

27 Das Rechtsamt der RMK war für Tarifrfragen zuständig.

28 Ihlert veröffentlichte seine Schrift im Spätsommer oder Herbst 1935 (OKRASSA 2004: 268).

rufsmusikern zusammensetzten, Unterstützungen (IHLERT 1935: 19).<sup>29</sup> Ihler sah einen großen Arbeitsbereich der Reichsmusikkammer darin, für ihre Mitglieder die „Regelung ihrer wirtschaftlichen Verhältnisse und sozialen Angelegenheiten“ zu erreichen (IHLERT 1938: 15). Er stellt in seiner Schrift zu den Zielen der Reichsmusikkammer zusammenfassend fest, die „deutschen Kulturorchester“ bedürften dringend größerer Zuschussmittel (IHLERT 1935: 24). Okrassa weist darauf hin, in diesem Text sei bereits deutlich die Handschrift Raabes zu erkennen (OKRASSA 2004: 269).

Die Begriffsverwendung Kulturorchester steht im Zusammenhang mit dem Entwurf dieser Tarifordnung, der mit dem Namen Raabe verbunden ist. Da Raabe dem *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermitglieder* sehr nahe stand, erhielt er offensichtlich von dort die Anregung, diesen Begriff bei seinen Plänen für einen flächendeckenden Orchestertarif zu verwenden.<sup>30</sup> In einer Chronik zum ersten Arbeitsjahrzehnt der Reichsmusikkammer wird für das Jahr 1938 die Schaffung einer allgemeinen Tarifordnung und Altersversorgung für Kulturorchester hervorgehoben (N. N. 1943/44: 196). Der Kampf Raabes für die primäre Förderung der Orchesterlandschaft und die Realisierung seines besonderen Kulturbegriffs war damit gewonnen.<sup>31</sup> Die in der Weimarer Republik erfolgte Öffnung zu anderen musikästhetischen Positionen war hinsichtlich der kommunalen Förderung gescheitert.

Die bereits erwähnten Polarisierungen zwischen den Kulturorchestern auf der einen und dem Jazz auf der anderen Seite nahmen bei Raabe emphatische Züge an. Die im Titel dieses Beitrages angedeuteten Schwarz-Weiß-Zeichnungen wurden auf diese Weise zu einer paradoxen, wörtlich zu verstehenden Realität. Raabe klagte bereits in einem 1926 veröffentlichten Aufsatz, weit schlimmer als die Vorliebe deutscher Frauen für ausländische Kleidung und Frisuren sei es, nach „Gassenhauern von Niggermusikkapellen“ zu tanzen. Besser sei es, Konzerte und das Theater zu besuchen (RAABE 1926a: 737f.; OKRASSA 2004: 106). Zwei Jahre später schrieb er, der „Feind, dem alle ernstesten Konzertunternehmungen ganz machtlos gegenüber stehen“ sei der Tanz zur „erbärm-

29 OKRASSA (2004: 198) erwähnt das von Gustav Havemann geleitete und aus arbeitslosen Musikern bestehende Orchester des Kampfbundes für Deutsche Kultur (KfdK).

30 Jenseits des RDO ist der Begriff vor 1934 nicht nachweisbar.

31 Von Vorzügen dieser arbeitsrechtlichen Verbesserung muss mit einer nicht unwesentlichen Einschränkung gesprochen werden, denn diese Vergünstigungen galten selbstverständlich nicht für jüdische und andere Musiker und Orchesterleiter, die als Mitglieder der RMK unerwünscht waren und ihren Beruf nicht mehr ausüben konnten.

lichen Jazzmusikbrühe“ (RAABE 1936b: 38). Der GMD hatte Gelegenheit, in Aachen eine Musikkultur in Gaststätten, Tanzlokalen, Varietés u. ä. zu erleben, die ihn in dieser Hinsicht geprägt hatte.<sup>32</sup> In dem Lokal *Bunte Bühne* spielte beispielsweise im Jahre 1925 jeden Abend *Bobby Norman's Jazz-Band*.<sup>33</sup> Eine elementare Kenntnis der amerikanischen Jazzkultur ist bei Raabe hingegen nicht nachzuweisen.<sup>34</sup> Er führte seinen Kampf gegen das von ihm in Aachen wahrgenommene Phänomen der – mehr oder weniger gelungenen – Jazzimitation auf der Basis geringer Sachkenntnis und eines verengten Blickwinkels.

Raabe, dem die Werktreue gegenüber den Schöpfungen der ‚großen Meister‘ ein zentrales Anliegen war, bezeichnete den in keiner Weise am Werkgedanken orientierten Jazz als „ein häßliches und den Geschmack des Volkes verseuchendes Gift“ (RÜHLMANN 1942: 477).<sup>35</sup> Die Raabe-Expertin Okrassa schreibt dazu: „Das Prinzip der Improvisation symbolisierte die Freiheit des Individuums und stand dem Ideal von ‚Führer‘ und ‚Volksgemeinschaft‘ diametral entgegen.“ (OKRASSA 2004: 333) Raabe begrüßte außerordentlich das Verbot des „Nigger-Jazz“ im deutschen Rundfunk vom Oktober 1935.<sup>36</sup> Vor allem störte ihn bei den im Jazz gebräuchlichen Dirty tones der „schäbige Klang der Jazzmusik und die bockenden Synkopen der amerikanischen Tänze, die unsere guten deutschen verdrängt haben.“ (RAABE 1936c: 1458) Werktreue war für ihn hingegen „ein wichtiges Kriterium für ein ‚sauberes‘ Musikleben.“ (OKRASSA 2004: 353) Die deutsche Unterhaltungsmusik habe „die Pflicht abzurücken von allem Entarteten, Krankhaften, von allem Unge-sunden und Angefaulten“ (RAABE 1942: 241f.). Raabe hatte sich von der Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* distanziert. Zu dieser Veranstaltung wurde mit einem Plakat eingeladen, auf dem ein schwarzer Jazzsaxophonist mit einem Davidstern abgebildet war. Offensichtlich

32 *Kur-Verkehrs- und Theaterzeitung – Bad Aachen* 1931 (Stadtarchiv Aachen CZ 100).

33 *Politisches Tageblatt*, Aachen (09.05.1925). Unter der Direktion von Georg Auerbach fanden in der Bunten Bühne bereits Anfang 1919 Veranstaltungen in der „vornehmsten Kleinkunstbühne Westdeutschlands“ in der Wallstr. 67/71 mit einem „weltstädtischen“ Spielplan statt (*Politisches Tageblatt*, Aachen, 01.02.1919).

34 Andere Persönlichkeiten des öffentlichen Musiklebens wie Bernhard Sekles, Direktor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt, befassten sich ernsthaft mit dem Phänomen des Jazz. Seine 1928 gegründete Jazzklasse war eine Pioniertat (HOLL 1928; ZIEMER 2008: 306).

35 Weiterhin bezeugt RÜHLMANN(1942: 477): „Was da schwarz auf weiß steht, ist für ihn das Evangelium des Höheren, des Schöpfers.“

36 Peter Raabes Schreiben vom 16. Oktober 1935, veröffentlicht in der Zeitschrift *Funk und Bewegung* 5/11 (November 1935: 5); Raabe beklagte im Sommer 1943, dieses Verbot sei nicht konsequent durchgesetzt worden (OKRASSA 2004: 333, 338).

störte aber Raabe nicht die Zuordnung des Jazz zur ‚Entarteten Musik‘, sondern lediglich die Angriffe auf einige Vertreter der Neuen Musik.<sup>37</sup> Das weiße und reine „hohe Kulturgut deutscher Musik“<sup>38</sup> ist sein Gegenbegriff zur schwarzen und „dreckigen“ „Niggermusik“ und dem dortigen improvisatorischen Prinzip. Sie stand seinem Ideal des am großen sinfonischen Werk orientierten „Kulturorchesters“ diametral entgegen. Raabes Kampf nahm in seiner Diktion immer wieder harsche Töne an:

Wenn die Musik im Dritten Reich allmählich [...] an das Volk herankommen und ihm Freude bringen soll, die es zur Arbeit und zum Lebenskampfe stählt, so muß vorher mit eisernem Besen ausgekehrt werden, was diesem Volke den Sinn mit Unkunst vernebelt. (RAABE 1935a: 14f.)

Raabes attackierte martialisch alles „Kulturfeindliche“ und wollte die Wurzeln des Übels „finden und ausreißen“ (RAABE 1935a: 12). Die Reichsmusikkammer müsse sich nach Raabes Vorstellungen darum kümmern, „Kitsch und Schund“ durch eine „Reinigung“ des Musiklebens auszumerzen. Vor allem müsse man denen die Gastfreundschaft kündigen, die „undeutsches und [den] Geschmack verseuchendes Zeug“ verbreiteten und sich damit überall einschlichen. Die RMK könne der deutschen Kultur einen großen Dienst erweisen, „um dem deutschen Wesen Gesundheit und Kraft zu erhalten.“ (RAABE 1937: 93f.) Okrasa kommt in ihrer umfangreichen Raabe-Forschung zu dem Ergebnis, dessen Einstellung hinsichtlich der „Säuberung“ des Musiklebens von Unterhaltungsmusik und Jazz sei rigoroser gewesen als die von Goebels (OKRASSA 2004: 332).

Sowohl bei der Ausstellung zur *Entarteten Musik*<sup>39</sup> als auch in der NS-Literatur war es üblich, dem Jazz seinen angeblichen jüdischen Einfluss anzudichten.<sup>40</sup> Zwar war Raabe in seinen Schriften hinsichtlich einer antisemitischen Begrifflichkeit zunächst zurückhaltender als andere Autoren. Sein Verhältnis zu seinen jüdischen Musikerkollegen blieb in

37 Das wird bekräftigt durch die Erklärung über die *Entartung im Tanzwesen* vom 1. Juli 1939, die Raabe unterzeichnete (OKRASSA 2004: 334).

38 Zitat aus der *Tarifordnung* 1938.

39 Raabe hatte hinsichtlich dieser Düsseldorfer Ausstellung Bedenken, da sein alter Gegenspieler Hans Severus Ziegler in seiner Ausstellung auch manche Kompositionen der zeitgenössischen Musik denunzierte, die Raabe dem „Kulturgut deutscher Musik“ zurechnete. Den Begriff ‚Entartete Musik‘ benutzte Raabe ausschließlich im Zusammenhang mit dem Jazz.

40 Ein anonym Autor konstatiert in der Zeitschrift *Musik im Kriege*, diese angebliche „Musik“ widerstrebe dem deutschen Kulturempfinden. „Diesem echten Kulturgut und Volksbesitz gegenüber bedeutet es eine Beleidigung und Schande für unser Volk, die Afterkultur der verjudelten und verniggerten Jazzmusik überhaupt anhören zu müssen.“ (N. N. 1943/44; GERIGK 1944; 1938: 686)

seiner Aachener Zeit vorerst ungeklärt.<sup>41</sup> Umso deutlicher offenbarte er 1940 seine Einstellung und schrieb über die „bodenlose Verflachung des gesellschaftlichen Lebens“:

Der entscheidende Einfluß bei allem, worauf es hier ankommt, lag bei den Juden. Jüdisch waren sehr viele Unterhaltungsmusiker, waren sehr viele Kapellmeister, waren fast alle Vermittler von Kapellen, fast alle Unternehmer von Unterhaltungsmusikveranstaltungen und vor allem die weitaus meisten Komponisten der Musikstücke, die da gespielt wurden. (RAABE 1940: 309)

Okrassa fasst zusammen, Raabes Diktion verweise „deutlich auf antisemitische Denkmuster“ (OKRASSA 2004: 392).

Raabe ließ also keine Zweifel, welche kulturpolitischen Ziele er verfolgte und welche Gesinnung er vertrat. Offensichtlich hatten die nationalsozialistischen Machthaber Gefallen an den Anschauungen des Aachener GMD und waren beeindruckt von seinem Musikkonzept und den in Aachen umgesetzten Zielen und beriefen ihn im Juli 1935 zum Präsident der RMK.

Raabe konnte nun sein deutschnationales Musikkonzept im ganzen Land durchsetzen. Friedrich Mahling sah die auf Breitenförderung zu setzende Aufgabe der Reichsmusikkammer darin, dass sie eine „umfassende Kulturpolitik betreibt, die der Ganzheit unseres Musiklebens, die dem Wollen des ganzen deutschen Volkes entspricht.“ (MAHLING 1934: 52) Raabe setzte hingegen Schwerpunkte, die seinem elitäreren Verständnis entsprachen. Er verdeutlichte 1937 in einem kurzen Beitrag zu Wesen und Aufgabe der RMK, diese müsse sich insbesondere den arbeitsrechtlichen Verhältnissen der Musiker annehmen (RAABE 1937: 93). Innerhalb der RMK war Raabe insbesondere zuständig für die Reichsmusikerschaft, in der die Fachschaft der Orchestermusiker als erste aufgeführt war (IHLERT 1935: 28). Es wundert kaum, dass Raabe in der Beseitigung der Probleme der deutschen Orchester die oberste Priorität sah. Bei der Betrachtung seines Lebenswerkes klingt es durchaus glaubhaft, seine Hauptmotivation bei der Annahme des Präsidentenamtes in der Schaffung dieser Kulturorchester-Tarifordnung zu sehen.<sup>42</sup> Derartige Tarifordnungen wurden auf der Grundlage des Gesetzes zur Ordnung der nationalen Arbeit vom Reichstreuhand der Arbeit er-

41 Raabe äußerte sich erst später zu seinem jüdischen Aachener Kollegen Paul Pella, denn dieser sei ein „rücksichtslos sich vordrängelnder Judenbengel“ gewesen (Okrassa 2004: 392).

42 Okrassa stellt zwar fest, Raabes kulturpolitische Ziele seien unter anderem 1938 mit dieser *Tarifordnung* umgesetzt worden (OKRASSA 2004: 323). Es muss aber kritisch angemerkt werden, dass sie sich nicht weiter mit dieser zentralen kulturpolitischen Zielsetzung Raabes befasst.

lassen und hatten im Gegensatz zu einem unter zwei Partnern auszuhandelnden Tarifvertrag den Charakter einer Rechtsverordnung.<sup>43</sup> Gemäß dieser Vorschrift musste der Orchesterträger festlegen, in welche der sechs verschiedenen Klassen das Orchester eingruppiert werden sollte, die im höchsten Falle zu einem monatlichen Einkommen von 7.000 Reichsmark zuzüglich Wohnungsgeldzuschuss und Leistungszulagen bis zu 700 Reichsmark führten. In der Präambel dieser *Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester* vom 30.03.1938 (TO.K) heißt es:<sup>44</sup>

(1) Die deutschen Kulturorchester haben in besonderem Maße die Aufgabe, das hohe Kulturgut deutscher Musik im Volke lebendig zu erhalten.

(2) Die Erfüllung dieser Aufgabe bedingt bei Führung und Gefolgschaft eine Dienstauffassung im Sinne nationalsozialistischer Weltanschauung.

[...]

§1 Geltungsbereich

[...]

Kulturorchester sind diejenigen Orchesterunternehmen, die regelmäßig Operndienst versehen, oder Konzerte mit ernst zu wertender Musik spielen.

Die in der Tarifordnung vorgenommene Betonung, die öffentlich geförderten Kulturorchester führten „Konzerte mit ernst zu wertender Musik“ auf, spielt – als Rechtfertigung der besonderen Förderungswürdigkeit – auf diese „geheiligten Bezirke des Schöpferischen“, auf die Verbindung zwischen Musik und Religion, an (RÜHLMANN 1942: 474). Raabe spricht von „Sinfonien und anderen ernstesten Werken“ (RAABE 1935b: 56). Er begründet sein radikal durchgesetztes Musikdenken damit, das deutsche Volk sei der „Träger der höchsten musikalischen Kultur dieser Erde“ (RAABE 1935a: 20; POTTER 1998: 11). Diese Auffassung fand in der oben genannten Präambel ihren Niederschlag in der Formulierung vom hohen Kulturgut deutscher Musik.

Mit der *Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester* (VddKO) wurde 1938 eine auf diese Tarifordnung Bezug nehmende Versorgungseinrichtung gegründet, die heute der Bayerischen Versorgungskammer zugeordnet ist und deren Satzung bis heute (sic!) Bezug nimmt auf die TO.K von 1938.<sup>45</sup>

43 AOG vom 20.1.1934, *Reichsgesetzblatt*, I, S. 45.

44 *Reichsarbeitsblatt* 1938, VI, S. 597, Tarifregister-Nr. 2329/1.

45 Satzung der Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester vom 30. April 1938 mit den einschlägigen weiteren Vorschriften und Regelungen. 2013 feierte diese Anstalt ihr 75-jähriges Jubiläum und gab aus diesem Anlass die Festschrift *75 Jahre Orchesterversorgung 1938-2013* heraus. Rolf Bolwin, der Vorsitzende des Deutschen Bühnenvereins, äußert sich im Grußwort dieser Festschrift (S. 6) zu dieser Problematik: Die VddKo „hätte es spätestens zum Hundertsten verdient, auf neue gesetzliche Füße gestellt zu werden.“ In einem Schreiben der VddKO an den Verfasser dieses Beitrages

## 5. Das Kulturorchestersystem nach 1945

Es gehört zur Paradoxie der deutschen Geschichte, dass es ab 1945 zwar Entnazifizierungsverfahren, aber keinen radikalen Neuanfang gab. Das lässt sich eindrücklich am offiziellen Musikleben aufzeigen. Wer beispielsweise in den 1950er-Jahren in den deutschen Musikhochschulen nach einem Ausbildungsbereich ‚Jazz/Afroamerikanische Musik‘ suchte, tat dies vergeblich. Wer in dieser Zeit im Musikleben deutscher Städte nach finanziell großzügig ausgestatteten Jazz-Referaten suchte, fand diese ebenfalls nicht vor. Die existenziellen Bedingungen für Oboisten und Jazzsaxophonisten waren keinesfalls gleich, denn Förderung wurde primär Musikern zuteil, die klassische Instrumente spielten. In puncto Existenzabsicherung wäre ein Jazzsaxophonist nach 1945 besser beraten gewesen, ein Orchesterinstrument zu lernen, zumal Jazz in den 1950er-Jahren immer noch als ‚Negermusik‘ beschimpft wurde.

Die Kulturorchester befanden sich in der Nachkriegszeit nicht mehr unter der direkten Obhut der Träger, eines Landes oder einer Stadt, denn sie kamen nun in den Zuständigkeitsbereich des zentralen Arbeitgeberverbandes *Deutscher Bühnenverein* (VOSS 1970: 561). Das konnte den Orchestern insofern sehr recht sein, weil man offensichtlich nicht auf die in der NS-Zeit geschaffenen zentralistischen Strukturen verzichten wollte, gewährleisteten die doch eine große kulturpolitische Machtstellung.

Die Orchester sahen sich dann nicht ausreichend vom *Deutschen Bühnenverein* vertreten. So wurde 1952 die Orchestergewerkschaft *Deutsche Orchestervereinigung* (DOV) auf der Basis der alten *Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester* (TO.K) gegründet (MERTENS 2001: 17). Wichtige Entscheidungen zu den Kulturorchestern wurden im Folgenden zwischen diesen beiden Verbänden ausgehandelt.<sup>46</sup> Hermann Voss beschrieb die tarifliche Situation des Jahres 1957 und führte die TO.K im Wortlaut auf, die für „die im Deutschen Reich beschäftigten Orchestermusiker“ gelte. In den Erläuterungen blieb diese eklatante politisch-rechtliche und kulturpolitische Problematik unkommentiert (VOSS 1970: 7, 67). Am 01.04.1964 wurde für die nach wie vor geltende TO.K eine Änderung rechtskräftig, es erfolgte die Einordnung der Or-

wird konzidiert: „Allein es bleibt der Makel, weiterhin eine Rechtsgrundlage aus dem ‚Dritten Reich‘ zu haben“ (MELZER/VddKO an Felbick, 12.12.2013, AZ C - a 44).

46 Die Konstellation dieser zwei Verhandlungspartner galt ab 1981, denn bis zu diesem Zeitpunkt stand die Gewerkschaft *Öffentliche Dienste, Transport und Verkehr* (OTV) der DOV auf der Arbeitnehmerseite zur Seite. Seit 1981 wird dieser Tarifvertrag nur noch vom *Deutschen Bühnenverein* (DBV) und der DOV unterzeichnet.

chester in Vergütungsgruppen, die allein von der Besetzungsgröße abhängig waren (MERTENS 2001: 18). Nach diesem Modell, das für das Verständnis des heutigen Systems grundlegend ist, sollten verschiedene Mitgliederzahlen der Orchester auch deren Leistungsstärke definieren: die A-Orchester mit einer Kopfstärke von 99 Musikern, die B-Orchester mit einer Kopfstärke von 66 Musikern, die C-Orchester mit einer Kopfstärke von 56 Musikern und die D-Orchester mit einer Kopfstärke von 49 Musikern (LUDWIG 1979).

Erst 1971/72 wurde die alte *Tarifordnung* durch den neuen *Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern* (TVK) ersetzt. Die in § 1 der TO.K geäußerte Definition des NS-Rechtsbegriffs Kulturorchester hat bis heute in der gleichlautenden Formulierung des § 1 des TVK noch Gültigkeit.<sup>47</sup>

Die in der Nachkriegszeit erfolgte Kritik am Kulturorchestersystem wurde zum Teil in der DOV-Gewerkschaftszeitschrift veröffentlicht. So schrieb Siegfried Borris im Jahre 1972: „Denn das bloße Verharren im konservativem Anspruch, das Pochen auf den schönen Glanz kulturellen Erbes, enthält unter den möglichen Alternativen die geringsten Zukunftschancen für den Fortbestand der Orchester der Bundesrepublik.“ Immerhin sei nach 1945 ein neuer Kulturbegriff entstanden. Das „heutige Standardorchester genügt dem Repertoire relevanter Komponisten im Jahr 1972 nicht mehr.“ Deshalb sei es sinnvoll, „das Orchester der Zukunft als Inbegriff variabler Instrumenten-Ensembles zu konstituieren.“ (BORRIS 1972: 634, 635, 637). Allerdings sah die DOV keinen generellen Reformbedarf. Die kulturpolitisch einflussreichen Vertreter der Kulturorchester setzten sich auch gegenüber der Kulturpolitik durch, die eine Reform der Institution Sinfonieorchester gefordert hatte (GRUBE 1998: 16, 17). Ebenso folgenlos blieb die vom Präsidenten der Hochschule für Musik Hamburg, Hermann Rauhe, geäußerte Forderung, im Zusammenhang mit dem Phänomen des beklagten „Niedergangs der klassischen Musik“, sei nun eine „seriöse und umfassende Ursachenforschung [...] vonnöten.“ (RAUHE 1997: 6)

In jüngsten Veröffentlichungen der DOV werden die deutschen Kulturorchester als eine Gruppe von Musikern und Musikerinnen begriffen, die sich für den Erhalt der „weltweit einzigartigen deutschen Orchesterkultur“ einsetzen. Gegenüber der Öffentlichkeit wird erklärt, dass „unser weltweit einmaliges Kulturerbe“ bei den als unzureichend empfundenen

47 Viele weitere Formulierungen der beiden Verträge stimmen noch bis heute überein (MERTENS 2001: 17).

Lohnabschlüssen gefährdet sei.<sup>48</sup> Der Unterschied zur Weimarer Republik besteht darin, dass die Orchestervertreter im 21. Jahrhundert nicht mehr von einem common sense der deutschen Öffentlichkeit ausgehen können, die in der Musik die ‚deutsche der Künste‘ sehen. Nicht wenige musikinteressierte Bürger blicken inzwischen kritisch auf die „weltweit einzigartige deutsche Orchesterkultur“.<sup>49</sup>

Zum 30-jährigen Jubiläum des TVK widmete Gerald Mertens der nationalsozialistischen Vorgeschichte des Vertrages wenige Zeilen, sprach aber die Problematik dieser NS-Historie nicht an, sondern ging stattdessen ausführlich auf die Historie des TVK ein, dessen „inhaltliche Keimzelle“ er in der nationalsozialistischen Tarifordnung sah (MERTENS 2001: 17). Der Autor zitierte in einem anderen Beitrag den prominenten Orchesterkritiker Ernest Fleischmann, der einen Reformbedarf bei der Strukturierung der Orchesterlandschaft kritisch angemerkt hatte: „Es ist unsere Aufgabe, diesen Wandel zu gestalten und zu lenken, um zu verhindern, daß aus dem Wandel ein Aussterben wird.“ (MERTENS 1999: 5; MATEJCEK 1992: 1314-1316)

## 6. Diskussion und Ausblick

Dem NS-Rechtsbegriff Kulturorchester haftet seine unrühmliche Begriffsgeschichte an. Einen vergleichbaren Ausdruck gibt es für andere Klangkörper nicht, denn niemand käme auf die Idee, von Kultur-Chö-

48 <<http://www.fr-online.de/frankfurt1/staedtische-buehnen~oper---schauspiel-Opern-orchester-im-warnstreik,1472798.24507944.html>> [15.01.2014]; s. die Pressemitteilung der DOV: <<http://www.dov.org/pressereader/items/heute-aktions-und-warnstreiktag-der-deutschen-kulturorchester.html>> [15.01.2014].

49 JACOBSHAGEN (2000: 17) nennt Beispiele von andersartigen Orchesterfinanzierungen wie sie in den USA und Großbritannien üblich sind. So sei der Etat des Londoner Royal Philharmonic Orchestra lediglich zu 6 % durch die öffentliche Hand gedeckt. In Deutschland sind etwa 85 % der Gesamtausgaben der „Kulturorchester“ durch die öffentliche Hand gedeckt. Eine besondere Situation ergab sich nach der Wende durch die besonders große Konzentration der Orchesterdichte in der ehemaligen DDR (JACOBSHAGEN 2000: 19; MÜLLER-HEUSER 1992: 132). Die Orchesterdichte und die Anzahl der beschäftigten Musiker in West- und Ostdeutschland aus den Jahren 1940 und 1966 wurde miteinander verglichen: Im Gebiet der damaligen BRD habe man demzufolge 1966 gegenüber 1940 eine Zunahme von 15,8 % an Orchestern und 39,4 % an Orchestermusikern zu verzeichnen. Im Gebiet der ehemaligen DDR sei dieser Zuwachs um ein Vielfaches höher, denn hier sei eine Zunahme von 68,7 % an Orchestern und 116,1 % an Orchestermusikern festzustellen (VOSS 1970: 563). Inwiefern hier eine politisch ideologische Rahmung, die zu diesem Zuwachs führte, vorliegt, wäre noch zu untersuchen.

ren, Kultur-Streichquartetten oder gar von Kultur-Jazzbands zu sprechen. Eine besondere Hervorhebung eines Kultur-Klangkörpers vor allen anderen Klangkörpern bleibt abstrus und weckt Erinnerungen an düstere Zeiten deutscher Geschichte. Nicht nur der Begriff selbst, sondern auch die Absurdität der im Tarifrecht verankerten Definition ist offensichtlich. Mit dem Begriff Kulturorchester seien nicht nur solche mit regelmäßigem ‚Operndienst‘ gemeint, sondern auch jene, die ‚Konzerte mit ernst zu wertender Musik‘ spielen. Wer sollte diese in der NS-Zeit vorgenommene Definition heute noch nachvollziehen können, der klassisch-sinfonischen Musik haften eine besondere ‚Ernsthaftigkeit‘ an? Die meisten Kulturschaffenden und Kulturpolitiker haben sich von derartigen Wertungen verabschiedet (FINGER 1970). Das obskure Kriterium der musikwissenschaftlich nicht zu fassenden „Ernsthaftigkeit“ ist als vormalige Rechtfertigung eines exklusiven Förderanspruchs bei Kulturorchestern aber immer noch existent. Man wird bei der einstufigen Bewertung dieses E-Musiklebens, an dem auch die GEMA festhält, mit Verwunderung feststellen können, dass die Musik des abendländischen Kulturraums von Musikfunktionären eher als E-Musik eingestuft wird als die Musik anderer Kulturkreise.<sup>50</sup> Es ist ein skandalöses Phänomen der deutschen Kulturgeschichte, dass die Mitglieder der Kulturorchester als Profiteure der NS-Kulturpolitik nicht auf diese E/U-Trennung verzichten möchten und als Gewerkschaftsmitglieder keine Änderungsanträge zu den entsprechenden Formulierungen im Tarifvertrag stellen.<sup>51</sup>

Andererseits wiederum werden nicht automatisch alle deutschen Orchester, die ‚Konzerte mit ernst zu wertender Musik‘ aufführen, in die Liste der Kulturorchester aufgenommen. International anerkannte Gruppierungen wie das *Freiburger Barockorchester* oder das *Ensemble Modern Orchestra* werden beispielsweise hier nicht erwähnt.

Die problematischen Konsequenzen der Geschichte der Kulturorchester sollen in Form eines kritischen Ausblicks konkretisiert werden, denn die in der NS-Zeit besonders gefestigten und ab 1945 weiter ausgebauten, gewachsenen Strukturen führten zu nicht nachvollziehbaren kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen. Nicht selten veranschlagen die Städte für die Förderung der kulturellen Vielfalt jenseits der traditionellen sinfonischen Musikkultur nur einen verschwindend kleinen Teil des Musiketats. Die Stadt Aachen, überregional als positiver Musterfall

50 Die Einstufung der Jazzkomposition *Strange Fruit* als Unterhaltungsmusik ist beispielsweise absurd.

51 Jazzsaxophonisten, die man nicht als Profiteure der NS-Kulturpolitik bezeichnen kann, haben mit der Reform dieser E/U-Kategorien weniger Probleme.

für besonderes bürgerschaftliches Engagement in Fragen der musikalischen Vielfalt gerühmt, kann hier wieder als Beispiel dienen.<sup>52</sup> In der Spielzeit 2012/13 wurde für die sinfonische Musikkultur gemäß einer Aufstellung des Theaters Aachen vom 18.09.2013 ein Grundbetrag in Höhe von 7.912,3 TEuro ausgegeben. Hinzuzurechnen ist ein prozentualer und nicht genau zu bestimmender Anteil an Gemeinkosten, die für Musik und Schauspiel mit insgesamt 21.151,6 TEuro angegeben wurde. Bei sehr vorsichtiger Schätzung könnte man einen Anteil von mehr als 30 % von diesen Gemeinkosten für die Sparte Musik annehmen. So kann man für das sinfonisch besetzte städtische Musikleben von Gesamtkosten in Höhe von mehr als 14-16 Millionen Euro ausgehen. Für die Förderung der sonstigen Musikkulturen standen im Vergleichszeitraum knapp 71 TEuro zur Verfügung.<sup>53</sup> In der studentisch geprägten Kaiserstadt, der ehemaligen Wirkungsstätte Peter Raabes, wird also etwa 0,5 % des Städtischen Musiketats für die Förderung des nicht-sinfonischen Musiklebens veranschlagt.

Für das Spektrum der großen musikalischen Vielfalt vom Beginn der Musikgeschichte bis zum Farbenreichtum aktueller andersartiger Musikkulturen können und wollen sich die Kulturorchester nicht zuständig fühlen. Angesichts dieser Proportionen kommunalpolitischer Musikförderung klingt die Analyse zur vermeintlichen kulturellen Vielfalt von Christian Höppner, Generalsekretär des *Deutschen Musikrates*, absurd: „Die Aufnahme der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft in das bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes ist ein großer Erfolg für die kulturelle Vielfalt in unserem Land.“<sup>54</sup>

Die Verantwortung für diesen Missstand liegt nur bedingt bei den Mitgliedern der Kulturorchester, zumal diesen die Begriffsgeschichte bislang weitgehend unbekannt zu sein scheint. Ein Antrag der Gewerkschaftsmitglieder zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen

52 Aachen wird zwar als eine von neun NRW-Städten dargestellt, die sich der zeitgenössischen Musik und dem Jazz gegenüber besonders aufgeschlossen zeigt (ZAHN: 42-52). Aber man vermisst eine adäquate Sichtbarwerdung dieser gerühmten musikalischen Vielfalt im Städtischen Haushalt.

53 Die Förderung der nicht-sinfonischen Musik ist den online zur Verfügung gestellten Angaben des Aachener Haushaltes zur „Kulturarbeit außerhalb der Städtischen Einrichtungen“ (kleine und große KaStE) zu entnehmen [27.06.2013]. Der hier angegebene Förderbetrag in Höhe von 71 TEuro bezieht sich auf das Haushaltsjahr 2012, der für zwölf ‚freie‘ Konzertinitiativen (Neue Kammermusik, Jazz, etc.) zur Verfügung gestellt wurde. Ein erheblicher Teil dieser Fördersumme floss als Raummiete, die für die Nutzung städtischer Räume erhoben wurde, an die Stadt zurück.

54 <<http://www.musikrat.de/globals/neuigkeiten-detailseite/article/deutsche-theater-und-orchesterlandschaft-ist-immaterielles-kulturerbe.html>> [14.04.2015].

Historie ist derzeit nicht zu erkennen. Auch grundsätzliche Veränderungen seitens der kommunalen Kulturpolitik sind unwahrscheinlich, denn die in Ratsgremien ehrenamtlich tätigen Kulturpolitiker fühlen sich gegenüber den deutschlandweit agierenden Verbänden in der Regel überfordert. Die dort hauptamtlich tätigen und optimal im Musikleben, in der überregionalen Kulturpolitik und in den Medien vernetzten Profis sind Kommunalpolitikern an Sachkompetenz in Sachen Orchesterpolitik um ein Vielfaches überlegen. Auch durch Doppelfunktionen in den Spitzenpositionen des DOV und des *Deutschen Musikersrats* wurden Einflussnahmen geschaffen, die von den verantwortlichen Kulturpolitikern kaum zu durchbrechen sind. So können sich einflussreiche Lobbyisten weiterhin dafür stark machen, dass die Förderung einer primär sinfonischen Musik noch bis ins 21. Jahrhundert wirksam bleibt. Nach unserer Einschätzung wissen die Lobbyisten zumeist nicht, in welcher Tradition sie agieren – und sie wollen es nachweislich auch nicht wissen.<sup>55</sup> Anstelle einer kritischen Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte versucht die Orchestergewerkschaft, den Begriff Kulturorchester als Fachbegriff für eine weltweit existierende Orchesterkultur zu etablieren und behauptet, Kulturorchester existierten auch im Ausland. So heißt es in einer Pressemitteilung der DOV: „Weltweit werden rund 560 professionelle Kulturorchester gezählt.“<sup>56</sup> Angesichts der Begriffsgeschichte zeugt es von historischer Naivität und Ignoranz, den Eindruck zu erwecken, man könne die so grundverschiedenen Orchestertraditionen außerhalb Deutschlands unter dem NS-Rechtsbegriff Kulturorchester subsumieren.<sup>57</sup>

Ab 1945 entwickelte sich ein neuer Kulturbegriff. Komponisten interessierten sich kaum noch für diese von den Nazis so geschätzte musikalische Monumentalarchitektur, etliche Künstler wurden zu markanten Kritikern des starren Kulturorchestersystems.<sup>58</sup> Ein gesellschaftlicher Konsens über die angeblich große kulturelle Bedeutung der deutschen

55 Die Versuche des Autors, die Thematik innerhalb der DOV zur Sprache zu bringen, blieben entweder ohne Reaktion oder wurden mit zynischem und unmissverständlichem Desinteresse kommentiert.

56 *Deutsche Orchesterlandschaft als UNESCO-Weltkulturerbe? DOV-Delegiertenversammlung beschließt einstimmig Resolution* (Pressemeldung der DOV vom 14.05.2009).

57 Auch gelegentlich vernommene Verharmlosungen, Hitler habe schließlich auch Autobahnen gebaut, wird der kulturgeschichtlichen Problematik nicht gerecht.

58 „Die Orchestermusiker haben die Komponisten verraten, im Stich gelassen (seit 50 Jahren immer mehr). Das ist nicht wieder zu reparieren.“ (Karlheinz Stockhausen an Lutz Felbick, 21.05.1997).

Sinfonik wird zwar öfters behauptet, kann aber nach unserer Einschätzung bei kulturinteressierten Hörern nicht mehrheitlich vorausgesetzt werden.

Die Rezeption und Akzeptanz von anspruchsvollen Radioprogrammen macht deutlich, dass sich eher die Wertschätzung der verschiedensten Weltmusiken gesellschaftlich durchgesetzt hat. Der vormalige Nationalstolz auf deutsche Orchester und die hier gepflegte Sinfonik sind kaum noch relevant – bei allem Respekt gegenüber den damals sehr einflussreichen Freunden von Wagneropern oder Mahler-Sinfonien. Eine kritische Betrachtung des mit deutsch-nationalem ‚Geschmäckle‘ behafteten Begriffs Kulturorchester und der damit in historischer Hinsicht verbundenen kulturpolitischen Akzentuierung auf das Kulturorchestersystem ist mehr als überfällig.

### Literatur

- ALT, Michael (1936a): *Deutsche Art in der Musik*. Leipzig: Eichblatt.
- ALT, Michael (1936b): Richard Wagner nationalsozialistisch gesehen. – In: *Die Musik* 28, 844f.
- BEBEY, Francis (1994): *Africa Sanza oder wie Gott sich einmal die Langeweile vertrieb*. Wuppertal: Hammer.
- BOETTICHER, Wolfgang (1938): Deutsch sein heißt unklar scheinen. – In: *Die Musik* 30, 399-404.
- BORRIS, Siegfried (1972): Orchester in der kulturpolitischen Planung. – In: *Das Orchester* 20, 634-638.
- ENGELMANN, Günther (1988): Zündet die Symphonieorchester an! – In: *Das Orchester* 36, 490ff.
- EHRMANN, F. (1926): Merkt auf, deutsche Orchestermusiker, die Grundfesten Eurer Existenz beben! – In: *Das Orchester* 4, Mitteilungsblatt zur Ausgabe vom 15.02., XIII-XV.
- FELBICK, Lutz (1994): Art. ‚Aachen‘. – In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Sachtteil Bd. 1. Kassel: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1-7.
- FINGER, Heinz (1970): Weltgeltung der deutschen Musik- und Orchesterkultur? – In: *Das Orchester* 18, 567ff.
- FRITZSCHE, Peter (1996): Did Weimar fail? – In: *Journal of Modern History* 68, 629-656.
- FRÖHLICH, Elke (1998): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Teil 1: Aufzeichnungen 1923 – 1941. Bd. 4: März - November 1937. München: Saur.
- GERIGK, Herbert (1938): Was ist mit der Jazzmusik? – In: *Die Musik* 30, 686.
- GERIGK, Herbert (1944): Die Jazzfrage als eine Rassenfrage. – In: *Musik im Kriege* 3, 41-45.
- GRUBE, Cornelius (1998): Zehn Jahre nach Fleischmanns provokanten Thesen. – In: *Das Orchester* 46, 16-20.

- HASSE, Karl (1934a): *Von deutschen Meistern: zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland: ausgewählte Aufsätze*. Regensburg: Gustav Bosse.
- HASSE, Karl (1934b): Nationalsozialistische Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes. – In: Presseamt der Reichsmusikkammer (Hg.), *Kultur, Wirtschaft, Recht- und die Zukunft des deutschen Musiklebens*. Berlin: Parrhysius, 261-276.
- HERNRIED, Robert (1926a): Orchestersorgen. – In: Cunz, Rolf (Hg.), *Deutsches Musikjahrbuch* 4, 64-72.
- HERNRIED, Robert (1926b): Orchestersorgen. – In: *Das Orchester* 3, 231f.
- HERNRIED, Robert (1931): Frontalangriff gegen die Kulturorchester und Theaterplanwirtschaft durch Notverordnung. – In: *Zeitschrift für Musik* 98, 863-866.
- HEYMEL, Michael (2006): *Wie man mit Musik für die Seele sorgt*. Ostfildern: Gründewald.
- HOLL, Karl (1928): Jazz im Konservatorium. – In: *Melos* 7, 30ff.
- IHLERT, Heinz (1935): *Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- IHLERT, Heinz (1938): Sinn und Aufgaben der Reichsmusikkammer. – In: Ders., *Musik im Aufbruch*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 7-17.
- JACOBSHAGEN, Arnold (2000): *Strukturwandel der Orchesterlandschaft: die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland*. Köln: Dohr.
- JERS, Norbert (2012): Das nationalistische Projekt einer deutschen Musik und die Musikforschung im Rheinland. – In: Pietschmann, Klaus/Zahn, Robert v./Ferber, Wolfram/Ders. (Hgg.), *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930: Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Köln, September 2007* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 171). Kassel: Merseburger, 358-396.
- JOHN, Eckhard (1994): *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- KATER, Michael H./RIETHMÜLLER, Albrecht (Hgg.) (2003): *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933 – 1945*. Laaber.
- KHAN, Hazrat Inayat Khan (1987): *Musik und kosmische Harmonie aus mystischer Sicht*. Heilbronn: Heilbronn.
- KRIEGER, Erhard (1937): *Das innere Reich deutscher Musik*. Köln: Tonger.
- KUBISCH (1924): Über die Rechtsgültigkeit des Tarifvertrages. – In: *Das Orchester* 1, 41-51.
- KULZ, Werner (1926): Vertretertagung des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker in Darmstadt. – In: *Zeitschrift für Musik* 93, 365f.
- LUDWIG, Heinz Ludwig (1979): Die Problematik des Kopfstärkeschemas bei der Einstufung der Kulturorchester. – In: *Das Orchester* 27, 809-817.
- MAHLING, Christoph-Hellmut (1997): Art. ‚Orchester‘. – In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Sachtteil Bd. 7. Kassel: Bärenreiter, Sp. 811-851.
- MAHLING, Friedrich (1934): Kultur, Wirtschaft, Recht- und die Zukunft des deutschen Musiklebens. – In: Dreyer, Ernst Adolf (Hg.), *Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichsmusikkammer*. Berlin: Schiffen, 47-54.
- MATEJCEK, Jan V. (1992): Die Zukunft eine Herausforderung? Zur Situation kanadischer und nordamerikanischer Orchester. – In: *Das Orchester* 40, 1314ff.
- MERTENS, Gerald (1999): Amerikanische Verhältnisse. – In: *Das Orchester* 37, 2-13.
- MERTENS, Gerald (2001): 30 Jahre TVK. – In: *Das Orchester* 49, 17-20.

- MERTENS, Gerald (Hg.) (2003): *50 Jahre Das Orchester. Beiträge zu 500 Jahren Orchesterkultur*. Mainz: Schott.
- MÜLLER-HEUSER, Franz (1992): Tradition und Verpflichtung. Die deutsche Orchesterlandschaft. – In: *Das Orchester* 40, 132ff.
- MÜLLER-JABUSCH, Maximilian (1931): *Handbuch des öffentlichen Lebens: Staat, Politik, Wirtschaft, Verkehr, Kirche, Presse*. Hrsg. von Maximilian Müller-Jabusch. Berlin, Leipzig: Köhler.
- NEHRING, Wolfgang (Hg.) (2000): *Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam.
- N. N. (1924): Bericht über Vertreterversammlung. – In: *Die Musik* 16, 794.
- N. N. (1926): Die Vertreterversammlung des R.D.O. (1. Teil). – In: *Das Orchester* 11, Mitteilungsblatt, XLI-XLIII.
- N. N. (1930), Gegen den Orchesterabbau. – In: *Zeitschrift für Musik* 97, 404.
- N. N. (1933): Gegen Härten der Sparverordnungen. – In: *Zeitschrift für Musik* 100, 266.
- N. N. (1943/1944): Verbot des Jazz und ähnlich entarteter Musik in Sachsen. – In: *Musik im Kriege* 1, 75.
- N. N. (1943/44): Ein Arbeitsjahrzehnt der Reichsmusikkammer in Stichworten. – In: *Musik im Kriege* 1, 195f.
- OKRASSA, Nina (2004): *Peter Raabe – Dirigent, Musikschriststeller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872-1945)*. Köln: Böhlau.
- PESENLEHNER, Robert (1937): *Vom Wesen der deutschen Musik*. Regensburg: Gustav Bosse.
- PEUKERT, Detlev J. K. (1989): *Die Weimarer Republik Krisenjahre der klassischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- PFITZNER, Hans (1920): *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* München: Verl. d. Südd. Monatshefte.
- PIETSCHMANN, Klaus/ZAHN, Robert v./FERBER, Wolfram/JERS, Norbert (Hgg.) (2012): *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930: Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Köln, September 2007* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 171). Kassel: Merseburger.
- PORSCH, Ronny (2003): Fiedler, Pfeifer, Klangartisten. – In: *Das Orchester* 51, 15ff.
- POTTER, Pamela M. (1998): *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven [u. a.]: Yale Univ. Press [dt. 2000: *Die deutsche der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart: Klett-Cotta].
- RAABE, Peter (1924): Wie denke ich über den deutschen Orchestermusiker? – In: *Das Orchester* 1924, 48f.
- RAABE, Peter (1926a): Deutsches Musikwesen und deutsche Art. – In: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart* 53, 737f.
- RAABE, Peter (1926b): Franz Liszt und das Werk von Bayreuth. – In: *Das Orchester* 1926, 158ff.
- RAABE, Peter (1934a): Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur (Rede vom 16.02.1934). – In: *Zeitschrift für Musik* 101, 256-273.

- RAABE, Peter (1934b): Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur (Rede vom 16.02.1934). – In: Presseamt der Reichsmusikkammer (Hg.), *Kultur, Wirtschaft, Recht- und die Zukunft des deutschen Musiklebens*. Berlin: Parrhysius, 204-240.
- RAABE, Peter (1935a): Die Musik im dritten Reich (Rede vom 07.06.1934). – In: Ders., *Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Bd. 1: Die Musik im dritten Reich. Regensburg: Gustav Bosse, 9-24.
- RAABE, Peter (1935b): Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur (Rede vom 16.02.1934). – In: Ders., *Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Bd. 1: Die Musik im dritten Reich. Regensburg: Gustav Bosse, 25-67.
- RAABE, Peter (1935c): Schreiben vom 16. Oktober 1935. – In: *Funk und Bewegung* 5/11.
- RAABE, Peter (1936a): Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen, (Rede vom Oktober 1933). – In: Ders., *Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Bd. 2: Kulturwille im deutschen Musikleben. Regensburg: Gustav Bosse, 9-12.
- RAABE, Peter (1936b): Stadtverwaltung und Chorgesang (Rede aus dem Jahr 1928) . – In: Ders., *Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Bd. 2: Kulturwille im deutschen Musikleben. Regensburg: Gustav Bosse, 26-41.
- RAABE, Peter (1936c): Rede zur Feier des 50jährigen Bestehens des Hamburger Lehrer-Gesangsvereins. – In: *Zeitschrift für Musik* 103, 1457.
- RAABE, Peter (1937): Wesen und Aufgabe der Reichsmusikkammer. – In: Hinkel, Hans, *Handbuch der Reichskulturkammer*. Berlin: Dt. Verl. f. Politik u. Wirtschaft, 91-94.
- RAABE, Peter (1939): Über die Werktreue und ihre Grenzen. Ein Vorwort zu einem noch zu schreibenden Buch. – In: Hoffmann, Hans/Rühlmann, Franz (Hgg.), *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*. Braunschweig: Litolf, 153-160.
- RAABE, Peter (1940): Um die Unterhaltungsmusik. – In: *Die Musik-Woche* 8, 309.
- RAABE, Peter (1942): Antwort auf die Umfrage: „Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik?“ – In: *Das Podium der Unterhaltungs-Musik* 1942, 241f.
- RANK, Adolf (1950): *Das Kulturorchester und seine Bedeutung*. Regensburg: Bosse.
- RAUHE, Hermann (1997): Die Orchesterentwicklung in Deutschland. – In: *Das Orchester* 45/12, 6-11.
- RÜHLMANN, Franz (1942): Peter Raabe. Bild seines Wesens und Wirkens. – In: *Zeitschrift für Musik* 109, 473-478.
- SCHERCHEN, Hermann (1920): Antwort auf Hans Pfitzner. – In: *Melos* 1, 20.
- SCHMIDT, Rudolf (1972): Orchesterkonferenz 1971. – In: *Das Orchester* 20, 633.
- SCHNEIDER, Marius (1964): *Die Natur des Lobgesangs*. Basel: Bärenreiter.
- SONNER, Rudolf (1938): Aufbau und Kultur seit 1933. – In: *Die Musik* 30, 434-440.
- STAEHELIN, Martin (1981): Art. ‚Orchester‘. – In: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Mainz: Schott.
- STEINWEIS, Alan E. (1993): *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill: North Carolina UP.
- THELEN-FRÖHLICH, Andrea Therese (2000): *Die Institution Konzert zwischen 1919 und 1945 am Beispiel der Stadt Düsseldorf*. Kassel: Merseburger.
- VOSS, Hermann, (1957): *Das Tarifrecht der Mitglieder der deutschen Kulturorchester, Kulturorchesterarifordnung (TO.K) nebst Änderungen unter Berücksichtigung der Tarifverträge vom 6.10.1956 und 21.9.1957*. Mainz: Das Orchester.

- VOSS, Hermann (1970): Zum Förderprogramm für die Kulturorchester und Musiktheater in der Bundesrepublik Deutschland. – In: *Das Orchester* 18, 561-569.
- ZAHN, Robert v. (Hg.) (2014): *Neue Musik in Nordrhein-Westfalen: Die neun Gesellschaften für Neue Musik zwischen Aachen und Lippe*. Kassel: Merseburger.
- ZIEMER, Hansjakob (2008): *Die Moderne hören: das Konzert als urbanes Forum, 1890-1940*. Frankfurt/M.: Campus.