

Marie Luise Voß

## Orchestergeschichte(n) im Schallarchiv

### Historische Klangarchive als politische Handlungs- und kulturelle Gedächtnisräume

Die Rolle deutscher Spitzenorchester im Zusammenhang mit der kulturpolitischen Geschichte Deutschlands ist in den vergangenen Jahren durch einschlägige Einzelstudien vermehrt in den Fokus musikwissenschaftlicher Fragestellungen gerückt. Es mag nicht verwundern, dass gerade die Berliner Philharmoniker dabei ins Blickfeld fielen,<sup>1</sup> erlangte doch das Orchester bekanntermaßen nicht lange nach seiner Gründung im Jahr 1882 internationales Ansehen und war aufgrund seiner Prestigeträchtigkeit seit jeher von kulturpolitischer Relevanz für die politischen Regimes im 20. Jahrhundert. Seit der Weimarer Republik bis heute ist, unter unterschiedlichen politischen Vorzeichen, der besondere Stellenwert der Philharmoniker betont worden. Mit Blick auf eine systematische und ideologisch motivierte Vereinnahmung des Orchesters spielt das NS-Regime nachvollziehbar eine essentielle Rolle.

Während die Aufarbeitung dieser Thematik in den vergangenen Jahren spürbar an Fahrt aufgenommen hat, und der politisch motivierte Einsatz von Spitzenorchestern für Propagandazwecke in totalitären Regimes mittlerweile dezidiert herausgestellt worden ist, blieb dabei die Frage nach einer politischen Einflussnahme auf die Orchesterarchive zur Sicherung ihrer Historie in Ton, Schrift und Bild, mit der die Inanspruchnahme einhergeht, Teil des kulturellen Erbes zu sein, bislang noch offen. Dass eine interessengeleitete Sammlungspolitik der Orchesterarchive noch vollständig unbeleuchtet ist, erscheint auf den ersten Blick aus zwei Gründen naheliegend: Zum Ersten ist der Aufbau eines umfangreichen Archivs für ein Orchester eher die Ausnahme als die Regel. Zum Zweiten sind bestehende Archive in Struktur, inhaltlicher Zusammensetzung und Sammlungsstrategie äußerst heterogen. Sie können auf eine persönliche Motivation einzelner Personen, zumeist Ensemblemitglieder, zurückzuführen sein, deren privaten Sammlungen erst zu einem späteren Zeitpunkt durch die Orchester institutionalisiert wurden.<sup>2</sup> In anderen Fällen setzen sich die Archivbe-

stände in Teilen aus institutionell gesammelten und privaten Musikernachlässen zusammen.<sup>3</sup> Wiederum andere sind durchgängig in institutionelle Strukturen eingebunden, jedoch nicht als orchesterspezifische Sammlung öffentlich zugänglich.<sup>4</sup>

Um den Versuch zu unternehmen, dennoch nach einer explizit politischen Strategie des Sammelns zu suchen, muss demnach an anderer Stelle angesetzt werden. Dabei ist der Anreiz staatlicher Institutionen, Material zu Klangkörpern zu archivieren, ausschlaggebend und zumeist im Sammeln von Musik an sich zu finden. Ziel dieses Artikels ist es, am Beispiel zweier Klangkörper die Entwicklung und den Stellenwert speziell von musikalischen Klangsammlungen für politische Regimes im Deutschland des 20. Jahrhunderts nachzuvollziehen. Der Beitrag will eine neue Facette einer politisch-ideologisch motivierten Sicherung von Klangsammlungen als kulturellem Erbe herausstellen, die auch für den Diskurs zum musikalischen Kanon und Fragen zur musikalischen Institutionengeschichte anschlussfähig ist. Der Schwerpunkt liegt auf Archiven für historische Schallquellen, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit politischen Strukturen des 20. Jahrhunderts stehen. Untersucht werden Sammlungsstrategien musikalischer Klangquellen, die seitens der Orchester nicht zu kommerziellen Zwecken bestimmt sind. Mit dem Fokus auf nicht-kommerziellen Tondokumenten werden folglich bewusst solche Quellen ausgeschlossen, deren Produktion die Orchester zum Vertrieb von Schallplatten und CDs vornahmen. Die Auswahl fiel für diese Fallstudie auf das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB) und die Berliner Philharmoniker und ist durch die explizite Einbindung beider Orchester in staatliche Strukturen begründet. Gleichwohl ergeben sich Unterschiede im Hinblick auf den politischen Handlungsradius und damit den Grad der Einflussnahme: Das RSB agiert als Rundfunkorchester im Staatsdienst, während die Berliner Philharmoniker vor allem als Prestigeobjekt im In- und Ausland für

Staatszwecke eingesetzt wurden. Damit waren beide Orchester auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Funktionen dem mitunter äußerst wechselhaften politischen Klima der Weimarer Republik, des NS-Regimes, der deutschen Teilung und des wiedervereinten Deutschlands verpflichtet. Bewusst sind damit zwei Orchester ausgewählt, deren Bestände in Teilen bereits erforscht sind. Der Schwerpunkt liegt in diesem Beitrag weniger auf dem Auffinden neuer Archivmaterialien, als vielmehr auf deren Auswertung in Hinblick auf mögliche Sammlungsstrategien. Diese werden vor dem Hintergrund der Archivtheorie von Aleida Assmann und ihren darin ausgeführten Thesen zur Verbindung des Archivs zum kulturellen Gedächtnis verhandelt.

In Reichweite gerät damit auch Jacques Derridas Verständnis des Archivs als einer „politische[n] Kategorie“, an das Assmann mit ihren Überlegungen anknüpft.<sup>5</sup> Die Archivsituation der für diese Untersuchung relevanten Klangdokumente beider Orchester wird in einem ersten Teil offengelegt und in ihren historischen Entwicklungen nachvollzogen. Im zweiten Teil wird aus dem theoretischen Blickwinkel Aleida Assmanns, mit dem sie auf Jacques Derrida rekurriert, der Frage nach dem Archivieren von Klängen als politische wie kulturelle Handlung nachgegangen. In diesem Zusammenhang soll anhand der beiden Fallbeispiele gezeigt werden, inwiefern Klangarchive gleichermaßen als ein politischer Handlungsraum wie auch als kultureller Gedächtnisort gelten können.



Abbildung 1: Das Berliner Funkorchester im Jahr 1928 in kleiner Besetzung im Aufnahmerraum des Vox-Hauses in der Potsdamer Straße 4, der ursprünglichen Geburtsstätte des Unterhaltungsrundfunks, bevor die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) das Haus des Rundfunks in der Masurenallee beziehen konnte. Die Abbildung verdeutlicht die akustisch experimentelle Ausgangslage bei Einspielungen für den Rundfunk. © Deutsches Rundfunkarchiv

## Zur Archivsituation der Orchester

Die Archivierung von Quellen aller Art zur Geschichte des RSB ist seit jeher eng mit den administrativen Strukturen des Unterhaltungsrundfunks verbunden. Dokumente und Artefakte zum Orchester wurden von Beginn an in Archiven für rundfunkspezifische Quellen gesammelt. Impulsgeber für den Aufbau des Unterhaltungssektors – der Rundfunk war bis dahin nur für militärische und wirtschaftsspezifische Kommunikation genutzt worden – war das Reichspostministerium der Weimarer Republik, dementsprechend befand sich dieser Bereich von Beginn an in staatlicher Hand.<sup>6</sup> Schon früh wurde neben Wirtschaftsinteressen und der Kulturförderung auch die politische Nutzbarkeit des Unterhaltungsrundfunks zum Thema.<sup>7</sup> Mit Beginn des Sendebetriebs am 29. Oktober 1923<sup>8</sup> gehörte Musik zu einem Hauptbestandteil der Radioprogramme. Die musikalische Gestaltung der Rundfunksendungen ist in den Gründungsjahren auf die Initiative einzelner Akteure zurückzuführen, bedurfte jedoch aufgrund der steigenden Anforderungen an Repertoirevielfalt und -menge bald der Gründung eines eigenen Klangkörpers, der sich entsprechend den Gegebenheiten und Bedingungen des Rundfunks professionalisierte.<sup>9</sup>

Das Berliner Funkorchester<sup>10</sup> setzte sich in großen Teilen aus dem Orchester der 1924 geschlossenen Berliner Volksoper zusammen und konstituierte sich 1925 endgültig als eigener Klangkörper des Rundfunks.<sup>11</sup> Die im selben Jahr gegründete Reichs-Rundfunk-Gesellschaft begann wenig später mit der Einrichtung von Archivstrukturen, die zur Aufbewahrung und Wiederverwendung von Dokumenten und Aufnahmen dienen sollten. Das Archiv des RSB kann daher gewissermaßen als ‚Archiv im Archiv‘ aufgefasst werden, dessen Inhalte als zusammengehöriger Korpus aus übergeordneten Quellenpools des Rundfunks erst rekonstruiert werden müssen.

\* \* \*

Anders als das RSB gehören die Berliner Philharmoniker zu den wenigen Orchestern in Deutschland, die in den vergangenen 40 Jahren ein hauseigenes Archiv aufgebaut haben. 1983 als eingetragener Verein „Archiv der Berliner Philharmoniker e.V.“ gegründet, basiert es auf einer Privatsammlung des Bratschisten Peter Muck. Ausschlaggebend für die Archivgründung

war eine von Muck zum 100-jährigen Bestehen des Orchesters 1982 veröffentlichte dreibändige Publikation, in welcher er die Orchestergeschichte seit ihren Anfängen detailliert dokumentiert. Seit 2013 ist das Archiv Teil der Stiftung Berliner Philharmoniker. Die Bestände sind auf zwei Standorte verteilt, die sich in Berlin-Moabit (Wiebestraße 42–45) und in den Räumlichkeiten der Philharmonie am Potsdamer Platz befinden und „umfangreiche Sammlungen von Programmheften, wertvollen Briefen, Konzertplakaten, Zeitschriften, Akten und Fotodokumenten sowie Videos und Tonaufnahmen, welche bis in die Zeit der Schellackplatten zurückreichen“<sup>12</sup>, umfassen. Während zahllose Schrift- und Bildquellen zur Erschließung der Orchestergeschichte an beiden Standorten und ergänzend dazu in den Beständen des Bundesarchivs einen nahezu lückenlosen Nachvollzug der Konzerttätigkeit und der administrativen Prozesse des Orchesters ermöglichen, sind es erstaunlicherweise gerade die oben angesprochenen Tonaufnahmen, die, wenn überhaupt, dann nur zufällig und bei Weitem nicht vollständig, Eingang ins Archiv fanden. Stattdessen verfügt das Deutsche Rundfunkarchiv gemeinsam mit den Rundfunkanstalten der ARD heute über die umfangreichste Sammlung historischer, nicht-kommerzieller Klangquellen der Philharmoniker, da sich für das Orchester mit der Etablierung des Unterhaltungsrundfunks in Deutschland ein neues Betätigungsfeld erschloss und der Rundfunk als einzige Institution eine systematische Archivierung von Tonaufnahmen des Orchesters vornahm.

## ‚Ursprungsklänge‘ – Orchestergeschichte im Rundfunkarchiv

Die historischen Sammlungen, die heute im Deutschen Rundfunkarchiv an den Standorten Frankfurt am Main und Potsdam-Babelsberg vorliegen, setzen sich aus verschiedenen Archiven zusammen, die aufgrund der politischen Umbrüche im Deutschland des 20. Jahrhunderts mehrfach umstrukturiert, geschlossen und neu aufgebaut wurden. Diese Veränderungen, die im Folgenden nachvollzogen werden, beding-

ten nicht nur prospektiv die Auswahl der zu archivierenden Quellen, sondern ebenso retrospektiv den Umgang mit bestehendem Material und dessen Integration in neue Archivstrukturen.

Mit Blick auf die Dokumentation und Archivierung speziell der Klangquellen in der Gründungszeit des Unterhaltungsrundfunks, hat bereits Ludwig Stoffels auf die Misere der Quellenlage hingewiesen:

„In seinen Anfangsjahren verfügte der Rundfunk über keine Möglichkeit zur Aufzeichnung von Programmproduktionen. Der ‚Live‘-Charakter wurde nur dadurch eingeschränkt, daß die Sendegesellschaft von Anfang an auch Grammophonaufnahmen der Schallplattenindustrie über den Äther schickte.“<sup>13</sup>

Die Dokumentation der Entwicklung des neuen Unterhaltungsmediums Rundfunk konnte folglich zunächst nur schriftlich, nicht aber akustisch vorgenommen werden.<sup>14</sup> Für die Archivsituation des RSB bedeutet dies ein grundlegendes Problem, sind somit doch wesentliche Bestandteile der Orchestergeschichte, die die frühe experimentelle Phase mit dem neuen Medium betreffen, in Klangquellen nicht rekonstruierbar. Erhalten sind ausschließlich Schrift- und Bildquellen – interne Dokumente, Programmabläufe und Sendungsprotokolle, sowie Fotografien oder Skizzen zur Orchesteraufstellung –, die im Zuge der systematischen Archivierung von Akten überliefert oder dezidiert für die Veröffentlichung in den Rundfunkzeitschriften<sup>15</sup> aufbereitet wurden und dort publiziert sind.<sup>16</sup> Für die Berliner Philharmoniker<sup>17</sup> ist in der Anfangszeit des Rundfunks noch keine regelmäßige Präsenz im Rundfunk zu verzeichnen. Technische Möglichkeiten zur Aufzeichnung von Musikeinspielungen wurden ab 1927 getestet, der Einsatz zuverlässig einsetzbarer Geräte erfolgte jedoch erst zu Beginn der 1930er Jahre.<sup>18</sup> Demnach beginnt mehr als sechs Jahre nach Aufnahme des Sendebetriebs die Geschichtsschreibung beider Ensembles auch in Klangdokumenten des Rundfunks.

Ab 1929 richtete die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) ein eigenes Schallarchiv ein, das der Wiederverwertung, aber ebenso der Dokumentation zahlreicher für den Rundfunk produzierter Aufnahmen und der dazugehörigen Verwaltungskorrespondenz

dienen sollte.<sup>19</sup> Die Strukturen der RRG sowie des Schallarchivs wurden mit der ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten 1933 dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels unterstellt. Mit der Einrichtung der Reichsrundfunkkommission im Juli 1933 wurde die ideologische Gleichschaltung des Rundfunks systematisch umgesetzt. Die Nationalsozialisten, maßgeblich Joseph Goebbels, setzten den Rundfunk als Propagandamittel für die Verbreitung und Legitimierung der nationalsozialistischen Ideologie ein. „Die Menschen so lange zu hämmern, zu feilen und zu meißeln, bis sie uns verfallen sind. Das ist eine der Hauptaufgaben des deutschen Rundfunks und eine der Hauptaufgaben der Sendegesellschaften, die sie zu befolgen haben“, so Joseph Goebbels in einer Rede im Funkhaus Köln 1933.<sup>20</sup> Die akribische Umstrukturierung des Schallarchivs der RRG ab 1933 legt darüber hinaus nahe, dass mit der Archivierung von Rundfunkaufnahmen und -mitschnitten, die im Radio übertragen wurden, das Ziel verfolgt wurde, auch ein kulturelles Erbe ideologischer Passgenauigkeit sicherzustellen.<sup>21</sup> Die Klangaufnahmen spezifischer Orchester, die sich für dieses Vorhaben als besonders relevant und geeignet erwiesen, nahmen in diesem Zusammenhang einen großen Stellenwert ein.<sup>22</sup>

Für den Zeitraum von 1929 bis 1939 wurden die Bestände des Schallarchivs systematisch katalogisiert. Mit zunehmender Intensität der Luftangriffe auf Berlin während des Zweiten Weltkriegs rückte die Sicherung der Bestände verstärkt in den Fokus. Angeordnet wurde, wie auch im Falle anderer Kulturgüter aus Museen und Archiven, die Verteilung der Sammlungsbestände auf mehrere Standorte rund um die Stadt ab den 1940er Jahren.<sup>23</sup> Die Dokumentation aller Neuzugänge führte man im Zuge der Auslagerungen nur über Produktionsblätter einzelner Sendungen fort, für den Zeitraum von 1939 bis 1945 erschien kein separater Katalog.<sup>24</sup> In den darauffolgenden Jahren fielen trotz der dezentralen Lagerung weite Teile des Archivs der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg zum Opfer oder gingen im Zuge der Übernahme eines Großteils des Inventars durch die BBC nach Kriegsende verloren.<sup>25</sup> Während die RRG nach Kriegsende keine administrativen Funktionen für den Rundfunk mehr verfolgte und ab 1951 liquidiert wurde,<sup>26</sup> beschloss die bereits ein Jahr zuvor

gegründete ARD die Neueinrichtung eines Rundfunkarchivs im westalliierten Sektor, zu diesem Zeitpunkt unter dem Namen „Lautarchiv der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten öffentlichen Rechts“.<sup>27</sup> Dieses sollte in erster Linie der Vereinfachung der Arbeit der Rundfunkanstalten dienen, indem es als zentrale Anlaufstelle die Wiederverwendung vorhandener Tonaufnahmen im Radioprogramm erleichtern sollte.<sup>28</sup> Das Lautarchiv der ARD nahm ab dem 1. Januar 1952 den Betrieb auf.<sup>29</sup> Für die Berliner Philharmoniker, die im Rahmen der Aufteilung auf die vier Besatzungszonen dem britischen Sektor zufließen und als Orchester der Westalliierten wirkten, änderte sich die Archivsituation damit grundlegend, da Klangdokumente nicht-kommerzieller Art von nun an dezentral, vornehmlich im Lautarchiv und in den Archiven der sechs Rundfunkanstalten der ARD<sup>30</sup> aufbewahrt wurden. Seit 1956 wurde in diesem Zuge auch die Sammlung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft rekonstruiert:

„Der erste Schritt dazu war die Übernahme von rund 4.500 Tonaufnahmen aus dem Archiv der British Broadcasting Corporation (BBC), die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs dorthin gebracht worden waren. Nach und nach konnte der vorhandene Bestand erweitert werden. [...] Daneben waren Kopien von Originaltonträgern der RRG, die sich heute im Besitz des Tschechischen Rundfunks befinden und Schallfolien, die in Oslo bei Grabungsarbeiten für das neue Funkhaus gefunden wurden, wichtige Puzzleteile bei der Rekonstruktion des früheren Schallarchivs der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft.“<sup>31</sup>

Im Unterschied zum Lautarchiv der ARD im westalliierten Sektor wurde in der DDR erneut ein zentralisiertes Schallarchiv in unmittelbarer Nähe zum staatlich verwalteten Rundfunk eingerichtet: Nur wenige Jahre nach der Gründung der DDR begann der Aufbau mehrerer Archive des Rundfunks der DDR im neuen Rundfunkzentrum Berlin in der Nalepastraße.<sup>32</sup> Im Musikarchiv der Hauptabteilung Musik (HA Musik) wurde diverses Quellenmaterial zum RSB – das Orchester war mit der Aufteilung Berlins dem sowjetischen Sektor zu gefallen – systematisch gesammelt.<sup>33</sup> Aufschlussreich

ist hier die Gegenüberstellung beider Archivsysteme zur Zeit der Deutschen Teilung im Hinblick auf die unterschiedlichen Sammlungspraktiken und die politischen Ziele in der BRD (Berliner Philharmoniker) und der DDR (RSB).

Auf die Teilung der Schallarchive des Rundfunks zwischen 1951 und 1989 folgte mit der Wiedervereinigung von BRD und DDR eine Zusammenführung der Sammlungen. 1994 übernahm das DRA alle Bestände des Hörfunks und Fernsehens der DDR. Dazu wurde in Potsdam-Babelsberg ein zweiter Standort eingerichtet. Demzufolge umfassen die Bestände des DRA und der ARD heute den größten Anteil an Schrift- und Bildquellen zum RSB und ebenso den umfassendsten Korpus der Tondokumente zu den Berliner Philharmonikern, der sukzessive mit kommerziellen Produktionen der vergangenen 100 Jahre angereichert wird.<sup>34</sup> Als Aufgabe und Zweck benennt das DRA heute „die Erfassung von Ton- und Bildträgern aller Art, deren geschichtlicher, künstlerischer oder wissenschaftlicher Wert ihre Aufbewahrung und Nutzbarmachung für Zwecke der Kunst, Wissenschaft, Forschung, Erziehung oder des Unterrichts rechtfertigt.“<sup>35</sup> Explizit zu den Klangquellen heißt es:

„Materielle Artefakte dienen dem kulturellen Gedächtnis als ständige Bezugspunkte der Selbstversicherung. Ohne sie verliert die historische Erzählung ihre Glaubwürdigkeit und Authentizität. Das DRA steht für die Sicherung des ihm anvertrauten Rundfunkerbes und den Erhalt ihrer authentischen Abspieldaten.“<sup>36</sup>

Besonders plastisch wird dies mit Blick auf die Vermittlung von ideologisch gefärbten Inhalten, wie sie beispielsweise in Radiosendungen oder in Aufnahmen öffentlicher Reden zu finden sind, die im Unterschied zu rein schriftlichen Quellen auch die entsprechende Rhetorik erfahrbar machen. In Bezug auf musikspezifische Tondokumente ermöglicht das Archivmaterial nicht nur umfassende Einblicke in die Ästhetik des Orchesterklangs einer Vielzahl von Klangkörpern in Deutschland und deren musikalischen Interpretationen unter namhaften Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Verdeutlicht werden auch die Möglichkeiten und Grenzen der Aufnahmetechnik, die während der Digitalisierung

der Quellen weiterhin bewusst beibehalten und nicht nachträglich optimiert wurde.

### **Orchesterklänge in der Retrospektive**

Durch die Eingliederung des Archivs des Hörfunks der DDR nach der Wiedervereinigung in das Deutsche Rundfunkarchiv liegen die in den jeweiligen Institutionen getrennt gesammelten Dokumente aus der Zeit zwischen 1949 und 1989 heute an einem gemeinsamen Ort vollständig vor. Während somit die Tondokumente des RSB aus dieser Zeit im DRA zentral archiviert sind, trifft dies für die Bestände der Berliner Philharmoniker nach 1945 jedoch nur partiell zu: Tondokumente aus Eigenproduktionen des Rundfunks in der BRD – gemeint sind hier weiterhin alle Aufnahmen, die zu nicht-kommerziellen Zwecken in Zusammenarbeit mit den ARD-Rundfunkanstalten produziert wurden – verblieben zum Großteil in den Archiven der jeweiligen Rundfunkanstalten, an denen sie entstanden waren, und wurden nach der Wiedervereinigung nicht ins DRA überführt. Eine Untersuchung der Bestände aus diesem Zeitraum bedingt folglich den Einbezug jener Rundfunkanstalten zur Vervollständigung des Untersuchungsgegenstandes.

Für die Bestände historischer Klangquellen bis 1945 müssen zudem die Lücken in der Überlieferung auf Basis von Archivkatalogen geschlossen werden. Für die Klangquellen des RSB sowie für die Berliner Philharmoniker lassen sich aus heutiger Perspektive die Rückführung von Aufnahmen der RRG oder deren Verbleib außerhalb des Deutschen Rundfunkarchivs nicht mehr detailliert nachvollziehen. Ausschließlich die Bestandslisten der Hördatenbank der ARD geben Aufschluss über die noch vorhandenen Tondokumente aus der Zeit zwischen 1929 und 1939. Ein Abgleich mit den in den Katalogen der RRG vermerkten ursprünglich vorhandenen Beständen ermöglicht für diese Zeitspanne jedoch eine vollständige Rekonstruktion und bildet das Verhältnis der damaligen Bestände zu den heute existierenden Quellen ab. Demzufolge sind von den 414 in den Katalogen vermerkten Klangquellen des Funkorchesters heute 411 erhalten. Von den 37 eingetragenen Schallplatten der Berliner Philharmoniker ist heute keine mehr vorhanden.<sup>37</sup>

Die Geschichte und die Verquickungen der Rundfunkarchive zeigen, dass angesichts der mehrfachen

historischen Umbrüche die kulturpolitischen Intentionen des Sammelns je nach Institution und Zeitspanne differenziert zu betrachten sind. Aufgrund einer lückenhaften Quellenlage der Archive selbst sind, um ein umfassendes Bild politischer Archivierungsstrategien zu erhalten, weitere Quellentypen zu befragen. Dennoch können die für die beiden Orchester archivierten Klangquellenkorpora aussagekräftige Ergebnisse liefern, die Erkenntnisse zu ihrer politischen Indienstnahme ermöglichen. An ihnen lässt sich auch nachvollziehen, durch welche Praktiken sie im kulturellen Gedächtnis verankert werden sollten. Im Folgenden soll dies anhand des Schallarchivs des RRG gezeigt werden.

Eine umfangreiche Analyse des Archivs und seiner strategischen Ausrichtung steht bislang noch aus. Aus diesem Grund erhebt diese Fallstudie nicht den Anspruch, übergreifende Aussagen zu treffen, sondern sie will anhand von Einzelbeispielen verschiedene Strategien sichtbar machen. Welche musikalischen Quellen beider Klangkörper für das Archiv ausgewählt wurden, kann hier bereits als ein Indiz für eine Sammlungspolitik gewertet werden. Die daraus hervorgehenden Hypothesen über einen möglichen politisch intendierten Mehrwert dieser Dokumente für das Archiv werden mit der Gedächtnistheorie Aleida Assmanns enggeführt, in der die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin eine dezidiert politische Intention für den Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses nachgewiesen hat. Diese betrifft das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft, in dem jedes Archiv als eine materielle Form dieses Gedächtnisses fungiert.

### **Das Archiv zwischen Funktions- und Speichergedächtnis**

Ihrer Auseinandersetzung mit dem Archiv legt Assmann die Aufteilung des kulturellen Gedächtnisses in ein Funktions- und Speichergedächtnis zugrunde. Dabei schließt sie an Theorien Friedrich Nietzsches, Maurice Halbwachs' und Pierre Noras an, die die Verbindung von Identität und Erinnerung ebenfalls verhandeln, kritisiert jedoch die „schroffe Polarisierung von Geschichte und Gedächtnis“ innerhalb dieser Ansätze als „ebenso unbefriedigend, wie ihre vollständige Gleichsetzung“, die sie etwa in den Schriften Dan Diners herausstellt.<sup>38</sup> Im Gegenzug bietet sie an, „Ge-

schichte und Gedächtnis als zwei Modi der Erinnerung festzuhalten, die sich nicht gegenseitig ausschließen und verdrängen müssen“, sondern als komplementäre Bereiche existieren und das auf der Ebene eines individuellen wie auch eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses.<sup>39</sup> Es geht ihr damit um die Synthese zweier bis dato als getrennt betrachteter Phänomene, die explizit Auswirkungen auf die Frage nach dem Subjekt-Objekt-Verhältnis hat.

„Das kulturelle Funktionsgedächtnis ist an ein Subjekt gebunden, dass sich als Träger oder Zurechnungsobjekt versteht. Kollektive Handlungssubjekte wie Staaten oder Nationen konstituieren sich über ein Funktions-Gedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen. Das Speichergedächtnis dagegen fundiert keine Identität. Seine nicht minder wesentliche Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zulässt. Für dieses nicht begrenzte Archiv [...] gibt es kein Subjekt mehr, dem sie sich noch zuordnen ließe [...].“<sup>40</sup>

Während das subjektbezogene Funktionsgedächtnis Aufgaben der Legitimation, Delegitimation sowie der Distinktion erfüllt und damit selektiv arbeitet<sup>41</sup>, ist andererseits das identitätsfreie Speichergedächtnis als Hof jener ungebrauchten, nicht-amalgamierten Erinnerungen, der das Funktionsgedächtnis umgebe, konzipiert.<sup>42</sup> Als teils nicht bewusstes, teils unbewusstes Gedächtnis bilde es nicht den Gegensatz, eher dessen Hintergrund, so Assmann weiter. Der behaupteten Polarität von Erinnerung und Geschichte hält sie somit eine zeitliche und funktionale Abstufung eingedenk ihrer unterschiedlichen Bezugnahmen entgegen.

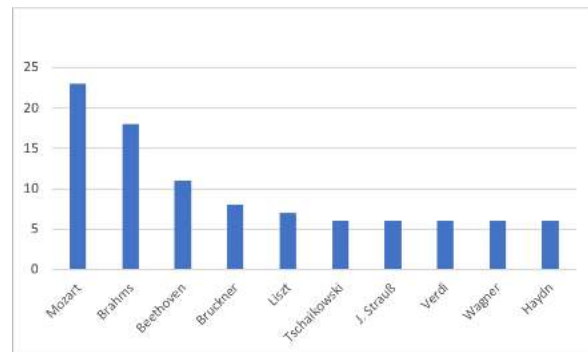
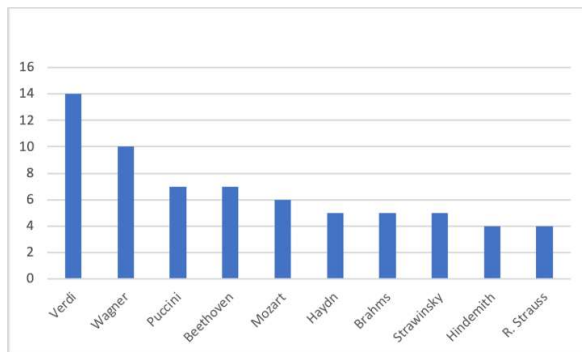
Geeignet für diesen Beitrag gestaltet sich der Zugang Assmanns insofern, als ihre Thesen, auf Bestände von Klangdokumenten der Berliner Philharmoniker und des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin bezogen, Aufschluss darüber geben, welche strategischen Schwerpunkte beim Einsatz der Orchester im Rundfunk und im Konzertleben gesetzt wurden. Auch inwiefern die Archivierung von Musik durch kulturpolitische Ideologien beeinflusst war, lässt sich auf Basis ihrer theoretischen Überlegungen ausleuchten. Mithilfe die-

ser beiden Bereiche – der Präsenz von Musik im öffentlichen Leben und im Archiv – sollte nicht nur ein kollektives kulturelles Gedächtnis ausgeprägt, sondern politisch gesteuert eine gezielte Deutung der Vergangenheit legitimiert werden. Assmann nennt das Archiv aus diesem Grund auch einen „Ort, an dem Vergangenheit konstruiert, produziert wird“.<sup>43</sup> Zugespielt formuliert ist das Sammeln in Klangarchiven Ausdruck einer Praxis der Geschichtsschreibung, die historische Neukonstitution wie auch Geschichtsklitterung gleichermaßen einbezieht.

In Bezug auf Archive als abstrakte und allgemeine „Gedächtnisort[e]“<sup>44</sup> stellt sie fest, dass sich diese immer zwischen den Polen eines Funktions- oder Speichergedächtnisses bewegen und je nach Ausrichtung der amtierenden Staatsführung mehr dem einen oder dem anderen Modus angehören: „Totalitäre Regimes eliminieren das Speichergedächtnis zugunsten des Funktionsgedächtnisses. Demokratische Regimes tendieren dazu, das Speichergedächtnis auf Kosten des Funktionsgedächtnisses zu eliminieren.“ Assmann setzt ihre Theorie an Jacques Derridas Verständnis des Archivs als „politische Kategorie“ an. Dessen Argumentation, „there is no political power without control of the archives, if not of memory“<sup>45</sup>, bildet den Ausgangspunkt ihrer Ausführungen über die Funktionen des Archivs, die sie damit als im Kern politisch auffasst. Auch Begriffe wie Konservierung, Auswahl und Zugänglichkeit werden unter dieser Ausrichtung als Merkmale von Archiven gelesen, ebenso wie Verschiebungen von Legitimationsstrukturen aufgrund eines Wechsels politischer Herrschaftsformen.<sup>46</sup> Die folgenden zwei Fallbeispiele fokussieren Bereiche, in denen Merkmale des Funktionsgedächtnisses in den Beständen der Orchester nachgewiesen werden können. Sie beleuchten einerseits die intendierte Einwirkung auf ein kollektives Gedächtnis im Abgleich mit bestehenden Forschungsergebnissen und andererseits die Folgen für das Schallarchiv der RRG.

### Fallbeispiel 1 – Repertoire

Mit Blick auf die Repertoiregestaltung verdeutlicht die Aussage des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels in einer Rede vom Juni 1935 den Eingriff des Regimes in den Konzertkanon: „Wir besitzen nicht den Ehrgeiz, dem Dirigenten vorzuschreiben, wie er



seine Partitur zu dirigieren habe. Aber was gespielt wird und was dem Geiste unserer Zeit entspricht, darüber behalten wir uns das souveräne Vorrecht vor zu bestimmen.<sup>47</sup> Assmann begründet diese Mechanismen der Legitimation von Macht, die auf ein kulturelles Gedächtnis Einfluss nehmen, in einer „Allianz der Herrschaft mit dem Gedächtnis [...], vorzugsweise in der Form der Genealogie, denn Herrschaft braucht Herkunft.“<sup>48</sup>

In der Forschungsliteratur zu den Berliner Philharmonikern ist belegt, dass die Nationalsozialisten das musikalische Repertoire für propagandistische Zwecke instrumentalisierten.<sup>49</sup> Dass ein merklicher Eingriff in die Programmgestaltung der Orchester seitens der Nationalsozialisten im Vergleich zur Weimarer Republik – ganz im Sinne der Konstruktion einer Genealogie – ausblieb, hat Fritz Trümpi bereits anhand eines Vergleichs der Konzertprogramme von Berliner und Wiener Philharmonikern deutlich gemacht: „Eine pointierte, tendenziöse mediale Vermittlung vermochte die Rezeption also soweit zu beeinflussen, dass Repertoirekorrekturen gar nicht mehr notwendig waren.“<sup>50</sup> Die akribische Dokumentation der Bestände des Schallarchivs der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft ermöglicht dafür einen Einblick in die Klangsammlungen und bestätigt diese Erkenntnisse auch für das Rundfunkorchester. Ein Vergleich der im Archiv aufbewahrten Tondokumente zeigt hinsichtlich der zehn meistgespielten Komponisten vor und nach 1933 dennoch eine Verschiebung. Während im Zeitraum 1929 bis 1932 Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Giacomo Puccini, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Johannes Brahms, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Richard Strauss die am häufigsten gespielten Komponisten in den Archivaufnahmen ausmachen, gehörten ab 1933 Puccini, Hindemith,

Abbildungen 2 und 3: Gegenüberstellung der zehn Komponisten, die in den Beständen der Tonaufnahmen des RSB am häufigsten archiviert wurden. 1929–1932 (Abb. 2) und 1933–1939 (Abb. 3).

Strawinsky und Strauss nicht mehr dazu. Mit deutlichem Abstand bestimmen ab der Machtübernahme Mozart, Brahms und Beethoven die Bestände, gefolgt von Bruckner und Liszt, Tschalkowski, Johann Strauß, Verdi, Wagner und Haydn.

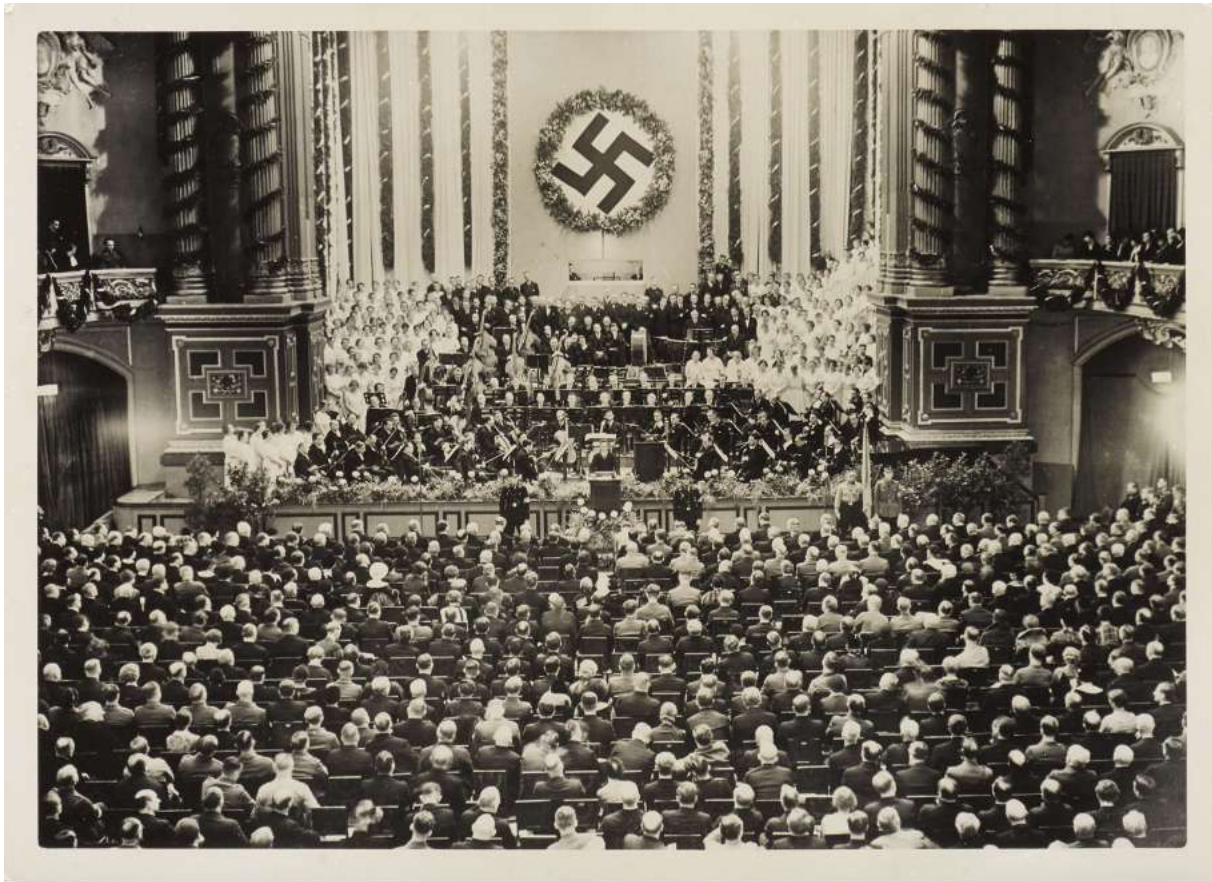
Die Berliner Philharmoniker hingegen zeigen im Archivbestand eine deutlich konzentriertere Ausrichtung. Vor der Machtübernahme lag die Zahl der archivierten Komponisten bei zehn, danach bei 21. Ein Vergleich unterstreicht, wie schon im Fall des RSB eine Konstante für Ludwig van Beethoven.

Besonders interessant ist in beiden Fällen jedoch der Wegfall bestimmter Komponisten, wie Strawinsky, Richard Strauss und Hindemith für das RSB und Meyerbeer für die Berliner Philharmoniker – ein Umstand, der sich zumindest für Meyerbeer in seiner jüdischen Herkunft und in der ständigen Konfrontation Hindemiths mit dem NS-Regime aufgrund nicht ideologiekonformer Kompositionen nachvollziehen lässt. Für den Wegfall von Kompositionen Richard Strauss' in den Beständen des Schallarchivs liegt die Vermutung nahe, dass die zunehmenden Auseinandersetzungen mit dem NS-Regime, die sich im Zuge seiner Tätigkeit als Präsident der Reichsmusikkammer bereits in den frühen 1930er Jahren anbahnten, seine Kompositionen für die Archivierung ausschlossen.

## Fallbeispiel 2 – Feste und Rituale

Neben der Legitimation gehört nach Aleida Assmann die Distinktion zu den „Gebrauchsfunktionen des kulturellen Gedächtnisses“.<sup>51</sup> Unter diesem Begriff seien alle symbolischen Äußerungsformen zu verstehen, die der Profilierung einer kollektiven Identität dienen, so





Assmann. Als Beispiele führt sie Feste und Rituale aus religiösen Kontexten an, die Gemeinschaftsbildung durch gemeinsame Erinnerungen bewirken. Wie hoch der Stellenwert von Ritualen und Festen auch im Zusammenhang mit Musik und Indoktrination im NS ist, zeigen die Parallelen des durch diverse Feiertage strukturierten sogenannten ‚NS-Feierjahres‘ zum christlichen Kirchenjahr, aber auch davon unabhängige Anlässe, in die Musik als zentraler Bestandteil eingebunden war. Eine Strategie der Distinktion lässt sich bis in die Klangarchive der Orchester nachvollziehen. Mehr noch: es wurde nicht nur ritualisiert gefeiert, die Feierlichkeiten, ob wiederkehrend oder einmalig, wurden ebenso ritualisiert aufgezeichnet und archiviert. Nachvollziehbar wird dies anhand der Strukturierung der Kataloge, die ‚Veranstaltungen‘ als separate Kategorie aufführen und zahlreiche Einträge diverser, wiederkehrender wie einmaliger, Veranstaltungsformate enthalten. Für den Katalog ab 1936 werden diese zusätzlich in den Bereichen der Innenpolitik und der Außenpolitik ausdifferenziert.

Abbildung 4: Die feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 wurde in diversen medialen Formaten dokumentiert, so auch in Fotografien. Die Abbildung zeigt die Berliner Philharmoniker auf der Bühne der Alten Philharmonie. Am Pult mittig spricht Joseph Goebbels. © Archiv der Berliner Philharmoniker

In den Katalogen des Schallarchivs der RRG sind demzufolge auch die entsprechenden Festakte mit musikalischen Beiträgen dokumentiert, sodass der Rückschluss auf einen gezielten Einsatz von Musik und Orchestern ebenso wie auf die systematische Archivierung dieser Klangdokumente zum Zweck der ‚Sicherung‘ innerhalb eines kulturellen Gedächtnisses plausibel erscheint. Dabei nahmen die archivierten Veranstaltungen unter Mitwirkung des Berliner Philharmonischen Orchesters in der Quantität einen deutlich größeren Anteil ein, als die davon unabhängigen Aufnahmen. Daneben lassen sich auch regelmäßige Einsätze bei wiederkehrenden Veranstaltungen, etwa die Jahrestagungen der Reichskulturkammer 1936–1938 oder die Kulturtagung im Rahmen des Reichsparteitags der NSDAP 1936 und 1938 nachweisen.

Datum	Veranstaltung	Gespielte Werke
15.11.1933	Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer	L. v. Beethoven: Musik zu Goethes Trauerspiel <i>Egmont</i> op. 84 R. Wagner: Chor aus <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>
29.03.1935	Bach-Händel-Schütz-Gedenktag	H. Schütz, <i>Festgesang</i> J. S. Bach, <i>Kantate bei der Ratswahl zu Leipzig 1731 „Wir danken dir, Gott“</i> G. F. Händel, Orgelkonzert in F-Dur mit Orchester G. F. Händel, <i>Halleluja</i>
29.05.1935	Festakt anlässlich der 1. Einberufung des Verwaltungsbeirates der Fernsehgemeinschaft und der Rundfunk-Arbeitsgemeinschaft	O. Siegl, <i>Festliche Ouvertüre</i>
15.02.1936	Eröffnungsfeier der Internationalen Auto- und Motorrad-Ausstellung in Berlin	F. Liszt, <i>Huldigungsmarsch</i>
17.08.1936	Gedächtnisfeier anlässlich des 150. Todestages Friedrichs des Großen	J. F. Reichardt, <i>Trauerkantate</i>
09.11.1936	Kulturtagung im Opernhaus im Rahmen des Reichsparteitags der Ehre 1936	H. Wolf, <i>Prometheus</i> L. v. Beethoven, Sinfonie Nr. 6
27.11.1936	Jahrestagung der Reichskulturkammer	H. Wolf, <i>Behelligung</i> (Orchesterbearbeitung von Arno Rentsch) G. F. Händel, Konzert für Orgel und Orchester A-Dur, 1. Satz H. Zilcher, <i>Gebet der Jugend</i> (Text: Karl Maria Kaufmann)
20.02.1937	Eröffnungsfeier der Internationalen Auto- und Motorrad-Ausstellung in Berlin	E. Kretschmer, Krönungsmarsch aus <i>Die Folkungen</i>
26.11.1937	Gemeinsame Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	R. Wagner, Vorspiel zu <i>Lohengrin</i> , III. Akt R. Schumann, Violinkonzert
06.09.1938	Kulturtagung im Opernhaus im Rahmen des ersten Reichsparteitags Großdeutschlands vom 29.08. bis 12.09.1938	A. Bruckner, 7. Sinfonie
25.11.1938	Fünfte Jahrestagung der Reichskulturkammer	R. Strauss, <i>Festliches Präludium</i> J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3

Tabelle 1: Auswahl der im Schallarchiv der RRG dokumentierten Veranstaltungen mit Beteiligung der Berliner Philharmoniker (1933–1939).

Datum	Veranstaltung	Gespielte Werke
01.05.1935	Jugendkundgebung im Lustgarten im Rahmen des Nationalen Feiertages des deutschen Volkes am 1. Mai 1935	Werke nicht benannt
29.10.1934	Dr.-Goebbels-Geburtstagsfeier mit Denkmalsenthüllung „Der Rundfunk dient der Volksgemeinschaft“	R. Peterka, <i>Triumph des Lebens</i>
28.08.1936	Eröffnung der 13. Rundfunkausstellung	K. Ehrenberg, <i>Festliches Vorspiel zu einer nationalsozialistischen Feier</i>

Tabelle 2: Auswahl der im Schallarchiv der RRG dokumentierten Veranstaltungen mit Beteiligung des RSB (1933–1939).

Demgegenüber ist der Anteil der öffentlichen Veranstaltungen unter Mitwirkung des RSB, in den Einträgen als „Großes Orchester“ des Reichssenders bezeichnet, im Vergleich zur Gesamtanzahl aller Einträge verschwindend gering und in den entsprechenden Einzelfällen aufgrund der rundfunkspezifischen Anlässe naheliegend. Die quantitative Gewichtung bildet demnach ebenfalls die Aufteilung der Orchester auf verschiedene Einsatzbereiche in Rundfunk und Konzertbetrieb ab.

### Fazit

Die in diesem Beitrag dargelegten Ausführungen zu Klangarchiven von Orchestern im Staatsdienst, die einer institutionellen Anbindung an den Rundfunk unterlagen, haben in einem ersten Schritt die Entwicklung dieser Einrichtungen im Verlauf der vergangenen 100 Jahre nachvollzogen. Die dabei herausgestellten Verschiebungen von Archivbeständen aufgrund von Veränderungen politischer Legitimationsstrukturen (Assmann) sind für das heutige Verständnis der Bestände grundlegend. Die in einem zweiten Schritt beschriebenen Fallstudien haben in ersten Ansätzen gezeigt, dass Merkmale eines Funktionsgedächtnis nach Assmanns Thesen im Zeitraum zwischen 1929 und 1939 auch anhand der Klangdokumentation der Berliner Philharmoniker und des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin, die bis 1945 durch das staatlich verwaltete Schallarchiv der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft vorgenommen wurde, nachweisbar sind. Dazu zählt einerseits die Repertoireentwicklung mit Blick auf einen politisch intendierten, ideologisch zugeschnittenen Kanon von Komponisten, die sich in den Klangarchiven

fortschrieb. Andererseits lässt sich dafür auch der ritualhafte Einsatz von Musik innerhalb öffentlichkeitswirksamer Veranstaltungen unter Beteiligung der Ensembles in Anschlag bringen, der dort dokumentiert ist und ebenfalls als Teil einer spezifischen Sammlungspolitik heraussticht. Auch die verschiedenen Funktionen, die beiden Orchestern in Konzertbetrieb und Rundfunk zukamen, lassen sich damit begründen. Eine grundlegende Ausrichtung des Archivs nach diesen Merkmalen wäre im Abgleich mit den dargelegten Erkenntnissen zu prüfen. Dazu zählt die Auswertung des gesamten Bereichs „Musik“ im Schallarchiv, die einen umfassenden Einblick in die Mechanismen des Umbaus des kulturellen Gedächtnisses nach Maßstäben der nationalsozialistischen Ideologie ermöglichen würde. Im Hinblick auf eine Analyse der ensemblespezifischen Funktionen aller zwischen 1929 und 1939 in Deutschland wirkenden Klangkörper, die in den Katalogen des Schallarchivs der RRG geführt werden, sind anhand der Quellen ebenfalls weitere Erkenntnisse möglich.

Die Geschichtsschreibung von Orchestern und ihre Sammlungspraktiken können, das hat die Auseinandersetzung mit den Klangarchiven gezeigt, nicht mit einem Strich gezeichnet werden. Zu vielfältig und dynamisch sind die politischen Einflussnahmen, zu wenig greifbar die Handlungsradien der Orchester jenseits der staatlichen Vorgaben. Und nicht selten zeigt sich eine Politik des Sammelns nicht in dem, was archiviert, sondern in dem, was bewusst außen vorgelesen und damit gezielt aus dem kulturellen Gedächtnis getilgt werden sollte. Die Rekonstruktionen der Sammlungspraktiken bleiben dabei lückenhaft, was auch den Versuch einer übergreifenden Bewertung

und Deutung zu einem prekären Unterfangen macht. Deutlich wird jedoch, dass das kulturelle Gedächtnis nicht jenseits politischer Handlungsräume zu verorten ist, sondern diese als Kontexte mindestens ebenso einbegreift wie die Artefakte selbst.

## Endnoten

1. Vgl. Fritz Trümpi, *Politierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Köln 2011; Vgl. Misha Aster, „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München 2007.
2. Vgl. Archiv der Berliner Philharmoniker.
3. Vgl. Archiv der Staatskapelle Dresden.
4. Vgl. Archiv des Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin.
5. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, München 1999; Jacques Derrida, „Archive Fever. A Freudian Impression“, in: *Diacritics* 25/2 (1995), S. 11.
6. Horst O. Halefeldt, „Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen“, in: *Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik* (Bd. 1), hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München 1997, S. 24–26.
7. Ebd., S. 24.
8. Die Umstände um die Aufnahme des Sendebetriebs des Unterhaltungsrundfunks im Allgemeinen, sowie die Begründung zur Datierung auf den 29. Oktober 1923 hat Sebastian Klotz in einer Auseinandersetzung mit den administrativen Kontexten dieser ersten Sendung vorgenommen. Vgl. Sebastian Klotz, „Verstärker, Edelsteine und ein Hahnenschrei. Kontexte der ersten Musikübertragung im Rundfunk“, in: *Musizieren für das Radio. 100 Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin*, hrsg. von Steffen Georgi / Sebastian Klotz / Clara Marrero / Arne Stollberg / Friederike Wißmann, Würzburg 2023, S. 83–95.
9. Über die ursprüngliche Aufnahmesituation, räumliche Gegebenheiten und Proben- und Sendungsabläufe existieren nur vereinzelt historische Quellen. Insbesondere Bildquellen und Artikel in Rundfunkzeitschriften geben hierüber Aufschluss. Die Bedingungen des Rundfunks bedeuteten neben der äußerst herausfordernden akustischen Einrichtung des Aufnahmeortes, der je nach Besetzung variierte, äußerst knappe Probenzeiten sowie eine gesteigerte Flexibilität in Bezug auf das zu spielende Repertoire.
10. Das Rundfunk-Sinfonieorchester wurde im Laufe seines Bestehens mehrfach umbenannt. In der Weimarer Republik finden sich Bezeichnungen des Ensembles als „Orchester der Funk-Stunde“, „Orchester der Funk-Stunde Berlin“ oder „Berliner Funkorchester“ in unterschiedlichen Schreibweisen. Während sich die letztgenannte Bezeichnung im Nationalsozialismus noch vereinzelt findet, fand eine grundsätzliche Umbenennung in das „Orchester des Reichssenders“ statt. Nach Kriegsende agierte das Orchester unter den Namen „Berliner Rundfunksinfonieorchester“ (ab 1945), „Sinfonieorchester des Berliner Rundfunks“ (1953–1961), bis es in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Mauerbau schließlich in „Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin“ umbenannt wurde.
11. Vgl. Tim Martin Hoffmann, „Der Besuch des Opernhauses hat das Publikum verwöhnt“. *Oper und Rundfunk im Berlin der zwanziger Jahre*, in: *Musizieren für das Radio*, S. 43–60.
12. Material zur Ausstellung „40 Jahre Archiv Berliner Philharmoniker“, 10/2023–02/2024, Berliner Philharmonie.
13. Ludwig Stoffels, „Kunst und Technik“, in: *Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik* (Bd. 2), hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München 1997, S. 710.
14. Ebd.
15. Die Publikation von Rundfunkzeitschriften begann mit der Gründung des Unterhaltungsrundfunks 1923. Auf die bemerkenswerte Kombination des innovativen Radios mit dem traditionellen Medium der Rundfunkzeitschrift als Printausgabe hat Friederike Wißmann bereits hingewiesen und ausgeführt: „Während das Radio bilderlos erzählt, so ist die starke Bebilderung in diesen Zeitschriften im Wortsinn augenscheinlich. Liest man die Beiträge zu den Rundfunkkonzerten, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Zeitschriften nicht nur zur Überwindung möglicher Schwellenängste gegenüber dem neuen Medium, sondern in gewisser Hinsicht auch kompensatorisch konzipiert waren: Die Rundfunkzeitschriften hielten fest, was durch das Radio flüchtig zu werden drohte.“; Friederike Wißmann, „Radioutopien und Rundfunkkompositionen in den späten 1920er Jahren“, in: *Musizieren für das Radio*, S. 13.
16. Die Bestände der Rundfunkzeitschriften befinden sich heute in Printausgaben und als Digitalisate im Deutschen Rundfunkarchiv.
17. Eine offizielle Umbenennung des Orchesters von „Berliner Philharmonisches Orchester“ in „Berliner Philharmoniker“ erfolgte im Jahr 2002 im Zuge der Zusammenführung des Berliner Philharmonischen Orchesters und der Berliner Philharmoniker GbR, die bis dato die Medienrechte des Orchesters verantwortete, zur Stiftung Berliner Philharmoniker.
18. Ludwig Stoffels, „Kunst und Technik“, S. 710f.
19. Dass das Schallarchiv der RRG beide Bereiche abdeckte, lässt sich anhand der Auswahl der archivierten Aufnahmen erkennen, die sich nicht nur auf Musikbeiträge und Hörspiele beschränkten, sondern ebenso kulturelle und politische Veranstaltungen umfassten.
20. Transkription aus der Rede „Über die Aufgaben des Rundfunks im nationalsozialistischen Deutschland“, Joseph Goebbels im Funkhaus Köln am 24. April 1933, Archivnummer Audio-File 9184718, Deutsches Rundfunkarchiv.
21. Vgl. Corinna R. Kaiser/Carolyn Birdsall, „Von der Kardex-Kartei zur Einführung der Datenverarbeitungsmaschine. Die archivarisches Praxis der ersten 20 Jahre des Deutschen Rundfunkarchivs“, in: *Rundfunk und Geschichte* 1–2 (2020), S. 13f.
22. Neben rundfunk eigenen Produktionen und Live-Aufnahmen prominenter Orchesterkonzerte zählten auch Hörspiele und wortbasierte Hörsendungen, ebenso wie Dokumentationen großer Veranstaltungen, wie der Olympischen Spiele 1936, und nicht zuletzt politische Reden zum Inventar des Schallarchivs. Von der Tatsache, dass Joseph Goebbels sich selbst als zentralen Akteur innerhalb des von ihm konstruierten kulturellen Erbes inszenierte, zeugen über 600 Aufnahmen seiner Reden in diversen Kontexten, die die Hördatenbank der ARD heute dokumentiert.
23. Corinna R. Kaiser/Carolyn Birdsall, „Von der Kardex-Kartei zur Einführung der Datenverarbeitungsmaschine“, S. 14.
24. Ebd.
25. Das Deutsche Rundfunkarchiv verweist in diesem Zusammenhang nicht im Speziellen auf die Umstände für die Überführung der Bestände des Schallarchivs der RRG in das Archiv der BBC. Naheliegender erscheint in diesem Zusammenhang die Sicherung von belastendem Material gegen das nationalsozialistische Regime durch die Alliierten nach Kriegsende.
26. URL: [https://www.dra.de/fileadmin/www.dra.de/rundfunkkartei-weimar/Organisation\\_des\\_Weimarer\\_Rundfunks\\_Gesamt.pdf](https://www.dra.de/fileadmin/www.dra.de/rundfunkkartei-weimar/Organisation_des_Weimarer_Rundfunks_Gesamt.pdf); [letzter Zugriff: 13.07.2024, 22:13].
27. URL: <https://www.dra.de/de/das-dra/ueber-uns>; [letzter Zugriff: 27.07.2024, 14:37].
28. Auf diese funktionale Ausrichtung wird bereits im Schlusswort des Protokolls zur ARD-Sitzung hingewiesen, im Zuge derer die Gründung eines Lautarchivs 1951 beschlossen worden war: „Das Lautarchiv wird also vielen Zwecken dienen, der Rundfunk selbst aber wird den weitaus größten Vorteil von dieser Einrichtung haben. [...] Er [der Rundfunk], produziert täglich neu, aber er bedient sich dazu weitgehend vorhandener Tonträger. Je größer ihre Auswahl ist, desto beweglicher wird die Programmgestaltung.“, Protokoll der Tagung am 17.10.1951, aus dem Schlusswort von Dr. E. Kurt Fischer (HR). Siehe Corinna R. Kaiser/Carolyn Birdsall, *Rundfunk und Geschichte*, S. 15.
29. Jahresbericht Deutschen Rundfunkarchivs 2022, Zugang zur Datei über URL: <https://www.dra.de/de/das-dra/ueber-uns> [letzter Zugriff: 13.07.2024, 22:17].
30. Zu den Rundfunkanstalten der ARD gehörten ab 1950 der Bayerische Rundfunk, der Hessische Rundfunk, Radio Bremen, der Süddeutsche Rundfunk, der Südwestrundfunk, sowie RIAS Berlin; Vgl. Aufbau der ARD, URL: <https://www.ard.de/die-ard/organisation-der-ard/Das-ist-die-ARD-100/>; [letzter Zugriff: 13.07.2024, 22:10].
31. URL: <https://www.dra.de/de/bestaende/weimarer-rundfunk/hoerfunk#c163>; [letzter Zugriff: 13.07.2024, 22:02].
32. Das Haus des Rundfunks in der Berliner Masurenallee war seit 1931 Heimstätte für alle dem Rundfunk angehörigen Abteilungen. Mit zunehmenden Spannungen zwischen der Sowjetunion und den Westalliierten in den Nachkriegsjahren, die in den Beginn des Kalten Krieges mündete, waren der der Sowjetunion unterstellte Berliner Sender und mit ihm das Rundfunksinfonieorchester gezwungen, den Standort im nun britischen Sektor zu verlassen.
33. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Archiv, die dezidiert die Intention des Archivs in Quellen darlegen, sind für die

- Zeit nach 1945 bislang nicht vorgenommen worden, sodass sich hier eine politische Intention der Konservierung eines neuen kulturellen Erbes nach ideologischen Maßstäben des diktatorischen Regimes zunächst indirekt aus den Quellen ergibt.
34. Weitere Verwaltungskorrespondenz zu beiden Orchestern, vor allem aus der Zeit bis 1945, ist zudem Bestandteil der Sammlungen des Bundesarchivs.
  35. Jahresbericht des Deutschen Rundfunkarchivs 2022.
  36. Jahresbericht des Deutschen Rundfunkarchivs 2022, S. 16.
  37. Die quantitative Verteilung der Musikbeiträge der Orchester im Schallarchiv dokumentiert eine deutlich höhere Anzahl an Einträgen für das Orchester des Reichssenders, was sich naheliegend in der hauptsächlichen Tätigkeit für den Rundfunk begründen lässt, während das der Berliner Philharmoniker im aktiven Konzertbetrieb liegt. In diesem Fall sind deutlich weniger Rundfunkaufnahmen archiviert.
  38. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, München 1999, S. 133.
  39. Ebd., S. 133f.
  40. Ebd., S. 137.
  41. Ebd., S. 138.
  42. Ebd., S. 136.
  43. Ebd., S. 21.
  44. Ebd.
  45. Jacques Derrida, „Archive Fever. A Freudian Impression“, S. 11.
  46. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 344.
  47. Zit. nach Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 236.
  48. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 138.
  49. Vgl. Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004; vgl. in Bezug auf die Berliner Philharmoniker Misha Aster, „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, S. 235f.: „Was das Repertoire betraf, hatten die Nationalsozialisten klare Vorlieben – Ergebnis einer in sich widersprüchlichen Mischung aus ästhetischer Wertschätzung, ideologischen Prinzipien und persönlichem Geschmack. Die Nationalsozialisten bewerteten Musik nach politisch gefärbten Interpretationskriterien, [...]. Sie sahen die deutschen Klassiker und jene Komponisten der Gegenwart, die als ihre Erben galten, als Vertreter der wahren, ‚völkischen germanischen Wurzeln‘ an. In der Praxis bedeutete dies, dass die deutschen Standartwerke des 18. und 19. Jahrhunderts und die Werke lebender deutscher Komponisten, die im romantischen Idiom schrieben, den überwiegenden Teil des bevorzugten Repertoires ausmachten. Diese Klassifizierung vereinte die pseudowissenschaftliche geschichtsphilosophische Annahme der Kontinuität einer überlegenen deutschen Kultur mit der Vorstellung eines Kampfes zwischen mythischen deutschen Werten und fremden ‚entarteten‘ Einflüssen.“
  50. Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 237.
  51. Die Delegitimierung, die Assmann in ihrer Schrift als „Motiv der Gegenerinnerung“ beschreibt, deren Träger die Besiegten und Unterdrückten seien, greift mit Blick auf Archive nur dann, wenn eine dezidierte Strategie eines Gegenentwurfs nachgewiesen werden kann. Insbesondere in Archiven, die, wie das Schallarchiv der RRG, durch Aufsicht totalitärer Regimes gesteuert und gleichgeschaltet sind, ist dies jedoch, zumindest in institutionellen Zusammenhängen, auszuschließen.

## Abbildungen

Abb. 1: Fotografie des Berliner Funkorchesters 1928. Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Rundfunkarchivs.

Abb. 2 und 3: Diagramme der archivierten Tonaufnahmen in den Jahren 1929–1932 und 1933–1939. Die Grafiken wurden von der Autorin erstellt.

Abb. 4: Fotografie der Eröffnungsfeier der Reichskulturkammer. Mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Berliner Philharmoniker.

## Zusammenfassung

Während die Aufarbeitung der Rolle deutscher Spitzenorchester im Zusammenhang mit der kulturpolitischen Geschichte Deutschlands in den vergangenen Jahren spürbar an Fahrt aufgenommen hat und ihr politisch motivierter Einsatz für Propagandazwecke in totalitären Regimes mittlerweile dezidiert herausgestellt worden ist, blieb die Frage nach einer politischen Einflussnahme auf die Orchesterarchive zur Sicherung ihrer Historie bislang noch offen. Der Beitrag will an diesem Punkt ansetzen und eine neue Facette einer politisch-ideologisch motivierten Sicherung speziell von Klangsammlungen als kulturellem Erbe herausstellen. Der Schwerpunkt liegt auf Archiven für historische Schallquellen, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit politischen Strukturen des 20. Jahrhunderts stehen. Untersucht werden Sammlungsstrategien musikalischer Klangquellen, die seitens der Orchester nicht zu kommerziellen Zwecken bestimmt sind.

## Autorin

Marie Luise Voß arbeitet als wissenschaftliche Hilfskraft an der Rostocker Arbeitsstelle der Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe. Sie promoviert seit Oktober 2023 zum Thema „Wien-Vertonungen im amerikanischen Exil. Komponieren als biografische Reflexion“. Marie Luise Voß studierte im Master of Arts Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Filmmusik, vorher im Bachelor of Music Violine an der hmt Rostock.

## Titel

Marie Luise Voß, „Orchestergeschichte(n) im Schallarchiv. Historische Klangarchive als politische Handlungs- und kulturelle Gedächtnisräume“, in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2024 (13 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.2.106273>