

Claudia Kayser-Kadereit

„Tägliche Vorübungen für Laienorchester“

**Sergiu Celibidache und das Orchester Berliner Musikfreunde e. V.
in den Jahren 1941–1942**

Im privat verwalteten Archiv des Orchesters Berliner Musikfreunde e. V. schlummert eine Originalhandschrift von Celibidache, so liest man in der Festschrift des Orchesters zum 125-jährigen Bestehen 1991. Das Titelblatt der „Täglichen Vorübungen für Laien-Orchester“ ist dort neben einem Konzertprogramm vom 19. April 1942 abgedruckt, welches Celibidache als Dirigent eines klassisch-romantischen Sinfoniekonzertes ausweist.¹ Im historischen Abriss der Festschrift, der durch Fettdruck die jeweiligen Dirigenten hervorhebt, liest man, dass die internationale Karriere Celibidaches offenbar mit dem OBM² begann. Zwei Ausschnitte aus Konzertkritiken im Faksimiledruck ergänzen diese Aussage.³ Mehr erfährt man an dieser Stelle nicht, aber die wenigen Hinweise machen neugierig. Hütet das OBM-Archiv noch mehr Quellenmaterial über die dirigentische Tätigkeit Celibidaches? Lässt sich die Chronologie für die Jahre 1941–42 präzisieren? Wird dieser kurze Lebensabschnitt in der wachsenden Zahl von Biographien und Veröffentlichungen über Celibidache berücksichtigt? Was enthalten die „Täglichen Vorübungen für Laien-Orchester“, und kann man Rückschlüsse aus dem Material auf die Gegebenheiten des Orchesters sowie auf Celibidaches Anspruch und Arbeitsmethode ziehen? Wie konnte man mitten im Zweiten Weltkrieg in Berlin Laienorchesterarbeit aufrechterhalten und sich sogar mit Orchesteretüden befassen? Welches Profil hat dieses Laienorchester, das im Jahre 2002 nun schon 136 Jahre besteht?

Es lohnt, diesen Fragen systematisch nachzugehen. Rainer Vogt, OStR, Klarinetist und Erster Vorsitzender des OBM, stellte mir bereitwillig das Material zur Verfügung, das sich im Orchesterarchiv zum Thema Celibidache befindet und erlaubte den Abdruck. Dafür sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt.

I Proben unter Fliegeralarm

Deutschland litt ab 1942 unter vermehrten britischen und amerikanischen Luftangriffen. Am 30./31. 5. 1942 flogen die alliierten Luftstreitkräfte den sog. 1000-

¹ OBM – Orchester Berliner Musikfreunde e. V. 1866–1991, Festschrift zum 125-jährigen Bestehen, hg. von Rainer Vogt, Berlin: Selbstverlag 1991, S. 20f., s. Anhang I, S. 225

² Im Folgenden wird das gängige Kürzel „OBM“ für die Namensnennung „Orchester Berliner Musikfreunde“ verwendet.

³ Vogt, in: OBM-Festschrift, a. a. O., S. 19.

Bomber-Angriff auf Köln. Spätestens ab diesem Zeitpunkt wussten sich alle deutschen Großstädte in der Gefahr eines flächendeckenden, also auch gegen die Zivilbevölkerung gerichteten Bombardements. Berlin, Hauptstadt des „Dritten Reiches“ und Machtzentrale der NSDAP und ihrer verbrecherischen Kriegsführung, war ab Januar 1943 verstärkt von Luftangriffen betroffen.⁴ Zuvor nahmen die flächendeckenden Tagesangriffe in Großverbänden derart zu, dass ein halbwegs geregeltes ziviles Leben nahezu unmöglich wurde. Dennoch versuchten die Menschen verzweifelt, so lange wie möglich ein „normales“ Leben zu führen. In Berlin standen sich früh erkennender Pessimismus und Trotz-Optimismus in der Bevölkerung krass gegenüber, wie es unzählige autobiographische Berichte dokumentieren.⁵ Hitler führte ab 1941 Krieg auf dem Balkan, in Afrika und vor allem in Russland. Viele Familien bangten um ihre Angehörigen an der Front. Professionelles und freizeitorientiertes Kultur- und Musikleben in noch so bescheidenem Rahmen und so lange, wie es irgendwie möglich war, halfen die akute Bedrohung und die psychische Belastung vorübergehend etwas zu verdrängen. Die Mitglieder der Liebhaberorchester gingen zu den Proben, um für zwei Stunden mit Mozart und Schubert Wochenschau und Sondermeldungen zu vergessen. Das OBM erarbeitete als Orchestergemeinschaft unter Celibidache Musik, die als zeitloses kulturelles Erbe das seelische Rückgrat stärkte, während zeitgleich sowjetische Winteroffensive und deutsche Sommeroffensive in Russland auf ihr katastrophales Ende zusteuerten. Am 29. 11. 1942 dirigierte Celibidache das letzte Sinfoniekonzert, am 6. 12. den letzten Auftritt im Rahmen einer Festveranstaltung, am 31. 1./2. 1943 kapitulierten die Überlebenden der deutschen Armee in Stalingrad.

Bezeichnend die Tagebucheintragung einer Berliner Journalistin am 25. 1. 1943:

Groteskes Leben: Abgründe der Trauer, und dann wieder stundenweise so, als gäbe es ein friedliches Dasein, in dem unsere Bequemlichkeit wichtig ist. Zugleich vollzieht sich in Stalingrad etwas Unbeschreibliches. Radio und Zeitung tun das ihre mit einem Trommelfeuer der Stalingrader Leiden. Eine Tragödie, die bereits wieder als Propaganda frisiert wird. Schließung aller Bars und Luxusläden, dazu Frauendienstverpflichtung als Gesetz. Sie sollen genauso eingezogen werden wie die Männer. Das wird die Stalingrader Strategie auch nicht wieder gutmachen. Es ist grotesk. In der Redaktion allgemeine Hysterie, weil dauernd andere Befehle aus dem Promi [Propagandaministerium] kommen. Alle blass, nervös, mager und verzweifelt.⁶

Die Proben des OBM wurden eingestellt, der Laienmusikbereich war nicht mehr lebensfähig. Die Berliner Philharmoniker, Symbol deutscher Orchesterkultur, versuchten dagegen durchzuhalten. Ein Augenzeuge berichtet von der auch dort unvermeidlichen Kapitulation:

⁴ Bomben (in Tonnen) auf Deutschland: 1940: 10.000 / 1942: 40.000 / 1943: 120.000 / 1944: 650.000. (Hermann Kinder / Werner Hilgemann, *dtv-Atlas zur Weltgeschichte*, Bd. 2, München 1966, S. 200.)

⁵ Zum Beispiel: „20. April 1943: Führers Geburtstag! Überall geflaggt, dabei ist die halbe Stadt geflüchtet.“ Ursula von Kardoff, *Berliner Aufzeichnungen 1942–1945*, München 1976, S. 43.

⁶ Kardoff, a. a. O., S. 29.

Furtwänglers letztes Berliner Konzert im Kriege fand am 23.1.1945 im Admiralspalast statt. Es wurde im wahrsten Sinne des Wortes verdüstert durch eine plötzliche Stromsperre während der ersten Sinfonie von Brahms, die etwas Gespenstisches an sich hatte, weil die Musiker anfangs bei der dürftigen Notbeleuchtung weiterzuspielen versuchten, bis dann eine Gruppe nach der anderen verstummte und Furtwängler mit einer resignierenden Geste den Saal verließ.⁷

Noten und Instrumente der Philharmoniker wurden ausgelagert und aus Unwissenheit im Exil verbrannt,⁸ das Material des OBM überlebte den Krieg im Askasischen Gymnasium in Berlin-Kreuzberg unversehrt.⁹

II „Eine leistungsfähige, ausgezeichnet eingespielte Liebhabervereinigung“

Die Tradition des so gelobten¹⁰ Ensembles reicht weit in die Vergangenheit zurück. Man beruft sich auf die von Eduard Rietz 1926 gegründete „Philharmonische Gesellschaft“, die ihrerseits aus Carl Friedrich Zelters „Ripienschule“ hervorgegangen war, und deren von Felix Mendelssohn Bartholdy gestifteten Pauken sich noch heute im Besitz des OBM befinden.¹¹

Den heutigen Namen trägt das OBM erst seit 1949, nachdem mehrere Laienorchester fusioniert hatten¹², und es blickt auf folgenden „Stammbaum“ zurück:

»Berliner Dilettanten Orchester Verein 1866« und »Neue Orchester-Vereinigung«

fusionierten 1906 zur

»Neuen Orchester-Vereinigung – Berliner Musikfreunde e. V.«

»Berliner Orchesterverein 1874« und »Orchesterverein Lyra 1882«

schlossen sich 1909 zur

»Berliner Orchestervereinigung« zusammen,

Die »Neue Orchester-Vereinigung – Berliner Musikfreunde e. V.« und die »Berliner Orchestervereinigung«

vereinigten sich 1919 zur

»Orchestervereinigung Berliner Musikfreunde e. V.«

⁷ Klaus Weiler, *Celibidache, Musiker und Philosoph*, München 1993, S. 19.

⁸ Klaus Umbach, *Celibidache – der andere Maestro. Biographische Reportagen*, München u. Zürich 1995, S. 101.

⁹ Vogt, in: *OBM-Festschrift*, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 19.

¹⁰ Rezension des Konzertes am 19. 4. 1942 von Karl Westermeyer in einer Berliner Tageszeitung, nähere Angaben fehlen.

¹¹ Karl Senfleben, *Die Entwicklung des Orchesters Berliner Musikfreunde e. V.*, Aufsatz in einem wohl kulturorientierten Berliner Journal vom Februar 1966, S. 23–25. Die Quelle ist nicht zu eruieren, der Aufsatz befindet sich als Kopie im OBM-Archiv (mündliche Auskunft Vogt 2001), S. 23.

¹² Senfleben, a. a. O., S. 23 f.

1941 wurde der Name zu „Orchester Berliner Musikfreunde“ verkürzt. Das Konzertprogramm vom 30.12.1941 trägt letztmalig den Namen „Orchester-Vereinigung Berliner Musikfreunde“, mit den Eintrittskarten vom 7.3.1942 an wird es als „Orchester Berliner Musikfreunde e. V.“ ausgewiesen. Da die Namensänderung kurz nach dem Beginn von Celibidaches Dirigat erfolgte, ist ein Einfluss von ihm selbst oder durch seinen Arbeitsstil und sein Arbeitsziel zugunsten des prägnanter und professioneller klingenden Namens denkbar.

Durch den Zusammenschluss mehrerer, zum Teil wohl kleinerer und vielleicht nicht mehr in sinfonischer Besetzung lebensfähiger Ensembles zählte das OBM stets zwischen 80 und 120 Mitgliedern.¹³ Ein dramatischer Einschnitt erfolgte nach 1933, als das Orchester der „Fachschaft Volksmusik“ in der Reichsmusikkammer zugeordnet wurde und ca. ein Drittel der Mitglieder als Juden ausgeschlossen wurden. Im Jahre 1942 waren rund 50 Mitglieder aktiv, wie eine handschriftliche Liste belegt, jedoch war nur noch mit Aushilfen eine in den Bläsern vollständige und in den Streichern ausgewogene Besetzung gegeben. Ferner liegt eine Notiz auf der Programmrückseite vom 19.4.1942 vor, die 68 Mitwirkende zählt, davon 48 Mitglieder und 20 weitere „Musiker“. Ein Einzelblatt, die Auftritte am 29.11. und 6.12.1942 betreffend, weist folgende Besetzung aus: 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 4 Hrn, 2 Tp, 2 Pos, Pk, 2 Schlagzeug, 10 bzw. 9 Violinen I, 10 bzw. 8 Violinen II, 5 bzw. 4 Violen, 4 bzw. 3 Celli, 5 Bässe. Auch hier werden 15 „Musiker“, wohl Aushilfen, als Nichtmitglieder beziffert.¹⁴

Die Dirigenten waren zum Teil junge Kapellmeister, und mancher von ihnen fand später als Generalmusikdirektor oder Hochschulprofessor seinen beruflichen Höhepunkt. Aber auch der umgekehrte Weg kam vor, indem die Leitung des OBM nach oder neben einer künstlerischen oder Hochschultätigkeit übernommen wurde. Somit war es nichts Ungewöhnliches, dass auch 1941 ein Student der Hochschule den Taktstock übernahm. Ungewöhnlich waren vielmehr der schwer eingängige Name („Tsche-li-bi-daa-ke“, später kurz „Celi“¹⁵) und zwei Jahre nach Einstellung der Proben beim OBM der sensationelle Sprung ans Pult des Berliner Philharmonischen Orchesters, das er von 1945 bis 1952 als Chefdirigent, bis 1954 als Gast leitete.

Karl Senftleben berichtet, dass das Orchester im Dezember 1949 durch die Kontrollkommission der alliierten Besatzungsmächte unter dem neuen Namen „Orchester Berliner Musikfreunde e. V.“ als „nichtpolitische Organisation zugelassen“ worden sei und am 5. Januar 1950 im früheren Askanischen Gymnasium, dem einzigen erhaltenen Gebäude in der Halleschen Straße in Berlin-Kreuzberg, seine erste Probe nach Kriegsende abhielt.¹⁶ Bereits am 26.2.1950 lud man zum ersten Konzert, in dem Sascha Gawriloff Mendelssohns Violinkonzert spielte

¹³ Senftleben, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 23 f.

¹⁴ OBM-Archiv, handschriftliche Einzelblätter und gedruckte Programme.

¹⁵ Vgl. Umbach, a. a. O. (s. Anm. 8), S. 21.

¹⁶ Senftleben, a. a. O., S. 24.

und Celibidache im Programm als Schirmherr gewürdigt wurde.¹⁷ Man hatte offensichtlich noch Kontakt, doch Celibidache stand zu diesem Zeitpunkt bereits im Zenit seines Erfolges als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker und feierte Auslandstriumphe in Europa, Mittel- und Südamerika.

Das OBM arbeitete in der Nachkriegszeit bis 1952 mit professionellen (jungen) Kapellmeistern, darunter 1952–1954 Volker Wangenheim, später GMD in Köln und Professor an der dortigen Musikhochschule, 1975–1982 Prof. Hermann Bauer und seit 1982 Prof. Claus Rössner, beide berufen an die Hochschule der Künste Berlin. 1954 bis 1975 jedoch ist der Taktstock in den Händen eines Mediziners (Dr. Kurt Löblich) und eines Kaufmanns (Heinz Mertins), der zuvor als Geiger dem Orchester angehörte. Das gespielte Repertoire nimmt sich durchweg klassisch-konservativ aus. Dem Quellenmaterial des BDLO¹⁸ zufolge sind folgende Komponisten, und nur diese in den Jahren 1952–1997 vertreten:

Von 127 dokumentierten Werken entfallen an Aufführungsanteilen (auch Werkwiederholungen) auf:

Beethoven	35	Mendelssohn Bartholdy	7
Mozart, W. A.	19	Schumann	7
Schubert	13	Dvořák	6
		Brahms	5
		Haydn	5
		Tschaikowsky	5

Ein- bis viermal vertreten sind:

Berlioz, Bizet, Bottesini, Bruch, Danzi, Dittersdorf, Gluck, Grieg, Humperdinck, Nicolai, Rossini, Saint-Saëns, Strauß, J., Verdi, Wagner, Weber.

Einzigster unbekannter Komponist in dieser Galerie ist Philipp Röth (1841–1921, Maler und Musiker), dessen *Concertino* für Bassethorn F-Dur 1989 aufgeführt wurde.

Celibidache übernahm somit 1940 einen traditionsbewussten Musikverein mit konservativen, bürgerlich-akademischen Mitgliedern, der aber durchaus auch Anlässe wie den „Internationalen Frauen-Congress 1904“ für Konzerte nutzte. Nach diesem Auftritt und der Erweiterung des Ensembles 1909 zur »Berliner

¹⁷ Vogt, in: *OBM-Festschrift*, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 19.

¹⁸ Programmdokumentationen in der Zeitschrift *Das Liebhaberorchester* des Bundes Deutscher Liebhaberorchester e.V., BDLO, Archiv des Vereins, Nürnberg, Privatbesitz. Vgl. die Analyse des Repertoires bundesdeutscher Laienorchester in: Claudia Kayser-Kadereit, *Das Laieninfonieorchester im Horizont von Anspruch und Wirklichkeit. Eine Studie zum Selbstverständnis, zum Repertoire, zu künstlerischen und strukturellen Entwicklungen nebst orchesterpädagogischen Schlussfolgerungen*, Osnabrück: epOs Music 2002, S. 45–136.

Orchestervereinigung« wurden auch Damen als Mitglieder zugelassen.¹⁹ Das Orchester hatte sich im Berliner Musikleben durchaus eine respektable Stellung verschafft, trat vielfach im Konzertsaal der Musikhochschule auf und ließ es sich nicht nehmen, Beethovens 100. Geburtstag mit der 9. Sinfonie zu gedenken.²⁰

Bedeutete nun für den jungen Celibidache die Arbeit mit diesem renommierten Laienorchester die Weichenstellung für den Weg in die Konzertöffentlichkeit und in die Philharmonie? Hatte er einfach Glück in einer von Kriegswirren gebeutelten Berliner Gesellschaft? Oder war er schon als Student ein wirklich außergewöhnlicher Dirigent und eine künstlerische Autoritätsperson? War er aber auch in der Lage, auf Laienmusiker einzugehen und unvermeidliche musikalische Kompromisse zu akzeptieren?



¹⁹ Art. *Treffpunkt Aula. Das Orchester der Berliner Musikfreunde im Askanischen Gymnasium*, in: *Berliner Zeitung* vom 24. 6. 1994, in: http://www.berlinonline.de/wissen/berliner_zeitung/archiv/-1994/0624/kultur/0048/ [Stand 24. 6. 2002].

²⁰ Vogt, in: *OBM-Festschrift* (s. Anm. 1), a. a. O., S. 15 und 18.

III „Ein hochtalentierter junger rumänischer Orchesterdirigent“

Es ist schwierig, trotz der zahlreichen Veröffentlichungen über Celibidache in den vergangenen Jahren und zahlreicher Internetpräsenzen, besonders seit seinem Tod 1996, ein Bild aus den frühen Berliner Jahren zu finden. Das Verfügbare stammt aus der Zeit seiner Arbeit mit dem Philharmonischen Orchester, und man kann sich anhand dieser Dokumente einen schlanken, hochgewachsenen, vielleicht etwas schlaksigen, quirligen jungen Mann von 30 Jahren vorstellen, mit einem offenen, breiten Lachen und dunklen Haaren, die, während der Arbeit künstlerisch zerzaust, aber auf dem Agenturfoto korrekt gestylt ihre Wirkung tun.²¹ Celibidache entsprach dem gesellschaftlichen Phantasiebild eines attraktiven, südländisch temperamentvollen, künstlerisch unnahbaren Dirigenten. Die *Deutsche Allgemeine Zeitung* kommentierte zum 19. April 1942:

Der junge Künstler hinterließ einen sympathischen Eindruck und vermochte über eine gewandte und sichere Schlagtechnik hinaus auch als Musiker zu fesseln.²²

1912 in Rumänien geboren, war Celibidache 1936 nach Deutschland gekommen, nachdem er eine musikalische Grundausbildung in der moldawischen Stadt Iassy erhalten, sowie in Bukarest und Paris einige Studienjahre der Mathematik, Philosophie und Musik verbracht hatte. In Berlin wollte er nun im Alter von 24 Jahren Komposition studieren, noch ohne Deutschkenntnisse, aber auf Einladung von Heinz Tiessen, dem er ein Streichquartett zur Begutachtung geschickt hatte. 1938 kam das Fach Dirigieren bei Walter Gmeindl hinzu. Parallel belegte er an der Friedrich-Wilhelm-Universität Musikwissenschaft bei Arnold Schering und Georg Schünemann sowie Philosophie bei Nicolai Hartmann und Eduard Spranger und arbeitete auf eine Dissertation über Josquin des Prés hin. Des Weiteren beeinflussten Buddhismus und Zen-Buddhismus sein Denken und seine Persönlichkeitsentwicklung. Als seinen prägenden „Guru“ bezeichnete Celibidache in einem späteren Interview den die Zendisziplin lehrenden Martin Steinke.²³

Rumänien trat am 23. 11. 1940 dem Dreimächtepakt²⁴ bei und galt als verbündetes Land in der Einflussphäre Deutschlands, so dass der Aufenthalt in Berlin für Celibidache zunächst unproblematisch blieb. Erst im August 1944 sah sich Hitler nach dem sowjetischen Vorstoß, vor dem das rumänische Kabinett kapitu-

²¹ Vgl. Umbach, a. a. O. (s. Anm. 8), S. 98 und Weiler, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 24f.

²² Franz Josef Ewens, *Klassische Musizierfreude – Drei Orchesterkonzerte*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* ca. 20. April 1942, Abdruck in: *OBM-Festschrift*, S. 19, dort leider ohne Quellenangabe.

²³ Aus dem Programmheft der Münchner Philharmoniker. <http://www.gerhard-greiner.de/biodeu.htm> [Stand: 23.6.2002]. Vgl. Weiler, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 11 ff., 17f.

²⁴ Kinder/Hilgemann, a. a. O. (s. Anm. 4), S. 197. Der Dreimächtepakt von 1940 zwischen Deutschland, Italien und Japan hatte die Neuordnung Europas und Ostasiens zum Ziel und verpflichtete zur gegenseitigen Hilfeleistung. 1942 traten Ungarn, Rumänien, Slowakei, Dänemark, Finnland, Nanking-China, Bulgarien und Kroatien bei.

lierte und den deutschen Truppen freien Abzug gewährte, gezwungen, Bukarest zu bombardieren, was die Kriegserklärung Rumäniens an Deutschland zur Folge hatte.²⁵ Fortan war Celibidache Staatsbürger eines feindlichen Landes.

In einem 1986 ausgestrahlten Fernsehinterview erläuterte Celibidache die Situation:

Ich hatte die Möglichkeit, Berlin zu verlassen [kurz vor Kriegsende], aber dafür hätte ich meine Kompositionen in Berlin lassen müssen. Da waren ein paar Rumänen, die einen Wagen hatten, die wollten nach dem Westen. Ich sagte, wenn meine Kompositionen nicht mitkämen, würde ich da bleiben. So habe ich dann die Russen und die Amerikaner, alle zusammen, in Berlin erlebt.²⁶

Nach 1945 durfte er, nun kometenhafter Star der Künstlerszene, als erster Rumäne offiziell im besetzten Berlin bleiben und wurde stolzer Träger der Lizenznummer „1“.²⁷

Das kinderlose Arbeiter Ehepaar Tobian vermietete ihm über die Berliner Jahre hinweg ein kleines Zimmer, und es bestand eine herzliche Zuneigung von beiden Seiten. Verbürgt scheint sowohl Celibidaches soziales Engagement in Notsituationen, aber auch unbarmherziges Abstrafen fachlicher Inkompetenz in seinem persönlichen Umfeld.²⁸

Neben der Leitung des OBM betätigte er sich in diesen Jahren ferner als Dirigent von Eisenbahner- und Straßenbahnschaffnerchören, Kontakte, die über die Tobians zustande kamen, arbeitete als Jazzpianist und Klavierbegleiter eines Ausdruckstänzers und veranstaltete Kammerorchesterkonzerte mit Studenten der Berliner Musikhochschule, unter denen er offensichtlich eine Führungsrolle innehatte. Die Sängerin Carla Henius erinnerte sich, dass Celibidache seine Kommilitonen gerne auf unterhaltsame Weise z. B. in Gehörbildung und Harmonielehre zu belehren und zu examinieren vermochte. Übungen auf Zuruf und mittels vom Notenbild abstrahierender klanglicher Vorstellung galten als sein Steckenpferd.²⁹ Neben den einfachen Lebensverhältnissen des Ehepaars Tobian erschloss sich für Celibidache aber auch die Welt des Berliner Großbürgertums. Über einen Cousin der Familie fand er Zugang zum Hause des Nationalökonomten Werner Sombart, dessen Sohn Nicolaus seine Freundschaft mit dem Musiker rückblickend beschrieben hat. Neben auf fernöstliche Meditationen ausgerichteten Tagesrhythmen betont Sombart die Extravaganzen des häufigen Gastes in Kleidung und Denkungsart:

[...] Details, aus dem Zusammenhang gerissen, haben sich meiner Erinnerung eingeprägt. Welche Willkür der Selektionsmechanismen! Und doch, im Zweifelsfall, findet sich in diesem mikroskopischen Erinnerungssplinter der ganze Celibidache: seine Beherrschung des Metiers, sein Perfektionismus, seine Intransigenz – seine Nichtbeachtung menschlicher Schwächen, der Konventionen,

²⁵ Umkämpft waren vor allem die Erdölgebiete von Ploesti. (Kinder/Hilgemann, a. a. O., S. 211.)

²⁶ Klaus Lang, „Lieber Herr Celibidache...“ *Wilhelm Furtwängler und sein Statthalter*, Zürich u. St. Gallen 1988, S. 18f.

²⁷ Weiler, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 23.

²⁸ Vgl. z. B. die Eingangskapitel bei Umbach und Weiler, a. a. O. (s. Anm. 8 u. 7).

²⁹ Vgl. Umbach, a. a. O. (s. Anm. 8), S. 90f.

der sozialen Rollen [...]. Er duldet keine Nachlässigkeit, nur das Vollkommene genügt seinen Ansprüchen.³⁰

Der Berufungsvorgang ans Pult der Berliner Philharmoniker 1945 lässt sich bis heute nicht im Detail nachvollziehen. Die unvollständige Quellenlage und Gefahr von Irrtümern werden jedoch deutlich, wenn man bei Weiler liest, Heinz Tiessen, Celibidaches Mentor an der Hochschule, habe ihn zur entscheidenden Teilnahme am Dirigierwettbewerb des Berliner Rundfunksinfonieorchesters überreden müssen, da „der hochbegabte Schüler, der noch nie vor einem großen Orchester gestanden hatte, vermutlich an eine reelle Chance selber nicht glaubte.“³¹ Es fällt schwer, zu glauben, dass Celibidache nicht selbst gerade in diesem Wettbewerb seine Chance sah. Auch ein Gastdirigat des Berliner Kammerorchesters am 11.8.1945 ging seiner Berufung noch voraus.³² Zwar hatte er mit dem OBM kein Werk von Brahms oder Strawinsky einstudieren können, aber er war nicht mehr gänzlich unerfahren und ohne Repertoirekenntnis, sondern verfügte über eine phänomenales musikalisches Gedächtnis, indem er von Anbeginn an alles auswendig dirigierte.³³ Somit ist die Aussage Weilers nicht haltbar, Celibidache habe „abgesehen von seinen Konzerten mit den Studenten der Berliner Musikhochschule [...] noch über keinerlei Proben- und Aufführungspraxis“ verfügt.³⁴ Nach einem kometenhaften Aufstieg und internationaler Erfolge zeichnete sich ab 1952 seine Niederlage in Konkurrenz zu Wilhelm Furtwängler und dann vor allem zu Herbert von Karajan ab, die er nie ganz verwinden konnte. Nach 414 Konzerten mit dem Orchester in neun Jahren verließ Celibidache 1954 Berlin.

Belegt sind sieben öffentliche Auftritte des OBM unter Celibidaches Leitung, davon zwei Sinfoniekonzerte, die ein Presseecho fanden. Er war ständiger Dirigent dieser Saison, und nicht „Gast“, wie die Konzertkritik betont. Die Hauptwerke von Mozart, Schubert, Haydn, Beethoven, Grieg, Bruch und Strauß, die Celibidache von Herbst 1941 bis Dezember 1942 mit dem OBM einstudierte, entsprachen dem typischen klassisch-frühromantischen Repertoire, das auch die Laienorchesterarbeit in den 40 Jahren nach Kriegsende flächendeckend bestimmen wird.³⁵ Allein am *Rumänischen Divertimento* von Sabin V. Dragoi mit den Sätzen „Colinda (Weihnachtslied), Dans (Tanz) und Cântec de Nuntâ (Hochzeitslied)“ im Programm vom 23.10.1942 erkennt man sein Bestreben, etwas Unbekanntes, aber Publikumswirksames einzubringen. Möglicherweise wollte

³⁰ Nicolaus Sombart, *Jugend in Berlin 1933–1943. Ein Bericht*, Frankfurt 1986/1991, S. 228.

³¹ Wolfgang Schreiber, *Sergiu Celibidache. Nähe zur Musik – Treue zu sich selbst*, in: *Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute*, hg. von Regina Schmoll, München 1985; vgl. Weiler, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 22.

³² Umbach, a. a. O. (s. Anm. 8), S. 103.

³³ Weiler, a. a. O., S. 28.

³⁴ Weiler, a. a. O., S. 28.

³⁵ Zu Häufigkeit und Schwierigkeitsgraden s. Kayser-Kadereit, a. a. O. (s. Anm. 18), S. 66 f., 56 f., 78, 57 f. u. 63.

er mit einem rumänischen Werk nicht nur als weltoffener Dirigent gelten, sondern auch als individuelle Persönlichkeit, die sich durchaus ihren nationalen Wurzeln verbunden fühlt, einen eindeutigen Akzent setzen.

Ähnlich agierte Celibidache im Konzert mit den Berliner Philharmonikern am 19. 1. 1947, wo als Schlussstück die *Rumänische Rhapsodie* von G. Enescu gespielt wurde, die gleich zweimal wiederholt werden musste.³⁶

Hier die Programme des OBM unter Celibidaches Leitung im Einzelnen:

30. 12. 1941 Weihnachtsfeier des Orchesters

Mozart: Vier deutsche Tänze (bearbeitet v. Steinbach)

Mozart: Sextus-Arie aus der Oper *Titus*

Mozart: Ouvertüre zu *Titus*

7. 3. 1942 „Start in den Frühling“ Großkundgebung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ Abt. Sport, Gauwartung Berlin, Kuppelsaal des Reichssportfeldes

Mozart: Ouvertüre zu *Titus*

Gluck: Ballett-Suite Nr. 1 (bearbeitet v. Felix Mottl)

Nationalhymnen

19. 4. 1942 Bach-Saal Lützow-Strasse

Mozart: Ouvertüre zu *Titus*

Schubert: *Die Allmacht* (Solistin: Henny Wolf)

Schubert: Sinfonie Nr. 8 h-Moll (Unvollendete)

Gluck: Ballett-Suite Nr. 1 (bearbeitet v. Felix Mottl)

Wagner: *Schmerzen und Träume* (Solistin: Henny Wolf)

Fiedler, Max: Serenade op. 15 für Orchester

23. 10. 1942 Bach-Saal Lützow-Strasse

Beethoven: Ouvertüre zu *Coriolan*

Bruch: Violinkonzert g-Moll (Solist: Max Kayser)

Dragoi, Sabin V.: *Rumänisches Divertimento*

Haydn: Sinfonie Nr. 82, *Der Bär*

25. 10. 1942 „Wann wir schreiten Seit an Seit“ Ein Abend froher Besinnung durch Land und Zeit mit der Berliner Singgemeinschaft (Ltg. Heinz Tiessen) Großer Festsaal der Löwenbrauerei Böhmisches Brauhaus

Haydn: Sinfonie Nr. 82, *Der Bär*

³⁶ Weiler, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 35.

29.11.1942 und 6.12.1942 Morgenveranstaltung der Festgruppe für Sport, Spiel und Tanz, Gau Berlin, Theater des Volkes

(Außer bei den Werken von Grieg, Schubert und Mozart wurden zur Musik sportliche Vorführungen unter dem Motto „Eine festliche Symphonie Deutscher Bewegungsspiele“ dargeboten.)

Grieg: Huldigungsmarsch aus *Sigurd Jorsalfar*
 Lachner: Marsch aus der Suite für Orchester
 Gillet, E.: *An Moulin* für Streicher
 Schubert: Ballettmusik zu *Rosamunde*
 NN: *Babillage* für Streichorchester
 Frommann: Orchestermusik für Bläser
 Meyer-Helmund, Erik: *Liebeslieder* (Bearbeitung?)
 Gesormes: *Mandolinpolka* (Bearbeitung?)
 Mozart: Gavotte aus *Idomeneo*
 Zimmer, Carl: Gavotte aus der *Watteau-Suite*
 Smetana: Polka aus *Die verkaufte Braut*
 Strauß, J. (Vater): *Radetzky*marsch
 Strauß, J. (Sohn): Mazurka op. 129
 Strauß, J. (Sohn): Walzer *Wein, Weib und Gesang*

Celibidache fügte sich ein in die bunt gemischte Auftrittsfolge eines Laienorchesters, die von Volkstümlichkeit bis zum Sinfoniekonzert reicht und einem Leiter wertvolle Erfahrungen in der Aufführungspraxis auch außerhalb des „normalen“ Konzertbetriebes vermitteln kann. Große Oratorien, wie vom OBM in den Jahren bis 1933 aufgeführt, und große sinfonische Literatur (von Tschaikowskys *Pathétique* über Berlioz *Symphonie fantastique* bis zu Beethovens 9. Sinfonie) sind für Celibidache besetzungstechnisch nicht mehr möglich. Seiner Arbeit vorangegangen war im März 1940 die Aufführung der *Johannes-Passion* von Joh. Seb. Bach. Eine Kooperation mit einem Chor unter ganz anderer Thematik hat mit der Berliner Singgemeinschaft unter Heinz Tiessen, seinem Mentor, am 25. 10. 1942 (s. o.) stattgefunden. Celibidache hat sich dieser Konzertform ebenso wenig entzogen wie den letzten beiden Auftritten bei Morgenveranstaltungen der „Festgruppe für Sport, Spiel und Tanz / Gau Berlin“ der pseudokulturellen NSDAP-Organisation „Kraft durch Freude“ Ende des Jahres. Extravaganz oder wählerisches Abwägen, wie man es in seinen späteren Jahren erlebt hat, ist 1942 nicht zu erkennen, eher die Bereitschaft, alles und jedes auszuprobieren, Erfahrungen zu sammeln, aufzutreten und bekannt zu werden.

In welchem Maße er aber mit der Leistung des Orchesters einigermassen oder überhaupt nicht zufrieden war, wissen wir nicht. In den gegenwärtig verfügbaren biographischen oder autobiographischen Quellen wird diese Arbeitsphase nicht

einmal erwähnt, geschweige denn namentlich oder inhaltlich konkretisiert. Celibidache selbst legte später Wert darauf, dass seine Arbeit mit dem OBM nicht mehr als unvermeidbar öffentlich erwähnt wurde.³⁷ Aber unzweifelhaft wird er sich als musikwissenschaftlich interessierter, philosophierender und komponierender Künstler Gedanken über den Königsweg allen musikalischen Erfolgs gemacht haben, das systematische und konsequente Üben nicht nur von musikalischen Zusammenhängen, sondern auch von abstrahierten Ausführungsdetails. Warum sollte das nicht nur für den einzelnen Instrumentalisten und den Chor, sondern auch für ein Orchester als in seiner Qualität als einheitliches Ganzes zu beurteilender Klangkörper gelten? Technisch-musikalische Übungen sind für diese Frage eigentlich nur eine logische Konsequenz.

IV „Warming up“ im Orchester – Das Manuskript der „Täglichen Vorübungen für Laienorchester“ von Sergiu Celibidache

Die Notenmappe, in der die 19 Notenblätter der „Täglichen Vorübungen“ von Celibidache aufbewahrt wird, stammt noch aus dem Fundes der »Neuen Orchester-Vereinigung«, eines Vorgänger-Orchesters (s.o.) unter Prof. Gustav Hollaender, und trug die Nummer 368. Mit dem Stempel »Orchester Berliner Musikfreunde e. V.« und der Signatur 271 wurde die Mappe in das aktualisierte Archiv integriert. Das Manuskript besteht aus 7 (mit Duplikaten 21) Notenblättern à 27 x 34 cm ohne Partitur. Die Übung ist zweiteilig und in Teil A und B gegliedert. (Vgl. dazu Anhang II, S. 242–255.)

Übungsteil A besteht aus 16 Takten in choralartiger a-a'-b-a''-Form (4 x 4 Takte) im 5/4-Takt, wobei Takt 12, Schlusstakt des Abschnitts b, im 6/4-Takt steht. Die Übung ist für die Besetzung Flöte, Oboe, Klarinette³⁸, Fagott, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello und Kontrabass vorgesehen. Die Streicherdubletten (6 x VI I, 5 x VI II, 2 x Va, 2 x Vc)³⁹ sind so gestochen scharf von Celibidache handschriftlich kopiert, dass man sie auf den ersten Blick für photographische Kopien halten kann. Alle Stimmen spielen durchgängig Viertel, so dass das Übungsziel nicht im rhythmischen Bereich, sondern eher in sauberer Intonation der tonal auf F-Dur bezogenen Akkordfolge besteht. Es handelt sich überwiegend um Dur-, Moll-, Sept-, Quintsext- und Dominantseptnonenakkorde, zuweilen mit Durchgängen oder Alterationen angereichert, jedoch im Bereich eines schulmäßigen Mittelstufenniveaus der Harmonielehre. An einigen Stellen ent-

³⁷ Vogt, mündliche Auskunft vom Januar 2003 bezüglich eines Telefongesprächs mit Celibidache.

³⁸ Eine Klarinettenstimme war vorgesehen, aber nicht ausgeführt (Blatt mit der Überschrift vorhanden).

³⁹ Die Anzahl der Orchesterstimmen ergäbe anhand des Materials fünf Holzbläser, 12 VI I, 10 VI II, 4 Va, 4 Vc, 1 Kb. Dies stimmt nicht ganz mit den Angaben zur Besetzungstärke 1942 überein, jedoch kann ein Einzelblatt auch schnell verloren gehen. Glaubwürdiger sind sicher die handschriftlichen Angaben bei den Programmen (s.o.).

stehen unverständliche Dissonanzen, die offensichtlich durch Schreibfehler bezüglich einzelner Vorzeichen entstanden sind, da die Streicherdoubletten nicht übereinstimmend diese Notation ausweisen. In der zu diesen Analysezielen erstellten und beigelegten Partitur (siehe S. 250–255) sind die fraglichen Stellen eingekreist:

Takt 3: Flöte *h* versus Vc/Kb, Tonart B-Dur; T. 4: Va *h* versus Flöte / VI II; T. 5: Oboe letzte Viertel *a* abweichend von T. 1; T. 7: Flöte *h* versus VI II, Tonart g-Moll; T. 8: Schlussakkord F-Dur ohne Quinte; T. 11: Vc *cis* versus Flöte, Tonart C-Dur; T. 14: Flöte *h* versus Vc, Tonart B-Dur; T. 15: Zählzeit 4 mit, Zählzeit 5 ohne Sept, Tonart C-Dur (stimmführungs- und satztechnisch unkorrekt).

Es stellt sich aus der Beschaffenheit des Materials heraus somit die Frage, ob die Übung überhaupt je gespielt worden ist. Da man Celibidache ohne Frage ein Klangvorstellungsvermögen notierter Harmonieverläufe unterstellen darf, ist nicht anzunehmen, dass diese „Fehler“ beabsichtigt waren, um das Orchester zu analysierendem und korrigierendem Hören anzuleiten. Die melodische Führung ist untergeordnet, auch Angaben zu Dynamik und Tempo fehlen. Eingezeichnet sind in den Streicherstimmen jedoch Strichbezeichnungen, die für den 5/4-Takt die Folge ППVПV, für den 6/4-Takt ПVПVПV vorsehen. Durch den doppelten Abstrich zu Beginn des Taktes, der im *detaché* durch Unterbrechen des liegenden Bogenstrichs auszuführen ist, erhalten die Zählzeiten 1 und 4 eine bogen-technische Gewichtung und eine metrische Betonung, so dass der 5/4-Takt klar in die Struktur 3 + 2 Viertel gegliedert wird. Die für eine Etüde naheliegende Komplementärform 2 + 3 ist nicht notiert, und auch in den Bläserstimmen sind keine entsprechenden Artikulationszeichen vorhanden. Die Strichbezeichnungen sind nicht in allen Doubletten durchgängig eingezeichnet, aber ergänzen sich zu identischen Angaben.⁴⁰

Auffällig, da für ein Laienensemble ungewöhnlich, ist ferner die Notation des Fagotts im Tenorschlüssel und damit in recht hoher Lage, die meist noch über der Viola liegt. Die Violine I wiederum bewegt sich eher untypisch im engen Ambitus einer Sexte zwischen *c'*–*a'*, die Violine II in einer None von *g*–*f'*, beide also recht tief. Die Oboe liegt über der Flöte, die nicht über das *g''* hinausgeht, so dass der Holzbläsersatz in recht enger Lage 1½ Oktaven auf die drei Stimmen verteilt ist. Auch dies spricht für die Absicht, die Intonation zu üben und die Spieler zu einer bewusst reflektierenden Wahrnehmung der jeweiligen Position und harmonischen Funktion des einzelnen Tones innerhalb des ganzen Akkordes anzuleiten.

Übungsteil B ist nur für die Streicher konzipiert und bezweckt vor allem rhythmische und strichtechnische Koordination in den Gruppen. Fünf mit a-e gekennzeichnete Zeilen à 1–2 Takte mit sequenzierenden Tonfolgen, von denen die

⁴⁰ In der rekonstruierten Partitur sind alle in den Einzelstimmen vorhandenen Stricheintragungen zusammengefasst.

Zeilen a–c dieselbe Tonleiter verwenden, kombinieren wie folgt die drei Parameter Notenwert, Bindung und Repetition:

- Zeile a: Achtel in aufsteigender Tonfolge (Sekundschritte); je zwei gebunden; die erste Achtel einer Bindung repetiert die zweite Achtel der vorhergehenden Bindung.
- Zeile b: Achteltriolen: die Kopfnoten einer Viertelzählzeit steigen in Sekundschritten aufwärts, die letzte Achtel einer Viertelzählzeit springt in Violine I und Viola eine Terz aufwärts, in Violine II und Cello/Bass abwärts; die erste Achtel einer Bindung repetiert die vorhergehende alleinstehende Achtel.
- Zeile c: Sechzehntel; Tonfolge wie in Zeile b; die ersten drei Sechzehntel sind gebunden, das letzte gestoßen, dabei repetieren die gebundenen Noten jeweils denselben Ton. Die beabsichtigte Strichübung besteht hierbei in der sparsamen Verwendung des Bogens während der Bindung und im unbetonten, schnellen Rückholen an den Frosch auf der einzelnen letzten Sechzehntel.
- Zeile d: Achtel; taktweise absteigend mit je einer Wechselnote; je zwei gebunden; hohe Lage (beginnend mit c''' , a''' , c'' , c'' ; das Cello ist in dieser hohen Lage im Tenorschlüssel notiert).
- Zeile e: Achtel; je vier gebunden; Intervallwechsel bezogen auf c' in Violine I und II, auf c in der Va. Eine Cello/Bass-Stimme fehlt. Die zu diesen Analysezielen erstellte Partitur weist die mögliche Vc/Kb-Stimme zu Zeile e eingeklammert aus, wie sie in logischer Konsequenz als oktavierte Verdopplung der Viola zu den Beispielen a–c aussehen könnte. Übungsziel ist in dieser Zeile vorrangig der komplementäre Wechsel der Intervalle Terz, Quarte, Sekunde, Quinte. Punktgenaue Tonwechsel und Intonation bei gleichmäßigem Bogenwechsel können nur in der Gruppe geübt werden.

Insgesamt ist festzustellen, dass Celibidache um instrumentenspezifische, bei Streichern vor allem bogentechnische Probleme wusste und einige Aspekte punktuell auf ein Ensemble zu übertragen versuchte. An diesen Problemen arbeitet jeder Streicher in vielen variationsreichen Etüden im stillen Kämmerlein allein – oder auch nicht, da bei vielen Laienmusikern das Ensemblespiel in Gemeinschaft im Vordergrund steht und nicht die konsequente Disziplin und der Wille zur eigenen spieltechnischen Verbesserung, die nur durch derartige Übungen zu erreichen ist. Hier wird ein Kernproblem offenbar, das bis heute weder orchesterpädagogisch noch instrumentalmethodisch ausreichend aufgearbeitet worden ist. Spätestens seit der *Chorischen Streicherschule* von Helmut May 1974⁴¹, um nur ein Werk zu nennen, das Standardfunktion erlangt hat, gibt es

⁴¹ Helmut May, *Orchester-Schulwerk. Chorische Streicherschule für den Anfang*, Mainz 1975 (= Schott ED 6413).

Materialien zu diesem Thema, die für jugendliche Anfänger im Ensemble konzipiert sind. Zwei Etüden aus dem Orchesterschulwerk Mays, die ähnliche streicherchorische Probleme wie die von Celibidache aufgegriffenen behandeln, sind zum Vergleich beigelegt.⁴² Übung 11 (*Choral* aus R. Schumanns *Album für die Jugend*) ist mit acht Takten eines A-Teils, die wiederholt werden, und sechzehn folgenden Takten im B-Teil in ebenfalls recht engem Ambitus und homophonem Satzgefüge auf Intonation und Einheitlichkeit des Klanges ausgerichtet. Übung 17 stellt verschiedene Stricharten in den Vordergrund, die auf eine vorgegebene Melodie angewendet werden sollen (nach Arthur Seybold, 1868–1948, Komponist, Violinpädagoge und Herausgeber einer Violinschule, vieler Etüden und Lehrstücke, die vielfach immer noch zum Standardrepertoire der Unterrichtsliteratur gehören). Diese Melodie wandert durch die einzelnen Stimmen, während die anderen Stimmen Begleitakkorde zu spielen haben, für die ebenfalls mehrere Ausführungsvarianten vorgesehen sind. Ferner finden sich in dieser chorischen Streicherschule Tonleiter-Etüden, die vom Ensemble *colla parte* auszuführen sind und in rhythmischem sowie bogentechnischem Anspruch fortschreitend angelegt sind. Hier finden sich z. B. auch die rhythmischen Abläufe zwei Achtel, punktierte Achtel mit Sechzehntel, Triole, vier Sechzehntel pro Ton. (Übung 30, 41, 43, 45, 47.)

Unübersehbar ist aber auch, dass die „Täglichen Vorübungen“ von Celibidache nur eine flüchtig entworfene Skizze darstellen, eine spontane Idee vielleicht, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht weiter verfolgt wurde. Hätte sich dieser Arbeitsansatz, ähnlich dem Einsingen im Chor, etabliert, wäre das Material sicher umfangreicher ausgefallen, oder die Übungen erfolgten auf Zuruf. Letzteres ist denkbar, wenn die sich wiederholenden Grundschemata, etwa bei Übung B, verstanden worden sind – aber wir wissen nicht, wie die konkrete Umsetzung dieses Gedankens des „gemeinsamen Einspielens“ in der Arbeit von Celibidache mit dem OBM ausgesehen haben mag, wenn es überhaupt je zu einem praktischen Ausprobieren gekommen ist. Unbestritten bleibt, dass Celibidache sich als angehender Profi am Dirigentenpult, dem schon früh eine unerbittliche Kompromisslosigkeit im Anspruch an die spieltechnische Umsetzung seiner musikalischen Vorstellungen durch ein Orchester nachgesagt wurde, überhaupt mit der Frage beschäftigt hat, wie mit einem Laienorchester in seiner Gesamtheit mittels gezielter Übungen an einzelnen technischen Problemen gearbeitet werden kann.

Die Probleme in Laienorchestern sind bis heute dieselben geblieben. Es wäre sicher lohnenswert, aus orchesterpädagogischer Sicht den Gedanken eines gemeinsamen „warming up“ nicht nur im Anfängerbereich eines Schulorchesters, sondern auch mit erwachsenen Laien aktuell zu verfolgen. Dabei muss dieses „Aufwärmen“ nicht zwangsläufig an tägliche Etüden und stures Einpauken mo-

⁴² Ebenda, Nr. 11 und 17, siehe Anhang III, S. 256 f.

torischer Bewegungsabläufe erinnern, sondern könnte durchaus auch zur Auflockerung der gemeinsamen Arbeitsatmosphäre beitragen. Somit mag das geschilderte, fast anekdotenhaft anmutende Intermezzo zu diesem Thema in der Biographie eines Weltklasse-Dirigenten heutige Orchesterpädagogen erheitern und anspornen zugleich!

Abbildung: [Sergiu Celibidache in den 1950er-Jahren](#) (S. 240)

ANHANG I: [Titelblatt „Tägliche Vorübungen“](#) (S. 241)

[ANHANG II:](#) (S. 242 bis 255)

ANHANG III: [Helmut May, Chorische Streicherschule](#) (S. 256f.)