

Fritz Trümpi

Das Repertoire der Wiener Philharmoniker im NS

Die Wiener Philharmoniker orientierten sich in ihrer Programmgestaltung traditionellerweise weniger an unbekanntem Novitäten denn an bereits etablierten und kanonisierten Werken und Komponisten – auch ihrem Selbstzeugnis nach. Schon das „Gründungsdekret“ zu den „Philharmonischen Concerten“ von 1842 hielt fest, die Konzerte würden „nur Classisches u[nd] Interessantes bringen.“¹ Und Clemens Hellsberg nennt als wesentlichen Bestandteil der ‚Philharmonischen Idee‘ die „sorgfältigste Auswahl der aufzuführenden Werke“.² Im Klartext bedeutete dies seit dem Ende des 19. Jahrhunderts: Wenig zeitgenössische Musik und nur ausnahmsweise Werke mit geringem Bekanntheitsgrad. 1939 legten die Wiener Philharmoniker dies in ihren neuen Vereinssatzungen außerdem offiziell schriftlich fest: „Der Zweck des Vereines ist die Pflege der Orchestermusik in höchster Vollendung. Die klassische Musik soll besonders berücksichtigt werden.“³ Auf das Repertoire bezogen war die Konzertpraxis der Wiener Philharmoniker im Nationalsozialismus also von einer hohen Kontinuität geprägt – allerdings nur soweit es die Abonnementkonzerte betraf. Die Unterscheidung von Abonnementkonzerten und anderen Konzert- und Auftrittformen ist nämlich mit Blick auf die nationalsozialistische Kulturpolitik zentral, denn im Nationalsozialismus wurde eine Vielzahl von Konzertformen eingeführt, mit denen die Wiener Philharmoniker vor 1938 nur geringfügig oder gar nicht vertraut waren: KdF-Veranstaltungen etwa, aber auch Werks- und Wehrmachtskonzerte, sowie Konzerte für den Rundfunk oder Tonfilmeinspielungen, die mitunter signifikante Abweichungen vom traditionellen Repertoire zur Folge hatten.

Was die Abonnementkonzerte anbelangt, lässt sich die erwähnte Satzungsregelung von 1939, wonach der Zweck des Vereins in der Pflege der Orchestermusik in höchster Vollendung bestehe und die klassische Musik dabei besonders berücksichtigt werden solle, auf empirischer Ebene größtenteils bestätigen: Eine signifikante Veränderung des allgemeinen Repertoires kann bei dieser Konzertform nach 1938 nicht festgestellt werden.⁴ Musik von im Nationalsozialismus flächendeckend verbotenen Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Gustav Mahler führten die Wiener Philharmoniker im Rahmen der Abonnementkonzerte schon vor 1938 nur sehr sporadisch auf.⁵

¹ Zit. in Hellsberg, *Demokratie*, S. 22.

² Hellsberg, *Demokratie*, S. 24.

³ Satzung des Vereins Wiener Philharmoniker. Wiener Stadt- und Landesarchiv, Vereinsakt, M. Abt. 119, A 32: Gelöschte Vereine, 4602/21.

⁴ Detailliert bei Trümpi, *Orchester*, S. 233-249. Für das Gesamtrepertoire der Wiener Philharmoniker vgl. die orchestereigene elektronische Datenbank im Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker.

⁵ Vgl. Trümpi, *Orchester*, S. 242 f.



Auch die schon verschiedentlich angeführte mediale Verdichtung des Wien-Bezugs des Orchesters ab 1938 spiegelt sich im Repertoire nicht entsprechend wieder: Eine erhöhte „Austrifizierung“ des Repertoires ist bezüglich der traditionellen Abonnementskonzerte der Wiener Philharmoniker nicht auszumachen – genauso wenig übrigens, wie eine Erhöhung des Anteils an ‚reichsdeutschen‘ Komponisten nach dem ‚Anschluss‘. An der traditionellerweise geringen Präsenz von Schumann-Symphonien etwa änderte sich auch nach 1938 nichts,⁶ obschon Schumann im Nationalsozialismus insgesamt verstärkt rezipiert wurde.⁷ Dennoch gibt es punktuell einige auffällige Veränderungen im Repertoire, auch was die Abonnementskonzerte angeht. Ein Programmpunkt, der eine deutliche Vergrößerung erfuhr, waren die Werke Bruckners. Darin manifestiert sich jedoch nicht in erster Linie ein Wien- oder Österreichbezug. Vielmehr lässt sich dieser Umstand als eine Folge der im Nationalsozialismus allgemein forcierten Rezeption des Komponisten deuten (eine ähnliche Erhöhung von Bruckners Werken ist auch im Repertoire der Berliner Philharmoniker ab 1933 zu beobachten).⁸ Außerdem kann vermutet werden, dass die katholisch-nationale Gesinnung des NS-Vorstandes Jerger für die verstärkte Bruckner-Rezeption der Wiener Philharmoniker mitverantwortlich ist. Auffällig ist außerdem die deutlich gestiegene Präsenz von Wagners Musik seit dem ‚Anschluss‘. Sie ist mutmaßlich der hohen, politisch konnotierten Popularität des Komponisten im NS-Staat geschuldet,⁹ und setzt unmittelbar nach dem ‚Anschluss‘ ein: Von knapp 5 % vor 1938 verdoppelt sich der Anteil an Wagner-Programmpunkten in den Abonnementprogrammen nach 1938.¹⁰ Damit steht das Konzertrepertoire der Wiener Philharmoniker in einem gewissen Widerspruch zur Präsenz von Wagners Werken an deutschen Opernbühnen.¹¹

Viel einschneidender als bei den Abonnementskonzerten war die Veränderung des Repertoires bei den sonstigen Konzerten des Orchesters; diese machten den großen Teil seiner Tätigkeit außerhalb des Opernbetriebs aus und standen häufig in direkter oder indirekter Weise in einem engen Zusammenhang mit der NS-Propaganda.¹² Hervorzuheben sind hier vor allem die Konzerte, die die Philharmoniker für den Rundfunk einspielten oder zumindest von diesem

⁶ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 319 f.

⁷ Vgl. etwa Loos, Helmut. Schumann-Rezeption im ‚Dritten Reich‘. In: Grochulski, Michaela G./Kautny, Oliver/Keden, Helmke Jan (Hrsg.). Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Tagungsband zum Internationalen Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28./29. 2. 2004. Wiesbaden 2006. S. 57–70.

⁸ Trümpi, Orchester, S. 235. Zur Bruckner-Rezeption im NS vgl. etwa Dümling, Albrecht. Der deutsche Michel erwacht. Zur Bruckner-Rezeption im NS-Staat. In: Ders. (Hrsg.). Bruckner-Probleme. Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XLV. Stuttgart 1999. S. 20–214.

⁹ Eine statistische Untersuchung des amerikanischen Kulturwissenschaftlers David B. Dennis ergab, dass Wagner im Nationalsozialismus nicht nur in Expertenkreisen intensiv rezipiert wurde, sondern auch in den Medien der mit Abstand am häufigsten thematisierte Komponist war. Ders. „Honor Your German Masters“. The Use and Abuse of „Classical“ Composers in Nazi Propaganda. In: Journal of Political & Military Sociology, 202, Vol. 30, No. 2. S. 273–295. Hier S. 276. Zit. in: Trümpi, Orchester, S. 235 f.

¹⁰ Trümpi, Orchester, S. 321.

¹¹ Zur Aufführung von Wagner-Opern im Nationalsozialismus vgl. etwa Fischer, Jens Malte. Richard Wagner und seine Wirkung. Wien 2013. S. 261 ff.

¹² Ein Überblick über die Konzerte mit klarem Propagandacharakter bei Hellsberg, Demokratie, S. 476 ff.



übertragen wurden: Die Formierung des Orchesters als eines dezidiert wienerischen geht zu einem wesentlichen Teil mit dieser Rundfunkpräsenz im Nationalsozialismus einher.¹³ Die Wiener Philharmoniker verpflichteten sich quasi vertraglich, eine „wienerische Note“ auf Sendung zu bringen. Einer der Hauptprotagonisten dieser Strauß-Renaissance dürfte der Dirigent Clemens Krauss gewesen sein.¹⁴ So teilte er den Wiener Philharmonikern im Januar 1940 etwa mit, die Rundfunkleitung habe für die kommende Saison grünes Licht zur Übertragung von „vier Abendmusiken der Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauss“ erteilt, und er betonte dabei: „Um den Veranstaltungen einen ausgesprochen wienerischen Charakter zu geben, sollen die Solisten nach Möglichkeit aus dem Kreise des Orchesters oder doch wenigstens aus dem Kreise von Künstlern ausgewählt werden, die aus der Wiener Schule hervorgegangen sind.“¹⁵ An die Krauss'schen Akademien anknüpfend bot sich dem Orchester außerdem auch gleich eine weitere Gelegenheit für eine Rundfunkproduktion. Ein Protokoll vom Oktober 1940 vermerkt „Schwarzplatten-Aufnahmen für den Großdeutschen Rundfunk mit Wiener Musik, in erster Linie natürlich mit Werken Johann Strauß' mit einem einem, die Wiener Note besonders beherrschenden Dirigenten, zu machen. Als Dirigent für diese Schallplattenaufnahmen wurde Kapellmeister Wacek gewonnen, der trotz seines Alters noch sehr agil und zweifellos der beste Kapellmeister für diese Art Musik ist.“¹⁶

Die Resonanz dieser „Wiener Note“ lässt sich etwa an den „Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS“ ablesen, den Schriftstücken eines Spitzelbetriebs, der mit zweifelhaften Methoden Stimmungen in der Bevölkerung ausfindig zu machen versuchte. Bei der Rezeption von symphonischen Werken hatten die Berliner Philharmoniker diesen Berichten nach beurteilt deutlich die Nase vorn,¹⁷ für Werke der Strauß-Dynastie hingegen kamen nur die Wiener Philharmoniker in Frage: „Im besonderen wurde die Übertragung des Konzerts der Wiener Philharmoniker am 6.8. in allen Hörerkreisen mit besonderer Anerkennung aufgenommen. Die Musikkenner waren erfreut über die ausgezeichnete Wiedergabe der gespielten Stücke (so besonders der ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘), die sonst allzu schlagermäßig heruntergespielt würden, während die breitere Schicht der Zuhörerschaft mit der Auswahl der leichten Melodien einverstanden war (z. B. Kiel).“¹⁸ Mit Musik der Strauß-Familie erreichte der Rundfunk somit sowohl die ‚Kenner‘ als auch das breite Publikum. Dieses liebte die Melodien als solche, jene jedoch ihre präzise Wiedergabe durch eines der besten Orchester Deutschlands, das die Strauß'schen Werke vermeintlich von ihrem

¹³ Detailliert bei Trümpi, Orchester, S. 263–275.

¹⁴ Dies lässt sich etwa aufgrund der seit den 1920er Jahren unterschiedlich hohen Strauß-Präsenz in den Programmen der Wiener Philharmoniker vermuten: In den Jahren, in denen Krauss das Orchester dirigierte, war sie tendenziell höher als in den Phasen, in denen Krauss nicht in Wien dirigierte. Vgl. auch die Grafik zum Strauß-Repertoire des Orchesters zwischen 1920 und 1945 in Trümpi, Orchester, S. 256.

¹⁵ Krauss an Wiener Philharmoniker, 12.1.1940. HAWPh, Korrespondenzmappen, K/51 – Clemens Krauss (6).

¹⁶ Prot. Vorstandsrat-Sitzung, 7.10.1940. HAWPh, A-Pr-030: Protokolle 1938-44, 17.

¹⁷ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 274.

¹⁸ Boberach, Heinz (Hrsg.). Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS. Bd. 5: Nr. 102 vom 4. Juli 1940 bis Nr. 141 vom 14. November 1940. Hesching 1984. Hier Nr. 115, 15. August 1940, S. 1472/II.

Unterhaltungscharakter befreite und sie in die Nähe der ‚Wiener Klassik‘ rückte. ‚Leichte Musik‘ wurde nicht zuletzt durch die Wiener Philharmoniker somit auch bei den ‚Kennern‘ salonfähig.¹⁹

Dass Werke von Johann und Josef Strauß während des Nationalsozialismus immer stärkeren Eingang in die Konzertprogramme der Wiener Philharmoniker fanden, bestätigt sich aber nicht nur bei den Rundfunkkonzerten, sondern insgesamt: Im letzten Kriegsjahr, 1944/45 machten Werke der Strauß-Dynastie außerhalb der Abonnementkonzerte rund 50 Prozent des gesamten Repertoires aus.²⁰ Das lag im politischen Kalkül der Nationalsozialisten. Schließlich war sogar Goebbels der Überzeugung, Wien müsse wieder „eine Stadt der Kultur, des Optimismus, der Musik und der Geselligkeit“ werden.²¹ In diesem Kontext ist auch die Etablierung und der nachhaltige Erfolg des Neujahrskonzerts zu verorten. Dass innerhalb des Orchesters immer wieder deutlicher Unmut über diese Repertoireentwicklung laut wurde,²² verweist darauf, dass es sich dabei tatsächlich um einschneidende Veränderungen in der Programmgestaltung des Orchesters handelte. Doch die konservative Linie der Abonnementkonzerte konnte – und darin bestand für das Orchester eine deutlich veränderte Situation – sowohl politisch als auch finanziell nur aufrechterhalten werden, indem sich die Wiener Philharmoniker dem musikalischen ‚Unterhaltungs‘-Sektor öffneten. Die Strauß-Walzer eigneten sich dazu besonders gut, weil sie sich an den ‚Musikstadt‘-Topos ebenso leicht anknüpfen ließen wie an den im Nationalsozialismus wienerischer Prägung ebenfalls forcierten ‚Alt-Wien‘-Mythos; dadurch war die dominierende Stellung des Orchesters im städtischen ‚Hochkultur‘-Betrieb trotz der Repertoireverschiebungen in keiner Weise gefährdet.

Dasselbe gilt für die intensivierete Mitarbeit der Wiener Philharmoniker an Tonfilmaufnahmen, die ebenso wie die Walzer-Renaissance im Dienste der vergangenheitsbezogenen Imagekampagne der Stadt stand.²³ Auch die Tonfilmaufnahmen, mit denen Einspielung das Orchester bereits im ‚Austrofaschismus‘ betretet wurde, bedeuteten eine Öffnung des Orchesters gegenüber dem Unterhaltungssektor, der nicht unwidersprochen blieb – und der Widerstand dagegen wurde sogar vom Orchestervorstand getragen: „Strasser tritt für unbedingte Ablehnung aller Tonfilmmusikaufnahmen und unbedeutender Konzerte aus künstlerischen Gründen und Arbeitsüberlastung ein. Vorstand Jerger schliesst sich der Anschauung Strassers an.“²⁴ Zuspruch zu Tonfilmaufnahmen kam indessen ebenfalls aus dem Komitee. Geschäftsführer Jelinek widersprach der Meinung Strassers und führte an, „dass auch Kirchenmusiken, Trompeterchorveranstaltungen und Ähnliches sehr oft unkünstlerisch sind und die Arbeiten der privaten Vereinigungen wie

¹⁹ Zur Problematik der Einordnung von Musik der Strauß-Dynastie vgl. Trümpi, Orchester S. 255 f.

²⁰ Trümpi, Orchester, S. 256.

²¹ Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1, Aufzeichnungen 1924 – 1941, Bd. 4. München/New York/London/Paris 1987. S. 471. Eintrag vom 19.1.1941.

²² Vgl. Trümpi, Orchester, S. 257 f.

²³ Eine Auswahl der von den Wiener Philharmonikern eingespielten Filmmusiken bei Bartolomey, Franz. „Was zählt, ist der Augenblick.“ Die Bartolomeys. 120 Jahre an der Wiener Staatsoper. Wien 2012. S. 117.

²⁴ Prot. KS, 2.9.1940. HAWPh, A-Pr-030, 16.



Streichquartette, Bläservereinigung, ebenso zur Arbeitsüberlastung beitragen und der Unterschied nur darin besteht, dass bei der Tonfilmarbeit und kleineren Konzertveranstaltungen das ganze Orchester einen finanziellen Nutzen hat, während bei den Streichquartetten und ähnlichen Vereinigungen [...] nur ganz wenige finanziell beteiligt sind. Schliesslich sind wir – um ganz ehrlich zu sein – nicht nur Musiker geworden, um ausschließlich Künstler zu sein, sondern um damit auch Geld verdienen zu können, wie das ja alle anderen Herren auch tun. Wir wissen aus Erfahrung, dass gerade die grössten Künstler auch die grössten Geldwucherer sind.“²⁵ Die Diskussion um die Weiterführung von Tonfilmaufnahmen wurde verschoben.

Während das Orchester zwar öfters ablehnend auf Forderungen nach Walzern und Tonfilmeinspielungen reagierte, diese Aufträge dann meistens zumindest zähneknirschend aber doch ausführte, stellte es sich bei Forderungen nach häufigerem Aufführen zeitgenössischer Musik quer. Schirachs Generalkulturreferent Walter Thomas etwa verlangte vom Orchester 1942, zeitgenössische Werke in die Abonnementkonzerte aufzunehmen. Doch das Komitee lehnte dies prompt ab. Die Aufgabe der Abonnementkonzerte würden nicht darin bestehen, „Zeitgenossen zu fördern, sondern das Beste und Schönste der Gesamtorchesterliteratur in vollendetster Form zur Aufführung zu bringen. Es würde einen Bruch der philharmonischen Tradition und zugleich einen Niveauabstieg bedeuten, wenn in den philharmonischen Abonnement-Konzerten in erster Linie Zeitgenossen zu Worte kämen.“²⁶ Zugleich wurde aber dennoch, wohl aus politischen Gründen, ein wenig Entgegenkommen signalisiert: „Um aber dem Gen. Ref. [Thomas] gegenüber nicht ganz abweisend zu sein, wird beschlossen, drei außerordentliche Konzerte mit hauptsächlich zeitgenössischen Werken im Programm zur Durchführung zu bringen.“²⁷ Ab 1943 finden sich dann verstärkt vereinzelte Programmpunkte mit zeitgenössischen Werken in außerordentlichen Konzerten, etwa eine Tanzsuite von Paul Constantinescu oder Maurice Ravel's „Boléro“, aber auch Pfitzners Palästrina-Vorspiele oder Orchestervariationen von Zoltán Kodály. Die Forderung nach mehr zeitgenössischer Musik in den Programmen der Wiener Philharmoniker ging offensichtlich direkt von Schirach aus: Im Mai 1942 fungierte er als Veranstalter einer „Woche zeitgenössischer Musik“, zu der auch die Wiener Philharmoniker verpflichtet wurden. Der Vorstand des Orchesters, Wilhelm Jerger, nutzte dabei die offene Haltung Schirachs zeitgenössischer Musik gegenüber und ließ die Philharmoniker gelegentlich seine eigenen Werke aufführen, die das Orchester teilweise auch für den Rundfunk einspielte.²⁸ In den Abonnementkonzerten hielten sich die Wiener Philharmoniker aber weiterhin weitgehend von zeitgenössischer Musik fern.

An diesem Beispiel des Umgangs mit Forderungen nach mehr zeitgenössischer Musik zeigt sich der beträchtliche Handlungsspielraum, den die Wiener Philharmoniker auch im Nationalsozialismus beibehalten konnten. Handelte es sich um politisch sensible Bereiche,

²⁵ Prot. KS, 2.9.1940. HAWPh, A-Pr-030, 16.

²⁶ Prot. KS, 10.9.1942. HAWPh, A-Pr-030, 33.

²⁷ Prot. KS, 10.9.1942. HAWPh, A-Pr-030, 33.

²⁸ Vgl. die Programm-Datenbank im Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker.



bemühte sich das Orchester in seiner Programmgestaltung aber vorauseilend um Konzilianz gegenüber dem NS-Regime. Beispielsweise beschloss das Komitee am 4. Januar 1943, einen beantragten Kompositionsabend mit Werken von Raimund Weissensteiner „aus staatspolitischen Erwägungen“ abzulehnen: Weissensteiner war Kaplan und Professor an der Wiener Musikhochschule und erhielt 1938 eine Verwarnung „wegen einer reichsfeindlichen Äußerung“, wurde jedoch erst einige Zeit nach der vom Komitee beschlossenen Ablehnung der Aufführung seiner Werke verhaftet und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt.²⁹ Bei einem weiteren Beispiel richtete sich eine Repertoireentscheidung des Komitees gegen ein eigenes Mitglied der Philharmoniker: Richard Krotschak. Krotschak, seit 1934 Solocellist des Orchesters, war mit einer jüdischen Frau verheiratet und konnte nur per „Sondergenehmigung“ im Orchester verbleiben. Trotz seiner zahlreichen solistischen Tätigkeiten in und mit dem Orchester auch im Nationalsozialismus fiel ihm Jerger mit einer antisemitischen Tirade in den Rücken: „Bei dieser Gelegenheit wird vom Vorstand Jerger gegen die Aufführung von Brahms' Doppelkonzert wegen Krotschaks Versippung Stellung genommen.“³⁰ Ein gutes Jahr später griff das Komitee dann aber kurzfristig doch auf seine solistischen Fähigkeiten für Brahms' Doppelkonzert zurück, wie an einer Anfrage des Komitees sowie einem Dankeschreiben ersichtlich ist – der vorgesehene Solist in einem Klavierkonzert Chopins, Alfred Cortot, hatte krankheitshalber abgesagt.³¹

Die Aufrechterhaltung der Privilegien, vor allem der sogenannten „uk-Stellung“, die die Philharmoniker vor dem Einzug in die Wehrmacht bewahrte und die Schirach dem Orchester seit seinem Amtsantritt in Wien als Gauleiter und Reichsstatthalter im August 1940 sicherte,³² hatten freilich ihren Preis. Einerseits musizierte das Orchester – mit mehr oder weniger großer Begeisterung – in unregelmäßigen Abständen unentgeltlich in der Villa der Schirachs in Döbling auf der Hohen Warte und in der Hofburg,³³ andererseits war mit der Aufrechterhaltung der diversen Privilegien aber auch etwa das Aufführen von Wehrmachts- und Werkskonzerten verbunden.

Sinn und Zweck der Wehrmachtskonzerte war es, den Soldaten Amusement zu bieten und sie zugleich mit ‚deutschem Kulturgut‘ zu imprägnieren, wodurch sich in diesen Konzerten auch der Aspekt der staatlichen Repräsentation deutlich manifestiert.³⁴ Die Wiener Philharmoniker führten rund 20 Konzerte für Angehörige der Wehrmacht und, in einem Fall, „im Rahmen der Truppenbetreuung der Waffen-SS“, auf.³⁵ Programmbezogen bestätigt sich auch in diesen Konzerten eine deutliche Dominanz von Werken der Strauß-Dynastie, daneben wurden vor allem

²⁹ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 244.

³⁰ Prot. KS, 11.7.1942. HAWPh, A-Pr-030, 32.

³¹ Schreiben des Komitees (Kainz) an Krotschak vom 8.10. und 20.10.1943. Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, „Depot Staatsoper“ (Ordner 1).

³² Detailliert bei Trümpi, Orchester, S. 189-192.

³³ Trümpi, Orchester, S. 192 f.

³⁴ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 275 ff.

³⁵ Vgl. Hellsberg, Demokratie, S. 476 ff.



Mozart, Schubert und Wagner (anteilmäßig in dieser Reihenfolge) gespielt.³⁶ Die meisten der Konzerte fanden in Wien statt, selten reiste das Orchester auch zu den Soldaten – noch im März 1945 etwa gab es ein „Soldatenkonzert“ in der SS-Kaserne Glasenbach.³⁷ Dass die Wiener Philharmoniker „keine Anstrengung und Gefahr scheuend – unseren Soldaten von Murmansk bis Afrika, von der Atlantikküste bis tief in den Osten, in Stunden der Entspannung und der Sammlung den ganzen Reichtum der Musik“ vermittelt hätten, wie Generalmajor Paul Winter in einem heroischen Aufsatz über die „Musikpflege in der Wehrmacht“ die musikalische ‚Truppenbetreuung‘ erläuterte,³⁸ kann angesichts ihrer offensichtlichen Meidung von Kriegsschauplätzen allerdings nicht bestätigt werden. Weniger zahlreich waren die Werkskonzerte der Wiener Philharmoniker: Erst 1943 veranstalteten sie drei, und von September 1944 bis Kriegsende neun – sie führten im Nationalsozialismus also insgesamt ein Dutzend Werkskonzerte auf.³⁹ Neben Aspekten der Unterhaltung und der Repräsentation ‚deutschen Musikschaffens‘ dürfte ihr Zweck nicht zuletzt in der Sublimierung der Rüstungsproduktion als solcher gelegen haben: Die Präsenz der Elite ‚deutscher‘ Repräsentationskunst im Fabriksaal bedeutete für die deutsche Kriegsproduktion gleichsam eine Weihung durch die ‚deutsche Kunst‘, die sich vor den Augen und Ohren der ‚deutschen Volksgemeinschaft‘ vollzog.⁴⁰

Auch Reisekonzerte ins Ausland absolvierten die Wiener Philharmoniker im Nationalsozialismus relativ selten: Nach 1938 waren sie stark rückläufig.⁴¹ Allerdings waren die Orchesterreisen nach Deutschland nach wie vor verhältnismäßig zahlreich. Der Rückgang der Auslandskonzerte lag vor allem daran, dass die musikalische Außenrepräsentation in erster Linie vom Berliner Philharmonischen Orchester besorgt wurde.⁴² Im relativ häufigen Auftreten in Deutschland hingegen manifestiert sich gewissermaßen der Drang, die neugeschaffene ‚Ostmark‘, beziehungsweise Wien innerhalb des neuen Staatsgefüges zu repräsentieren und obendrein eine möglichst vorteilhafte Position im deutschen Musikbetrieb zu erlangen.⁴³ Dennoch gab es einige Reisen ins Ausland, die einen hohen propagandistischen Charakter aufwiesen und von der Berichterstattung weniger in einem Wien- als vielmehr einem Reichskontext rezipiert wurden. So etwa bei den beiden Konzerten in Krakau, im Dezember 1939 anlässlich der „Wiedereröffnung“ des „Deutschen Theaters“ und im April 1940 anlässlich des „Führergeburtstags“. Zum Konzert anlässlich der „Wiedereröffnung“ des „Deutschen Theaters“ lud der „Generalgouverneur“ Hans Frank das Orchester persönlich ein: Seine Ansprache zur Eröffnung des „Deutschen Theaters“ war

³⁶ Trümpi, Orchester, S. 279 f.

³⁷ Ein Überblick über die Wehrmachtskonzerte der Wiener Philharmoniker im Nationalsozialismus bei Trümpi, Orchester, S. 276.

³⁸ Vgl. etwa Winter, Paul. Musikpflege in der Wehrmacht. In: Jahrbuch der deutschen Musik 1943. Im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda herausgegeben von Hellmuth von Hase. Leipzig/Berlin o. J. S. 54–57. Hier S. 57. Zit. in Trümpi, Orchester, S. 276.

³⁹ Gemäß Gesamtverzeichnis der Konzertprogramme der Wiener Philharmoniker. Zit. in Trümpi, Orchester, S. 283.

⁴⁰ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 283 f.

⁴¹ Trümpi, Orchester, S. 298 f.

⁴² Vgl. Trümpi, Orchester, S. 287–298.

⁴³ Trümpi, Orchester, S. 298 f.



zugleich eine nationalsozialistische Laudatio auf die Wiener Philharmoniker. Frank betonte, sie seien „die Repräsentanten dieses herrlichen unzerstörbaren 1000jährigen Kulturgutes deutschen Kunstschaffens, deutschen Kunstwaltens und deutscher Kunstwiedergabe.“⁴⁴ Dabei dürfte es kein Zufall gewesen sein, dass gerade die Wiener Philharmoniker dazu ausgesucht wurden, deutsche ‚Hochkultur‘ im besetzten Krakau zu repräsentieren – schließlich war Wien die ehemalige Zentralgewalt des „Königreichs Galizien und Lodomerien“, zu dem auch das „Herzogtum Krakau“ gehörte. Es sei „das Polnische hier nur ein geschichtlicher Fälschungsversuch“ gewesen, proklamierte Frank in seiner Rede. Außerdem sprach er indirekt aus, was die polnische und jüdische Bevölkerung von dieser „deutschen Stadt“ zu erwarten hatte: „Wir werden uns bemühen, um der Gerechtigkeit der Leistung willen den deutschen Charakter dieses Ortes wieder emporzusteigern. [...] Hier leben Soldaten, die aus den Kämpfen in Polen noch ihre Wunden tragen, sie werden heute Ihre Gäste sein, hier leben die Männer, die sich bemühen, deutsche Ordnung in dieses Gebiet zu bringen, einsam auf ihre Positionen gestellt, tausend Schwierigkeiten des Lebens und Amtes gegenüber, nur auf ihre Tatkraft angewiesen; sie werden heute durch Sie beglückt werden; und hier leben in uns und um uns die Geister der Deutschen, die hier gewirkt haben.“⁴⁵ Das Eröffnungskonzert muss also gewissermaßen als musikalischer Auftakt zur Verfolgung und Ermordung Abertausender Menschen gesehen werden, zu der die Schlagzeile der Eröffnungsfeier in den *Krakauer Nachrichten* das Stichwort lieferte: „Krakau wieder deutsches Kulturzentrum“.⁴⁶

Im Nationalsozialismus verstärkten die Wiener Philharmoniker insgesamt auch programmbezogen ihre ohnehin schon engen Wien-Bezüge – dies ist jedoch keineswegs als Widerstandsverhalten gegen die deutsche Suprematie zu deuten, wie es das Orchester selbst lange Zeit darzustellen versuchte. Vielmehr diente die abermalig verstärkte Einschreibung der Philharmoniker in den ‚Musikstadt Wien‘-Topos ab 1938 der Etablierung und Konsolidierung der nationalsozialistischen Herrschaft in Wien. Je nachdem, wie es die Situation erforderte, waren sowohl das Orchester als auch die politischen Instanzen gerne bereit, den Wien-Bezug zugunsten eines Reichskontexts kurzzeitig aufzugeben, wie das beispielhaft an den Krakauer Konzerten der Philharmoniker dargestellt wurde. An der äußerst vielfältigen Konzertpraxis und der flexiblen Programmgestaltung des Orchesters im Nationalsozialismus lassen sich multiple Verknüpfungen zwischen den Philharmonikern und politischen Instanzen erkennen, die nie zuvor in der Geschichte des Orchesters so hoch waren wie zwischen 1938 und 1945.

© Fritz Trümpi

<http://www.wienerphilharmoniker.at/>

Alle Rechte vorbehalten. Nutzung ausschließlich für den privaten Eigenbedarf. Eine Weiterverwendung und Reproduktion über den persönlichen Gebrauch hinaus ist nicht gestattet.

⁴⁴ Krakauer Zeitung, 17./18.12.1939. S. 1.

⁴⁵ Krakauer Zeitung, 17./18.12.1939. S. 1.

⁴⁶ Krakauer Zeitung, 17./18.12.1939. S. 1.