



Fritz Trümpi

Verstärkte Wien-Bezüge in der medialen Präsenz der Wiener Philharmoniker im Nationalsozialismus

Die Wiener Philharmoniker verfügten seit jeher über eine vielfältige Medienpräsenz. Auch für die Zeit des Nationalsozialismus war sie anhaltend hoch. Den Höhepunkt der publizistischen Aufmerksamkeit erlangten die Philharmoniker jedoch im Umfeld ihrer „Hundertjahrfeier“ 1942, für die Schirach dem Orchester eine Monopolstellung im Wiener Musikleben einräumte, indem er sämtliche weiteren Orchester- und größere Solistenveranstaltungen für die Dauer des Philharmoniker-Jubiläums kurzerhand untersagte¹: Nicht nur in zahllosen Zeitungsartikeln, sondern auch in Magazin- und Buchtexten, in Reden und Festschriften, ja sogar in Romanen wurde das Orchester zum Thema gemacht. Außerdem gingen vom Philharmoniker-Jubiläum auch Anregungen zu einer Filmidee aus: Anfang 1943 trat der ehemalige „Reklamechef“ der Berliner Philharmoniker, Willi Seibert, mit einem sciencefictionhaft aufgelegenen Filmprojekt über das Orchester an die Wiener Philharmoniker heran, das allerdings nie umgesetzt wurde – im Unterschied zu einem Spielfilm über die Berliner Philharmoniker, der zur selben Zeit produziert wurde und noch vor Kriegsende in die deutschen Kinos kam.²

Die Leitattribute, mit denen die Autoren unterschiedlicher Provenienz die Wiener Philharmoniker versahen, bedienten in der Regel eine ‚völkische‘, an ‚Blut- und Boden‘-Vorstellungen angelehnte Rhetorik. Außerdem waren auch ‚Musikstadt Wien‘-Bezüge omnipräsent, während Darstellungen, die das Orchester in direkte Kontexte des Deutschen Reiches setzten, die große Ausnahme bildeten.

Die Leitattribute, mit denen die Wiener Philharmoniker in den unterschiedlichen Medienformaten zur „Hundertjahrfeier“ der Wiener Philharmoniker von 1942³ – sie werden hier einer exemplarischen Analyse unterzogen – versehen wurden, bedienten häufig eine unmissverständliche ‚Blut-und-Boden-Rhetorik‘.⁴ In seiner Rede anlässlich des Philharmoniker-Jubiläums etwa bezeichnete der Dirigent Wilhelm Furtwängler die Philharmoniker als „Repräsentanten einer ganzen deutschen Landschaft“ und sprach von der „Einheitlichkeit der

¹ Diese Verordnung kam auf Wunsch des Orchesters zustande. Schirachs „Generalkulturreferent“, Walter Thomas, bestätigte am 3.4.1941 gegenüber dem Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde, Franz Schütz, dass „keine anderen großen musikalischen Veranstaltungen durchgeführt werden [dürfen, F. T.], die zu ihren eigenen Ungunsten und zu Ungunsten der großen Hundertjahrfeier der Wiener Philharmoniker, sich in den Ablauf dieses Programms einschalten könnten.“ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Gesellschaftsakten 1940/41, Exhibiten-Nr. 34. Zit. in: Trümpi, Orchester, S. 198.

² Zum Filmprojekt der Wiener Philharmoniker und zum Spielfilm „Philharmoniker“ vgl. Trümpi, Orchester, S. 225–231.

³ Eine detaillierte Analyse der Jubiläumsfeierlichkeiten bei Trümpi, Orchester, S. 192–200.

⁴ Zur allgemeinen Bedeutung der „Blut- und Boden“-Figur im Nationalsozialismus vgl. Schmitz-Berning, Cornelia. Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin / New York 2000 [1998]. S. 110 ff.

völkischen Zusammensetzung“, welche „die Wiener Philharmoniker zum Prototyp eines Volkssorchesters im wahrsten Sinn“ machen würde.⁵

Auch der Wiener NS-Funktionär und Publizist Aurel Wolfram, einer der eifrigsten Philharmoniker-Propagandisten zwischen 1938 und 1945 argumentierte in diesem Sinn und bediente sich in seinem Festschrift-Artikel zum Philharmoniker-Jubiläum einer ‚völkischen‘ Herleitung zur Umschreibung der Besonderheiten des Orchesters. Er wolle „einmal die Voraussetzungen [...] prüfen, unter denen dieses einzigartige Orchester werden und wachsen konnte, umsomehr, als man gerade heute den Kräften von Blut und Boden so entscheidende Bedeutung beimisst.“⁶ In der Folge gab Wolfram aber die ‚völkische‘ Argumentationslinie auf, zugunsten von Attributen, die dem Weltentrückten, Sakralen entnommen waren. So betonte er, die Wiener Philharmoniker seien „nicht Kämpfer, Eroberer, Wegbereiter in musikalischem Neuland, sondern Priester und Hierophant[en], Bewahrer letzter Weistümer allen großen Musizierens.“ Den Weg dorthin erreichten die Wiener Philharmoniker über die „Pfleger des Tonwertes, gleichsam als des seelischen Substrates der Musik“, und diese Pflege stellten sie höher als „die Fertigkeit technischer Mittel.“⁷

Interessanterweise finden sich auch in der Jubiläumsrede Furtwänglers – er war immerhin einer der Hauptdirigenten der Philharmoniker – mit Wolframs Darstellung eng verwandte Ausführungen, was das Verhältnis des Orchester zur ‚Technik‘ anbelangt. Auch Furtwängler sah im Klang der Philharmoniker nämlich ein „Naturprodukt“, das gerade nicht „auf dem Wege technischer Dressur“ geschaffen werden könne. Es seien weder „die Instrumente“, noch „die Schule“, noch „das Können“, was die Wiener Philharmoniker von anderen Orchestern unterscheidet.⁸ Die „Ausnahmestellung“ der Philharmoniker liegt für Furtwängler damit in erster Linie nicht in seiner musikpraktischen Kompetenz, sondern vielmehr darin, dass sie eben „ausschließlich ein Wiener Orchester“ seien, eine „Schar von Virtuosen hohen Ranges“, allesamt „Söhne einer einzigen Landschaft, einer einzigen Stadt“.⁹ Damit erkannte Furtwängler die Wiener Philharmoniker nicht als Repräsentanten des Reichs an (diese Stellung bleibt den Berliner Philharmonikern vorbehalten, sondern als solche eines deutschen Teilgebiets – eben Wiens.

Die Wiener Philharmoniker ihrerseits traten mit sehr ähnlich lautenden, inhaltlich sowohl mit Wolfram und Furtwängler weitgehend übereinstimmenden Selbstbeschreibungen an die Öffentlichkeit. Dies geht etwa aus einer kompakten Orchestermonographie hervor, die der

⁵ Furtwängler, Wilhelm. Die Wiener Philharmoniker. Rede anlässlich ihrer Hundertjahrfeier 1942. In: Furtwängler, Wilhelm. Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954. Wiesbaden 1982. S. 175-183. Hier S. 179.

⁶ Wolfram, Aurel. Wien und die Philharmoniker. In: Wiener Philharmoniker (Hrsg.). Wiener Philharmoniker 1842-1942. Wien-Leipzig 1942. S. 28.

⁷ Wolfram, Wien, S. 44 f. Für eine detailliertere Analyse dieser Attribute und Hinweise auf markante Unterschiede in der medialen Vermittlung der Berliner Philharmoniker vgl. Trümpfi, Orchester, S. 201 ff.

⁸ Furtwängler, Philharmoniker, S. 178.

⁹ Furtwängler, Philharmoniker, S. 178.



Orchestervorstand Wilhelm Jerger aus Anlass des Jubiläums 1942 verfasste.¹⁰ Auch er fasst die Philharmoniker zu einer Einheit zusammen und betont den „innige[n] Zusammenhang“, der „emporgewachsen [ist] aus einem begnadeten Boden.“¹¹ Jerger geht in seinem Wienbezug aber noch einen Schritt weiter als Wolfram und Furtwängler, indem er sogar die Beziehungen zur „deutschen Kunst“ ausschließlich als über Wien vermittelte herausstellt: „Für die Weltgeltung dieser Stadt werden die Philharmoniker hervorragendster Bürge sein und bleiben müssen; in ihrer Lebendigkeit und in ihrer Bestimmtheit zugleich Hüter und Wahrer eines großen Erbes echtster deutscher Kunst.“¹² Am Aufstieg Wiens „zur Weltmusikstadt“ hätten die Philharmoniker darum nicht geringen Anteil, „und dieses Wien war ihnen immer treu und anhänglich, so wie es heute noch seinen Philharmonikern treu ist.“¹³ Und schon im ersten Satz seiner Jubiläumsschrift stellt Jerger fest: „Die Wiener Philharmoniker repräsentieren in ihrer künstlerischen Bedeutung neben anderen musikalischen heimischen Institutionen heute am sinnfälligsten die Musikstadt Wien.“¹⁴

So unterschiedlicher Provenienz die hier angeführten Philharmonikerdarstellungen sind, ist ihnen als auffallendstes Merkmal also die überaus dichte Wienidentifikation mit dem Orchester gemein. Tatsächlich lässt sich ab 1938 ein (abermaliger) deutlicher Verdichtungsprozess zwischen den Philharmonikern und dem ‚Musikstadt‘-Topos festmachen. Die Gründe, die zu diesem Verdichtungsprozess führten, sind vielschichtig und werden an anderer Stelle näher erläutert.

Interessanterweise ist es ausgerechnet der Wiener Gauleiter und Reichsstatthalter Baldur von Schirach, der in seiner Rede zum Orchesterjubiläum deutlich von der üblichen Rezeption der Wiener Philharmoniker abweicht. Im Unterschied zu den Darstellungen von Furtwängler, Wolfram und Jerger fehlen bei Schirach Wien- und ‚Musikstadt‘-Bezüge weitgehend. Offensichtlich nutzte er den Anlass vor allem dazu, seinen allgemeinen Vorstellungen von Musik und Musikpolitik Ausdruck zu verleihen, indem er sich ausschweifend über die musikalische Praxis des ‚deutschen Volkes‘, über das Verhältnis zwischen ‚leichter‘ und ‚hoher‘ Musik oder über die Chancen und Risiken der technischen Reproduzierbarkeit von Musik ausließ. Auf das Orchester selbst kam er erst ganz am Schluss zu sprechen, indem er einige lobende Worte an die Philharmoniker richtete.¹⁵ Wien-Bezüge kamen darin nur sehr geringfügig vor, hingegen stellte Schirach das Orchester ausdrücklich in einen direkten Reichskontext – was in der medialen Präsenz der Philharmoniker zwischen 1938 und 1945 großen Seltenheitswert besitzt: „Im Grossdeutschen Reich der Musik gibt es keinen Namen von Ewigkeitswert, der nicht mit ihrer Geschichte verbunden wäre. [...] Wo immer

¹⁰ Jerger, Wilhelm. Die Wiener Philharmoniker. Erbe und Sendung. Wien 1942.

¹¹ Jerger, Philharmoniker, S. 9.

¹² Jerger, Philharmoniker, S. 12.

¹³ Jerger, Philharmoniker, S. 45.

¹⁴ Jerger, Philharmoniker, S. 9.

¹⁵ Eine ausführliche Analyse der Rede bei Trümpi, Fritz. „Die Wiener Philharmoniker sind das grosse Geschenk der Ostmark an das Gross-Deutsche Reich in der Kunst.“ Fallstudie zur Instrumentalisierung von ‚klassischer‘ Musik im Nationalsozialismus. Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich 2004, S. 40 ff. Vgl. außerdem Trümpi, Orchester, S. 219 ff.



Sie spielten, dienten Sie dem Reich.“¹⁶ Es ist davon auszugehen, dass Schirach das Philharmonikerjubiläum zum Anlass nehmen wollte, seinen kulturpolitischen Sonderkurs zumindest rhetorisch etwas zu korrigieren. In früheren Reden nämlich entsprachen die Passagen über die Philharmoniker stets dem üblichen, eng mit der ‚Musikstadt‘ verknüpften Deutungsmuster.¹⁷ Doch ab 1941 beobachtete Propagandaminister Goebbels Schirachs Kulturpolitik zunehmend kritisch, auch wenn er dabei zwischen Argwohn und neidischer Anerkennung hin- und herschwankte.¹⁸ Und nur zwei Wochen vor der oben zitierten Philharmonikerrede Schirachs, am 15. März 1942, notierte Goebbels in sein Tagebuch, Schirach werde sich „jetzt größere Reserve auferlegen, wie er sich überhaupt größte Mühe gibt, eine Übereinstimmung zwischen der Wiener Kulturpolitik und Reichskulturpolitik weitestgehend herbeizuführen.“¹⁹ Es dürfte diese Hintergrundgeschichte sein, die Schirach dazu veranlasste, seine Philharmonikerrede möglichst reichsbezogen auszurichten. Genützt hat es allerdings wenig. Goebbels zeigte sich verärgert darüber, dass sich Schirach mit seiner Rede schon wieder in die Führung der deutschen Kulturpolitik eingemischt habe – er, Goebbels, werde dafür sorgen, dass solche Eskapaden in Zukunft aufhörten.²⁰ Die mediale Vermittlung, so zeigt sich an diesem Beispiel äußerst plastisch, war also auch in Bezug auf die Wiener Philharmoniker durchaus realpolitisch unterfüttert und unterlag mitunter auch kurzfristig eingebrachten Korrekturinitiativen seitens höchster Stellen der NS-Propaganda. Dass die Philharmoniker vom anhaltenden Konflikt zwischen Goebbels und Schirach Kenntnis hatten, geht außerdem aus einem Aktenvermerk von Schirachs Generalkulturreferenten Walter Thomas deutlich hervor.²¹

Buchstäblich in Wien eingeschrieben werden die Philharmoniker hingegen in Friedrich Schreyvogls wienerischem Familienepos „Eine Schicksalssymphonie“, das 1941 erschien.²² Die vom Ende des 19. Jahrhunderts bis nach zum Ersten Weltkrieg chronologisch fortschreitende Erzählung ist durchzogen mit fiktionalen Philharmoniker-Episoden und bedient ‚Musikstadt‘-Sequenzen, die vor dem Hintergrund einer technik- und fortschrittsfeindlichen, antikapitalistischen ‚Alt-Wien‘-Kulisse projiziert werden. Erwähnenswert sind insbesondere die Passagen über die Zusammenhänge zwischen Musik und Krieg, die enge Verbindungen zur kriegsbezogenen Kulturpropaganda aufweisen. Schreyvogel lässt die Geschichte zwar den Ersten Weltkrieg passieren, meint aber den Zweiten offensichtlich mit. In seinen Ausführungen zum heroisch gezeichneten Verhältnis von

¹⁶ „Rede des Reichsleiters von Schirach am 28.3.1942 anlässlich der Hundertjahrfeier der Wiener Philharmoniker.“ Unveröffentlichtes Manuskript. ÖStA, 04 AdR Kt. 49 a, Nr. 258. S. 8.

¹⁷ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 221 f.

¹⁸ Zum ausgeprägten kulturpolitischen Konkurrenzverhältnis zwischen Goebbels und Schirach vgl. Trümpi, Orchester, S. 163-179.

¹⁹ Fröhlich, Elke (Hrsg.). Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Bd. 3. München/New Providence/London/Paris 1996. S. 474.

²⁰ Fröhlich, Elke (Hrsg.). Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Bd. 3. München/New Providence/London/Paris 1995. S. 65. Eintrag vom 8.4.1942.

²¹ Akten-Vermerk Generalkulturreferent Walter Thomas für Obergebietsführer Müller, 15.3.43. HAWPh, unverzeichnetes Dokument.

²² Schreyvogel, Friedrich. Eine Schicksalssymphonie. Roman der Wiener Jahrhundertwende. Berlin 1941.



Musik und Krieg klingt etwa eine Legitimation der von „Kraft durch Freude“-Organisationen und Wehrmacht betriebenen Soldaten- und ArbeiterInnenunterhaltung an. Die Romanfigur Kronawetter, Cellist bei den Philharmonikern, zeigt sich durchaus gewillt, das Orchester am Krieg mitwirken zu lassen: „Wenn man uns einladet, gehen wir bis an die Front.“²³ Damit führt Schreyvogel die Tätigkeit von Musikern und Soldaten ineinander über: „Ein Musiker ist nicht furchtsam. Wer nur den einfachsten Kontrapunkt begriffen hat, der weiß, daß es in der Welt nirgends ohne Kampf abgeht.“²⁴ Die Bedeutung der Musik für den Krieg lässt Schreyvogel seinen Philharmonikercellisten schließlich so beschreiben: „Wer eine Symphonie Beethovens richtig verstanden hat, ist nachher auch ein besserer Soldat, das schwör’ ich dir!“²⁵ Die Absicht, die Musik vor der Folie der Philharmoniker für den Krieg zu instrumentalisieren, ist damit offenkundig. Schirach postulierte in einer Rede anlässlich der „Mozartwoche des deutschen Reiches“ 1941,²⁶ Mozart sei ein Teil der Kraft, aus der heraus die Deutschen überhaupt Krieg führen könnten.²⁷ Schreyvogels Formulierung vom besseren Soldaten, der Beethoven verstanden habe, ist damit inhaltlich deckungsgleich. Insofern vollzog der Autor durch das Einweben der Wiener Philharmoniker in seine Erzählung nicht nur eine Aufladung des vergangenheitsbezogenen ‚Musikstadt‘-Topos, sondern lieferte mit seinem (1944 und 1952 erneut aufgelegten) Roman zudem einen über die Wiener Philharmoniker vermittelten Beitrag zur NS-Kriegspropaganda.²⁸

© 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.

²³ Schreyvogel, Schicksalssymphonie, S. 443.

²⁴ Schreyvogel, Schicksalssymphonie, S. 443.

²⁵ Schreyvogel, Schicksalssymphonie, S. 443.

²⁶ Schirach, Baldur von. Rede zur Eröffnung der Mozartwoche 1941. Weimar 1943.

²⁷ Schirach, Rede [Mozartwoche], S. 8.

²⁸ Vgl. Trümpi, Orchester, S. 223 ff.