

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Zeitgenössische Musik im Wiener Musikverein und
Wiener Konzerthaus 1945-1955
Ein Vergleich“

>Band 1<

verfasst von

Eveline Pfriemer-Kuspis, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl

lt. A 066 803

Studienblatt:

Studienrichtung

lt. 803 Geschichte UG 2002

Studienblatt:

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. DDr. Oliver Rathkolb

1	EINLEITUNG	1
2	DEFINITION NEUE MUSIK	1
2.1	WAS IST NEUE MUSIK?	1
2.2	EINTEILUNG VON MODERNER KUNSTMUSIK	2
2.2.1	<i>Soziale Bruchlinien und die Komplexität der Einteilung moderner Kunstmusik</i>	3
2.2.2	<i>Weitere Bruchlinien und ein kurzer Exkurs über andere Kunstrichtungen in der modernen Kunstmusik</i>	7
2.2.3	<i>Die Zerstörung der einheitlichen Ästhetik auf den Weg zum Expressionismus</i>	8
2.2.4	<i>Neoklassizismus, eine Flucht in die Vergangenheit und Igor Strawinsky</i>	11
2.3	KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR <NEUEN MUSIK> (DIE ZWEITE WIENER SCHULE)	13
2.4	ZUSAMMENFASSUNG	14
3	GRÜNDUNGSGESCHICHTE DES WIENER MUSIKVEREINS UND DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE UND GRÜNDUNGSGESCHICHTE DES WIENER KONZERTHAUSES UND DER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT	15
3.1	DER MUSIKVEREIN UND DIE GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE	15
3.1.1	<i>Gründung</i>	15
3.1.2	<i>Baugeschichte des Musikvereins</i>	18
3.1.3	<i>Skandal am 31. März 1913</i>	20
3.1.4	<i>Der Musikverein in der Zwischenkriegszeit</i>	21
3.1.5	<i>Der Musikverein in den Jahren 1938 – 1955</i>	22
3.2	DAS WIENER KONZERTHAUS UND DIE KONZERTHAUSGESELLSCHAFT	24
3.2.1	<i>Gründung</i>	24
3.2.2	<i>Die Zeit zwischen 1913 bis 1945</i>	26
3.2.3	<i>Das Konzerthaus nach 1945</i>	32
3.3	ZUSAMMENFASSUNG	39
4	EXKURS	40
4.1	DIE WIENER PHILHARMONIKER	40
4.2	DIE WIENER SYMPHONIKER	49
4.3	ZUSAMMENFASSUNG	55
5	VERGLEICH DES WIENER MUSIKVEREINS MIT DEM WIENER KONZERTHAUS BEZÜGLICH DER FORSCHUNGSFRAGE, WELCHE DER BEIDEN INSTITUTIONEN SICH DER PFLEGE ZEITGENÖSSISCHER MUSIK VERSCHRIEBEN HATTE (1945-1955)	56
5.1	DER WIENER MUSIKVEREIN	56
5.1.1	<i>Exkurs: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik</i>	58
5.2	PROGRAMMATIK DER EINZELNEN SAISONEN IM MUSIKVEREIN	60

5.2.1	<i>Saison 1945/1946</i>	60
5.2.2	<i>Saison 1946/1947</i>	62
5.2.3	<i>Saison 1947/1948</i>	63
5.2.4	<i>Saison 1948/1949</i>	65
5.2.5	<i>Saison 1949/1950</i>	66
5.2.6	<i>Saison 1950/1951 und die weiteren Saisonen bis 1955</i>	68
5.3	DAS WIENER KONZERTHAUS	68
5.3.1	<i>Exkurs Biographie Egon Seefehlner</i>	69
5.3.2	<i>Konzeption Egon Seefehlners</i>	74
5.4	PROGRAMMATIK DER EINZELNEN SAISONEN IM KONZERTHAUS	79
5.4.1	<i>Saison 1946/1947</i>	79
5.4.2	<i>Das 1. Internationale Musikfest, 16. bis 30. Juni 1947</i>	81
5.4.3	<i>Die Saison 1947/48 und das 2. Internationale Musikfest, 14. bis 30. Juni 1948</i>	83
5.4.4	<i>Die Saison 1948/49 und das 3. Internationale Musikfest, 15. bis 28. Juni 1949</i>	84
5.4.5	<i>Die Saison 1949/50</i>	86
5.4.6	<i>Die Saison 1950/51 und das 4. Internationale Musikfest, 31. März bis 15. April 1951</i>	87
5.4.7	<i>Die Saisonen 1951/52, 1952/53 und das 5. Internationale Musikfest, 6. bis 19. Juni 1953</i>	88
5.4.8	<i>Die Saison 1953/54, das 6. Internationale Musikfest, 30. Mai bis 19. Juni 1954</i>	89
5.4.9	<i>Die Saison 1954/55, das 7. Internationale Musikfest, 5. bis 24. Juni 1955</i>	89
5.4.10	<i>Zusammenfassung</i>	90
6	SCHLUSSBEMERKUNGEN UND BEANTWORTUNG DER FORSCHUNGSFRAGE	91
7	BIBLIOGRAPHIE	94
7.1	QUELLENVERZEICHNIS	94
7.1.1	<i>Primäre Quellen</i>	94
7.1.2	<i>Sekundäre Quellen</i>	94
7.2	LITERATURVERZEICHNIS	94
8	DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG	99
9	SUMMARY	101
10	LEBENS LAUF	103

1 Einleitung

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit einem Vergleich der Gesellschaft der Musikfreunde und der Konzerthausgesellschaft. Konkret ist der Vergleich der Forschungsfrage dieser Arbeit gewidmet, welche der beiden Institutionen sich mit der Pflege zeitgenössischer (auch sogenannter neuer) Musik auseinandergesetzt hat.

Die Konzerthausgesellschaft in Wien hat in den letzten Jahrzehnten die Reputation erworben, sich in hohem Maße der Musik des 20. Jahrhunderts zu widmen. Im Gegenteil dazu steht in der öffentlichen Wahrnehmung die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welche als große Treuhänderin einer konservativen Musikauffassung gilt.

Die Verfasserin dieser Masterarbeit stellte sich die Frage, ob dieses Stereotyp zutreffend ist. Um dieser Forschungsfrage nachzugehen, wurde von der Verfasserin für den Vergleich der beiden Gesellschaften der Zeitrahmen zwischen 1945 bis 1955 gewählt. Dieser Zeitrahmen ist bewusst so festgelegt worden, weil in diesem Jahrzehnt Dr. Egon Seefehlner als Generalsekretär die Geschicke im Konzerthaus maßgeblich nach seinen Vorstellungen und Intentionen mit gestaltet hat. Gilt doch Dr. Egon Seefehlner als Förderer der Neuen Musik und gleichsam als „Erzieher“, der einem breiten Publikum die Angst vor der Avantgarde nehmen wollte.

Bei den Rechercharbeiten hat sich herausgestellt, dass umfassende Sekundärliteratur zum Wiener Konzerthaus vorhanden ist. Ebenso existiert viel Material in Bezug auf die Frage, inwieweit zeitgenössische Musik im Konzerthaus Einzug gehalten hat. Für den Wiener Musikverein fehlen solche Untersuchungen. Dies hatte zur Folge, dass umfangreiche Rechercharbeiten seitens der Verfasserin im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erforderlich waren, um entsprechendes Vergleichsmaterial zu bekommen. Dabei hat sie vor allem die Programmzettel der Periode 1945 bis 1955 analysiert. An dieser Stelle möchte sich die Verfasserin bei Prof. Dr. Otto Biba, dem Leiter des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, für seine Unterstützung bedanken. Herr Prof. Dr. Otto Biba hat sich auch für ein Gespräch zu Verfügung gestellt, in welchem er die Ergebnisse der Rechercharbeit analytisch beurteilt hat.

Speziell möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn Prof. DDr. Mag. Oliver Rathkolb bedanken, der mich im Rahmen eines Masterseminars mit Ratschlägen unterstützt hat. Herr Prof. Rathkolb war auch der Initiator des Eingangskapitels. Er wies darauf hin, dass vor Klärung der Frage, inwieweit sich beide Institutionen mit Neuer Musik beschäftigt haben, als Grundvoraussetzung Neue Musik definiert werden muss. Dieser Definition ist daher das einleitende Kapitel gewidmet, wobei auch die Begriffe <Neue Musik> und <zeitgenössische Musik> analysiert werden, um in der Folge für die Masterarbeit eine klare Begrifflichkeit und Abgrenzung sicher zu stellen. Danach folgt ein kurzer Abriss der Gründungsgeschichten des Wiener Musikvereins und des Wiener Konzerthauses, ergänzt durch einen Exkurs über ihre Orchester Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker. Kapitel 5 beschäftigt sich mit der Forschungsfrage, indem die Programmatik beider Häuser Saison für Saison an Hand der Programmzettel und der bedeutendsten Konzertaufführungen angeführt und analysiert wird. Da – wie bereits erwähnt – Dr. Egon Seefehlner maßgeblich die in dieser Masterarbeit betrachtete Periode geprägt hat, hat die Verfasserin in diesem Abschnitt auch einen Exkurs über seine Biographie und Programm-Konzeption eingefügt. In den Schlussbemerkungen erfolgt die Beantwortung der Forschungsfrage.

2 Definition Neue Musik

2.1 Was ist Neue Musik?

Unter dem Oberbegriff <Neue Musik> wurden unterschiedliche Kompositionsrichtungen der sogenannten „ernsten“ Musik (ernste Musik im Gegenteil zu U-Musik) des 20. und 21. Jahrhunderts zusammengefasst. Der Begriff wurde vom Musikjournalisten Paul Bekker¹ geprägt. Dieser zeigte im Jahr 1919 in einem Vortrag die Tendenzen des damals aktuellen Musikschaflens auf und war in der Folge verantwortlich für die Durchsetzung des Begriffes im deutschsprachigen Raum. Der Begriff <Neue Musik> festigte sich zuerst durch seinen Gebrauch im Journalismus, dann wurde er auch in die musikwissenschaftliche Diskussion aufgenommen. Der Terminus fand ebenfalls die Akzeptanz der Komponisten, Interpreten und nicht zuletzt der Rezipienten. Rudolf Stephan² weist darauf hin, dass „...der Begriff <Neue Musik> sich erst durchgesetzt [hat], als die Sache, die er bezeichnete, nicht mehr ganz neu war“, d.h. erst nach Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts.³ Kritiker verwendeten den Begriff, den sie stets unter Anführungszeichen setzten, als „Gegenbegriff überhaupt zu Musik“, als Begriff für Unmusik.⁴ Der Terminus <Neue Musik> setzte sich im deutschsprachigen Raum durch. Die Engländer und Franzosen verwendeten anstelle von <neu> den Begriff <contemporary> bzw. <contemporaine>, was übersetzt zeitgenössisch bedeutet. Damit ergibt sich für die Begriffsdefinition das Dilemma, dass die Bedingungen für <Neue Musik> nicht nur zeitlich zu fixieren sind, sondern auch örtlich. So schreibt Hans Heinz Stuckenschmidt⁵, dass das Neue „in verschiedenen Ländern, in verschiedenen Kreisen der

¹ Max Paul Eugen Bekker, geboren am 2. September 1882 in Berlin, gestorben am 13. März 1937 in New York. Bekker war deutscher Dirigent und einflussreichster Musikkritiker am Beginn des 20. Jahrhunderts. In dieser Funktion war er ab 1906 tätig. Er schrieb für die Berliner Neuesten Nachrichten, danach ab 1909 für die Berliner Allgemeine Zeitung, 1911 - 1922 für die Frankfurter Zeitung. 1919 prägte er den Begriff *Neue Musik*.

² Rudolf Stephan ist deutscher Musikkritiker. Breiten Bevölkerungsschichten ist er bekannt als Herausgeber von Das Fischer Lexikon Musik Band 5.

³ Haefeli, Anton, 1982, S.267

⁴ Vgl. ebd. S. 268

⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt war deutscher Musikwissenschaftler und Musikkritiker. Der aus einer Offiziersfamilie stammende Kritiker schrieb schon mit 19 Jahren als Berliner Korrespondent für die Prager Musikzeitung Bohemia. Er war auch in engem Kontakt mit Komponisten der Group Six.

Kultur Verschiedenes sein [kann].“⁶ Heute verbindet man mit <Neuer Musik> die Musik der zweiten Wiener Schule.⁷ Als Zweite Wiener Schule oder auch Neue Wiener Schule bezeichnet man die Komponistengruppe um Arnold Schönberg (das sind Schönberg selbst, sowie seine Schüler Alban Berg und Anton Webern). Deshalb wird die Zweite Wiener Schule auch Schönberg-Schule genannt, wobei noch lange nach dem 2. Weltkrieg verschiedene Richtungen der modernen Kunstmusik den Anspruch erhoben, die <Neue Musik> zu repräsentieren. Wie bereits dargestellt, ergibt sich allerdings das Problem, dass man für die Definition des Begriffs <Neue Musik> auch eine örtliche Fixierung benötigt, denn <contemporary> kann nicht mit neu übersetzt werden. So ergibt sich zwangsläufig eine Untersuchung verschiedener Kulturkreise und verschiedener Vorstellungen zeitgenössischer Musik. Nur die Zweite Wiener Schule zu betrachten wird für die Fragestellung nicht ausreichend sein.

2.2 Einteilung von moderner Kunstmusik

Um eine Einteilung der Geschichte der modernen Kunstmusik zu erstellen, ist es wichtig, die moderne Kunstmusik in einen sozialhistorischen Kontext zu betten. Reinhard Kannonier hat in seiner Kulturstudie „Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik“⁸ nicht nur die historischen Voraussetzungen für die Entstehung der modernen Musik beschrieben, sondern ist auch auf soziale Umbrüche eingegangen. Für eine Definition, bzw. eine Einteilung in verschiedene Stilrichtungen muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Umgang mit Musik und die Diskussion über deren Sinn und Bestimmung nur einem elitären, verschwindend geringen, aber um so sachkundigeren Teil der Gesellschaft, vorbehalten war. Wobei aber anzumerken ist, dass nicht nur Bildung eine Voraussetzung zum Verständnis von Musik ist, sondern auch das Gehör. Veränderungen im sozialen Gefüge brachten vielen Menschen einen ersten oder leichteren Zugang zur Musik. Ästhetische Fragen über Wesen und Zweck der Musik wurden damit zur öffentlichen Debatte.

⁶ Haefeli, Anton, 1982, S. 268

⁷ Als Gegenstück zur Ersten Wiener Schule, die eine Gruppe von Komponisten zwischen Spätbarock und Wiener Klassik umfasste

⁸ Vgl. Kannonier, 1987

2.2.1 Soziale Bruchlinien und die Komplexität der Einteilung moderner Kunstmusik

Bevor ich auf das Thema dieses Kapitels genauer eingehe, erachte ich es als sinnvoll, vom Begriff <Neue Musik> abzugehen und diesen Begriff durch den Terminus <Moderne Kunstmusik> (einen Begriff den Kannonier geprägt hat) oder zeitgenössische Musik zu ersetzen. Dieser Schritt ist unumgänglich, um einer Verwechslung mit der <Schönbergsschule> aus dem Weg zu gehen.

Reinhard Kannonier zeigt im 1. Kapitel seiner „Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik“⁹, unter dem Titel „Alltag und Großstadt“ die künstlerischen Entwicklungen an Hand des Beispiels Paris auf. Dabei beleuchtet er die Zeit um die Jahrhundertwende und die Jahre bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges. „Der Widerspruch zwischen der wirtschaftlichen Prosperität (die mit einer knappen Unterbrechung kurz vor der Jahrhundertwende eigentlich bis 1914 währte) und dem nach wie vor existierenden sozialen Elend, sowie die Erstarkung der Arbeiterbewegung lenkten den Blick vieler Künstler auf eine für sie neue Art von Realität.“¹⁰ Damit war der Naturalismus geboren, als eine von vielen künstlerischen Reaktionen. Das bürgerliche Publikum aber verlangte nicht nach Elendsgeschichten, sie strebten ästhetische „Erbauungskunst“ an, mit einem Verweis auf sittliche Lebensart. Eine Richtung, die zu einer l’art pour l’art- Kunst führte, ein Einfluss der vor allem bei Claude Debussy festzustellen ist. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist auch die Operette, welche mit ironischen und satirischen Untertönen in bürgerlichen Kreisen gut ankam. Zwar spielen auch in der Operette Protagonisten der unteren Schichten eine Rolle, aber anders als im Naturalismus wird auf die Nöte und das Elend dieser Klasse nicht eingegangen. Aus dieser Vielfalt der Interessen erkennt man, dass im französischen *Fin de Siècle* nicht von einer einheitlichen Kunst gesprochen werden kann. Die Buntheit der französischen Metropole ließe sich allein durch die diversen „Ismen“ ablesen, bestätigt auch Kannonier¹¹. Klassizisten, Impressionisten, Romantizisten, Naturalisten, usw. finden sich um die Jahrhundertwende in Frankreich, aber

⁹ Vgl. ebd. S. 16 - 33

¹⁰ Ebd. S. 17

¹¹ Vgl. ebd. S. 22

auch im deutschsprachigen Raum. Alles Kunstrichtungen, welche die Literatur, die Malerei und die Musik beeinflussten.

Im Zuge dieser Arbeit ist es unablässig sich auch mit dem *Fin de Siècle* speziell in Wien auseinanderzusetzen. Daher folgt hier zur Erläuterung eine kurze Beschreibung des österreichischen *Fin de Siècle*. Hilfreich erweist sich die Lektüre von Carl E. Schorske, der im Kapitel „Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal“¹² auf die soziale und politische Situation dieser Zeitspanne analytisch eingeht. Wie in vielen europäischen Staaten war auch der österreichische Liberalismus geprägt von einer Auflehnung gegen die Aristokratie und den barocken Absolutismus. Diese Ambitionen endeten in einer Niederlage im Jahr 1848. Gemäßigte liberale Strömungen waren in den 1860-er Jahren die Folge. Die liberalen Politiker kamen allerdings nur beschränkt an die Macht, ausgelöst durch eine zusammenbrechende alte Ordnung. Daher mussten sie diese Macht teilen, und zwar mit der Aristokratie und einer imperialen Bürokratie. Die liberale soziale Basis blieb also schwach, sie war beschränkt auf den deutschen Mittelstand und deutsche Jüdinnen und Juden in den urbanen Zentren. Diese Situation war Anlass für andere soziale Gruppen, sich politisches Gehör zu verschaffen. So kam es in den 1880-er Jahren zu einer bunten politischen Landschaft von einer organisierten Arbeiterschaft und Handwerkern, Bauern und auch von antisemitischen Christlichsozialen. Die letztgenannte Gruppe erlangte in Wien einen durchschlagenden Erfolg.

Wie hat sich diese sozialpolitische Situation auf das künstlerische Leben in Wien ausgewirkt? Fest steht, dass die österreichische Bourgeoisie, im Gegensatz zur Englischen oder Französischen, gegenüber der Aristokratie sich weder durchgesetzt hat, noch diese zerstören konnte. Auch die sogenannte „Zweite Gesellschaft“, das waren Adelige, welche erst im 19. Jahrhundert geadelt wurden, spielten am Hof bzw. in der Gesellschaft nur untergeordnete Rollen. Eine Emanzipation konnte demnach nur erfolgen indem sich die Bourgeoisie mit Kunst auseinandersetzte. Das Bürgertum unterstützte die Kultur, deren Mittelpunkt Ästhetik und Lebensfreude (Erbauung der Psyche) ausdrückte. „By the beginning of our century, the usual moralistic culture of the European bourgeoisie was in

¹² Schorske, Carl E., 1981

Austria both overlaid and undermined by an amoral Gefühlskultur“.¹³ Wobei vor allem reproduzierende Kunst wie Theater und Musikaufführungen einen gewaltigen Einfluss auf das Bürgertum ausübte.

Nach diesem kurzen Exkurs über die sozialpolitische Situation in Wien im Lichte des *Fin de Siècle* geht es zurück zur Einteilung moderner Kunstmusik.

Ein Wegbegleiter des Impressionisten Claude Debussy war Erik Satie. Um eine Einteilung der modernen Kunstmusik zu untersuchen, ist es angebracht, sich mit der Person Erik Satie genauer auseinanderzusetzen. Erik Satie wurde beeinflusst von Joséphin Peladan, der sich gerne „Sar Peladan“ nannte. Ihn könnte man als typischen Vertreter des Eskapismus sehen, jener Gruppe, die den Naturalismus ablehnte. Peladan setzte sich ungewöhnlich stark für den Deutschen Richard Wagner ein. Peladan gehörte einer Sekte an, den Rosenkreuzern¹⁴. Diese Sekte war versucht, Christentum mit orientalischem Gedankengut zu verbinden. Von dieser für ihn skurrilen Welt fühlte sich Erik Satie angezogen. Er hatte am Konservatorium Klavier und Harmonielehre studiert und galt als der „Hauskomponist“ der Rosenkreuzer. Erik Satie gründete später eine eigene Sekte gegen moralischen und sittlichen Verfall. Seine Musik ist von impressionistischen Zügen geprägt, wobei, anders als bei reinen Impressionisten, der Naturalismus nicht spurlos an ihm vorüber ging. Als Intellektueller empfand Satie Verantwortungsgefühl der unteren Klasse gegenüber. „Hans Heinz Stuckenschmidt meinte, dass die Kunstmusik ohne Satie immer mehr in die ‚Sackgasse des l’Art pour l’Artismus, in die Gruft des hemmungslosen Individualismus geraten wäre.“¹⁵ Satie schwebte die Vorstellung von „Alltagsmusik“ vor. Durch seine Ironie und seinen Sarkasmus strebte Satie einen Gegenpol zum Ästhetizismus an. Bewusst suchte er die Differenzierung zu Claude Debussy oder auch Maurice Ravel. Satie stellt deshalb eine wichtige Bruchlinie dar, da mit ihm die Vorherrschaft der deutsch-

¹³ Schorske, Carl E., 1981, S 7

¹⁴ Ursprünglich ist der Name Rosenkreuzer ein Sammelbegriff für die Mitglieder verschiedener in den letzten Jahrhunderten fiktiv oder real existierender Geheimbünde, Orden oder mystischen Gesellschaften. Der kabbalistische Orden vom Rosenkreuz wurde 1888 in Paris gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern zählte man Graf Stanislas de Guaita, der auch erster Großmeister dieses Ordens war, Josephin Peladan und Oswald Wirth. Der Orden entwickelte eine Sogwirkung in der damaligen französischen Okkultszene. Sowohl Claude Debussy, als auch Erik Satie waren Mitglieder.

¹⁵ Stuckenschmidt, Hans-Heinz, 1976, S. 28

österreichischen Kunstmusik ihr Ende fand. Saties Verständnis von Musik unterschied sich vom künstlerischen Schaffen eines Gustav Mahlers, Max Regers oder auch dem frühen Arnold Schönberg. Seine Musik war nicht so sehr an Traditionen geknüpft, denn im Gegensatz zur deutsch-österreichischen Kunstmusik war die französische Musik weder in eigenen, noch in anderen Traditionen verhaftet. Gustav Mahler (ein Komponist zwischen Spätromantik und Moderne) oder auch Richard Strauss beschrieben mit ihrer Musik einen Weg zwischen Monumentalität und gleichzeitiger innerer Differenziertheit - eine Kombination, welche die französische Musik nicht verfolgte.

Wie viele andere Komponisten, so schrieb Satie auch zahlreiche Ballettmusiken. So nahm er Aufträge von Sergeij Diaghilew für dessen Ballettgruppe an und reihte sich damit in die Riege großer Komponisten wie Igor Strawinsky, Claude Debussy, Maurice Ravel oder Sergej Prokofjew ein. Diaghilew kam 1919 mit seinem russischen Ballett in die französische Hauptstadt. Der aus großbürgerlichem Hause stammende Diaghilew war in Petersburg Musikkritiker gewesen, bevor er seine Ballettgruppe gründete. Bei diesen Ballettmusiken ist zu beachten, dass es sich nicht um Gelegenheitskompositionen handelt. Denn die Musik, die im Auftrag von Diaghilew, entstand, war nicht Untermalung, sondern stellte meist das Hauptwerk des jeweiligen Komponisten dar.

Von Satie führt der Weg direkt zu der Group Six oder les Six genannt. „Satie nannte seine jungen Schüler und Anhänger zunächst ‚*Les nouveau jeunes*‘ (Die neue Jugend); der Name ‚Six‘ wurde erst 1920 geprägt, und zwar durch einen Artikel von Henri Collet in der Pariser Wochenzeitschrift ‚*Comoedia*‘ den er ‚*Un Livre de Rimsky et un Livre de Cocteau – Les Cinq Russes, les Six Francais et Erik Satie*‘ betitelte.“¹⁶ Dieser Kreis von sechs miteinander verbundenen Komponisten bestand aus Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey und Germaine Tailleferre.

¹⁶ Ebd. S. 28

2.2.2 Weitere Bruchlinien und ein kurzer Exkurs über andere Kunstrichtungen in der modernen Kunstmusik

Wie am Beispiel Paris skizziert, erkennt man, dass die fortschreitende Urbanisierung des *Fin de Siècle* bzw. des frühen 20. Jahrhunderts die moderne Kunstmusik stark beeinflusst hat. Wie zuvor beschrieben, hat in Wien die Bourgeoise aus einem Minderwertigkeitskomplex gegenüber der Aristokratie das musikalische Leben geprägt, um sich als eigenständige Schicht behaupten zu können. Es gilt aber für viele große europäische Zentren, dass die zunehmende Technologisierung eine weitere Kunstströmung, den Futurismus „kreierte“. Einer der Vertreter des Futurismus war Ferruccio Busoni. Er war der Ansicht, dass die Weiterentwicklung der Musik an den beschränkten Klangmöglichkeiten der Instrumente scheiterte. Als Parole wurde ausgerufen: hinweg mit altem „Orchesterplunder“, hinweg mit den Geigen, Celli, Klavieren und Flöten. Schall muss erzeugt werden durch Instrumente des modernen Lebens, der Schall von Fabrikmaschinen, Motoren und Flugzeugen. Auch wurde mit Licht, Bewegung und mit malerischen Elementen die großstädtische Hektik dargestellt. Kurz sei erwähnt, dass der Erfinder futuristischer Musik kein professioneller Musiker war, sondern ein geistreicher Dilettant, nämlich Luigi Russolo, ein Maler, er schreibt 1913: „[W]e derive far more pleasure from ideally combining the noises of trams, international-combustion engines, carriages, and noisy crowds than from rehearsing, for example, the ‚Eroica‘ or the ‚Pastorale‘“¹⁷

Eine weitere Kunstrichtung, die dadaistische Bewegung, brachte keine große musikalische Erneuerung hervor und findet daher hier nur eine kurze Betrachtung. Erwähnenswert ist der Unterschied zwischen dem dadaistischen und dem futuristischen Gedankengang: die Anhänger des ersteren sprachen sich sehr vehement gegen ein Eintreten in den 1. Weltkrieg aus, während die Futuristen den Beginn des 1. Weltkrieges begrüßten, sie verherrlichten den Krieg: die Kombination Technik, Maschinen und Krieg charakterisierte ihre Ideologie.

¹⁷ Greene, Vivien, 2014, S 33

2.2.3 Die Zerstörung der einheitlichen Ästhetik auf den Weg zum Expressionismus

Nach dem Exkurs über die Kulturlandschaft Frankreichs befasst sich dieser Abschnitt mit der Wechselwirkung von Politik und Gesellschaft auf die Entwicklung der Musik. Dazu werde ich stilistische Wenden in der Kunstmusik in einen historischen Kontext stellen. Dabei fällt auf, dass Stilwenden bzw. resultierende Stilkrisen in der Musik länger dauerten, als die gesellschaftsverändernden Kräfte in Folge der politischen Ereignisse. Betrachtet man die Folgen des 1. Weltkrieges, nämlich den Zusammenbruch mitteleuropäischer Monarchien, sowie den politischen Umbruch in Russland durch die Russische Revolution 1917, so gingen diese politischen Ereignisse rascher voran, als kulturell-künstlerische Strömungen. Kann man daher davon ausgehen, dass Kannonier nicht Recht behält und dass sozialpolitische Ereignisse mit der kulturellen Ebene nichts gemein haben? Diese Meinung vertritt Hans Heinz Stuckenschmidt, er wurde nach dem 2. Weltkrieg ein überzeugter Gegner der Musiksoziologie¹⁸. So schreibt er: „Ich sehe den Verfall des Kunsturteils und besonders der Musikkritik darin begründet, dass viele Kritiker sich der bequemen Prozedur verschrieben haben, Kunsterscheinungen – ob es stimmt oder nicht – als sozial bedingt zu erklären.“¹⁹ Seine Ambitionen richteten sich gegen Adorno, der in seiner „Philosophie der neuen Musik“ schrieb: „Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet kein ‚sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze‘ mehr. In ihrer Breite ist sie, seit dem heroischen Dezennium, den Jahren um den ersten Weltkrieg, Verfallsgeschichte, Rückbildung ins Traditionelle. Jene Abwendung der modernen Malerei von der Gegenständlichkeit, die dort den gleichen Bruch bezeichnet wie hier Atonalität, war bestimmt von der Defensive gegen mechanische Kunstware, vorab der Photographie. Nicht anderes reagierte die radikale Musik in ihren Ursprüngen gegen kommerzielle Depravierung des überkommenen Idioms. Sie war die Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihren Bereich.“ [sic]²⁰ Dem stellte Stuckenschmidt drei Thesen gegenüber:

¹⁸ So hat er in seiner Autobiographie vor einem Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft gewarnt. Er hat diese Sichtweise als "modisch" abgetan.

¹⁹ Stuckenschmidt, Hans-Heinz, 1982, S. 357

²⁰ Adorno, Theodor W., 1978, S. 15

- Analogien gesellschaftlicher und künstlerischer Erscheinung sind rein zufällig und ohne Beweiskraft. Bestenfalls dienen sie statistischen Zwecken.
- Die Mehrheit der künstlerischen, namentlich der musikalischen Erzeugnisse ist unabhängig von, ja steht in Widerspruch zu gleichzeitigen Sozialzuständen.
- Versuche, höhere musikalische Formen gesellschaftlich zu deuten, beruhen auf Selbsttäuschung oder sind bewusste Irreführung.²¹

Kannonier erwidert, dass Stuckenschmidt sich mit seiner These geirrt hat, da dieser hervorragende Musikkritiker während seiner Arbeit diese Thesen selbst widerlegt hat. Sozialzustände oder Politik sind nicht starr sondern bewegen, demnach bewegen sie auch künstlerische Stile. „Es gibt somit keinen Grund, das Kind mit dem Bad auszugießen: aus dem von Adorno quasi als naturgesetzlich angesehenen Zusammenhang von Gesellschaftsstruktur und musikalischem Material den noch unausgewiesenen Umkehrschluss zu ziehen, wie es Stuckenschmidt tat. [sic]“²² Die Verfasserin unterstützt Kannonier in seiner Meinung, schon deshalb, weil eine sozialhistorische Betrachtung eine Ordnung, bei dem Versuch einer Definition zeitgenössischer Musik, herstellt.

Geht man von der These aus, dass sich um die Jahrhundertwende ein vollständig neuer Prozess in der Geschichte der Ästhetik vollzog, so verhilft dieses Vorgehen, die einzelnen Stilrichtungen einzuordnen. Um 1900 zerbrach durch die rasante sozio-ökonomische Entwicklung die Einheitlichkeit in der Musik, verschiedene Stilrichtungen konnten nebeneinander bestehen. Die barocke Ära in der Kunstmusik wurde durch die Klassik abgelöst, diese wieder durch die Romantik. Fest steht, dass eine hegemoniale Ästhetik durch eine andere ersetzt wurde. „Hegemonial heißt in diesem Fall: die allgemein verbindliche Regelhaftigkeit für die Kunstmusik wie auch für alle anderen kulturellen Bereiche wurde stets aus einer geschlossenen von dem, was Kunst zu sein habe, abgeleitet.“²³ Am Ende des 19. Jahrhunderts erkennen wir eine Zerstörung der alten einheitlichen Ästhetik, sie wird durch verschiedene neue sogenannte „Wahrheiten“ abgelöst. Vielleicht der beste Beweis für diese Behauptung ist das Zerschneiden der Tonalität

²¹ Stuckenschmidt, Hans-Heinz, 1982, S. 357

²² Kannonier, Reinhard, 1987, S. 53

²³ Ebd. S. 53

und die Sprengung des traditionellen Schönheitsbegriffes. Als „schön“ galt bis dahin, was von Gott oder dem jeweiligen Herrscher kam - oder was mit subjektiven Glücksgefühlen einherging. In beiden Fällen hat sich der Schönheitsbegriff von einer übergeordneten Instanz beeinflussen lassen. Nun musste ein Musikstück von einer inneren Logik bestimmt sein, um seine Berechtigung zu finden.

Vor allem Arnold Schönberg reagierte negativ auf diese Art von Schönheitsbegriff. Sein Widerstand zu gängigem ästhetischen Streben ging einher mit einem Assimilationsdruck. Ähnlich wie bei Mahler reifte bei ihm der Entschluss, seinen jüdischen Wurzeln zu entsagen. Er trat am 21. März 1898 aus der jüdischen Gemeinde aus und vier Tage später zum Protestantismus über. Seine deutschnationale Gesinnung erkennt man im Briefwechsel mit Alma Mahler-Werfel. Am Beginn des 1. Weltkrieges schreibt er in einem Brief an Alma Mahler, wie enttäuscht er darüber sei, dass er untauglich ist für den Wehrdienst. Es folgt dann in diesem Schreiben ein Hohelied an die Vaterlandsliebe: „... seit der russisch-japanische Krieg mir die Augen geöffnet hat über die Frage, wie wichtig die Vaterlandsverteidigung ist, seit damals predige ich: Erziehung zum Vaterlandsverteidiger von Kindheit auf. Statt Grammatik und Geographie möge Turnen und Marschieren, Laufen, Exerzieren und Stürmen in Volksschulen gelehrt werden.“²⁴ Erst in der Emigration fand er wieder zum Judentum zurück. "Aus Deutschland emigriert, beschloss Schönberg sofort wieder Jude zu werden. So wurde er am 24. Juli 1933 in Paris durch eine besondere Zeremonie zur Religion seiner Väter zurückgeführt: er bekannte sich demonstrativ zu einer Gemeinschaft, die unter dem Terror der Nazis einer ihrer furchtbarsten Prüfungen entgegenging.“²⁵ Höchstwahrscheinlich war vorher der Entschluss Protestant zu werden deshalb in ihm gereift, da er Wagnerianer war, schließlich hat Wagner Jüdinnen und Juden aufgefordert: „Heraus aus dem Ghetto! Werdet echte Deutsche!“²⁶. Schönbergs soziale Assimilation war keinesfalls gleichbedeutend mit künstlerischen Zugeständnissen, er zeigte sich kaum kompromissbereit. Er ließ sich von dem engen Korsett der Wiener Kunstszene nicht beeinflussen und nahm die

²⁴ Alma Mahler – Arnold Schönberg, hrsg. Tenner, Haide, 2012, S. 84

²⁵ Stuckenschmidt, Hans Heinz, 1951, S. 94

²⁶ Vgl. Zelinsky, Hartmut, 1981, S. 241 Aufforderung Richard Wagners an Jüdinnen und Juden in seiner Broschüre 1869 Judentum in der Musik

Herausforderung des Expressionismus an. Er war die zentrale Figur in der Entwicklung zur Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität und begründete parallel zum weniger bekannten Josef Matthias Hauer die Zwölftontechnik, die später zur seriellen Musik ausgeweitet wurde. Nach Kriegsende gründete er in Wien den „Verein für musikalische Privataufführungen“. Bei öffentlichen Konzerten kam es immer wieder zu Skandalen und Provokationen, Musikkritiker unterbrachen die Aufführungen durch Zwischenrufe. Die Mehrheit des Publikums nahm gegen die Werke Schönbergs Partei. Adorno schreibt: „Fast möchte man die gebildeten Hörer für die ärgsten halten, jene, die auf Schönberg mit dem prompten ‚Das verstehe ich nicht‘ ansprechen, einer Äußerung, deren Bescheidenheit Wut als Kennerschaft rationalisiert. Unter den Vorwürfen, die sie starr wiederholen, ist der verbreitetste, der des Intellektualismus: die neue Musik sei im Kopf, nicht im Herzen oder im Ohr entsprungen, wohl gar überhaupt nicht sinnlich vorgestellt, sondern auf dem Papier ausgerechnet.“²⁷ Weiter schreibt der Schüler Schönbergs: „Daß daher bedeutende Stücke der neuen Musik mehr ausgedacht, weniger sinnlich vorgestellt wären als traditionelle, ist bloße Projektion des Unverständnisses. Selbst an farbigem Wohllaut übertrafen Schönberg und Berg, wann immer die Sache es befahl, im Kammerensemble des Pierrots, im Orchester der Lulu, die Feste der Impressionisten. [sic]“²⁸

Fest steht, dass das konservative Wiener Publikum weder ästhetisch noch seelisch herausgefordert werden wollte. Kannonier schreibt, dass es sich weder ins eigene Herz schauen lassen wollte, noch wollte es sich in seiner heiligen Wagner-Verehrung stören lassen.²⁹

2.2.4 Neoklassizismus, eine Flucht in die Vergangenheit und Igor Strawinsky

Das politische Klima zu Beginn des 20. Jahrhunderts war spannungsgeladen, ereignisvoll und herausfordernd, woraus sich eine Sehnsucht nach althergebrachten Sicherheiten und nach dem Vergangenen entwickelte. So war der Neoklassizismus eine der erfolgreichsten Strömungen dieser Epoche. Die Antike mit ihrem mystischen und archaischen Stoff kam in

²⁷ Adorno, Theodor W., 1978, S. 20

²⁸ Ebd. S. 20

²⁹ Kannonier, Reinhard, 1987, S. 74

Mode. Der bürgerliche Igor Strawinsky war der berühmteste Vertreter. Seine Werke, vor allem jene, die vor dem Ersten Weltkrieg entstanden, sind ins übliche Repertoire der großen Konzerthäuser integriert. Obwohl von Musikkritikern skeptisch beobachtet, hat er die Gunst des Konzertpublikums erobern können. Igor Strawinsky war ein sehr konservativ denkender Großbürger, der vor den sozialpolitischen Umbrüchen in Russland ins Exil ging. Als Weltbürger und aus großbürgerlichem Milieu stammend, zeigte er eine gewisse dekadent-pessimistische Ignoranz gegenüber den politischen Ereignissen. Der Zarismus konnte sich nur auf die Aristokratie, das Großbürgertum und hohe Militärs stützen. In Strawinskys Musik drückt sich die Sehnsucht dieser oberen Schichten nach alten Riten aus, einem Wunsch „nach einem Volk, das urwüchsig und unberührt von aller revolutionären Verdamnis archetypische Vitalität, Kraft und Selbstgenügsamkeit in seinem vermeintlichen ‚Wesen‘ vereinen sollte.“³⁰ Adorno schreibt über Igor Strawinsky: „In Strawinsky bleibt hartnäckig der Wunsch des Halbwüchsigen am Werk, ein geltender, bewahrter Klassiker zu werden, kein bloßer Moderner, dessen Substanz in der Kontroverse der Richtungen sich verzehrt und der bald vergessen wird.“³¹

Wahrscheinlich äußert sich Strawinskys Neoklassizismus am elementarsten in seiner Ballettmusik „Le sacre du printemps“, wo er sich eine Auferstehung der russischen Welt herbeisehnt im Symbol des Frühlingsopfers. Als das Werk am 29. Mai 1913 unter der Leitung von Pierre Monteux zum ersten Mal gespielt und getanzt wurde, kam es wegen seiner zahlreichen Dissonanzen zu einem turbulenten Skandal mit Zwischenrufen, Gelächter und hysterischen Ausbrüchen. Es ist jedoch festzuhalten, dass sowohl Strawinsky als auch Schönberg nicht mit Traditionen brechen wollten. Diese Vorstellung wäre ganz und gar falsch. „Beide repräsentieren je auf ihre Weise gerade jene Strömungen in der <Neuen Musik>, die trotz aufsehenerregender formaler Wagnisse tief in der Geschichte der europäischen Kunstmusik verankert waren.“³²

³⁰ Kannonier, Reinhard, 1987, S. 86

³¹ Adorno, Theodor W., 1978, S. 128

³² Kannonier, Reinhard, 1987, S. 89

2.3 Kritische Bemerkungen zur <Neuen Musik> (Die Zweite Wiener Schule)

Es gehört zu den unwiderlegbaren Realitäten, dass zeitgenössische Kunstmusik nur einen geringen Prozentsatz an Zuhörern gewinnen kann. Das Problem ergibt sich durch die Tatsache, dass <Neue Musik> pathetisch, voll Gedankenschwere, Gedankentiefe und Seriosität klingt. Dadurch ergibt sich eine Sperrigkeit für das Ohr.³³ Dissonanz steht dem Tragischen nahe. Dobberstein sieht eine langsame Entwicklung in der Akzeptanz der <Neuen Musik>: „So mühsam das Projekt der <Neuen Musik> vor etwa hundert Jahren in Gang kam, hat es doch inzwischen eine gewisse Reputation erlangt. Die einen tun begeistert mit, akademische und Szenenkreise. Die anderen, die große Masse der Hörer, steht verhalten still zu dem, was nun mittlerweile als Kunst anerkannt wird. Das Publikum ist weiterhin tolerant, wenn sich ins Konzertprogramm ein Avantgardistenstück dazwischengemogelt hat. Als Sandwich mag's angehen. Das hat wohl auch mit einem Dafürhalten zu tun, wie es sich in Assoziationsketten wie ‚Klangschwere, Gedankenschwere, Gedankentiefe, Seriosität‘ manifestiert.“³⁴ Vielleicht wäre es angebracht, weniger verkrampft an die Sache <Neue Musik> heranzugehen. Harpe Kerkeling³⁵ hat in einer Parodie vorgemacht, wie möglicherweise ein Umgang mit <Neuer Musik> erfolgen könnte. Er schlägt darin vor, die ernste Sache humorvoll anzugehen. Das Postulat, dass sich das Ohr nach der Kunst zu richten habe, ist jedenfalls nicht aufrecht zu erhalten. So ist auch die Ideologie Schönbergs, dass sich das Ohr emanzipieren muss, fehlgeschlagen. Die <Neue Musik> (und hier ist die Zweite Wiener Schule gemeint) einem breiten Publikum zu öffnen, ist demnach fehlgeschlagen.

Hellmut Federhofer zeigt sich ebenfalls skeptisch und meint, eine Aufwertung des Geräusches gegen musikalisches Hören wäre widersinnlich. Er schreibt dazu: „Systemlosigkeit war vielmehr die Folge der Preisgabe des Konsonanz-Dissonanzgegensatzes. Atonalität und Dodekaphonie sind negative Merkmale, nämlich der

³³ Vgl. Dobberstein, Marcel, 2007, S. 7

³⁴ Ebd. S. 9

³⁵ Deutscher Entertainer, Parodie „Hurz“

Widerspruch zur Tonalität. Positives, woran Schönberg glaubte, ließe sich darin nicht finden.“³⁶

2.4 Zusammenfassung

Wie in diesem Kapitel aufgezeigt, ist eine Definition der modernen Kunstmusik ein komplexes Unternehmen. Zu kontroversiell sind die verschiedenen Meinungen. Ich habe die wissenschaftliche Arbeit Kannoniers herangezogen, da eine sozialhistorische Betrachtung eine für mich nachvollziehbare Ordnung darstellt. Hans-Heinz Stuckenschmidts Ansatz, dass es keinen Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft gibt, dass diese Sichtweise gleichsam als „modisch“ abgetan werden kann, ist für die Verfasserin nicht nachvollziehbar. Soziale Entwicklungen, wie auch politische Ereignisse – zumeist gehen sie ja Hand in Hand - können das Kulturleben stark beeinflussen. Damit stellt sich die Aufgabe, bei einer Einteilung von moderner Kunstmusik die Historie nicht nur zeitlich zu fixieren sondern auch örtlich. Bei der Betrachtung des *Fin de Siècles* ergibt sich die Herausforderung, Unterschiede in gesellschaftspolitischen Fragen genauer örtlich zu beleuchten. Um diesem komplexen Ansatz gerecht zu werden, wurden in diesem Eingangskapitel unterschiedliche Thesen aufgestellt, um die Forschungsfrage vorerst aus verschiedenen Sichten zu beleuchten und schlussendlich zu beantworten.

³⁶ Federhofer, Hellmut, 2000, S. 442 f

3 Gründungsgeschichte des Wiener Musikvereins und der Gesellschaft der Musikfreunde und Gründungsgeschichte des Wiener Konzerthauses und der Konzerthausgesellschaft

Nachdem ich eine Einteilung der zeitgenössischen Musik vorgenommen habe und bevor ich näher auf das Thema der Forschungsfrage eingehe, nämlich beide Institutionen, den Wiener Musikverein und das Wiener Konzerthaus dahingehend zu vergleichen, welche der beiden sich in den Dienst der zeitgenössischen Musik gestellt hat, möchte ich meinen Vergleich damit eröffnen, beide Häuser vorzustellen.

3.1 Der Musikverein und die Gesellschaft der Musikfreunde

3.1.1 Gründung

Das Geburtsjahr der Gesellschaft der Musikfreunde ist das Jahr 1812. Die "Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen"³⁷ gibt durch die Abhaltung eines Wohltätigkeitskonzerts 1812, den Anstoß zum Zusammenschluss und zur Institutionalisierung der Musikfreunde.³⁸ Joseph Sonnleithner, der Sekretär des Hoftheaters gab die Anregung, eine Eintragungsliste aufzulegen. Diese Eintragungsliste wird im Palais Lobkowitz aufgelegt und soll allen denjenigen Personen die Möglichkeit geben einer dauernden musikalischen Vereinigung beizutreten, indem sie diese Liste unterschrieben. Diese Subskriptionsliste füllt sich rasch, sowohl von adeligen, vor allem aber von bürgerlichen Musikfreunden. Ein ursprünglicher Endtermin, der 15. Dezember 1812 wird ausgesetzt und die Liste erst nach den Weihnachtsfeiertagen abgeschlossen. Am 26. Jänner 1813 erscheint dann ein gedrucktes Rundschreiben, interessant ist die geschlechtsspezifische Sprachdifferenzierung. "Verzeichnis der Musikfreunde und Freundinnen [sic!], welche sich bis Ende Dezember 1812 durch ihre Namensunterschrift bereit erklärt haben, dem Dilettantenverein beizutreten, wenn die Allerhöchste

³⁷ Der Verein wurde 1810 gegründet, die Idee wurde Joseph Sonnleithner zugeschrieben. Der Gründungsausschuss bestand aus zwölf Damen aus dem Geburtsadel und nobilitierten Adel. Vorsteherin war Fürstin Caroline von Lobkowitz, geb. Fürstin von Schwarzenberg.

³⁸ Vgl. Schlögl, Michaela, 2012, S. 62

Genehmigung Sr. Majestät zur Gründung desselben erfolgen sollte."³⁹ Der Verein zählte 507 Mitglieder, der Kaiser gibt vorbehaltlich der Prüfung der Statuten sein Placet. Die voraussichtliche Zielsetzung des Zusammenschlusses ist formuliert: "Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist Hauptzweck der Gesellschaft."⁴⁰ Dies klingt vorerst, wie eine Vereinigung von Gleichgesinnten, zum Zwecke einer privaten Vereinigung. Nur sind die Ziele größer, man möchte ein Konservatorium gründen und alles sammeln, was Musik betrifft. Also eine Gründung eines Archivs. Man will auch Konzerte veranstalten von Bürgerlichen für Bürgerliche. Schließlich fehlte es bis zu diesem Zeitpunkt an einer Institution, welche die professionelle Veranstaltung von Konzerten betrieb.

Der Bezeichnung Dilettantenverein haftet heute etwas Negatives an. Nur zum Zeitpunkt seiner Gründung verstand man damals unter "Dilettanten" "welche sich zu ihrem Vergnügen mit der Ausübung eines Instrumentes oder Gesanges, wenn auch im ausgezeichneten Grade, beschäftigen."⁴¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Gesellschaftsmitglieder Amateure waren, sie waren Liebhaber der Musik, die aber Veranstalter von Konzerten im großen Stil und für jedermann zugänglich waren. Das erste Gesellschaftskonzert findet am 3. Dezember 1815 statt. Noch gibt es keine eigene Spielstätte. Der junge Verein kämpft vor allem um die Gunst allerhöchster Kreise. Wir befinden uns im Vormärz und es ist schwierig für neugegründete Vereine, gegen das Metternichsche Zensur-System zu bestehen.

Aber ein Protektor wird gefunden, ein geradezu idealer Mäzen. Er stammte aus dem Kaiserhaus, nämlich Erzherzog Rudolf, Bruder des Kaisers, Bischof von Olmütz und Student Beethovens in der Kompositionslehre. Die Verbindung zu Erzherzog Rudolf ist von politischer Wichtigkeit für die noch junge Gesellschaft. Gleichzeitig ist Erzherzog Rudolf auch ein Musikkundiger, der 1831, als er einem Schlaganfall erliegt, dem Musikverein seine musikalischen Sammlungen vermacht. So lautet das erzherzogliche Testament: "Dem Musikverein dessen Protektor ich bin, schenke ich meine sämtlichen

³⁹ Ebd. S. 62

⁴⁰ Ebd. S. 62

⁴¹ Ebd. S. 73

musikalischen Sammlungen, wozu auch die musikalische Bibliothek gehört, wie sie in dem Musikalienzimmer zu Kremsier aufgestellt."⁴²

Schon vor der testamentarischen Schenkung ergibt sich ein Aufbewahrungsproblem, es wird 1817 schließlich ein Mietobjekt gefunden. Man zieht für ein paar Jahre ins Haus "Zum roten Apfel" in die Singerstraße. 1822 wird das Quartier abermals gewechselt, man bezieht eine ganze Etage in der Tuchlauben, das Haus "Zum roten Igel". Das Haus wird Ende der 1820-er Jahre käuflich erworben und umgebaut. Am 4. November 1831 schließlich wird der neue Konzertsaal eröffnet. Die Gesellschaft der Musikfreunde plagen in den folgenden Jahren finanzielle Sorgen. Der Umbau des Hauses hat 119.157 Gulden gekostet. Joseph Sonnleithner selbst hat 7.000 Gulden eingebracht, damit wurde die architektonische Ausstattung und Dekoration des Saales beglichen. Anfang der 1840-er Jahre wird durch einen Umbau der Saal Oberlicht erhalten, Mitte der 1840-er Jahre wird auf Gasbeleuchtung im Saal umgerüstet. Nicht nur die Umbauarbeiten verschlangen viel Geld, auch die Lehrtätigkeit kostet der Gesellschaft der Musikfreunde sehr viel, denn die Schüler werden vorerst kostenlos unterrichtet. Um die prekäre finanzielle Lage in den Griff zu bekommen, entschließt man sich, das Vereinshaus im Wege einer öffentlichen Verlosung "auszuspielen". Der Kaiser soll dieser Aktion Steuerfreiheit zusichern. Der Kaiser lehnt ab, aber genehmigt eine jährliche Unterstützung, eine Subvention in der Höhe von 3.000,-- Gulden auf drei Jahre. Damit ist die wirtschaftliche Situation der Gesellschaft zunächst abgesichert.

In den 1850-er Jahren wird mit Josef Hellmesberger erstmals die Stelle eines "artistischen Direktors" eingeführt. Mit ihm wird die charakteristische Programmgestaltung der Repertoirepflege eingeführt. 1856 kommt es auch zu einem wichtigen Ereignis für die GdM: Kaiser Franz Joseph wird Mitglied. Der Monarch spendet 1.000,-- Gulden aus seiner Privatschatulle und dieser Eintritt zieht mehrere Mitglieder des Hofes nach sich. Zu dieser Zeit findet auch ein Wandel statt, denn immer mehr "Dilettanten", also Amateure, werden durch Professionisten ersetzt. Dies bringt weitere finanzielle Belastungen mit sich. So wird auch 1859 der Orchesterverein ins Leben gerufen, damit der Musikverein nicht nur

⁴² Ebd. S. 74

Konzerte des Kärntnertortheaters durchführen kann, sondern auch eigene.⁴³ Johann Herbeck macht sich für die Gründung beider Amateurensembles, des Orchester- und Singvereins, stark. Der Singverein, ebenfalls ein Zweigverein der Gesellschaft, nimmt 1858 seine Tätigkeit auf.

Zu dieser Zeit wird auch erkannt, dass das Haus "Unter den Tuchlauben" viel zu klein geworden ist. Schon in einer Direktionssitzung Ende 1857 hatte man bereits den Vorstoß unternommen, für die Gesellschaft ein neues Gebäude zu schaffen, aber der Hof winkte ab.⁴⁴

3.1.2 Baugeschichte des Musikvereins

Am 30. April 1862 erging eine Eingabe zur Überlassung eines Baugrundes ein, zum günstigen Zeitpunkt des bevorstehenden fünfzigjährigen Jubiläums der Musikfreunde. Schon am 7. Mai führte die Frage zu einem Bescheid, Inhalt des Bescheids war, falls der Baugrund zur Verfügung gestellt wird, wie die Gesellschaft sich dessen Finanzierung vorstelle. "Ein zweites Majestätsgesuch macht nun die entsprechenden Vorschläge und bewirkt, daß mit kaiserlicher Entschließung vom 27. Februar 1863 der Gesellschaft der Musikfreunde ein am linken Ufer der Wien gelegener Baugrund überlassen wurde."⁴⁵ Eingeladen für die Entwürfe des neuen Gebäudes werden die Stararchitekten August Siccardburg und Eduard van der Nüll, sowie Theophil Hansen. August Siccardburg und Eduard van der Nüll, die Architekten der Hofoper⁴⁶, stellten jedoch sehr schnell fest, dass es ihnen nicht möglich ist, ein Gebäude zu entwerfen, dessen Baukosten, innerhalb des in der Ausschreibung festgesetzten Rahmens bleiben kann. So erhält Theophil Hansen den prestigekräftigen Auftrag. 1867 wird der Bauvertrag mit diesem Planer unterzeichnet. Der Stil des Hauses ist "strenger Historismus", Theophil Hansen wagte sich dabei von der Neo-Renaissance hin zur originären, klassischen Antike. Für die Finanzierung des "Goldenen Saales" stehen ein günstiger Kredit der Ersten Österreichischen Sparkasse, der halbe Ertrag zweier Staatslotterien und Gelder der Mitglieder der Gesellschaft zur Verfügung. Dies wird

⁴³ Vgl. Ebd. S. 92

⁴⁴ Grasberger, Franz; Knessl, Lothar, 1970, S. 4

⁴⁵ Ebd. S. 4

⁴⁶ Der Bau der Hofoper (Wiener Staatsoper) begann 1861 und dauerte acht Jahre

auch in der Bauurkunde ausgewiesen, die Vizepräsident Nikolaus Dumba am Tag der Eröffnung vorlas: " Die Geldmittel hiezu wurden beschafft durch die von seiner Majestät dem Kaiser bewilligten Gewinn-Antheile zweier Wohltätigkeits-Lotterien, durch Beiträge der als Gesellschafts-Mitglieder eingetretenen Stifter und Gründer, endlich durch ein von der ersten österreichischen Sparcasse, mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck, unter besonders günstigen Bedingungen gewährtes Darlehen."⁴⁷ Weiter heißt es in den Schlussworten: "Der Tonkunst in Schule und Meisterschaft geweiht, soll dies Haus sein und bleiben: ein Kunstwerk an sich, eine Heimat der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Deß walte Gott!"[sic]⁴⁸ So wird am 5. Jänner 1870 in einem feierlichen Akt der Schlussstein durch Kaiser Franz Joseph selbst gelegt. Eine wichtige Zäsur in der Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde, sie erhalten dadurch ihren Musikverein.

Die Freude an der Pracht und Funktionalität wird aber jäh unterbrochen. In der Nacht vom 19. auf den 20. Jänner 1870 bricht in der Garderobe im Parterre ein Brand aus. Dabei wird auch der "Goldene Saal" stark beschädigt. Der eben erst abgezogene Bautrupps kehrt als Sanierungstrupps zurück. Neben der Schadensbehebung werden auch in den folgenden Jahren weitere architektonische Verschönerungsmaßnahmen durchgeführt. Während das neu errichtete Opernhaus nicht die sofortige Zustimmung des Publikums genießt, wird der Musikverein mit Wohlwollen aufgenommen. „Obgleich um diese Stunde noch ein wahrhafter Londoner Nebel auf der Stadt lag und nur mattes Licht durch die Scheiben ließ, so wirkten doch der Adel der architektonischen Formen, die teiggesättigten Farben der Deckengemälde, die Pracht der Säulen und Hermen überwältigend, in der That, als wäre ein Tongedicht Mozart's in einen Kunsttempel verwandelt worden.“[sic !]⁴⁹

Die Elektrifizierung erfolgt dann 1888, 1906 wird eine Konzert-Tageskasse eröffnet und es wird eine Konzession zum Betrieb eines Konzertbüros erworben.

⁴⁷ Grasberger, Franz; Knessl, Lothar, 1970, S. 5

⁴⁸ Ebd., S. 5 Dieser Weihespruch wird unter den Schlussstein gelegt.

⁴⁹ Neue Freie Presse am 6. Januar 1870

3.1.3 Skandal am 31. März 1913

Am 31. März 1913 veranstaltete der Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien ein Orchester-Konzert unter der Leitung von Arnold Schönberg. Auf dem Programm standen Anton von Webern *Sechs Stücke für Orchester op. 4*, Alexander von Zemilinsky *Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Maeterlinck*, Arnold Schönberg *Kammersymphonie op. 9 in einem Satz*, Alban Berg *Zwei Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* und Gustav Mahlers *Kindertotenlieder*. Dieses Konzert geht als Skandalgeschichte in die Annalen des Musikvereins ein. Es kommt zu einem Disput zwischen den Anhängern und Gegnern von Schönberg.⁵⁰ Hans Heinz Stuckenschmidt schreibt: "Aber so bereitwillig jetzt auch eine breite Hörerschaft den Schönbergstil von 1900 akzeptierte, so wenig wußte sie bei einem anderen Konzert am 31. März 1913 mit seinen und seiner Schüler neueren Werken anzufangen."⁵¹ Das Konzert musste abgebrochen werden, man schreit, lacht und schlägt sich schließlich. Dieses Konzert geht daher auch als „Watschenkonzert“ in die Geschichte ein. "Als aber die Kammersymphonie op. 9 in einem Satz von Schönberg daran kam, welche als Kammermusikwerk für 15 Soloinstrumente vor einigen Jahren schon einen lebhaften Widerstand erregte, konnten sich die Freunde der Musik über dieses geradezu ernsthafte Stück, welches in dieser Form nicht genießbarer wurde, und in welches jedes Instrument sozusagen ad libitum spielt, nicht halten und brachen in Lachen und lauten Meinungsäußerungen aus. Darob wüster Lärm auf den Galerien, zahllose Hervorrufe auf der zweiten Galerie wie es schien - eine obligate Rauferei."⁵² Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* wurden nicht mehr gespielt. "So entfiel die letzte Programmnummer, Mahler 'Kindertotenlieder'. Und das war gut so. Mahlers Name gehört nicht auf das Programm dieses Schönberg-Abends." [sic!]⁵³

Die Polizei verfasste dann einen umfangreichen Bericht, der von „lebhaften demonstrativen Äußerungen der Gegner der neuen Musikrichtung, welche Herr Schönberg vertritt“, spricht. Schließlich kam es zur Gerichtsverhandlung, wo neben anderen auch der

⁵⁰ Vgl. Schlögl, Michaela, 2012, S. 123

⁵¹ Stuckenschmidt, Hans-Heinz, 1951, S. 55

⁵² Reichspost vom 1. April 1913, S. 7

⁵³ Neue Freie Presse vom 1. April 1913, S. 12

Operettenkomponist Oscar Straus als Zeuge eingeladen war. Die Operetten-Ästhetik und die avancierte Neue Musik vertrugen sich schon 1913 nicht. So entgegnete Oscar Straus auf die Frage, ob er die Ohrfeige gehört habe, laut Erich Alban Berg: „Sicher [...] ich habe sie auch vernommen, denn sie war das weitaus Klangvollste des ganzen Abends!“⁵⁴

3.1.4 Der Musikverein in der Zwischenkriegszeit

Das Konzertleben in der Zwischenkriegszeit war geprägt durch katastrophale finanzielle Schwierigkeiten. Man sprach von einer Sisyphusarbeit im wirtschaftlichen Sinn. So betrugen die Beheizungskosten für eine Aufführung ein Vielfaches der Konzerteinnahmen. Da das Publikum des Musikvereins verarmt war, blieb dieses den Aufführungen fern. Die Inflation in den 1920-er Jahren trägt zur Destabilisierung der Kassenbestände bei.

Zusätzlich tritt ein neues Medium auf, das Radio. Wobei die Gesellschaft äußerst klug agiert, sie arbeitet nicht gegen dieses neue Medium, sondern arrangiert sich. So entsteht ein Zyklus von Symphoniekonzerten „Gesellschaft der Musikfreunde – RAVAG“. Dieser Zyklus präsentiert auch zeitgenössische Werke.

Da die Mobilität zunimmt, wird es unmöglich, einen prominenten Konzertdirektor für alle Termine einer Saison zu binden. Nachdem Franz Schalk Anfang der 1920-er Jahre ausscheidet, entscheidet man sich für zwei Direktoren, nämlich Wilhelm Furtwängler und Leopold Reichwein. Ab 1927 übernimmt Robert Heger die Aufgaben Reichweins.⁵⁵

Leopold Reichwein war überzeugter Nationalsozialist und schon 1932 Parteimitglied der NSDAP. So veröffentlicht er im „Völkische Beobachter“, der Parteizeitung der NSDAP, schon 1932 einen Artikel zum Thema: „Die Juden in der deutschen Musik“. Dieser Artikel war angelehnt an Richard Wagners antisemitischen Pamphlet „Das Judentum in der Musik“. Durch Reichweins politische Aktivitäten erwuchsen für beide, sowohl für die Gesellschaft der Musikfreunde, wie auch für die Konzerthausgesellschaft, enorme

⁵⁴ Vgl. Krones, Hartmut in: Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nr. 4 April 2013

⁵⁵ Vgl. Schlögl, Michaela, 2012, S 127

Schwierigkeiten. „Die von der Polizei gefürchteten ‚politischen Störungen beim Auftritt Reichwein‘ verdrängten Reichwein für ein Jahr [1936] aus dem Wiener Musikleben.“⁵⁶

3.1.5 Der Musikverein in den Jahren 1938 – 1955

Noch am 26. Februar 1938 sandte die Gesellschaftsdirektion eine Loyalitätserklärung an die österreichische Bundesregierung. Hintergrund dieser Handlung war, dass Bundeskanzler Kurt Schuschnigg, als Reaktion auf die Reichtagsrede Adolf Hitlers vom 20. Februar 1938, ein Bekenntnis vor dem Bundesrat abgegeben hatte. „Die Regierung erachtet es als ihre erste und selbstverständliche Pflicht, mit allen Kräften die unversehrte Freiheit und Unabhängigkeit des österreichischen Vaterlandes zu erhalten.“⁵⁷ Darauf nimmt die GdM Stellung: „Hochverehrter Herr Bundeskanzler! Die Gesellschaft der Musikfreunde, welche wohl keine andere Musikgesellschaft Österreichs in der edlen Tradition österreichischer Kunst fußt und dieselbe in altösterreichischer Treue und Hingabe hochhält und betreut, musste von der herrlichen Rede ... auf das Tiefste ergriffen und beglückt werden ...“⁵⁸

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten werden die Verantwortlichen des Hauses schnellstens abgezogen. Durch die Ergebenheit an Bundeskanzler Schuschnigg, war die politische Orientierung der Führungsspitze für die Nazis zu eindeutig. Die gewählte Direktion muss einem Gremium aus Parteifunktionären weichen, das sich „Arbeitsbeirat“ nennt. Ein kommissarischer Leiter übernimmt die Gesellschaft der Musikfreunde, nämlich Franz Schütz. Franz Schütz ist überzeugter Nationalsozialist, er war vor dem Anschluss illegales Parteimitglied. Im Mai 1939 kann formal-juristisch nicht mehr von einer Gesellschaft der Musikfreunde gesprochen werden. Sie wird ohne „Aufhebung der Rechtspersönlichkeit“ mit Bescheid des „Stillhaltekommissars für Vereine Organisation und Verbände“ in die Berliner „Staatstheater- und Bühnenakademie“ eingegliedert.⁵⁹

⁵⁶ Stein, Philipp, 2013, S. 62 Vgl. Heller, Friedrich C; Revers, Peter, 1983, S. 95

⁵⁷ In: Schlögl, Michaela, 2012, S. 134

⁵⁸ Ebd., S. 134

⁵⁹ Ebd. S. 136

Während des Krieges werden weiterhin Konzerte abgehalten, zahlenmäßig mehr, als in Friedenszeiten. Ab 1944, als der Bombenkrieg eskaliert, werden Bibliothek, Archiv und Sammlung ausgelagert, damit übersteht die wertvolle Sammlung den Krieg unversehrt. Nur die Musikinstrumentensammlung geht auf Anordnung der nationalsozialistischen Machthaber schon im Herbst 1939 in das Eigentum des Kunsthistorischen Museums über. Obwohl das Reichspropaganda-Ministerium überlegt, den Theater- und Konzertbetrieb 1944 einzustellen, finden noch 1945 im Musikverein Veranstaltungen statt. Wobei der Saal ungeheizt ist und Programme nicht mehr gedruckt werden, sondern sie bestehen aus einem hektographierten Blatt Papier.

Noch in den letzten Kriegstagen bekommt das Musikvereinsgebäude einen Bombentreffer ab, wobei das Artilleriegeschöß nicht explodiert und damit keine größeren Schäden im Goldenen Saal entstehen. Das Dach wird durch einen Granattreffer stark beschädigt und Fenster des Hauses sind geborsten. Schon Ende April wird mit den Reparaturarbeiten begonnen. Im April 1945 setzt der Wiener Bürgermeister Dr. Theodor Körner einen kommissarischen Leiter der Gesellschaft ein, Dr. Alexander Hryntschak, als Generalsekretär steht ihm Rudolf Gamsjäger zur Seite. Am 16. September 1945 ist Josef Krips der Dirigent des ersten Konzertes nach dem Krieg. Gespielt wird Schuberts *Unvollendete*, Bruckners *Siebente* und der Staatsopernchor singt Beethovens „Ehre Gottes in der Natur“. Am 31. Oktober 1945 steht dann seit 1938 zum ersten Mal wieder eine Symphonie Gustav Mahlers auf dem Programm.

Wie sieht die Programmgestaltung in den Nachkriegsjahren aus? Obwohl der Musikverein als die „große Treuhänderin der konservativen Musikauffassung“⁶⁰ gilt, bot das Programm in den ersten Nachkriegsjahren kurioserweise eine bunte Mischung. Eine Mischung zwischen zeitgenössischer Musik und konservativer Musik. Bei der zeitgenössischen Musik dominierten allerdings die Neoklassiker und bei den Russischen Konzerten Musik von russischen Komponisten wie Rachmaninov, Skrjabin oder Mussorgsky. Auch in Folge der Abmachung mit dem Konzerthaus (siehe dazu die detaillierten Ausführungen im nächsten Abschnitt), welche diesem verbot, „ernste“ Musik im eigenen Haus aufzuführen,

⁶⁰ Vgl. a.a.O DS vom 19. Juli 1946 Egon Seefehlner

kam es zu Konzerten mit zeitgenössischer Musik. „Die Übersiedelung moderner Programme in den ‚goldenen‘ Musikvereinssaal hat in diesem Zusammenhang nicht den erwünschten Gewinn gebracht,...“⁶¹

3.2 Das Wiener Konzerthaus und die Konzerthausgesellschaft

3.2.1 Gründung

Am ausführlichsten ist wohl die wechselvolle Geschichte des Wiener Konzerthauses, von seinen Anfängen bis in die 90-er Jahre des 20. Jahrhunderts, von Friedrich C. Heller und Peter Revers beschreiben geworden.⁶²

In diesem Kapitel kann nur in geraffter Form auf die Umstände der Gründung der Wiener Konzerthausgesellschaft eingegangen werden.

Dass es nach Gründung der Musikfreunde 1812 wieder zu einer Gründung einer großen musikfördernden Institution gekommen war, erscheint als Konsequenz der Entwicklung eines bürgerlichen Konzertlebens. In den Jahren des Fin de Siècle kam es zu mannigfachen Impulsen im Musikleben, resultierend daraus ist man konfrontiert mit einer schwer zu überschauenden Zahl von Vereinsgründungen. "Das Bedürfnis nach musikalischer Betätigung war groß, gleichzeitig der Drang nach bürgerlicher Geselligkeit, beides konstituierte die vielen mittelständischen, aber auch kleinbürgerlichen Dilettantenvereinigungen, hauptsächlich Sängerbünde, aber auch Amateurorchester."⁶³

Die Fülle der Musikkapellen und Sängerverbände war groß, die meisten musizierten fast täglich, damit lässt sich der Reichtum des Musiklebens in Wien erahnen. Nicht nur das noble Bürgertum drängte nach Beteiligung an den Werten der Kultur, sondern auch das mittlere und Kleinbürgertum, sowie die Arbeiterklasse. Die Hebung des Bildungsniveaus war eine der wichtigsten Forderungen der sozialistischen Arbeiterbewegung. All diese

⁶¹ Cerha Gertrud, 1990, S. 673

⁶² Vgl. Heller, Friedrich C., Revers, Peter, 1983

⁶³ Ebd., 1983, S. 10

Strömungen waren verantwortlich für die Gründung des Wiener Concert-Vereins im Mai 1900. Der Wahlspruch des Vereins lautet "Musik für alle, Bildung für alle, Kultur für alle."⁶⁴ Im kulturtragenden liberalen Bürgertum sind Bestrebungen nach diesen Demokratisierungsmaßnahmen erwacht. Man beginnt, am Bildungsprivileg der Oberschichten zu zweifeln. "Dem Vorstand dieses Vereins, der sich in einer Doppelfunktion als Veranstalter und Orchesterverein verstand, gehörten als Präsident Arthur Faber, als Vizepräsident Jakob Thonet und Erich Ritter von Hornbostel, sowie die Herren Carl Ritter Artaria, Bernhard Herzmansky, Robert Hirschfeld, Max Kalbeck und Eusebius Mandyczewsky, um nur einige zu nennen, an."⁶⁵

Die Konzerte dieses Vereins fanden am Sonntagnachmittag im Musikverein und am Donnerstagnachmittag im Volksgarten statt. Wichtig war vor allem das Entgegenkommen der Gesellschaft der Musikfreunde, die die Saalmiete für 16 Konzerte pro Saison ermäßigte. Auch Probenräume und die nötigen Büroräume wurden zur Verfügung gestellt.⁶⁶

Die Geschichte des Wiener Konzertvereins ist im Überblick schon mehrmals beschrieben worden, da die Entwicklung dieses Vereins verantwortlich war für die Entstehung des heutigen Orchesters der Wiener Symphoniker.⁶⁷ Im Rahmen dieser Arbeit sei nur erwähnt, dass die Gründung des Konzertvereins der ausschlaggebende Moment für die am 24. Juni 1910 konstituierende Generalversammlung der Wiener Konzertgesellschaft war. Die Generalversammlung fand im Sitzungssaal der niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer statt. Als Präsidenten der Konzertgesellschaft wählte man den Kunsthändler und -verleger Carl August Artaria. Dieser war seit der Gründung des Konzertvereins Vorstandsmitglied und seit 1909 Kuratoriumsmitglied der Musikakademie. Die Vizepräsidenten waren Dr. Alexander Ritter von Eger und Dr. Robert Steinhauser. Letzterer nahm auch für kurze Zeit nach dem Tod Artarias, die Präsidentenstelle in der

⁶⁴ Schuschnitz, Desirée, 1980, S. 7

⁶⁵ Gaich, Petra, 1998, S. 5

⁶⁶ Vgl. Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 14

⁶⁷ Vgl. Schuschnitz, Desirée, 1980, bzw. Blaukopf, Kurt; Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) Mai 1963, hier wird die Geschichte des Orchesters und damit auch die Anfänge des Konzertvereins ausführlich beschrieben.

Konzerthausgesellschaft ein. "Um dem immer mehr steigenden Bedürfnis der Wiener Bevölkerung an Konzerten und guter Musik überhaupt"⁶⁸ nachzukommen, wurde der Ruf nach einer eigenen Heimstätte immer lauter. Eine detaillierte Beschreibung der Verhandlungen zur Errichtung des Konzerthauses, das gleichzeitig Räumlichkeiten für das verstaatlichte Konservatorium, die heutige Hochschule für Musik und darstellende Kunst, vorsah, wird hier nicht erörtert und würde den Rahmen sprengen. Am 9. Dezember 1911 kam es zum ersten Spatenstich und am 19. Oktober 1913 zur feierlichen Schlusssteinlegung durch Kaiser Franz Joseph. Die Zeremonie fand unter Mitwirkung des Orchesters des Wiener Konzertvereines und der nunmehr inkorporierten Singakademie, sowie des Wiener Schubertbundes, statt. Erster Konzertdirektor der Gesellschaft war Ferdinand Löwe.⁶⁹

3.2.2 Die Zeit zwischen 1913 bis 1945

Die musikalische Einweihung des Konzerthauses erfolgte durch vier Festkonzerte vom 19. bis 22. Oktober 1913. Innerhalb dieser Tage gelangte Richard Strauss' *Festliches Präludium für Orchester und Orgel* zur Uraufführung. Dabei handelte es sich um ein Auftragswerk der Konzerthausgesellschaft. Diese Aufführung für den Großen Saal fand keine einhellige Zustimmung. So schrieb der Rezensent Julius Korngold⁷⁰: "Klanggewaltig, allzu klanggewaltig war es [das "Festliche Präludium, Anm. des Verfassers] gerade dynamisch zur allerersten Bekanntschaft mit der Akustik nicht zum Besten geeignet, auch schon der Mitwirkung der neuen Orgel wegen, die in der Stimmung nicht völlig mit dem Orchester zu harmonieren schien."⁷¹ Diese Orgel wurde dann im Anschluss mit J.S.Bachs g-moll Phantasie vorgeführt, zum Abschluss dieses Festkonzertes erklang Beethovens Neunte Symphonie.

⁶⁸ Blaukopf, Kurt; ÖMZ 1963, S. 212

⁶⁹ Löwe wurde 1898 zum Hofkapellmeister ernannt, später war er Chefdirigent des Kaim-Orchesters, die heutigen Münchner Philharmoniker. Im Jahre 1900 gründete er das Wiener Konzertvereinsorchester, die heutigen Wiener Symphoniker, dem er als Chefdirigent vorstand

⁷⁰ Leopold Julius Korngold war Musikkritiker, Pianist und Anwalt. Am 24. Dezember 1860 in Brünn/Mähren geboren, gestorben am 25. September 1945 in Los Angeles. Korngold wurde als Sohn eines jüdischen Kaufmanns geboren und gehörte zwischen 1902 - 1934 der Neuen Freien Presse an, wobei er vorerst für das Feuilleton arbeitete und später als Musikkritiker

⁷¹ Neue Freie Presse vom 20. Oktober 1913, S. 6

Die Saison 1913/1914 war die erste Saison im neuen Haus und die letzte in Friedenszeiten. Der Ausbruch des Krieges behinderte natürlich den Konzertbetrieb. So fielen die meisten Musiker des Konzert-Vereins-Orchester durch ihre Einberufung aus. Obwohl die wirtschaftliche und finanzielle Lage des Hauses prekär war, konnte die Konzerthausgesellschaft, mit Ausnahme der letzten Kriegsmonate, den künstlerischen Betrieb Aufrecht erhalten. Allerdings konnte die Belebung des Konzertlebens nur bedingt die finanzielle Lage der KHG⁷² beheben. "Denn zum Großteil wurden die Säle gratis oder gegen Ersatz der Regieauslagen für wohltätige Veranstaltungen (in erster Linie Kriegsfürsorgezwecke) zu Verfügung gestellt, wodurch dem Konzerthaus bedeutende Beträge entgingen."⁷³ Erstaunlich und bemerkenswert sind die durchgeführten Zigarrenkonzerte, bei denen die Benützung eines Sitzplatzes nicht durch Geld abgegolten wurde, sondern durch Zigarren bzw. Zigaretten, die den verwundeten Soldaten zu Gute kamen. Jedoch nicht nur musikalische oder künstlerische Veranstaltungen wurden im Konzerthaus abgehalten. Auch wurden von der Präsidentin des Damenkomitees der KHG, Johanna Gräfin Hartenau, regelmäßig Jausen veranstaltet, wobei die Einnahmen ebenfalls verwundeten Soldaten zu Gute kamen. Generell war es Usus, dass der Erlös aller Veranstaltungen immer gemeinnützigen Organisationen zu Gute kam. Diese Veranstaltungen wurden nicht nur abgehalten, um den verschiedensten Wohlfahrtorganisationen größere Beträge zu kommen zu lassen, sondern hatten auch einen politisch, patriotischen Aspekt. Man zielte auf ein größeres patriotisches Bewusstsein, eine selbstbewusste Präsentation kultureller Traditionen jener Länder, die den Mittelmächten angehörten, im Grunde wurde es als subtiles Mittel politischer Indoktrination genutzt.⁷⁴ Dies findet auch Ausdruck in der Programmgestaltung der musikalischen Veranstaltungen. Es wurden Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart und Wagner gespielt. Besonders häufig hörte man Wagners 1871 komponierten *Kaisermarsch*, weiter die Ouvertüren zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* und den Trauermarsch aus *Götterdämmerung*. Werke von russischen, englischen und französischen Komponisten verzeichneten dagegen einen enormen Rückgang. Weiters entstanden während des Krieges zahlreiche vaterländische Kompositionen. "Außer derartiger musikalischer Ereignisse, die unmittelbar die politische

⁷² Konzerthausgesellschaft wird in weiterer Folge mit KHG abgekürzt.

⁷³ Heller, Friedrich C., Revers, Peter, 1983, S. 55

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 57

Wirklichkeit widerspiegelt, finden sich bedeutende Konzerte zeitgenössischer Komponisten, sowie einige Beispiele experimenteller Musik."⁷⁵ So interpretierte der Pianist Leopold Enter am 14. März 1915 erstmals eigene Vierteltonkompositionen.⁷⁶ Von Bedeutung für die Pflege zeitgenössischer Musik waren die Konzerte des "Anbruch"⁷⁷, "drei vom Konzertbüro der KHG veranstaltete Arnold Schönberg-Abende."⁷⁸ Dabei wurde das Streichquartett op.10 und die Kammersymphonie op.9 zur Aufführung gebracht. Weiters konnte man eine Reihe von Konzerten des 1918 gegründeten Vereins von Schönberg hören, des "Vereins für musikalische Privataufführungen".⁷⁹ "In den Abonnement-Orchesterkonzerten, die schon ab 1919 wieder regelmäßig abgehalten wurden, waren neben der "klassischen" Literatur, auch Werke von "gemäßigt modernen" Komponisten, wie Erich Wolfgang Korngold, Frederick Delius, Julius Bittner und Hans Gál vertreten."⁸⁰

Nach dem Tod von Carl August Artaria im Jahr 1919 wurde Dr. Rudolf Steinhauser Präsident der KHG. Dr. Robert Steinhauser starb im Jahr 1920 und sein Nachfolger wurde Dr. Theodor Köchert. Am Beginn der Ersten Republik konnte man noch von einer Expansion der KHG sprechen, die auch Großveranstaltungen wie eine "Moderne Musikfestwoche" im November 1923 zuließ.⁸¹ Auch Aufführungen von Gustav Mahlers *Achter Symphonie* kamen zustande. Die Jahre nach 1926 sind "gekennzeichnet von finanziellen Schwierigkeiten, die einerseits Folge der empfindlichen Verringerung der Saalvermietungen seit der Saison 1924/25 sind, andererseits auf wirtschaftliche Sparmaßnahmen zur Eindämmung der Inflation zurückgeführt werden können und dann durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise noch wesentlich verschärft wurden."⁸² "In der Saison 1930/31 finden diese massiven Probleme einen ersten Höhepunkt, obwohl

⁷⁵ Ebd., S. 58

⁷⁶ Erste Versuche mit der Konstruktion eines Vierteltonsystems reichen bis in das Jahr 1910 zurück. (Vgl. *Musica divina* II, 1914, Heft 6, S. 243)

⁷⁷ Die erste Veranstaltung des "Anbruchs" im Konzerthaus fand am 12. März 1918 statt.

⁷⁸ Heller, Friedrich C., Revers, Peter, 1983, S. 58

⁷⁹ Die erste Aufführung des Vereins fand im Konzerthaus am 16. Mai 1919 statt.

⁸⁰ Vgl. Klein, Rudolf, ÖMZ, 1963, S. 224 in: Gaich, Petra, 1998, S. 6

⁸¹ In dieser "Musikfestwoche" kamen unter anderem auch Schönbergs *Gurrelieder*, außerdem Werke von Ernst Bloch, Zoltan Kodály, Paul Hindemith und Egon Wellesz zur Aufführung. Vgl. Klein, Rudolf, ÖMZ, 1963

⁸² Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 70

organisatorische Umänderungen innerhalb der Gesellschaft vorgenommen wurden."⁸³ Um mit einer optimaleren Ausnutzung der Säle die wirtschaftliche Existenz des Konzerthauses nach Möglichkeit zu garantieren,⁸⁴ wird durch eine Statutenänderung der Konzertverein nunmehr in die Konzerthausgesellschaft inkorporiert.⁸⁵

Es wäre aber falsch, den Rückgang des künstlerischen Betriebes allein auf die wirtschaftlichen Probleme zurückzuführen. Weite Teile des Publikums wandten sich in Zeiten wirtschaftlicher Depression einem neuen Medium zu, nämlich dem Rundfunk. Dies hatte für das Konzertleben keine positiven Konsequenzen. Auf die wachsende Bedeutung des Rundfunks hatte auch der Rezensent Julius Korngold in seinem Essay *Konzertdämmerung* hingewiesen. So schreibt er, dass "das 'Radio' der ausschlaggebendste Gegner des Konzertwesens ist. Die Bequemlichkeit, mit der die Besitzer von Radioapparaten täglich Musik hören können, veranlassen sie, sich mit dem Ersatzmittel zu begnügen, wenn auch das, was sie ... zu hören bekommen nicht annähernd das gleiche ist, was der Konzertbesucher genießt."⁸⁶ Einzig der Musikverein bemüht sich – wie zuvor ausgeführt – durch eine Kooperation mit der RAVAG für einen Musikzyklus, sich dem neuen Medium Radio anzunähern.

Eine einschneidende Belastung für den Konzertbetrieb der KHG war das politische Ereignis am 12. Februar 1934, der Aufstand des Schutzbundes gegen die Regierung Dollfuß. "Noch am selben Tag verhängte der Bundeskanzler das Standrecht, demzufolge sämtliche öffentliche Lokalitäten um 20 Uhr gesperrt werden mußten. [sic]"⁸⁷ Damit war die Konzerthausgesellschaft gezwungen, bis zur Aufhebung des Standrechtes am 21. Februar 1934, alle Konzerte abzusagen.

⁸³ Gaich, Petra, 1998, S. 7

⁸⁴ Vgl. Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 71

⁸⁵ Im Zuge dessen werden aus den Musikern des "Wiener Konzertvereins" zwei neue Vereinigungen. Einerseits die "Wiener Symphoniker", die die Tradition des ehemaligen "Konzertvereins" weiterführen und andererseits ein "Funkorchester" im Dienst der Ravag, das sich vor allem der "leichten Muse" widmen sollte. Vgl. Schuschnitz, Desirée, 1980

⁸⁶ Julius Korngold in: Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983 zitiert aus: Konzerthaus-Mitteilungen Nr. 13/1926, Wien, 15. März 1926, S. 3

⁸⁷ Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 72

Trotz der problematischen wirtschaftlichen und finanziellen Situation hat die Konzerthausgesellschaft auch in diesen schwierigen Zeiten versucht, sich in den Dienst der zeitgenössischen Musik zu stellen. Wie schon erwähnt, hat die Abhaltung der "Modernen Kunstwoche" im Herbst 1923 den "Verein für musikalische Privataufführungen" ersetzt. Erwähnenswert ist auch das 10. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), das im Juni 1932 mit Werken von Gianfrancesco Malipiero mit der *Sinfonia del mare*, Zoltán Kodály mit *Psalmus hungaricus* und Ernst Toch mit *Kleine Theatersuite op. 54* stattgefunden hatte. Obwohl in den Zyklen eher konservative Werke ihre Uraufführung fanden, fand auch Experimentelles wie z.B. von Maurice Martenot seinen Platz. Ebenso kam moderne Musik von George Antheil, Igor Strawinsky und Béla Bartók zur Aufführung.⁸⁸

Unter dem Präsidenten Philipp von Schoeller, der 1936 nach dem Tod von Theodor Köchert neuer Präsident der Konzerthausgesellschaft wurde, gingen die Konzerte mit zeitgenössischer Musik vorerst zusehends zurück. Grund dafür waren die politischen Gegebenheiten, denn wachsende politische Unruhen und ideologische Änderungen forderten eine angepasste Kulturpolitik.

Wie gestaltete sich die Kultur in der Zeit des Anschlusses im Jahre 1938. Sehr ausführlich beschreibt dies Philipp Stein in seiner erst kürzlich vollendeten Dissertation „Das Wiener Konzerthaus 1930 – 1945“. So schreibt er, dass schon am 30. Januar 1938, also noch vor dem Einmarsch Deutscher Truppen nach Österreich, die NSDAP im Großen Saal des Wiener Konzerthauses ihre „Fünf Jahres-Feier zum Tag der nationalistischen Machergreifung“ veranstaltet hat. Nach dem Anschluss gehörten Organisationen der NSDAP zu den besten Mietkunden der Konzerthausgesellschaft. Am 10. Februar 1938 trat das Wiener Tonkünstlerorchester unter Leopold Reichwein auf. Am Programm standen Werke von Richard Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Gerhard Maaß. Gerhard Maaß galt als Komponist der Hitlerjugend, seit 1936 war er hauptsächlich für musikalische Belange dieser Organisation tätig.⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Heller, Friedrich C; Revers, Peter, 1983, S. 75

⁸⁹ Vgl. Stein, Philipp, 2013, S. 75

Nach 1938 konnte es den neuen Machthaber nicht schnell genug gehen, nicht-staatliche Institutionen so schnell wie möglich unter ihre Kontrolle zu bringen. Umgekehrt konnte auch einigen Institutionen der Übergang zum Nationalsozialismus nicht schnell genug gehen. So kündigte sich das Tonkünstlerorchester schon am 19. März 1938 unter dem Titel „NS. Wiener Tonkünstlerorchester“ an. Am 30. März 1938 dirigierte Karl Böhm die Wiener Symphoniker, dieses „erste festliche Konzert im neuen deutschen Reich“ begann mit der Begrüßung des Publikums mit dem Hitlergruß und es wurde das Horst-Wessel-Lied gespielt.⁹⁰

Der Machtwechsel im Zuge des Anschlusses blieb auch für die Konzerthausgesellschaft nicht ohne Folgen, vor allem in Bezug auf die Personalpolitik. So berichtete Präsident Schoeller in der Direktionssitzung vom 22. April 1938, dass Vizepräsident Felix Stransky und Dr. Gustav Bloch-Bauer ihren Austritt aus der Direktion bekanntgegeben haben. Schoeller erwähnte weiter, dass man von Seiten des Generalsekretärs Dr. Botsibers einen ähnlichen Antrag in den nächsten Tagen erwartet.⁹¹ Für die aus rassistischen Gründen ausscheidenden Direktionsmitglieder wurde rasch Ersatz gefunden, und zwar in den Personen Dr. Franz Hueber, Dr. Ernst Geutebrück und Dr. Walter Reinhaller. Mit 1. April 1938 begann dann die Gesellschaft wie vorgeschrieben in der neuen Währung Reichsmark Buch zu führen.

Auf dem Gebiete der Musik und für das Thema zeitgenössische Musik war man ab den 1940-er Jahren mit einer paradoxen Situation konfrontiert. So sorgte die Berufung des langjährigen ‚Reichsjugendführers‘ Baldur von Schirach im August 1940 zum Reichstatthalter von Wien, anstelle des ungeliebten Gauleiters Josef Bürckel, für neue kulturelle Impulse. Denn die Berufung Schirachs führte zu einer bemerkenswerten Förderung von zeitgenössischer Musik. „So veranstaltete das Kulturamt der Stadt Wien gemeinsam mit der Konzerthaus-Gesellschaft ab der Saison 1940/1941 regelmäßig

⁹⁰ Ebd. S. 76

⁹¹ Gedruckter Direktionsbericht 1937/1938 in: Stein, Philipp, 2013, S. 78

Konzerte zur Förderung zeitgenössischer Musik.“⁹² Zur Aufführung gelangten meist Werke junger österreichischer und deutscher Komponisten. Es kam zu Erstaufführungen von Karl Schiske, Otto Siegl sowie zu der Uraufführung Franz Hasenöhrls *Klavierkonzert*, weiters zu Werken von Franz Schmidt und Max Reger. Dieser von Schirach geförderte, von Goebbels und Hitler jedoch immer mehr angefeindete „Kulturliberalismus“ gipfelte dann in der Ausrichtung einer Woche „zeitgenössischer Musik“ (3.-10.Mai 1942).

"Als Joseph Goebbels in seiner Funktion als Reichsbevollmächtigter für den totalen Kriegseinsatz am 24. August 1944 *tiefgreifende Einschränkungen auf kulturellen Gebiet* verkündete, trat auch das Konzerthaus in die Endphase dieser Zeit, deren Zerstörungen nicht mehr zu übersehen waren."⁹³ Immer mehr Musiker wurden zum Wehrdienst eingezogen und der Konzertbetrieb wurde stark eingeschränkt.

3.2.3 Das Konzerthaus nach 1945

Am 27. April 1945, dem Tag der österreichischen Unabhängigkeitserklärung,⁹⁴ fand im Großen Saal des Wiener Konzerthauses das erste Philharmonische Konzert in Wien nach dem Kriege statt. Die ehemalige Volkssturmeinheit Wiener Philharmoniker unter dem Dirigat von Clemens Krauss⁹⁵ spielte Schuberts *Unvollendete*, Beethovens *Leonoren-Ouverture Nr. 3* und Tschaikowskys Symphonie Nr. 5.⁹⁶

Noch in den letzten Kriegstagen im April 1945 erlitt das Haus Beschädigungen durch mehrere Bomben und Granattreffer. Vor allem die Dachböden des Großen und Mittleren Saales wurden stark beschädigt. Jedoch die stärksten Beschädigungen am Konzerthaus erfolgten durch eine Explosion eines Munitionsdepots in der nahegelegenen Marokkanergasse. So waren sämtliche Fenster Richtung Heumarkt eingedrückt und leichte

⁹² Permoser, Manfred; 2000, S. 44

⁹³ Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 105

⁹⁴ Als österreichische Unabhängigkeitserklärung wird die am 27. April 1945 im Wiener Rathaus von den Vertretern der drei Gründungsparteien der Zweiten Republik (SPÖ, ÖVP, KPÖ) unterzeichnete Proklamation zur Selbstständigkeit Österreichs bezeichnet, mit welcher der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich für null und nichtig erklärt wurde.

⁹⁵ Clemens Krauss war Intimus von Joseph Goebbels und stand auf der "Gottbegnadeten Liste", er war daher vom Kriegsdienst befreit.

⁹⁶ Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 136

Ziegelwände, Glaswände und Türen zerstört. Nur durch den tatkräftigen und umsichtigen Hausinspektor Hans Koch konnte das Philharmonische Konzert am 27. April stattfinden. In der Folge wurden in den 3 Sälen des Konzerthauses insgesamt 288 Veranstaltungen abgehalten. Das Haus diente bis zur Wiedereröffnung des schwer beschädigten Musikvereins als Ausweichquartier.⁹⁷

Am 11. Februar 1946 fand dann die 33. Generalversammlung der Konzerthausgesellschaft statt, die erste seit 1943. In der anschließenden Direktionssitzung wurde Ing. Manfred Mauthner-Markhof zum Präsidenten gewählt. In der Direktionssitzung am 19. Juli 1946 ernannte man Dr. Egon Seefehlner zum neuen Generalsekretär.⁹⁸

In den Konzertplanungen der Nachkriegssaisonen war man mit der Schwierigkeit konfrontiert, Dirigenten zu finden. Durch die erschwerten Reisebedingungen in der Nachkriegszeit war es kaum möglich, Dirigenten und auch Solisten zu engagieren. Ein weiterer Grund, weshalb das Konzerthaus an einem empfindlichen Mangel an Dirigenten litt, lag in der Tatsache, dass zahlreiche Dirigenten und Solisten durch Gefangenschaft und Entnazifizierungsprozesse dem Konzertleben entzogen waren. Die Verschiebungen und Absagen waren auch mit ein Grund, dass sich ein Teil des Publikums vom Konzertleben distanzierte.

Auch die künstlerische Qualität der Konzerte ließ zu wünschen übrig. Es kam zu einem Überhandnehmen von unterhaltenden Veranstaltungen, die von fragwürdiger Qualität waren. Ein großer Teil des Publikums zog nach den entbehrungsreichen Jahren des 2. Weltkrieges Aufführungen mit unterhaltendem Charakter der ernsten Musik vor. Die angespannte wirtschaftliche und finanzielle Situation der Konzerthausgesellschaft hatte zur Folge, dass kritiklos minderwertige Darbietungen akzeptiert wurden. Erwähnt sei nur die Revue Peter Kreuders, *Rhapsodie um Topsy*. Dr. Egon Seefehlner sah sich nun veranlasst, eine Reorganisation des Musiklebens im Konzerthaus anzusteuern. Wichtig bei dieser Reorganisation war ihm, eine Abgrenzung zur Gesellschaft der Musikfreunde zu finden.

⁹⁷ Vgl. Heller, Friedrich C; Revers, Peter, 1983, S. 110 bzw. Gaich, Petra, 1998, S. 8

⁹⁸ Ebd. S. 110

So spricht er in seiner Antrittsrede: "Die Gesellschaft der Musikfreunde ist die größte Treuhänderin der konservativen Musikauffassung in Österreich, und wir sollen all dem eine Heimstätte bieten, das wertvoll und echt ist, aber doch mit Rücksicht auf die besondere Konstruktion der Gesellschaft der Musikfreunde dort nicht ankommen kann. Das heißt natürlich nicht, daß wir hier zugunsten der Gesellschaft der Musikfreunde, auf alles Gute und schon unbestritten Gültige verzichten sollen, es heißt aber, daß wir daneben unsere Türen in stärkstem Maße.... allem Interessanten, Neuen und Lebendigen öffnen werden." [sic]⁹⁹ Damit hat Seefehlner eine stärkere Betonung der Musik des 20. Jahrhunderts, bzw. der zeitgenössischen Musik angekündigt.

In den Jahren um den 2. Weltkrieg hat sich auch das Verhältnis der Wiener Konzerthausgesellschaft zur Gesellschaft der Musikfreude stark gewandelt. Während in den 20-er Jahren beide Institutionen noch intensiv zusammen arbeiteten, vor allem um sich in der Preisgestaltung der Saalvermietungen nicht gegenseitig zu unterbieten, kann ein immer stärkeres Konkurrenzverhältnis ab den 30-er Jahren ausgemacht werden. Wobei die KHG gegenüber der GdM einen äußerst schwierigen Stand hatte. Der Grund lag einerseits an der unterschiedlichen Qualität der Säle und andererseits am Publikum, welches das Konzerthaus als Einrichtung zweiter Klasse sah. Gesteigert wurde dieses Konkurrenzverhältnis noch durch die Tatsache, dass in den 40-er Jahren private Veranstalter immer mehr zurücktraten und die KHG und GdM immer mehr Eigenveranstaltungen durchführten. Es wurde versucht, diese Konkurrenzsituation mit Hilfe einer Arbeitsgemeinschaft zu überwinden. Im Jahre 1949 kam es dann zu einem Übereinkommen der KHG mit der GdM. In der Direktionssitzung vom 2. Dezember 1948¹⁰⁰ wurde der Plan einer Zusammenarbeit erörtert. Es wurden somit die Grundlagen für eine Zusammenarbeit beider Institutionen in den Saisonen 1949/50 bis 1953/54 geschaffen. "Der Kern der Vereinbarung, das Konzerthaus werde seine Orchesterkonzerte nur im Großen Saal des Musikvereins abhalten, wofür der Musikverein gegen finanziellen Ausgleich auf Vermietungen im Unterhaltungsbereich verzichtete, brachte einerseits finanzielle Nachteile mit sich, vor allem aber war er nicht dazu angetan, den Ruf des

⁹⁹ Direktionssitzung vom 19. Juli 1946. Im Folgenden werden Generalversammlung mit GV und Direktionssitzung mit DS abgekürzt.

¹⁰⁰ DS vom 2. Dezember 1948

Konzerthausen als seriösem Veranstaltungsort zu fördern."¹⁰¹ Nach Meinungsverschiedenheiten, unter anderem auch zwischen dem Generalsekretär der KHG, Dr. Egon Seefehlner und seinem Pendant Rudolf Gamsjäger, kam es schließlich zu einem Übereinkommen im Mai 1949.¹⁰² Die wichtigsten Punkte darin waren:

Die Konzerthausgesellschaft verzichtet ab der Saison 1949/50 auf die Abhaltung eigener Orchester- und Solistenkonzerte im Großen Konzerthausaal und führt diese Konzerte, einschließlich eines allfälligen internationalen Musikfestes, in eigener Regie im Großen Musikvereinssaal durch.

Der Große Konzerthausaal wird für "Vermietungen auf dem Gebiete ernster Musikdarbietungen gesperrt" (mit Ausnahme jener Veranstalter, die dem Konzerthaus durch Tradition verbunden sind wie Schubertbund, Gesangverein österreichische Eisenbahner, Wiener Singakademie, Kammerorchester der Wiener Konzerthausgesellschaft, insgesamt höchstens sechs Konzerte pro Jahr, sonst wird Pönale von S 500,- fällig). Die Konzerthausgesellschaft verpflichtet sich, alle Veranstalter von ernsten Konzerten an die Gesellschaft der Musikfreunde zu verweisen.

Der Große Musikvereinssaal wird im Gegenzug für "alle jene öffentlichen Veranstaltungen gesperrt, die nicht auf dem Gebiete der seriösen Musik liegen" (mit Ausnahme der Traditionsbälle der Gesellschaft der Musikfreunde, der Wiener Philharmoniker und dem Ball der Technik und Industrie). Die Gesellschaft der Musikfreunde verpflichtet sich, alle Veranstalter dieses Genres an die Konzerthausgesellschaft zu verweisen.

Die Konzerthausgesellschaft veranstaltet im Großem Musikvereinssaal in der Saison 1949/50 sechs Abonnementkonzerte und ein außerordentliches Orchesterkonzert; die dabei aufgeführten Werke werden von der Gesellschaft der Musikfreunde in der Saison 1949/50 nicht auf das Programm ihrer Eigenveranstaltungen gesetzt. Bezüglich der anderen in den

¹⁰¹ Barta, Erwin, 2000, S. 78

¹⁰² Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 79

Veranstaltungen der beiden Gesellschaften dargebotenen Werke wird zwischen den beiden Generalsekretären das Einvernehmen hergestellt.

Im Großen Konzerthausaal finden als gemeinsame Veranstaltungen zwischen Konzerthausgesellschaft und Gesellschaft der Musikfreunde drei Chorkonzerte statt.

Als gegenseitiger Spesenersatz (Konzerthausgesellschaft im Großen Musikvereinssaal, Gesellschaft der Musikfreunde im Großen Konzerthausaal) wird der Betrag von S 500,-- vereinbart.

Mozart-Saal und Schubert-Saal sind von dieser Vereinbarung nicht betroffen. Die Zahl der eigenen Veranstaltungen der Konzerthausgesellschaft in diesen Sälen darf jedoch die Vergleichszahl der Saison 1948/49 nicht überschreiten (das gleiche gilt sinngemäß auch für die Gesellschaft der Musikfreunde und ihren Brahmsaal).

"Zum Zwecke einer offenen Zusammenarbeit erhalten die Leiter der beiden Konzertbüros gegenseitig freie Einsichtnahme in die Veranstaltungskalender sowie in die Konzertdurchführungen und Abrechnungen."

Gemeinsamer Materialeinkauf der Hausinspektionen.

Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Werbung unter Wahrung der Eigenständigkeit beider Gesellschaften.

"Die beiden Gesellschaften räumen jeweils den Mitgliedern der anderen Gesellschaft das Kartenvorverkaufsrecht ein."

Errichtung eines gemeinsamen Künstlersekretariats unter Leitung Dr. Egon Seefehlners.

"Im Interesse der ungestörten finanziellen Abwicklung des Wiener Konzertbetriebes wird die Konzerthausgesellschaft auf die Dauer des vorliegenden Übereinkommens 10% ihrer administrativen Einnahmen, das sind ihre Einnahmen aus den Vermietungen der Säle und

aus dem Garderobebetrieb, als Maximum jedoch S 100.000,-- jährlich der Gesellschaft der Musikfreunde entrichten."

Das Übereinkommen wird zunächst auf die Dauer von zwei Jahren (bis Ende Saison 1950/51) abgeschlossen.¹⁰³

"Die Beweggründe, die die Direktionsmitglieder der Konzerthausgesellschaft dieser Vereinbarung zustimmen ließen, sind heute nur schwer nachzuvollziehen."¹⁰⁴ Dieses Übereinkommen ist signifikant für die spezifische kulturpolitische Selbsteinschätzung beider für Wien so wichtiger Institutionen. Die Vereinbarung zeigt eine fest verwurzelte Tradition und reflektiert die Situation des Musikvereins und des Konzerthauses. Es zeigt eine Polarisierung, den Räumen des Musikvereins war die "seriöse Musik" vorbehalten, während das Konzerthaus für sonstige Veranstaltungen zur Verfügung stehen musste. Wobei diese Vereinbarung zeigt, dass der Musikverein den Schwerpunkt auf die Pflege von Musik legte, die sich bereits durchgesetzt hat und das Konzerthaus zeitgenössischer Musik Raum geben wollte. Eine Erklärung, warum die Konzerthausgesellschaft diesem Übereinkommen zustimmte, ist darin zu finden, dass sie sich deutliche finanzielle Gewinne erhoffte. Die wirtschaftliche Situation der KHG war in der Nachkriegszeit sehr angespannt. Nach einer kurzen Konjunktur gab es keinerlei Grund zu Optimismus. So gab es auch Pläne, den Mozart-Saal in ein Kino umzubauen, ein Plan zu dessen Durchführung es jedoch nicht gekommen ist. Man erwartete sich durch die Verlegung der Symphoniekonzerte in den Musikverein einen gesteigerten Publikumsbesuch, dieser ist jedoch nicht eingetreten. Infolge des Übereinkommens kam es nur zu einem deutlichen Prestigeverlust der KHG. Trotzdem wurde das Übereinkommen erst im April 1954 gekündigt, und zwar wegen der Pauschalzahlungen von S 100.000,-- an die GdM.

Wie sah die Veranstaltungspolitik der KHG in den Nachkriegsjahren aus? In wieweit hat man die Pflege zeitgenössischer Musik betrieben?

¹⁰³ gemäß DS vom 6.5.1949 in: Barta, Erwin, 2000, S. 80-81, Vgl. auch Heller, Friedrich C., Revers, Peter, 1983, S. 113 f

¹⁰⁴ Barta, Erwin, 2000, S. 81

In den ersten Saisonen nach dem Krieg zeigen die verschiedenen Aktivitäten der KHG wenig oder nur geringen Anteil an zeitgenössischer Musik. Der Grund, dafür war, dass die Aufführung von zeitgenössischer Musik mehr und intensivere Probearbeiten voraussetzt. Diese Arbeit muss finanziell abgegolten werden, weiters gab es Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Notenmaterial, auch die Beschaffung und Herstellung desselben war kostspielig. Außerdem bargen die Konzerte ein Risiko, so stellte sich die Frage, ob das Publikum auftretende Schwellenängste überwindet und nicht ausbleibt. In den ersten Monaten nach Kriegsende fehlten die Mittel, diese entstehenden Kosten zu tragen. Trotzdem konnte die KHG in der ersten Saison 1945/46 insgesamt 45 Eigenveranstaltungen durchführen.¹⁰⁵ Die Qualität der Veranstaltungen war "katastrophal", wobei aber jene Konzerte mit zeitgenössischer Musik einem höheren Anspruch genügt haben.¹⁰⁶

Bei der Betrachtung der Programmgestaltung wird offensichtlich, dass Präsident Mauthner-Markhof sein Publikum nur behutsam mit wenig Neuem konfrontiert hat. In diesem Zusammenhang sei der Begriff "Sandwich-Konzerte" erklärt. Dies ist ein Synonym für eine Programmabfolge, in der ein zeitgenössisches Stück eingebettet zwischen "klassischen" Stücken dem Publikum vorgestellt wurde. Zweck dieser Präsentationsform war, das Publikum langsam an zeitgenössische Musik zu gewöhnen und "langsam zu einer größeren Akzeptanz von neuer, fremdartiger, vielleicht experimenteller Musik zu verführen und die Kluft, die zwischen einem bestimmten, konservativen Publikum und zeitgenössischer Musik besteht, nach und nach zu verkleinern."¹⁰⁷ Ein Modus, der bis in die 90-er Jahre bestanden hat und dem Egon Seefehlner kritisch gegenüber gestanden ist. So hat er in der Saison 1951/52 einen eigens gewidmeten Zyklus "Musica Viva" eingerichtet, einen Zyklus speziell für moderne Musik. Die Erfahrung hat Seefehlner gelehrt, dass die Mischung der Programme nicht den gewünschten Erfolg zeitigte. Das

¹⁰⁵ Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 11

¹⁰⁶ DS vom 19. Juli 1946

¹⁰⁷ Gaich, Petra, 1998, S. 12

Publikum war nach der Darbietung von klassischer und romantischer Musik, von einem neuen Stück zu sehr geschockt. Sie blieben auch bei der klassischen Musik weg.¹⁰⁸

3.3 Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat beide Häuser bzw. Gesellschaften vorgestellt, wobei dies im Rahmen dieser Masterarbeit nur in stark geraffter Weise durchgeführt werden kann. Von der Gründung bzw. Entstehungsgeschichte bis zu der Zeitspanne 1945-1955 sind Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte zu beschreiben. Literatur, welche sich direkt mit dem Konzerthaus auseinandersetzt, gibt es genügend. Schon schwieriger ist es, entsprechende wissenschaftliche Arbeiten zur Geschichte des Wiener Musikvereins zu finden. Als umfangreiches Werk zur Geschichte des Konzerthauses sei eine neue Dissertation (Wien 2013) von Philipp Stein zu erwähnen, die sehr detailliert auf die Geschehnisse der Jahre 1930-1945 eingeht. In diesem Kapitel wurde insofern beschreibend auf die historischen Ereignisse in den 1930-40 -er Jahren eingegangen, um Material für die Beantwortung der Forschungsfrage zu sammeln. Betrachtet man die 1930 und 1940er Jahre so ist erkennbar, dass beide Häuser in ihrer Geschäftsgebarung durch die politischen und sozialen Geschehnisse geprägt wurden. Erstes Zeichen ist dabei immer die Personalpolitik. Den sozialen Kontext zeigt zum Beispiel auch das Übereinkommen zwischen beiden Häusern im Jahr 1949, das nur aus der prekären finanziellen Situation der Nachkriegsjahre zu erklären ist. Die Forschungsfrage, deren Beantwortung die Verfasserin sich zum Ziel gemacht hat, nämlich welche der beiden Institutionen zeitgenössischer Musik in den Mittelpunkt gestellt hat, bzw. in ihre Programmgestaltung eingebaut hat, wird in einem Folgekapitel genau erörtert.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 12

4 Exkurs

Bei einem Vergleich der beiden Institutionen Wiener Musikverein und Wiener Konzerthaus ist es unumgänglich, sich auch mit den beiden Orchestern Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker auseinanderzusetzen. Dieser Exkurs dient dazu, beide Institutionen mit Hilfe einer kurzen historischen und inhaltlichen Auseinandersetzung der beiden Orchester zu beleuchten.

4.1 Die Wiener Philharmoniker

Im ersten Stock des Musikvereinsgebäudes liegen die administrativen Räume der Wiener Philharmoniker, sie werden noch heute etwas antiquiert mit „Kanzlei“ bezeichnet.¹⁰⁹ Man erreicht die „Kanzlei“ über den Eingang Bösendorferstraße und weiters über die „Philharmonikerstiege“. Die beiden Bereiche des Orchesters, nämlich die Tätigkeit in der Staatsoper und die philharmonische Eigeninitiative, sind eng miteinander verbunden. Man darf diese Doppelfunktion nicht aus den Augen verlieren, versucht man eine Geschichte der Wiener Philharmoniker aufzuzeigen. Dabei ist eine Formulierung wie: die Philharmoniker bilden das Orchester der Wiener Staatsoper, weder juristisch noch historisch zu vertreten. Die Aussage müsste umgekehrt werden und es müsste viel mehr heißen, dass das Opernhaus der Mutterschoß ist, aus dem das Orchester hervorgegangen ist. Nur unter dieser Prämisse ist eine historische Betrachtung möglich und zielführend. Durch künstlerisches Engagement haben sich die Wiener Philharmoniker zu Weltruhm mit ihrer Konzerttätigkeit gespielt, haben aber im Gegensatz zur Prager Philharmonie die Verbindung zur Oper nie durchtrennt. Damit hat die Doppelfunktion in Oper und Konzert dieses Orchester nicht nur künstlerisch geformt, sondern auch organisatorisch. „Beim Studium der philharmonischen Geschichte merkt man bald, dass es sich eigentlich um zwei ‚Geschichten‘ handelt.“¹¹⁰

Beim Versuch, das Geburtsjahr des Orchesters Wiener Philharmoniker zu beleuchten, ist man mit der Tatsache konfrontiert, dass die Frage nach einem exakten Gründungsdatum

¹⁰⁹ Vgl. Blaukopf, Herta und Kurt, 1992, S. 8

¹¹⁰ Ebd. S. 12

nicht zu beantworten ist. Anders als die meisten europäischen und auch überseeischen Orchester, sind die Wiener Philharmoniker aus juristischer Sicht niemals gegründet worden.¹¹¹ Dieses Orchester existiert als Theaterorchester seit in Wien Opern gespielt worden sind. Die Bestimmung einer exakten Geburtsstunde des Orchesters lässt sich ebenso wenig durchführen, wie die des Wiener Opernhauses. Lange Zeit wurde 1860 als Entstehungsjahr gesehen und dies, obwohl den Philharmonikern bewusst war, dass schon achtzehn Jahre zuvor Otto Nicolai das erste Philharmonische Konzert geleitet hatte. Trotzdem hat man sich 1885 zu einer 25 Jahrfeier entschlossen, denn bis ins Jahr 1860 reicht die ununterbrochene Reihe von Konzerten zurück.¹¹² Ab diesem Zeitpunkt gab es acht Konzerte pro Saison, gab es Abonnement und Abonnenten und eine Kontinuität der Darbietungen. Das Festkonzert 1885, welches die „Feier des 25jährigen ununterbrochenen Bestandes“ zelebrierte, wurde von Hans Richter dirigiert. Am Programm standen Beethovens *Neunte Symphonie* und eine „Kirchliche Festouvertüre mit Choral“ von Otto Nicolai. Damit wurden drei Jubiläen vereinigt, vordergründig die Einführung der Abonnementkonzerte, zugleich aber auch Nicolais Initiative zur Gründung Philharmonischer Konzerte und als Erinnerung die Uraufführung von Beethovens Neunter durch die Wiener Philharmoniker.¹¹³

Erst später, nämlich im Jahr 1942, ging man im Gründungsdatum auf das Jahr 1842 zurück, da in diesem Jahr das erste „Philharmonische Konzert“ stattgefunden hat. Höchstwahrscheinlich hat man sich auch deshalb entschlossen, 1942 das hundertjährige Bestehen, zu feiern, da man sich durch die Kriegssituation und den Verlust der staatlichen Selbstständigkeit, auf traditionelle Werte besann.

„Darüber hinaus ließe sich mit gewissem Recht auch das Jahr 1833 wählen, als Franz Lachner ein Konzertunternehmen, den Künstler-Verein ins Leben rief, bei dem ausschließlich Mitglieder des Hofopertheaters mitwirkten, den Beginn machten ‚vier abonnierte Concerte‘.“¹¹⁴ Franz Lachner wurde im Jahre 1827 an das Kärntnertortheater

¹¹¹ Ebd. S. 57

¹¹² Borris, Siegfried, 1969, S. 249

¹¹³ Vgl. Blaukopf, Herta und Kurt, 1992, S. 57

¹¹⁴ Borris, Siegfried, 1969, S. 249

berufen, wo er sich im hohen Maße bewährte. Der erst 24-jährige bayrische Komponist, Organist und Musiklehrer wurde vorerst als Dirigent engagiert. Nur 2 Jahre später wurde ihm das Amt des Ersten Hofopernkapellmeisters übertragen. Dabei führte er ein interessantes Experiment durch. Er nutzte die Zwischenakte der Ballettaufführung zur Darbietung klassischer Symphonien. Der Versuch gelang zur vollen Zufriedenheit. „Da das Opernorchester das beste [sic] in Wien und die Einübung dieser Sinfonien eine sorgfältige war, so kam die seltsame Erscheinung zuwege, daß man ins Ballett gehen musste, um Beethoven'sche Sinfonien gut ausführen zu hören.“ [sic]¹¹⁵

Wobei man auch noch weiter zurückgehen kann, denn schon 1771 war von Florian Gassmann eine Wiener Tonkünstler-Societät gegründet worden. Die vom späteren Hofkapellmeister gegründete Societät war ein Versorgungsverein für Witwen und Waisen verstorbener Musiker und wurde schließlich in „Haydn-Verein“ umbenannt. Der Kern dieser Societät bestand aus Mitgliedern nachmaliger Philharmoniker.¹¹⁶ Diese Einrichtung ist aber nicht mit späteren vergleichbar, die denselben Namen tragen. Aus Quellen der Zeit um 1800 geht hervor, dass der Anteil der Laien im Orchester beträchtlich war. Die technische Seite beim Musizieren spielte noch keine große Rolle. Meistens stand nur eine geringe Anzahl von Streichern den Bläsern gegenüber, sodass der Lärm der Bläser die Streicher übertönte. Dazu kam die von den Spielern gewünschte geringe Zahl an Proben, die sich dann bei den Aufführungen katastrophal auswirkte. „Wir wissen, dass bei der Uraufführung von Beethovens IX. Symphonie (nach nur zwei Proben!) das Orchester im zweiten Satz beim Übergang in die ungewohnte Dreitaktgliederung völlig auseinanderkam und noch einmal von vorne beginnen musste...“¹¹⁷ Trotz der schlechten Qualität kann auch dieses Konzert im Jahre 1824 als Stimulanz der philharmonischen Idee gesehen werden.

Alle vier Daten, welche angeführt worden sind, können bei der Findung einer Geburtsstunde der Wiener Philharmoniker überzeugend wirken, ausschlaggebend ist daher, welches Kriterium im Vordergrund steht. Schlägt man bei Wikipedia¹¹⁸ nach oder

¹¹⁵ In: Hellberg, Clemens, 1992, S. 7 Hanslick, Eduard, 1869/70, S. 316

¹¹⁶ Ebd., S. 1

¹¹⁷ Ebd. S. 250

¹¹⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Philharmoniker (11.7.2013)

beschäftigt sich mit Sekundärliteratur über die Wiener Philharmoniker (meist Jubiläumsausgaben), wird das Datum 28. März 1842 immer wieder aufscheinen. An diesem Tag fand im k.k. Redoutensaal das erste, von Otto Nicolai geleitete „Große Concert“ statt. Das Attribut „philharmonisch“ kam erst im zweiten Konzert dazu und zu diesem Zeitpunkt hießen die späteren Philharmoniker noch vorläufig „Orchester des Kärntnerthor-Theaters“. Die Wahl dieses Datums als Geburtsstunde des Orchesters ist gerechtfertigt durch die Tatsache, dass das Orchester immerhin mit 70 Mann auftrat, die nun auch alle Fachkräfte waren und in einem festen Anstellungsverhältnis standen.¹¹⁹ Außerdem sei erwähnenswert, dass ein Hauch von Romantik die Gründungsgeschichte des berühmten Orchesters verklärt. Ein Stimmungsbild des Vormärz wird durch diese Geschichte skizziert. An einem Stammtisch des nicht mehr bestehenden Gasthauses „Zum Amor“ in der Singerstraße bereiteten klassikbegeisterte Musiker, darunter auch Otto Nicolai, die Entstehung der Wiener Philharmoniker vor.¹²⁰ Hector Berlioz schrieb 1845 in einem „Reisebrief“ an seinen Freund Humbert Ferrand: „Sie sind ersten Ranges [...] Außer der Sicherheit, dem Temperament, äußerster technischer Geschicklichkeit, hat dieses Orchester eine auserlesene Schönheit des Klanges, die ohne Zweifel von der strengen Reinheit der Stimmung in den einzelnen Instrumenten herrührt, ebenso wie von der Abwesenheit jeder falschen Intonation in irgendeiner Stimme ...“¹²¹ Verständlich wird diese Huldigung von Hector Berlioz auch durch die Tatsache, dass das Orchester mit Otto Nicolai einen bedeutenden Dirigenten erhielt. Otto Nicolai kam zwar aus der Theaterpraxis, hatte aber von der Disziplin und den Entwicklungsmöglichkeiten eines Orchesters klare Vorstellungen. Unglücklicherweise musste sich Nicolai schon nach drei Jahren krankheitshalber von seiner Dirigententätigkeit zurückziehen. Damit fehlte dann ab 1845 die starke Hand und das Orchester konnte sich vorerst nicht weiterentwickeln. Nach Otto Nicolai folgten die Dirigenten Georg Hellmesberger, Wilhelm Reuling und Heinrich Proch (Proch dirigierte auch die Eröffnungsvorstellung der Hofoper am Ring am 25. Mai 1869).

¹¹⁹ Vgl. Borris, Siegfried, 1969, S. 251

¹²⁰ Vgl. Hellberg, Clemens, 1992, S. 11

¹²¹ Schönfeldt, Christl, 1956, S. 11

Erst 1860 ging die Initiative vom Orchester selbst zu einem energischen Neubeginn aus. „Das Orchester war entschlossen, den philharmonischen Rang zu gewinnen und zu behalten.“¹²² In diesem Jahr wurden auch die Abonnementkonzerte eingeführt und man übersiedelte die Konzerte aus dem Redoutensaal ins Kärntnertortheater. In diesem Jahr erfolgte auch der Beschluss der freien Dirigentenwahl. 1860 wurde mit großer Stimmenmehrheit der junge Leipziger Otto Dessoff zum neuen Orchesterchef gewählt. 1870 übersiedelte das Orchester erneut, diesmal in den Großen Musikvereinssaal, wo am 13. November 1870 das erste Philharmonische Konzert stattfand. Auf dem Programm standen Webers Ouvertüre zu *Euryanthe*, Beethovens Klavierkonzert in G-Dur, als Novität eine Ouvertüre von Rudorff und Schumanns Dritte Symphonie. Der Andrang war so groß, dass im Feuilleton der Wiener Presse darüber entschieden geklagt wurde, „Wie das Philharmonische Comité die ohnehin sehr eng angelegten Bänke noch viel enger zusammenschob, um für mehrere hundert exterritoriale Sessel Raum zu schaffen, das erregte geradezu Verwunderung. In dem die Philharmoniker dergestalt gleichsam über die Leiber ihrer Gäste hinweg eine hohe Einnahme erzielten, überantworten sie allmählich Hansen's goldglänzenden Musikpalast der allgemeinen Unzufriedenheit.“¹²³

Unter Dessoffs Leitung entwickelte das Orchester jene Mentalität, welche oftmals beschrieben worden ist. Nämlich ein stark emotional bestimmtes Selbstbewusstsein gegenüber Dirigenten in „Bezug auf das Maß an Gunst, das es diesen zuzubilligen gewillt ist.“¹²⁴

Eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit, mit der „eine goldene Zeit“ in Wien begann, erhielt das Orchester 1885 in der Person von Hans Richter. Richter war selbst Mitglied der Wiener Philharmoniker gewesen, er war Hornist (er studierte Horn beim Philharmoniker Wilhelm Kleinecke)¹²⁵ und leitete die Wiener Philharmoniker bis 1898. Richters Nachfolger wurde Gustav Mahler. Nach Ansicht des Musikschriftstellers und Journalisten Ludwig Karpath, ein persönlicher Freund Richters und Mahlers, hat Mahler

¹²² Borris, Siegfried, 1969, S. 251

¹²³ Neue Freie Presse vom 23. November 1870, S. 1

¹²⁴ Borris, Siegfried, 1969, S. 252

¹²⁵ Vgl. Hellsberg, Clemens, 1992, S. 206

Richter verdrängt. „Gustav Mahler hat Hans Richter verdrängt. Darüber kann es keinen Zweifel geben. Mahler selbst äußerte mir gegenüber diese Ansicht [...] in dem Sinn, dass für zwei Künstler, wie Richter und er es waren, in demselben Hause kein Platz vorhanden war.“¹²⁶ „Er [Mahler: Anmerkung d. Verfasserin] führte das Orchester mit seiner impulsiven Leidenschaft zur eigentlichen Glanzepoche und zum Weltruf.“¹²⁷ Erkennbar wurde dies im Jahr 1900, als das Orchester anlässlich der Pariser Weltausstellung erstmals im Ausland auftrat und von einem internationalen Publikum enthusiastisch gefeiert wurde. Die Zusammenarbeit mit Gustav Mahler dauerte nur von 1898 bis 1901 und war durch Widerstand und Kritik geprägt. Dafür verantwortlich waren sowohl antisemitische Anklänge wie auch die Person Mahler selbst. Mahler war berüchtigt für seinen Eigensinn und seine Zornesausbrüche, außerdem gab es unter seinem Dirigat für das Orchester eine äußerst dichte Probenintensität.

„Die Belastungen durch die Operdirektion sowie die psychologisch schwierige Situation, als philharmonischer Dirigent vom demokratischen Willen derselben Musiker abhängig zu sein, die in der Oper seine Untergebenen waren, veranlassten ihn im Jahre 1901 zum Rücktritt von den Abonnementkonzerten. In der Folge geriet er in einen immer heftigeren Machtkampf mit dem Orchester, der ihm eine Niederlage, den Philharmonikern aber den Ruf von künstlerischen Beamtentum und Antisemitismus eintrug.“¹²⁸ So wurde Mahler im Gegensatz zu seinen Vorgängern nie die Position des Orchestervorstandes sowie eines Komiteemitglieds angeboten. Als er dann 1901 aufgrund schwerer Krankheit das Dirigat aufgab, breitete sich wohl für die meisten Orchestermitglieder Erleichterung aus. Obwohl die Philharmoniker durch Mahlers „künstlerische Potenz, seinen Fanatismus und seinen Willen zur Höchstleistung“¹²⁹ profitiert hatten.

Auf Mahler folgte Josef Hellmesberger bis 1903. Danach engagierten die Philharmoniker nicht nur einen Dirigenten, sondern mehrere Gastdirigenten - ein System, welches bis heute mit Unterbrechungen erhalten geblieben ist. Als wichtigste Namen aus der Reihe der

¹²⁶ Karpath, Ludwig, Wien 1934, S. 68f. in: Hellsberg, Clemens, 1992, S. 292

¹²⁷ Borris Siegfried, 1969, S. 252

¹²⁸ Hellberg, Clemens, 1992, S. 295

¹²⁹ Strasser, Otto, 1974, S. 35

Dirigenten, welche Gastverpflichtungen eingingen, sind Richard Strauss und Bruno Walter zu nennen.

Wie vorhin erwähnt, gab es bei den Gastdirigenten Unterbrechungen, und so engagierten die Wiener Philharmoniker 1908 wieder einen Dirigenten, welcher eine dauerhafte Bindung einging, nämlich Felix Weingartner. Mit ihm gastierte das Orchester 1922 mehrere Wochen lang in Übersee, u.a. in Südamerika. Die zweite Überseetournee leitete Richard Strauss. Zwischen ihm und den Wiener Philharmonikern gab es eine fast freundschaftliche Verbundenheit. Wobei erwähnt werden muss, dass das Verhältnis von Richard Strauss zum Nationalsozialismus sehr ambivalent war. So war dieser einer der beliebtesten Komponisten im „Dritten Reich“.

Als letzte ständige Abonnementdirigenten wirkten Wilhelm Furtwängler (1927 bis 1930) und Clemens Krauss (1930 bis 1933). Kurz sei auch Arturo Toscanini erwähnt, der zwischen 1934 und 1937 als Abonnement- oder Gastdirigent im Mittelpunkt der Publikumsbegeisterung stand.

Die Rolle der Wiener Philharmoniker während der NS-Zeit ist forschungsmäßig noch nicht beendet. Im Zuge der 2012/2013 vom Orchester in Auftrag gegebenen Forschungen, die von Oliver Rathkolb, Bernadette Mayrhofer und Fritz Trümpi durchgeführt wurden, fand sich im Keller der Staatsoper das Abonnementbuch, welches Hinweise gibt, dass die Wiener Philharmoniker nach dem „Anschluss“ massive finanzielle Einbußen in Kauf nehmen mussten.¹³⁰

Im Gegensatz zu den Berliner Philharmonikern, wo nur maximal 20% aller Musiker der NSDAP angehörten, war bei den Wiener Philharmonikern die Anzahl der Parteimitglieder sehr hoch.¹³¹ Schon vor dem „Anschluss“ 1938 waren 25 der Musiker sogenannte „Illegale“. Unmittelbar nach dem „Anschluss“ traten 14 weitere Musiker der NSDAP bei,

¹³⁰ <http://www.wienerphilharmoniker.at/orchester/geschichte/nationalsozialismus#659> (17.7.2013)

¹³¹ Eine ausführliche Gegenüberstellung der Berliner Philharmoniker und Wiener Philharmoniker ist von Fritz Trümpi in: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus* beschrieben.

das heißt, dass bereits 1938 36 Prozent aller Musiker Mitglieder der NSDAP waren.¹³² Bis Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 stieg die Zahl der Parteimitglieder auf fast 50 Prozent.

„Unmittelbar nach dem „Anschluss“ wurden die Schlüsselpositionen der Wiener Philharmoniker wie in allen musikalischen Ensembles im Sinne der „Nürnberger Rassengesetze“ mit nationalsozialistischen Parteigängern neu besetzt.“¹³³ Tatsache war jedoch, dass schon vor der Einführung der „Nürnberger Rassengesetze“ (20. Mai 1938) und vor der Implementierung des Reichskulturkammergesetzes (31. Mai 1938, in Kraft getreten am 11. Juni 1938) antisemitische NS-„Dogmen“ auf österreichischem Gebiet in die Realität umgesetzt worden waren. Ob jemand jüdische Vorfahren hatte oder mit einem jüdischen Partner verheiratet war, darüber wusste man schon vor 1938 Bescheid.

„Aus dem Philharmonischen Verband bzw. aus dem Orchester der Staatsoper wurden 1938 dreizehn aktive Musiker vertrieben. Drei weitere Philharmoniker, die bereits in Pension waren, fielen dem Holocaust zum Opfer.“¹³⁴ Insgesamt konnten sich sieben Musiker der Wiener Philharmoniker nicht mehr retten, indem sie rechtzeitig ins Exil gingen. Fünf von ihnen, nämlich Moritz Glattauer, Viktor Robitsek, Max Starkmann, Julius Stwertka und Armin Tyroler wurden ins KZ deportiert und wurden dort ermordet. Zwei weitere Philharmoniker starben noch in Wien unter dramatischen Umständen. Der Philharmoniker Anton Weiss starb am 1.12.1940 an einem Schlaganfall infolge der Delogierung aus seiner Wohnung. Der Geiger Paul Fischer starb nach seiner Entlassung per 1. Juli 1938 66-jährig im jüdischen Krankenhaus im zweiten Wiener Gemeindebezirk.¹³⁵

Am 7. Dezember 1938 löste sich der Verein Wiener Philharmoniker auf, nach einer Intervention Wilhelm Furtwänglers wurde die Auflösung einige Tage später von der „Abteilung X Musik“¹³⁶ des Propagandaministeriums zurückgenommen. Am 20. Juli 1939 wurde die neue Form des Vereins nach Vorgaben von Propagandaminister Joseph

¹³² Vgl. Trümpi, Fritz, 2011, S. 189

¹³³ Mayerhofer, Bernadette <http://www.wienerphilharmoniker.at> (25.2.2014)

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd. Vgl. auch Hellsberg, Clemens, 1992, S. 504

¹³⁶ Unterstellt dem zweiten Staatssekretariat des Propagandaministeriums, drei Staatssekretäre waren Joseph Goebbels unterstellt.

Goebbels fixiert. Es musste nun ein neues Statut entworfen werden, welches keinerlei demokratische Züge aufwies. Sowohl Otto Strasser als auch Furtwängler versuchten, die freie Dirigentenwahl auch weiterhin durchzusetzen. Dies ist ihnen jedoch nicht gelungen. Ein solches System war mit den nationalsozialistischen Grundgesetzen nicht vereinbar. Dem ab sofort ‚Eingetragenen Verein‘ Wiener Philharmoniker wurde jedoch eine eigenständige Organisation seiner Abonnementkonzerte, die Erhaltung sämtlichen Noten- und Archivmaterials, sowie der Instrumente und Häuser, des gesamten Vereinsvermögens und der Pensionseinrichtungen zugestanden. Der Vereinszweck laut §1 war ausschließlich die „Pflege der Orchestermusik in höchster Vollendung“, die Mitglieder hatten ausnahmslos arischer Abstammung zu sein (§ 3) und der „Vereinsführer“ wurde über den Reichsstatthalter bestellt. (§ 5).¹³⁷

Im Zuge des 100-jährigen Bestehens des Orchesters wurde auf Betreiben von Baldur von Schirach der unmittelbar hinter der Wiener Staatsoper gelegene Teil der Augustinerstraße in Philharmonikerstraße umbenannt. An der Festsitzung des Orchesters am 31. März 1942 nahm der Protektor des Orchesters Schirach teil, drauf hin bedankte sich das Orchester mit der Verleihung des Ehrenringes der Wiener Philharmoniker. Der Ring wurde Schirach von den Amerikanern, die ihn 1945 gefangen nahmen, abgenommen. Schirach hat aber nach seiner Gefangenschaft in den 60er- Jahren ein weiteres Exemplar des Ehrenringes erhalten. Neueste Forschungen haben zu Tage gebracht, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit Helmut Wobisch, illegaler Nationalsozialist und SS-Mann beim Juliputsch 1934, als Geschäftsführer der Wiener Philharmoniker in den Jahren 1953-1969 dieses Zweitexemplar 1966 Schirach übergeben hatte.¹³⁸

Wie schon ausgeführt, hat das Orchester seine Tätigkeit nach Kriegsende 1945 sehr bald wieder aufgenommen. So konnten die Philharmoniker nach einer Pause von nur drei Wochen mit ihrem Dirigenten Clemens Krauss die Konzerte wieder aufnehmen. Dazu zählt auch das schon erwähnte Konzert am 27. April 1945 im Großen Saal des Wiener Konzerthauses. Die Musiker knüpften wieder an die 1933 begonnene Tradition von

¹³⁷ Vgl. Hellberg, Clemens, 1992, S. 470f.

¹³⁸ Vgl. <http://derstandard.at/1362108007790/Raetsel-um-Philharmoniker-Ring-fuer-Schirach-geloest> (17.7.2013)

Einladungen von Gastdirigenten an. Wobei eine besondere Bedeutung den Dirigenten Leonard Bernstein, Karl Böhm und Herbert von Karajan zukam.

4.2 Die Wiener Symphoniker

Der Verein „Wiener Symphoniker“ wurde im Juni 1933 gegründet. Aus Musikern des ehemaligen „Wiener Concert-Vereins“, welcher 1900 gegründet worden war, des Tonkünstler-Orchesters und des Wiener Sinfonie-Orchesters konstituierten sich ein Funkorchester, welches ganz im Dienste der RAVAG¹³⁹ stand, sowie das Orchester „Wiener Symphoniker“.¹⁴⁰ Erster Chefdirigent war Oswald Kabasta, welcher eine bemerkenswerte Aufbauarbeit leistete, Konzertmeister war der erst 18-jährige Wolfgang Schneiderhahn.

Das Funkorchester der RAVAG sollte sich vor allem der Unterhaltungsmusik widmen, das neu formierte Symphonieorchester unter dem Namen „Wiener Symphoniker“ sollte die Konzerttradition seiner Vorgänger weiterführen und außerdem das klassische Programm der RAVAG bestreiten.¹⁴¹

Die ständestaatlich kontrollierte RAVAG übernahm 50 Prozent der Orchesterdienste und erzwang auch die Auflösung der Orchester-Dienstverträge. Dies bedeutete, dass es auf Lebenszeit gültige Verträge nicht mehr gab, allerdings ist die finanzielle Unterstützung durch die RAVAG für Musiker, welche das sechzigste Lebensjahr vollendet hatten, durchgesetzt worden. Fest steht, dass sich die Anstellungsbestimmungen verschlechterten. Tendenzen waren zu spüren, dass das Orchester junge Kräfte zu gewinnen versuchte. Darunter war auch der schon erwähnte Wolfgang Schneiderhahn.

¹³⁹ Die Radio Verkehrs AG. Wurde 1924 gegründet und bestand bis zur Gründung des ORF 1958.

¹⁴⁰ Die Geschichte der „Wiener Symphoniker“ ist sehr umfassend bei Schuschnitz, 80 Jahre Wiener Symphoniker, beschrieben. Weniger reklameartig und daher kritischer ist sie bei Ernst Kobau, Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie, und bei Manfred Permoser, Die Wiener Symphoniker im NS-Staat, dargestellt worden.

¹⁴¹ Vgl. Schuschnitz, Desirée, 1980, S. 42 f

Die Umgestaltung des Vereins „Wiener Sinfonie-Orchester“ zum Verein „Wiener Symphoniker“ bedeutet aber nicht nur eine organisatorische und wirtschaftliche Umstrukturierung sondern war „gleichermaßen der Auftakt zunehmender Politisierung.“¹⁴²

In der vorliegenden Festschrift-Literatur wird die kulturideologische Vereinnahmung und politische Beeinflussung verschwiegen. Erst Manfred Permoser hat sich in seinem Buch „Die Wiener Symphoniker im NS-Staat“ diesem Thema zugewandt. Anfang 1933 war die politische Radikalisierung auch im Bereich der Kultur sehr weit fortgeschritten. Die RAVAG war als Propagandamedium instrumentalisiert. „So erfolgte etwa im März 1933 die Gründung des ‚Kuratoriums für den Heimatdienst‘ mit dem Ziel, ausschließlich ‚väterländische Reportagen‘ zu senden, weitere parteipolitische Vereinnahmung der RAVAG folgten.“¹⁴³ Die RAVAG war auch verantwortlich für die ungünstigeren Vertragsbedingungen der Musiker. Außerdem konnte man durch das Diktat der RAVAG unerwünschte Orchestermmitglieder aus dem Verband ausgliedern. Schon im Mai 1933 wurden Befürchtungen, dass die RAVAG künftig Rassenpolitik betreiben möchte, in der sozialdemokratischen Presse angesprochen. So schreibt der ‚Abend‘: „Was sich die Leiter des Orchesters von der Aktion erhofften [Gründung des Vereins Wiener Symphoniker: Anmerk. d. Verf.] – anstelle des alten Orchesters soll bekanntlich ein neuer Verein unter dem Namen ‚Wiener Symphoniker‘ entstehen – ist zweierlei: Erstens will man offenbar [...] die ziemlich zahlreichen Schulden des Vereins auf eine, wie man sagen muß, etwas naive Art loswerden [...] weiters: warum ist die RAVAG angeblich bereit, mit dem neuen Orchester einen Vertrag zu schließen und mit dem Sinfonie-Orchester nicht? Bloß weil man einige wenige Musiker, die der neuen Leitung der Rasse oder politischen Einstellung nach nicht passen, ausschließen will? Sollte das am Ende der neue österreichische Kurs sein?“¹⁴⁴

Es kam also bereits zu Zeiten des Austrofaschismus zu politischer und rassistischer „Säuberung“. Sowie „zu gezielter propagandistischer Agitation innerhalb des Vereins.“¹⁴⁵

¹⁴² Permoser, Manfred, 2000, S. 17

¹⁴³ Ergert, Viktor; 50 Jahre Rundfunk in Österreich, Bd. 1, S. 133ff. in: Permoser, Manfred, 2000, S. 20

¹⁴⁴ Der Abend v. 19. Juni 1933 in: Kobau, Ernst, 1991, S. 53

¹⁴⁵ Permoser, Manfred, 2000, S. 26

Nach dem „Anschluss“ kommt es dann bei den Wiener Symphonikern zu nachhaltigen Veränderungen. Das Orchester untersteht der Leitung von Reichskulturkammer (RKK) und ihren untergeordneten Stellen. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurden Überlegungen angestellt, das Orchester zu kommunalisieren (also in die Verwaltung der Stadt Wien aufzunehmen). Zu einer tatsächlichen Übernahme und organisatorischen Neugestaltung kommt es im November 1938. „Mit 21. Oktober wird der, seit ‚dem Umbruch faktisch nicht mehr bestehende Verein Wiener Symphoniker‘ auf Weisung des Stillhaltekommissars aufgelöst und ‚sein Vermögen unter Ausschluss der Liquidation dem, im Augenblick der Löschung neu zu gründenden ‚Verein Stadtorchester Wiener Symphoniker‘ zugewiesen.“¹⁴⁶

Die 1938 vollzogene Ernennung des Orchesters als „Stadtorchester“ bedeutete für das Orchester zwar eine materielle Sicherheit, war aber in der Folge mit einer Einschränkung der Selbstständigkeit in künstlerischen Belangen verbunden. Das Orchester wurde für Repräsentationszwecke missbraucht, wie bei der Eröffnung der Wiener Messe.¹⁴⁷ „Zum Glück können sich die Konzertveranstalter Gesellschaft der Musikfreunde, Konzerthausgesellschaft und RAVAG um die echte Wiener Kunst bemühen.“¹⁴⁸ Das heißt, diese Veranstalter setzten das Orchester in seiner ursprünglichen künstlerischen Bestimmung ein.

Bis 1944 spielten die Wiener Symphoniker in KdF-Konzerten¹⁴⁹, im Reichsrundfunk und in großen Wiener Konzertserien. 1944 wurde die Konzerttätigkeit der Wiener Symphoniker eingestellt, da es bereits personell durch Einberufungen zum Militär zu einer erheblichen Reduktion von Musikern kam.

¹⁴⁶ Nachrichtenblatt des Reichskommissars für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich, Stillhaltekommissar für Vereine, Organisation und Verbände Nr. 128 v. 4. November 1938, S. 379 (MA350, Karton A50/4), sowie Schreiben des Intendanten des Stadtorchesters Wiener Symphoniker (SWS) F. Dürner an den Gaubeauftragten des Stillhaltekommissars v. 2. September 1939 (AWS) in: Permoser, Manfred, 2000, S. 29

¹⁴⁷ Vgl. Schuschnitz, Desirée, 1980, S. 53 bzw. Gaich, Petra, 1998, S. 22

¹⁴⁸ Ebd. S. 53

¹⁴⁹ Die nationalsozialistische Organisation KRAFT DURCH FREUDE war eine politische Organisation mit der Aufgabe, die Freizeit der deutschen Bevölkerung zu gestalten, zu überwachen und gleichzuschalten.

Am 16. September 1945 traten die Wiener Symphoniker im Großen Musikvereinsaal erstmals wieder auf. Die Leitung übernahm Robert Fanta, gespielt wurde Gustav Mahlers dritte Symphonie. Seit den 30-er Jahren wurde Gustav Mahler nicht mehr gespielt, „nun ist ein Mahler der Welt wiedergeschenkt.“¹⁵⁰

Der Wiederbeginn des Orchesters gestaltete sich als äußerst schwierig, da „ein bedrohlicher Mangel an aller Arten hochklassiger Musiker“¹⁵¹ bestand. Es mussten zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Aushilfskräfte engagiert werden. Wobei die Pressemitteilungen dahingehend berichten, dass das Orchester den technischen Schwierigkeiten weitgehend gewachsen war. So schreibt die „Wiener Zeitung“ am Ende der Saison 1946/47: „Erstaunlich, wie sich dieser Klangkörper in verhältnismäßig kurzer Zeit entwickelt hat – wieder ein Beweis, was für künstlerische Möglichkeiten noch in diesem schwerkgeprüften Wien schlummern, man muß sie nur wecken und pflegen. [sic!]“¹⁵² Hans Swarowsky übernimmt die künstlerische Leitung des Orchesters in der Saison 1946/47. Jedoch abwechselnd zum ständigen Dirigenten Swarowsky treten auch Josef Krips, Rafael Kubelik, Paul Hindemith, Clemens Kraus, Carlo Zecchi, Erich Leinsdorf und Karl Böhm an das Pult der Wiener Symphoniker. Kontrovers wird die Ära Herbert von Karajans aufgenommen. Er war quasi ab 1948 Chefdirigent des Orchesters. Der an die Gesellschaft der Musikfreunde gebundene Star legt in der Saison 1948/49 erstmals einen „Karajan-Zyklus“ auf. Presse und Musikkritiker reagieren kontroversiell. So rät Kurt Blaukopf:¹⁵³ „Bisher kannten wir Mozart-Wochen, Haydn-Festspiele, Beethoven-Zyklen – jetzt haben wir also auch unseren Karajan-Zyklus. Unsere Aufmerksamkeit wird planmäßig vom Werk ab- und auf den Dirigenten hingelenkt.“¹⁵⁴ Pressemitteilungen jedoch lobten und feierten die interessante Künstlerpersönlichkeit Herbert von Karajans und ihren Einfluss auf die Wiener Symphoniker.

¹⁵⁰ Ebd. S. 54

¹⁵¹ Wiener Kurier am 15. September 1945, S. 3

¹⁵² Wiener Zeitung in: Schuschnitz, Desirée, 1980, S. 55

¹⁵³ Kurt Blaukopf war österreichischer Musiksoziologe (geb. 15. Februar 1914, gest. 14. Juni 1999 in Wien). Blaukopf etablierte die Musiksoziologie, eine Teilwissenschaft der Musikwissenschaft, welche sich mit den Zusammenhängen von gesellschaftlichen und musikalischen Entwicklungen auseinandersetzt.

¹⁵⁴ Kurt Blaukopf in: Schuschnitz, Desirée, 1980, S. 60

Weitere Schwierigkeiten für das Orchester ergaben sich nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Tatsache, dass an keine andere Subventionierung gedacht werden konnte, als an die der öffentlichen Hand. Private Mäzene hatten sich schon nach dem Ersten Weltkrieg aus der Kulturszene zurückgezogen. Grund dafür war die chronische Schwäche des österreichischen Kapitals und die vorherrschende schwierige ökonomische Situation von Klein – und Mittelbetrieben, welche eine private Förderung von Kulturinstitutionen nicht zuließ. Die öffentliche Hand war jedoch ein sehr sparsamer Mäzen. Die Notwendigkeit der Erhaltung der Wiener Symphoniker war umstritten. Wien ohne die Wiener Philharmoniker konnten sich sozialistische Kulturpolitiker nicht vorstellen, aber sehr wohl ein Wien ohne Wiener Symphoniker. Niveau und Renommee eines Orchesters werden auch an Hand der Möglichkeit von Auslandsengagements bestimmt und die Wiener Symphoniker hatten Schwierigkeiten, sich gegenüber anderen europäischen Orchestern durchzusetzen, welche die Wiener Symphoniker finanziell unterbieten konnten. Obwohl - nicht nur im Ausland hatten die Wiener Symphoniker Probleme, ihre Honorarforderungen durchzusetzen, sondern auch in Wien. Dies erklärt auch die schwache Position gegenüber der GdM und ihrem Generalsekretär Rudolf Gamsjäger.¹⁵⁵

Sehr stark wird der ökonomische Einfluss bei der Kontinuität von Personal und Dirigenten sichtbar. Um die künstlerische Qualität eines Orchesters zu garantieren ist es wichtig, dass ein Orchester mit einem künstlerischen Leiter arbeitet, welcher kontinuierlich zu Verfügung steht, bzw. mit einer Orchesterbesetzung, die sich durch geringe Fluktuation auszeichnet. Beides war bei den Wiener Symphonikern nicht der Fall. Die Fluktuation der Orchestermitglieder war sehr hoch, bedingt durch wenig zufriedenstellende Arbeitsbedingungen, ein zu niedriges Honorar und geringes Sozialprestige. So gerieten die Musiker unweigerlich in die Sogwirkung der Wiener Philharmoniker, welche in allen drei genannten Punkten bessere Bedingungen boten. „Anfang der fünfziger Jahre wurde zur Untermauerung der betriebsrätlichen Forderungen nach finanzieller und sozialer Gleichstellung des Orchesters mit den Philharmonikern eine ‚Abwanderungsliste‘ seit dem Bestehen des Orchesters (also auch in den Vorformen des ‚Concertvereins‘ bzw. ‚Wiener Sinfonie-Orchester‘) erstellt. Demnach verließen 83 Musiker die Symphoniker größtenteils

¹⁵⁵ Vgl. Kobau, Ernst, 1991, S. 80ff

in Richtung Oper, zehn davon aber auch in Richtung Volksoper (Anmerkung: in der heutigen Orchesterhierarchie entspräche dies einer eindeutigen Verschlechterung), und weitere neun Musiker gingen gar zur Bühnenmusik des Burgtheaters, was die triste sozialrechtliche Situation der Symphoniker hinlänglich illustriert.“¹⁵⁶

Bei einer Untersuchung der Konzertstatistik des Musikvereins¹⁵⁷ wird die Beunruhigung und prekäre Situation der Wiener Symphoniker augenscheinlich: waren die Philharmoniker während der Kriegsjahre abseits ihres Abonnementzyklus zwei bis dreimal jährlich bei außerordentlichen Konzerten tätig, so spielten sie in der Saison 1945/46 an zwölf zusätzlichen Terminen sieben Programme, während die Symphoniker für vierzehn Programme an siebzehn Terminen eingesetzt waren.¹⁵⁸

Gerade wegen der eben angeführten Probleme ist erwähnenswert, dass dem Orchester in der Ära Egon Seefehlner eine besondere Bedeutung zukam. So haben sich die Wiener Symphoniker in keiner anderen Periode so intensiv mit zeitgenössischer Musik auseinandergesetzt. Allein in der Saison 1946/47 stellte das Orchester 23 neue Werke vor, einen Großteil davon im Rahmen des ersten Internationalen Musikfests. „Insgesamt brachten die Wiener Symphoniker beziehungsweise Kammerformationen des Orchesters (wie das Kammerorchester der Symphoniker oder die Bläservereinigung der Wiener Symphoniker) in den 15 Jahren der Ära Seefehlner 117 Werke (48 österreichische, 69 internationale) in 72 Konzerten zur Erst- beziehungsweise Uraufführung.“¹⁵⁹ Um nur einige zu nennen, seien erwähnt: Karl Schiskes *Vom Tode* (1948), neben anderen Werken dessen Zweite und Vierte Symphonie (1949 bzw. 1958), Egon Wellesz' Zweite Symphonie (1949), Gottfried von Einems *Hymnus* (1951), Robert Schollums *Klavierkonzert op. 43* (1951), Anton Nepomuk Davids *Requiem Chorale* (1957), Werner Egks Oratorium *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* (1959). Herausgeragt haben die Aufführungen von Arthur Honeggers *Johanna auf dem Scheiterhaufen* (1947) und Ernst Kreneks *Medea* (1954).

¹⁵⁶ Kobau, Ernst, 1991, S. 83f

¹⁵⁷ Grasberger, Franz, Knessl, Lothar, 1970, Statistik Konzerte im Großen Saal

¹⁵⁸ Vgl. Kobau, Ernst, 1991, S. 85

¹⁵⁹ Gaich, Petra, 1998, S. 23

Unter den Generalsekretären, welche die Nachfolge Egon Seefehlners angetreten haben (wie Peter Weiser, Dr. Hans Landesmann und Alexander Pereira), sind dann nur mehr 33 Konzerte mit etwa 50 neuen Werken zu verzeichnen. Wobei aber immer wieder Werke der Zweiten Wiener Schule zur Aufführung gelangten. Der verzeichnete Rückgang im Hinblick auf die Avantgarde nach der Ära Seefehlner ist darauf zurückzuführen, dass die kulturpolitische Aufgabe darin gesehen wird, „den jungen, heranwachsenden Konzertbesuchern die große Orchesterliteratur vertraut zu machen, denn ohne Eckpfeiler der abendländischen Musik wie Beethoven oder Brahms ist ein Verstehen von Neuer Musik überhaupt nicht möglich. Die Tradition ist unabdingbare Basis für jedes Verständnis von Musik. [sic!]“¹⁶⁰

4.3 Zusammenfassung

Dieser Exkurs, die Vorstellung der beiden Orchester Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker, ist für die Betrachtung der beiden Institutionen Wiener Musikverein und Wiener Konzerthaus, ausgesprochen relevant. Die historische Entwicklung der beiden Orchester bzw. historisch bedeutsame Ereignisse, beleuchten beide Institutionen. Vor allem bei der Beantwortung der Forschungsfrage, inwieweit zeitgenössische Musik gepflegt wurde, ist die Betrachtung der Wiener Symphoniker unausweichlich. Die Gründung, die mit einer politischen Einvernahme fast gleichzeitig einherging, hatte einen schwierigen Start beschert. In der Folge ging es für das Orchester darum, seinen Platz und sein Ansehen in Wien zu finden und zu behaupten. Den Wiener Symphonikern war die Darbietung von zeitgenössischer Musik schon deshalb wichtig, um eine Kompetenzabgrenzung zu den Wiener Philharmonikern zu gewährleisten und sich so aus einer wirtschaftlich schwierigen Situation in eine Monopolstellung, und damit auch in eine künstlerische und ökonomische Besserstellung zu manövrieren. Dazu hat ganz klar die Ausrichtung von Egon Seefehlner mit 117 Erst- bzw. Uraufführungen von Werken neuer Musik beigetragen.

¹⁶⁰ Baier, Christian, Bischof, Rainer, November 1988, in ÖMZ, S. 614

5 Vergleich des Wiener Musikvereins mit dem Wiener Konzerthaus bezüglich der Forschungsfrage, welche der beiden Institutionen sich der Pflege zeitgenössischer Musik verschrieben hatte (1945-1955)

5.1 Der Wiener Musikverein

In seiner Antrittsrede als Generalsekretär des Konzerthauses hatte Dr. Egon Seefehlner hervorgehoben, sich von der Gesellschaft der Musikfreunde dadurch unterscheiden zu wollen, indem er das Konzerthaus allem Modernen und Neuen öffnen werde. Dennoch habe ich mir die Forschungsfrage gestellt, inwieweit sich die GdM, als Treuhänderin einer konservativen Musikauffassung in Österreich, sich ebenfalls dem Neuen geöffnet hat.

Durch meine Archivarbeit hat sich die spannende Erkenntnis ergeben, dass im Musikverein (vor allem zwischen den Jahren 1945-1950) zeitgenössische Musik durchaus Einzug gehalten hat. Warum gerade in den ersten Saisons zeitgenössische Musik gespielt worden ist und eine Stagnation in den Jahren nach 1950 eingetreten ist, wäre eine Frage, deren Beantwortung interessant wäre. Leider sind statistische Angaben über Besucherzahlen und Besucherreaktionen in den Jahren 1945-1955 nicht archivarisch nachvollziehbar. Denn statistische Angaben über Besucherzahlen sind überhaupt nicht vorhanden und eine Untersuchung über Reaktionen des Publikums ist nur vage durch Rezensionen in der damaligen Presse nachvollziehbar. Ein Gespräch mit Prof. Otto Biba, bei dem diese Problematik thematisiert wurde, lieferte die Erkenntnis, dass die GdM in den ersten Nachkriegsjahren sich in einer finanziellen und wirtschaftlichen Krise befunden hatte. Eine Hinwendung zur zeitgenössischen Musik in den Jahren 1945-1949 hatte nicht den erhofften finanziellen Erfolg gebracht. Zu sehr war das konservative Publikum der Gesellschaft der Musikfreunde an Althergebrachtes gewöhnt. Warum dennoch zeitgenössische Musik gespielt worden ist, liegt in der Tatsache, dass nach der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft, schon aus Gründen einer Wiedergutmachung, man der Pflege von zeitgenössischer Musik nachgehen wollte. Hatte doch zeitgenössische Musik, bzw. Neue Musik, als entartet gegolten und die Avantgarde war bei den Nationalsozialisten verpönt. Wobei man durchaus mit einem paradoxen Zustand nach 1938 in Österreich konfrontiert war, denn bestimmte Komponisten

unterschiedlichster Richtungen wurden sehr wohl aufgeführt. Wie schon in einem früheren Kapitel beschrieben, galt die Pflege zeitgenössischer Musik als Nachweis aufgeschlossener Kulturgesinnung und wurde für kulturpolitische Zwecke missbraucht.¹⁶¹

Die Reaktionen der Kritiker zur Neuen Musik im Wiener Musikverein waren stark unterschiedlich. Alois Melichar¹⁶² war wahrscheinlich der stärkste Kritiker der Neuen Musik. Polemisch waren seine Artikel, welche er im Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde schrieb. So fragte er sich: "Gibt es ein zwingendes ästhetisches Kriterium, welches das Einschreiten einer staatlichen Kunstbehörde gegen einen bestimmten musikalischen Kunststil rechtfertigen würde? Ich weiß, die Beantwortung dieser Frage ist außerordentlich schwierig, sie würde genauester ästhetischer Untersuchung bedürfen, die tief in das Zentrum der künstlerischen Gestaltungsprobleme führen müßten und die man ohne weitgehende Heranziehung der parallelen Vorgänge in den anderen Künsten gar nicht anstellen könnte. Diese generellen Untersuchungen, denen die Aufgabe zukäme, die von der schrecklich verlogenen Kunstpraxis der letzten Jahrzehnte in Unordnung gebrachten Begriffe von Material, Inhalt und Form als den drei unabdinglichen Einzelementen eines jeden Kunstwerkes wieder in die ihnen gebührende Stellung zu rücken, würden in unserem speziellen Falle in die Gipfelfrage zu münden haben: I s t u n s e r t o n a l e s S y s t e m w i r k l i c h e r s c h ö p f t ? "[sic!]"¹⁶³ Beendet wird der Artikel mit einer totalen Ablehnung atonaler Musik: "Aus diesen Darlegungen geht unwiderleglich hervor, daß es das vornehmste Ziel einer verantwortungsbewußten Musikkulturführung werden müsse, die 'methodisch geordnete Wüste' des Atonalismus wieder zurückzudrängen auf die überhitzten Breitengrade einer esoterischen, asozialen Scheinkulturwelt, deren Bewohner eher klinisches als künstlerisches Interesse beanspruchen dürften,....."¹⁶⁴

¹⁶¹ Vgl. Heller, Friedrich C.; Revers, Peter, 1983, S. 96

¹⁶² Alois Melichar, geboren in Wien am 18. April 1896, gestorben in München am 9. April 1976. Er war österreichischer Dirigent und Komponist. Bekannt geworden ist er durch seine zahlreichen Filmkompositionen (Walzerkrieg, Das doppelte Lottchen). Von 1926-1927 übte er das Amt eines Musikredakteurs bei der Deutschen Allgemeinen Zeitung aus. Nach 1945 versuchte er seine aktive Rolle im Nationalsozialismus zu verschleiern und gab sich als Opfer aus. Er behauptete fälschlicherweise, ab 1936 mit Dirigierverbot belegt worden zu sein.

¹⁶³ Melichar, Alois, 1948, S. 8f

¹⁶⁴ Ebd. S 12

Im Gegensatz zu Melichar begrüßt der Wiener Kurier die Neue Musik: "Die Gefahr geistigen Erstickens, gerade auf dem Gebiet der Musik, war in den letzten Jahren schon sehr gewachsen, denn wie Wenige konnten schon den Kontakt mit jenen Werken wahren, die wirklich die Zeit und ihre brennenden Probleme betrafen. Darum kommt einem Konzert wie dem, das die Internationale Gesellschaft für neue Musik gestern im Brahms Saal veranstaltet hat, prinzipielle Bedeutung zu."¹⁶⁵

Die Erwähnung der IGNM in dem Zitat des Wiener Kuriers sollte einen kurzen Exkurs erlauben, diese Kunst Institution vorzustellen. Die IGNM hat nach Kriegsende sofort wieder ihre Tätigkeit aufgenommen und "die zerstörten internationalen künstlerischen Beziehungen neu zu knüpfen versucht."¹⁶⁶

5.1.1 Exkurs: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Die IGNM ging hauptsächlich aus den in Schönbergs "Verein für musikalische Privataufführungen" herrschenden Ideen hervor. Sie wurde am 11. August 1922 im Café Bazar in Salzburg von Egon Wellesz und Rudolf Réty ins Leben gerufen. Höchstwahrscheinlich waren für das Entstehen auch die ersten Donaueschinger Kammermusiktage (1921) verantwortlich. Die Gründer verfolgten das Ziel, "eine internationale Organisation jener zeitgenössischen Komponisten aller Länder zu errichten, die, in ihrem Stil revolutionär, ja rebellisch, 'modern' genannt wurden."¹⁶⁷ Der charakteristische Zug war "seit ihrer Gründung die vorurteilslose Förderung junger Komponisten ohne Rücksichtnahme auf deren Nationalität und Zugehörigkeit zu irgendeiner ästhetischen Richtung."¹⁶⁸

Letzter Präsident der erst 1926 gegründeten österreichischen Sektion war Anton von Webern. Nach der Annexion 1938 wurde die Internationale Gesellschaft für Neue Musik mit einem Verbot belegt. Weitere wichtige Personen, welche vor 1938 der IGNM

¹⁶⁵ Wiener Kurier vom 6. September 1945, S. 3

¹⁶⁶ Haefeli, Anton, 1982, S. 286

¹⁶⁷ Réty, Rudolf, hier zitiert nach der Broschüre "75 Jahre Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik" hrsg. von der IGNM Sektion Österreich in: Gaich, Petra, 1998, S. 39

¹⁶⁸ Gayda, Thomas (1988)

angehörten, waren Hans Erich Apostel, Ernst Krenek, Paul Amadeus Pisk und Josef Polnauer, sowie die Musikkritiker Heinrich von Kralik und Paul Stefan, sowie der damalige Direktor der Universal Edition Emil Hertzka.¹⁶⁹

Erster Präsident nach der Reaktivierung der IGNM war Hans Erich Apostel. Apostel, der mit Josef Polnauer von der Mitgliederliste 1938 übrigblieb, war nicht der Neugründer der IGNM, sondern die Neugründung geht auf Friedrich Wildgans zurück. Dieser war mit seiner Frau Ilona Steingruber besonders um die Pflege der Zweiten Wiener Schule bemüht. So wurde am 26. Oktober 1949 Schönbergs 75. Geburtstag durch ein Festkonzert der IGNM im Großen Musikvereinssaal gefeiert. Auch die erste Aufführung von Alban Bergs *Lulu* nach dem Zweiten Weltkrieg war der IGNM zu verdanken.

Friedrich Wildgans war bemüht, immer wieder junge Komponisten wie Anton Heiller und Paul Kont mit der IGNM in Kontakt zu bringen. Hanns Eisler und Sophie-Carmen Eckhardt-Grammatté, die übrigens gleichzeitig Gründungsmitglied der wesentlich konservativeren Österreichischen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik war, standen der Gesellschaft ebenfalls nahe.¹⁷⁰

Durch Paul Kont wurde Mitte der fünfziger Jahre der damalige "Nachwuchs" eingeführt. Darunter waren Friedrich Cerha, Gerhard Rühm und Hans Kann (als Pianist), um nur einige aufzuzählen.

¹⁶⁹ Hans Erich Apostel wurde am 22. Januar 1901 in Karlsruhe geboren und starb am 30. November 1972 in Wien. Er war deutscher Komponist und ein Vertreter der Zweiten Wiener Schule.

Ernst Krenek, geboren am 23. August 1900 in Wien, gestorben am 22. Dezember 1991 in Palm Springs (Kalifornien). Unter dem Einfluss Strawinskys und dem französischen Neoklassizismus entwickelte sich sein Kompositionsstil hin zu mehr Unterhaltssamerem. Seine wichtigsten Werke sind *Johnny spielt auf* (eine Jazz-Oper) und *Karl V.* 1938 musste er in die USA emigrieren und konnte sich nach dem Krieg zu einer endgültigen Rückkehr nicht entschließen.

Paul Amadeus, geboren am 16. Mai 1893 in Wien, gestorben am 12. Januar 1990 in Los Angeles. Er war österreichischer Komponist und Musikkritiker.

Josef Polnauer 1888 - 1969 hat zahllose jüdische Manuskripte in der Universal Edition versteckt und über den Zweiten Weltkrieg gerettet.

Universal Edition ist ein 1901 gegründeter Musikverlag.

¹⁷⁰ Gaich, Petra, 1998, S. 40

Wichtig für die IGNM war vor allem eine Fülle an Kleinveranstaltungen wie "Hauskonzerte", welche in Zusammenarbeit mit der Universal Edition und Alfred Schlee stattfanden.¹⁷¹

Erwähnenswert ist auch die Kopplung des 10. Internationalen Musikfestes des Konzerthauses mit dem 35. Weltmusikfest der IGNM im Jahr 1961. Dabei gelangte unter anderem Schönbergs *Jakobsleiter* zur Uraufführung.

5.2 Programmatik der einzelnen Saisonen im Musikverein

5.2.1 Saison 1945/1946

Nach dem Krieg 1945 war man bemüht, so rasch wie möglich Normalität eintreten zu lassen. Wobei schon das erste Konzert im Brahmsaal am 28. Juni 1945 ein Zeichen gesetzt hatte, indem ausschließlich Werke gespielt wurden, welche zuvor verboten waren. In dem im Zeichen der IGNM veranstalteten Konzert standen folgende Werke am Programm: von Prokofiev *Ouverture über hebräische Themen*, Hindemith *Sonate für Klarinette und Klavier* (Erstaufführung), Eisler, *Kantate Auf den Tod eines Genossen* (Uraufführung) und *Man lebt von einem Tage* (Uraufführung), Manuel de Falla *Cembalokonzerte* (Erstaufführung) und Schönbergs *Strechquartett in fis. op. 10*. Als Sängerinnen traten Elisabeth Höngen und Dora With auf.

Am 16. September 1945 gaben die Wiener Symphoniker im Großen Musikvereinssaal zusammen mit den Wiener Sängerknaben und dem Wiener Staatsopernchor ein Festkonzert. Zur ersten Aufführung nach dem Krieg kam Mahlers *Dritte Symphonie in d-Moll*. Mahler kann nicht als Vertreter zeitgenössischer Musik gesehen werden. Das Festkonzert findet hier nur Beachtung, da bei Betrachtung der Programmgestaltung einem klar wird, dass man bemüht war, Versäumtes nachzuholen und das spezifisch österreichische Musikleben wieder zu erwecken, wobei man einerseits alte Traditionsmuster in der Programmatik wiederbelebte (Mahler darf nicht als Vertreter von

¹⁷¹ Vgl. Cerha, Gertrud, 1990A, S. 548

zeitgenössischer Musik gesehen werden), andererseits wagte man Aufbrüche in eine bislang unbeachtete Moderne.¹⁷²

Der Wiener Kurier kündigte das Festkonzert in einem Artikel vom 10. September an. Erfreut über die Reaktivierung des Orchesters der Wiener Symphoniker schreibt der Wiener Kurier: "Den angeblich so kunstfreundlichen Nazibehörden blieb es vorbehalten, im Zuge der Maßnahmen zur Totalisierung des Krieges, Wien aller Orchester bis auf das der Philharmoniker zu berauben."¹⁷³ Weiter heißt es: "Nun ist es den gemeinsamen Bemühungen aller verantwortlicher Stellen gelungen, das Orchester zu reaktivieren."¹⁷⁴ "Das neu aufgestellte Orchester der Wiener Symphoniker besteht aus hundert Musikern, von denen ein Teil neue junge Kräfte sind. Das Niveau, auf dem das Orchester gehalten werden soll, geht schon aus dem Eröffnungskonzert am Sonntag, den 16. September, hervor, mit dem seine offizielle Tätigkeit beginnt, bei dieser Gelegenheit dirigiert Robert Fanta die III.Symphonie von Gustav Mahler, bei der Rosette Anday, der Staatsopernchor und die Wiener Sängerknaben mitwirken. Bürgermeister General Körner wird in einer Ansprache das Orchester in das Wiener Musikleben einführen."¹⁷⁵

Weiter wird in diesem Artikel begrüßt, dass Wien nun ein zweites hochwertiges Orchester besitzen wird.

Es fanden weitere Konzerte mit zeitgenössischer Musik statt. Am 26.9.1945 veranstaltete die IGNM ein Konzert im Brahmsaal. Auch bei diesem Konzert übernahm Elisabeth Höngen die Gesangspartien. Hans Erich Apostel saß am Klavier. Zur Aufführung kamen Alban Berg *Vier Lieder op. 2*, Webern *Fünf Lieder op.4*, Hans Erich Apostel *Vier Lieder op. 6* und Arnold Schönbergs *Fünfzehn Gedichte op. 15*.

Nicht nur die Zweite Wiener Schule wurde gepflegt, am 18. Oktober 1945 fand durch die IGNM im Brahmsaal ein Konzert des Bläserensembles der Wiener Symphoniker statt. Zur

¹⁷² Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 137

¹⁷³ Wiener Kurier vom 10. September 1945, S. 3

¹⁷⁴ Ebd. S. 3

¹⁷⁵ Ebd. S. 3

Aufführung kamen unter anderem Paul Hindemiths¹⁷⁶ *Kleine Kammermusik op. 24* und von Marcel Tournier *Féerie*.¹⁷⁷ Dieses Konzert zeigt, dass auch zeitgenössische Musik aus Deutschland und Frankreich gespielt wurde. Hindemith war wahrscheinlich der bedeutendste deutsche Komponist der damaligen Gegenwart. Der Wiener Kurier schreibt zu seinem fünfzigsten Geburtstag: "Hindemith ist nicht ein Individualist Schönberg'scher Prägung. Seine Musik ist nicht Element des Geistigen. Seine Polytonalität ist nicht Ergebnis einer expressiven 'Deutung' auch in der mittleren 'gemäßigten' Periode keinesfalls auch nur quasi romantisch, nicht einmal im Sinne des Ironischen. Hindemith ist ein ganz 'sachlicher' besser: absolutester Musiker, der nicht in die Tiefen hinabsteigt, um Unergründliches ins Gleichnis der Musik zu hüllen."¹⁷⁸

Hervorzuheben in der Saison 1945/1946 sei auch ein Konzert, das die Gesellschaft der Musikfreunde in Eigenveranstaltung durchführte. Es war ein Kompositionsabend Joseph Marx, wo diverse Werke des österreichischen Komponisten zur Aufführung gelangten. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass Joseph Marx¹⁷⁹ immer wieder im Musikverein gespielt wurde. Denn Marx Kompositionsstil, welcher von einer spätromantisch-impressionistischen Klangfülle geprägt war, wurde vom Publikum des Wiener Musikvereins positiv aufgenommen.

5.2.2 Saison 1946/1947

Während die IGNM die Pflege Neuer Musik und die Förderung der extremen Moderne zur Aufgabe hatte, hat die Gesellschaft der Musikfreunde zunächst nur Werke arrivierter Komponisten dem Publikum zu Gehör gebracht, wie die Werke Hindemiths, Kodálys, Prokofievs, Strawinskys und Weberns. Diese Werke hat man aber stets mit klassischen Symphonien verbunden, das heißt, auch hier wurde das System der "Sandwich-Konzerte"

¹⁷⁶ Paul Hindemith, geboren am 16. November 1895, gestorben am 28. Dezember 1963 in Frankfurt am Main. Er war deutscher Komponist und Bratschist. Er plädierte für "Gebrauchsmusik", wobei er die sozialkritischen Komponenten in den Vordergrund stellte. Wegen seiner sozialkritischen Musik geriet er in Konflikt mit dem Nationalsozialismus und emigrierte in die USA.

¹⁷⁷ Marcel Lucien Tournier war ein französischer Harfenist, Komponist und Musikpädagoge.

¹⁷⁸ Wiener Kurier vom 14. November 1945, S. 3

¹⁷⁹ Joseph Rupert Rudolf Marx, geboren am 11. Mai 1882 in Graz, gestorben am 3. September 1964, war einer der bedeutendsten österreichischen Komponisten, Musikpädagogen und Pianisten.

(analog zum Konzerthaus) angewandt, um das Publikum nur vorsichtig an die Moderne heranzuführen.¹⁸⁰

So war am 12. November 1946 im Brahmsaal ein Liederabend mit Ilona Steingruber angesetzt. Friedrich Wildgans saß am Klavier. Werke von Schönberg, Apostel und Wildgans waren eingebettet in Werken von Händel, Bach, Mozart, Mahler und Dvorák. Wie so oft wurde am 12. Januar 1947 im Brahmsaal in Eigenveranstaltung Marx gespielt. Am Klavier saß der Komponist selbst, Irmgard Seefried übernahm die Gesangspartie, zur Aufführung gelangte Joseph Marx *Aus dem Italienischen Liederbuch*. Anlässlich der Joseph Marx Feiern zu seinem 65. jährigen Geburtstag schreibt der Kurier über Marx: "... der Kammermusiker, der Symphoniker, der Instrumentalkomponist hat stets volksmelodische Ursprünglichkeit mit feinem Raffinement der Hochkunst verbunden und all das immer wieder einem schweigenden überströmenden Klangzauber unterstellt. [sic]"¹⁸¹ Im Großen Musikvereinsaal fand am 11. Mai 1947 ein Joseph Marx Festkonzert statt. Die Wiener Symphoniker spielten unter Clemens Krauss Marx' *Feste im Herbst, Streichquartett in D* und Lieder von Joseph Marx. Irmgard Seefried war die Gesangssolistin.

Erwähnenswert in der Saison 1946/1947 ist auch das Philharmonische Konzert am 18. Januar 1947. Die Wiener Philharmoniker spielten Hindemiths Sinfonie *Mathis der Maler* und Gustav Mahlers *Vierte Sinfonie in G*.

5.2.3 Saison 1947/1948

Gleich am Anfang der Saison, am 17. November 1947, hat die Gesellschaft der Musikfreunde zusammen mit der IGNM im Brahmsaal ein Konzert in Eigenveranstaltung durchgeführt, welches dem Schweizer Komponisten Frank Martin¹⁸² gewidmet war. Man spielte *Le vin herbé*. Die Leitung übernahm Herbert Häfner, während Willi Friedrich und Ilona Steingruber die Gesangspartien innehatten.

¹⁸⁰ Vgl. Wiener Kurier vom 30. September 1946, S. 3 (Das Programm der Musikfreunde)

¹⁸¹ Wiener Kurier vom 16. Mai 1947, S. 5

¹⁸² Frank Martin war Schweizer Komponist, Sohn eines Calvinisten mit französisch - hugenottischer Herkunft. Geboren wurde er am 15. September 1890 in Eaux-Vives, heute ein Teil von Genf, gestorben am 21. November 1974 in Naarden, Niederlande.

Im Brahmsaal gab es am 18. Februar 1948 einen Sonatenabend. Die Gesellschaft der Musikfreunde führte dieses Konzert in Eigenveranstaltung durch. Franz Bruckbauer war an der Violine und Robert Wallenborn am Klavier zu hören. Zur Aufführung kamen Werke von Debussy, de Falla und George Enescu.¹⁸³

Am 19. März 1948 veranstaltete die IGNM ein Konzert, welches vor allem österreichischen Komponisten zeitgenössischer Musik gewidmet war. So wurden Werke von Paul Kont, Josef Lechthaler und Alexander von Spitzmüller zur Aufführung gebracht. Ausnahme war ein Werk Igor Strawinskys, welches ebenfalls im Programm zu finden war.

Bei Durchsicht der Programmzettel des Wiener Musikvereins wird klar, dass diese Institution durchaus ihr Haus für zeitgenössische Musik geöffnet hat. Wobei die unterschiedlichsten Stilrichtungen zum Zuge kamen. Der Wiederaufbau der österreichischen Kulturlandschaft hat der, in den Zeiten der Annexion vernachlässigten zeitgenössischen Musik, einen Rahmen eingeräumt. Es bestand generell ein hohes Nachholbedürfnis. Dieses Bedürfnis hat sich nicht nur auf die Zeit des Nationalsozialismus bezogen. Es galt in Wahrheit, die ganze bislang kaum beachtete oder schlichtweg versäumte Moderne nachzuholen.¹⁸⁴ "Die Geschichte der Ersten Republik und des Ständestaates war geprägt von einer sich verstärkenden Abgeschlossenheit in kultureller Hinsicht. Die daraus resultierende und hinreichend dokumentierte Ablehnung jeglicher modernen Strömung erzeugte ein Klima, in dem die nationalsozialistische Kulturpolitik kaum noch als radikaler Einschnitt verstanden werden mußte.[sic]"¹⁸⁵ Barta's Ansicht, dass das NS-Regime jede nach internationalen Maßstäben moderne Musik aus ideologischen oder "rassischen" Gründen verboten hatte, stimmt nicht. Wie schon öfter beschrieben, wurden bestimmte Komponisten (wie Carl Orff oder Werner Egk) moderner Stilrichtungen im Nationalsozialismus sehr wohl aufgeführt.

¹⁸³ George Enescu war rumänischer Komponist. Sein Kompositionsstil orientierte sich an einer Monumentalromantik eines Richard Wagners, zeigte danach neobarocke Tendenzen, bzw. in seinen späteren Werken einen ganz individuellen modernen Ausdruck.

¹⁸⁴ Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 141

¹⁸⁵ Ebd, S. 141

Kurz sei noch erwähnt, dass sich das Nachholbedürfnis nicht nur auf die Aufführung von zeitgenössischer Musik ausgewirkt hat. Bei der Durchsicht der Programmzettel hat sich herauskristallisiert, dass auch vermehrt Gustav Mahler gespielt wurde. Immer wieder trifft man auf Werke dieses Komponisten, meist in Zusammenhang mit Aufführungen zeitgenössischer Musik.

5.2.4 Saison 1948/1949

In dieser Saison ist ein Abend hervorzuheben, der am 5. Dezember 1948 unter dem Titel "zeitgenössische Hausmusik" gestaltet wurde. Es kamen Werke österreichischer Komponisten zur Aufführung, unter anderem von Viktor Korda, Leopold Schuch, Viktor Bermeier, Joseph Siderits, Leopold Schramek und Max Springer. Am 15. Dezember 1948 veranstaltete die IGNM ein Konzert, in dem wieder Hans Erich Apostel selbst am Klavier saß. Zur Aufführung gelangten Werke von Dallapiccola, Debussy, Apostel, Jelinek und de Falla. Im Zuge des Pro Arte-Zyklus gaben die Wiener Symphoniker im Großen Musikvereinssaal ein Konzert, wo neben der *Vierten Sinfonie in A* von Mendelssohn Bartholdy, Werke von Joseph Marx *Castelli Romani*, Ottorino Respighi *Pini di Roma* und de Fallas *Der Dreispitz* zur Aufführung gelangten.

Anlässlich des achtzigsten Geburtstags von Hans Pfitzner gab es am 5. April 1949 im Großen Musikvereinssaal in Eigenveranstaltung ein Festkonzert. Die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Eugen Jochum spielten unter anderem Pfitzners *Von deutscher Seele op. 28*. Irmgard Seefried und Elisabeth Höngen haben gesungen. Dieser Abend wurde ausgesprochen kontroversiell aufgenommen, hat doch Pfitzners Schaffen im NS-Regime eine bedeutende Rolle gespielt¹⁸⁶. So schreibt die Arbeiterzeitung: "Es gibt leider sehr viele Leute, die gerade dieses Werk noch immer als eine Art Politikum betrachten und die sich dadurch und durch alle möglichen Vorurteile einer der bedeutendsten und kostbarsten Schöpfungen deutscher Musik verschließen. Pfitzner hat sich leider als sehr ergiebiges Objekt für die politisch-propagandistischen Ausbeutungsmethoden der teutonischen

¹⁸⁶ Seit 1936 gehörte Pfitzner dem Reichskultursenat an.

Kulturvögte hergegeben."¹⁸⁷ Wobei es weiter heißt, dass die deutsche Märchen- und Sagenwelt in diesem Werk lebendig wird.¹⁸⁸

Wie schon ausführlich in einem vorhergegangenen Kapitel beschrieben, galt ab Mai 1949 das Übereinkommen mit der Konzerthausgesellschaft, in dem festgelegt worden war, dass Konzerte mit ernster Musik ausschließlich im Wiener Musikverein aufgeführt werden dürfen. Dies brachte mit sich, dass es zu einem enormen Anstieg von Aufführungen moderner Musik im Wiener Musikverein kam, da die Konzerthausgesellschaft als Veranstalter zeitgenössischer Musik fungierte.

5.2.5 Saison 1949/1950

Jedoch noch bevor die Abmachung zwischen der Gesellschaft der Musikfreunde und der Konzerthausgesellschaft zur Geltung kam, fand am Beginn der neuen Saison 1949/1950 ein Konzert der IGNM statt. Am 14. Oktober 1949 wurden im Brahmsaal Werke von Lechthaler *Missa Gaudius gaudebo*, Franz Kriegs *Anrufungen* in Uraufführung, Fortners *Fragment Maria* als Erstaufführung und Strawinskys Messe für gemischten Chor und Doppel-Bläserquintett gespielt. Gesangssolisten waren Steffi Hinterberger und Vally Hinterberger. Unter der Leitung von Herbert Häfner trat der Kammerchor für Neue Musik auf.

Herbert Häfner übernahm auch die Leitung eines Schönberg-Festkonzerts am 26. Oktober 1949 im Großen Musikvereinssaal. Auch dieses Konzert wurde von der IGNM veranstaltet. Es spielten die Wiener Symphoniker, begleitet vom Wiener Staatsopernchor. Ilona Steingruber und Julius Patzak übernahmen die Gesangspartien. Zur Aufführung gelangten Schönbergs *Friede auf Erden op. 13.*, *Begleitung zu einer Lichtspielszene op. 34*, *Vier Orchesterlieder op. 8* in Erstaufführung, *Klavierkonzert op. 42* und *Erwartung op. 17*.

¹⁸⁷ Arbeiterzeitung vom 10. Mai 1949, S. 5

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 5

Die Rezension in der Arbeiterzeitung fällt vorwiegend positiv aus: "Der fünfundsiebzigste Geburtstag ist zwar schon lang vorbei und so war es eine sehr verspätete, aber immerhin ernste würdige Feier, diese von den Symphonikern und der IGNM veranstaltete Schönberg Soirée im Musikverein. Die Gastgeber haben es sich angelegen sein lassen, ein möglichst umfassendes, geschlossenes Bild von der Persönlichkeit, der Entwicklung und Bedeutung des großen Zwölftonmeisters zu präsentieren."¹⁸⁹

Am 12. November 1949 veranstaltete die ÖGZM (Österreichische Gesellschaft für Zeitgenössische Musik) im Brahmsaal ein Kammerkonzert. Es kamen Werke von Petyrek, Uray, Weissensteiner, Krenek, J. Dichler und Jettl zur Aufführung.

Nur wenige Tage später stellte die IGNM in einem Konzert am 28. November 1949 im Brahmsaal unter anderem Werke von Leoš Janáček vor.

Schon am 7. Dezember 1949 fand das erste Konzert der Wiener Konzertgesellschaft als Veranstalter statt. Die Wiener Symphoniker spielten unter der Leitung von Erich Kleiber. Es war eines der typischen Sandwichkonzerte: Begonnen wurde mit Mozarts *Sinfonie in G KV 550*, danach folgte Dallapiccolas *Due Pezzi* als Erstaufführung und abgeschlossen wurde die Aufführung mit Beethovens *Fünfter Sinfonie in C op. 67*.

Im Neuen Jahr, am 1. Februar 1950, veranstaltete die Konzerthausgesellschaft im Großen Musikvereinssaal ein Konzert mit den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Igor Markevitch; neben Tschaikowskys *Sechster Sinfonie op. 74*, ertönte auch Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps*.

Hervorzuheben ist noch ein Konzert der IGNM, wo das Amsterdamer Streichquartett in Wien zu Gast war. Gespielt wurde Schönbergs *Viertes Streichquartett op. 37* in Erstaufführung, Strawinskys *Drei Stücke für Streichquartett* und Belá Bartók.

¹⁸⁹ Arbeiterzeitung vom 30. Oktober 1949, S. 6

Die ÖGZM veranstalte in dieser Saison noch ein Konzert mit dem Neuen Wiener Streichquartett. Unter anderem wurden Werke von Armin Kaufmann und Sophie Carmen Eckhardt-Gramatté¹⁹⁰ gespielt.

5.2.6 Saison 1950/1951 und die weiteren Saisonen bis 1955

Ab der Saison 1950/1951 kam es insofern zu einem Einbruch, als immer weniger zeitgenössische Musik im Musikverein zur Aufführung gebracht wurde. In der von der Verfasserin untersuchten Zeitspanne bis 1955 kann man regelrecht von einem abrupten Abfall sprechen, denn es lassen sich kaum noch nennenswerte Konzerte ausmachen. Grund dafür war, dass Aufführungen von moderner Musik nicht den erwünschten Erfolg gebracht hatten. Die angespannte wirtschaftliche sowie finanzielle Situation der Gesellschaft der Musikfreunde in den Jahren 1945 bis 1955 ließ keinen Platz für Experimente. Eine positive Publikumsreaktion blieb aus und zeitgenössische Musik konnte sich daher im Wiener Musikverein à la longue nicht durchsetzen.

Umso interessanter ist die Fragestellung, wie das Konzerthaus, welches dem Neuen gegenüber aufgeschlossener war, mit der Aufgabe umgegangen ist, sich dem Modernen zu öffnen.

5.3 Das Wiener Konzerthaus

Bei einer Untersuchung der Konzeption und der Programmplanung des Wiener Konzerthauses ist es fast unumgänglich, sich mit der Person Egon Seefeuhner auseinanderzusetzen. Egon Seefeuhner war Generalsekretär der Konzerthausgesellschaft in den Jahren 1946 - 1961. Seefeuhner hatte sich seit frühester Jugend im Geiste mit Programmen und Besetzungslisten beschäftigt, sich mit aktuellen Kulturfragen auseinandergesetzt und so ein hohes Maß an Werkkenntnis und Wissen erworben.¹⁹¹ So konnte er unmittelbar nach seiner Bestellung zum Generalsekretär dem Präsidium des

¹⁹⁰ Sophie Carmen Eckhardt-Gramatté, geborene Fridman-Kotschewskaja, geboren am 6. Januar 1899 in Moskau, gestorben am 2. Dezember 1974 in Stuttgart. Sie war Klavier- und Violinvirtuosin sowie Komponistin.

¹⁹¹ Vgl. Wagner, Manfred in ÖMZ, Oktober 1990, S. 561ff

Konzerthauses seine Programm-Konzeption vorlegen. Es ist angebracht, sich in einem Exkurs mit der Biographie Egon Seefehlners zu beschäftigen. Wobei sich diese Betrachtung seines Lebenslaufs im Wesentlichen auf seine Autobiographie "Die Musik meines Lebens. Vom Rechtspraktikanten zum Opernchef in Berlin und Wien" (Wien 1983) stützen wird.

5.3.1 Exkurs Biographie Egon Seefehlner

Hofrat Prof. Dr. Egon Seefehlner wurde am 3. Juni 1912 geboren. Nach seinem Jus-Studium und der Ausbildung an der Konsularakademie in Wien, war er seit 1939 Angestellter der wirtschaftspolitischen Abteilung der AEG in Berlin, unterbrochen durch seinen Kriegseinsatz von 1940 bis 1941. Danach war er im österreichischen Unterrichtsministerium mit Entnazifizierungsakten betraut, ab Juli 1946 bis 1961 war er Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft und seit 1954 auch stellvertretender Direktor der Wiener Staatsoper. Von 1961 - 1970 fungierte er als stellvertretender Generalintendant der Deutschen Oper Berlin, 1970 - 1976 als deren Generalintendant. Danach kehrte er nach Wien zurück, wo er zwischen 1976 - 1982 sowie 1984 - 1986 Staatsoperndirektor war. Gestorben ist Egon Seefehlner am 26. September 1997 in Wien.¹⁹²

Egon Hugo Seefehlner stammte väterlicherseits aus einer Familie von Technikern und Ingenieuren, auch Vorfahren seiner Mutter waren in technischen Berufen tätig. Der Vater Egon Ewald Seefehlner (1874 - 1946) war der Sohn des berühmten Brückenkonstruktors und Chefingenieurs der k.u.k Brückenbaugesellschaft Julius Seefehlner in Budapest. Seefehlners Vater war lange Zeit "ein begeisterter Ungar [...], bis er erkannte, dass er in Ungarn nicht erreichen konnte, was er anstrebte."¹⁹³ Deshalb übersiedelte er an die Technische Hochschule nach Dresden, später wechselte er nach Wien, wo er 1901 bei der AEG-Union eintrat. Aus der Ehe mit Charlotte (Sári) Seefehlner entsprangen neben dem Erstgeborenen Egon noch drei Töchter.

¹⁹² Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 116

¹⁹³ Seefehlner, Egon, 1983, S. 13

Das Milieu, in dem Egon Seefehlner aufwuchs, konnte man als großbürgerlich bezeichnen. So war auch die politische Gesinnung seines Vaters österreichisch-konservativ, wie er es selbst beschreibt: "Recht einseitig war auch die politische Haltung meines Vaters. Er war ein weit rechts stehender patriotischer Österreicher, ein Bürgerlicher, wie er im Buch steht, liberal in seinen moralischen, wenig liberal in seinen politischen Anschauungen. Für ihn waren die Sozialdemokraten Bolschewisten, und ein Gespräch über Politik war eigentlich bei uns kaum möglich, weil mein Vater keinerlei Verständnis für das andere Lager hatte."¹⁹⁴ Zu diesem Milieu gehörte selbstverständlich auch ein Haushalt in einer Döblinger Villa mit tschechischen Dienstboten, einer englischen Gouvernante und einem eigenen Automobil mit Chauffeur.

Seit 1921 besuchte Egon Hugo Seefehlner das Döblinger Gynasium und trat dann standesgemäß ins Theresianum ein. "Das Theresianum sollte seine Zöglinge nicht nur in den Wissenschaften unterrichten, sondern aus ihnen Menschen machen, die den gesellschaftlichen Anforderungen gewachsen waren. Dazu gehörte, dass man Fechten und Reiten lernte, Theater spielte und musizierte. Wir nahmen unsere Mahlzeiten zwar in barocken Speisesälen ein, aber das Essen war genauso schlecht wie in allen anderen Erziehungsinstituten. [...] In den großen Schlafsälen waren wir äußerst spartanisch untergebracht. Wir schliefen in sogenannten Kaiser Franz Joseph-Betten aus Eisen; neben jedem Bett standen ein Sessel und eine Kommode. Auf den Sesseln legten wir unsere Kleidung ab. Ausgangsuniform war ein blauer Anzug mit dem goldbestickten Monogramm MT und eine Art Chauffeurkappe mit dem gleichen Monogramm und dazu ein blauer¹⁹⁵ Mantel."¹⁷⁵

In diesem Zitat erkennt man, dass Egon Seefehlner das Theresianum zunächst nicht besonders gerne besucht hat. Die vielen sportlichen Übungen haben seinen Interessen nicht entsprochen, viel mehr war er den künstlerischen Seiten zugeneigt. Die Möglichkeit Klavier zu lernen oder bei Konzerten und Theateraufführungen mitzuwirken, nahm er lieber wahr. Besonders wichtig waren ihm - im Zuge eines "Theresianum-Abonnements" -

¹⁹⁴ Ebd. S. 19

¹⁹⁵ Ebd. S. 30

die Besuche in der Staatsoper, im Burgtheater und verschiedener Konzerte. Diese Besuche haben Seefehlner künstlerisch und persönlich geprägt und so widmet er auch knapp zwanzig Seiten seiner Autobiographie den Erinnerungen an seine ersten Konzert-, Theater- und Opernbesuche. Nach der Matura begann Egon Seefehlner auf Wunsch seines Vaters Jus zu studieren. Eigentlich wollte er aber die Sängerlaufbahn einschlagen. Auf unzähligen Auslandsaufenthalten vervollkommnete er seine Sprachkenntnisse und beschloss, eine diplomatische Laufbahn zu ergreifen. So absolvierte er 1933 die Konsularakademie und promovierte 1937 zum Doktor der Rechte. Durch den Einmarsch Hitlers in Österreich wurden seine Wünsche nach einer diplomatischen Laufbahn zunichte gemacht. Egon Seefehlner war aufgrund seiner Herkunft und Ausbildung ein Gegner des Nationalsozialismus. Als Befürworter der modernen Kunst erkannte er in der nationalsozialistischen Ideologie die Untauglichkeit, sich diesem Thema zu öffnen. Ein Besuch im Haus der Deutschen Kunst in München 1937 mit dem Thema "Entartete Kunst" war für Seefehlner prägend. So notiert er über diese Hetz-Schau: "Dieser 'Tag der Deutschen Kunst' in München im Jahre 1937 war für mich ein entscheidendes Ereignis: Von da an war ich für die Moderne eingenommen. Ich lernte zu sehen, was wirklich Kunst und was Scharlatanerie ist."¹⁹⁶

Im Jahre 1938 übersiedelte er nach Berlin und trat eine Stelle in der wirtschaftspolitischen Abteilung der AEG an. Dabei spielten sowohl die Verbindungen seines Vaters zum Unternehmen eine Rolle, wie auch die spezielle Unternehmenskultur. Die leitenden Angestellten waren antinazistisch eingestellt.

Im Januar 1940 rückte Egon Seefehlner zu einer Infanterieeinheit ein. Nach einem Herzanfall kam er in das Wehrmeldeamt Wilmersdorf bei Berlin. Durch Intervention der AEG wurde er im April 1941 unabhkömmlich gestellt und blieb zunächst in Berlin, bis er 1943 auf eigenen Wunsch nach Wien versetzt wurde. Hier erlebte er auch die letzten Kriegstage.

¹⁹⁶ Ebd. S. 65

Nach den letzten Kampfhandlungen wurde Egon Seefehlner als einer der nicht belasteten höheren Angestellten der AEG Österreich deren Vorstandsmitglied. Jedoch lagen Seefehlners Ambitionen auf einem anderen Gebiet, denn er wollte am Wiederaufbau mitarbeiten. Dabei stellte er sich eine Tätigkeit im Auswärtigen Dienst oder auf kulturellem Gebiet vor. Über Monsignore Jakob Fried, Vertreter der Christlichsozialen Fraktion, kam es zu Gesprächen mit Dr. Hurdes, der die ÖVP aufgebaut hat.

Im Juli 1945 wurde unter maßgeblicher Beteiligung der ÖVP die Österreichische Kulturvereinigung gegründet. Ihr erster Präsident war Dr. Hans Pertner¹⁹⁷, als Generalsekretär fungierte Egon Seefehlner.¹⁹⁸ Seefehlner entwickelte in der Österreichischen Kulturvereinigung eine umfangreiche kulturelle Tätigkeit: "Wir waren ungemein aktiv, veranstalteten Konzerte, Lesungen, Vorträge und Ausstellungen und gründeten im August 1945 auch eine Zeitschrift, deren Chefredakteur ich war: 'Der Turm'. Sie machte sich zur Aufgabe, das kulturelle Geschehen unter dem Aspekt der Verbindung von Tradition und Neuem, sowie aus christlicher und europäischer Sicht zu präsentieren."¹⁹⁹

Diese Österreichische Kulturvereinigung veranstaltete am 19. Juli 1945 das erste Konzert der Wiener Philharmoniker nach dem Krieg. Josef Krips war Dirigent, die Wiener Philharmoniker spielten zugunsten des Wiederaufbaus des Wiener Stephandoms, Bruckners 8. *Sinfonie*. Später stellte die Österreichische Kulturvereinigung Komponisten wie Honegger, Hindemith, Krenek, Bartók, Strawinsky und Schostakowitsch in Konzerten vor.

Durch die relativ offene politische Struktur nach Kriegsende war es auch möglich, dass der Kommunist Ernst Fischer den jungen Generalsekretär der Kulturvereinigung Egon Seefehlner im Juli 1945 ins Unterrichtsministerium berief. Seefehlner war mit Entnazifizierungsakten betraut. Unter dem Unterrichtsminister Dr. Hurdes wurde Seefehlner pragmatisiert. Mit einer zufälligen Begegnung mit dem Präsidenten des

¹⁹⁷ Hans Pertner war von 1936 bis 1938 Unterrichtsminister

¹⁹⁸ Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 123

¹⁹⁹ Seefehlner, Egon, 1983, S. 83

Konzerthauses, Manfred Mautner Markhof, bei einem Konzert im Musikverein, nahm der weitere berufliche Lebensweg Egon Seefehlners eine entscheidende Wendung. Im Juli 1946 wurde er Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft.

Im Jahre 1949 gründete Egon Seefehlner den österreichischen Zweig der Jeunesses Musicales.²⁰⁰ Seine Arbeit in der Jeunesses wurde unter anderem dadurch gewürdigt, dass ihm beim Weltkongress der Jeunesses Musicales Mitte der neunzehnfünziger Jahre der Vorsitz übertragen wurde.²⁰¹

Im Sommer 1954 berief dann der designierte Staatsoperndirektor Karl Böhm nach einigen Postenbesetzungskabalen²⁰² Egon Seefehlner als Vizedirektor in die Direktion der Wiener Staatsoper. Wobei er seine Tätigkeit im Wiener Konzerthaus weiterhin ausübte, seit Mai 1955 unter dem Titel eines "geschäftsführenden Direktionsmitgliedes". Egon Seefehlner blieb auch unter dem Nachfolger Karl Böhms, nämlich Herbert von Karajan, Vizedirektor der Staatsoper.

1961 wechselte er nach Berlin, wo er unter Gustav Rudolf Sellner stellvertretender Generalintendant der Deutschen Oper wurde.

1975 wurde er mit Wirkung ab 1. September 1976 als Nachfolger von Rudolf Gamsjäger - seinem ehemaligen Generalsekretärpendant im Wiener Musikverein - zum Direktor der Wiener Staatsoper bestellt. Er blieb Staatsoperndirektor bis zur Saison 1981/82 und ging dann, mit Ehrungen überhäuft, in Pension - u.a. erhielt er die Berufstitel Professor und Hofrat. Als sein Nachfolger Lorin Maazel nach nur drei Jahren kündigte, wurde Seefehlner nochmals mit der Leitung der Wiener Staatsoper betraut, diese Leitung hatte er als Interimsverwalter bis zur Amtsübernahme von Claus Helmut Drese im Herbst 1986 inne.

²⁰⁰ Die Gründung der Jeunesses Musicales war noch während des Zweiten Weltkrieges durch Marcel Cuvelier (Belgien) und René Nicolay (Frankreich) initiiert worden.

²⁰¹ Vgl. Barta, Erwin, 2000, S. 124

²⁰² Vgl. Seefehlner, Egon, 1983, S. 152 ff. (Clemens Krauss war für die Direktion der Wiener Staatsoper vorgesehen, Unterrichtsminister Kolb war sein Befürworter, Kolbs Vorschlag traf aber auf Widerstand bei Bundeskanzler Julius Raab)

Egon Seefehlner starb am 26. September 1997 in Wien.

5.3.2 Konzeption Egon Seefehlners

Egon Seefehlner machte es sich zum Prinzip, keine Entwicklung der zeitgenössischen Musik auszulassen und möglichst allen Tendenzen nachzugehen. In seiner Programmatik fanden sowohl die "Entarteten" der Wiener Schule und die "Neoklassiker" Hindemith'scher Prägung, als auch die vom Nationalsozialismus ohnehin "Gemäßigten" wie Orff, Egk und Blacher ihren Platz. "Dem durch das Vakuum an unpolitischer, moderner Musik im Nazi-Regime entstandenen Nachholbedarf Zeitgenossen aufzuführen, beziehungsweise überhaupt erst vorzustellen, versuchte Seefehlner darüber hinaus beizukommen, indem er bereits am Tag seines Amtsantritts an die zwanzig Telegramme in alle Welt verschickte, die darauf abzielten, führende Persönlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens nach Wien zu bringen, um den eingefleischten Konservatismus unseres Publikums der modernen Musik gefügiger zu machen."²⁰³

Wesentliches Anliegen war ihm, das Konzerthaus wieder in den Mittelpunkt des Interesses zu bringen und von dem Ruf eines Amüsierhauses (den Ruf hatte es unter anderen durch die Aufführung der *Revue um Topsy* bekommen) zu befreien.

Seefehlner setzte dazu bedeutende Mittel ein, speziell versuchte er, das Publikum in erster Linie mit Prominenz anzulocken. Prominenz entweder in der Person des Komponisten, oder in Form einer hochkarätigen Interpreten-Riege. Es muss erwähnt werden, dass dies für das Konzerthaus sehr wichtig war, denn dieses Haus wurde von jener Publikumsschicht, welche eher dem Musikverein zugetan war, also dem "philharmonischen" Stamm, als "Einrichtung zweiter Klasse"²⁰⁴ gesehen.

²⁰³ Gaich, Petra, 1998, S. 20

²⁰⁴ DS vom 4. Juli 1947

Seefehlner ließ sich auch nicht durch die besonderen Umstände der Zeit²⁰⁵ davon abhalten, international anerkannte, ausländische Künstler einzuladen, wobei man nicht mit Sicherheit rechnen konnte, dass die eingeladenen Künstler wirklich kommen würden.²⁰⁶ Im Gegensatz zur Gesellschaft der Musikfreunde, wo namhafte Künstler bereit waren, durch die nostalgische Bindung zum Haus auch für geringe Gagen aufzutreten²⁰⁷, musste die Konzerthausgesellschaft gegenteilige Erfahrungen machen. "Wir mussten alle Anstrengungen machen, um gute Künstler aus Österreich und aller Welt nach Wien zu bringen. Dass hierbei Enttäuschungen vorgekommen sind, ist nicht anders möglich, weil man ja nur einen kleinen Teil der engagierten Künstler vorher selbst beurteilen kann, dann ist es nun einmal im internationalen Konzertleben so üblich, dass ein großer Künstler von den ausländischen Konzertagenturen nur dann zur Verfügung gestellt wird, wenn gleichzeitig auch ein bis zwei junge Künstler engagiert werden Die Konzerthausgesellschaft hat überdies, wenn sie sich als wirklicher Kulturfaktor betätigen soll, einen äußerst schwierigen Stand. Die Gesellschaft der Musikfreunde ist in der ganzen Welt berühmt, unsere Säle eher aber gefürchtet. Es hat in jedem einzelnen Falle große Überredungskunststücke gekostet, um namhafte Künstler zu einem Auftreten in unserem Hause zu überreden."²⁰⁸

Dadurch wird klar, dass Egon Seefehlner eine starke Bindung an österreichische Ensembles mit hoher künstlerischer Qualität suchte. So lässt sich die enge Zusammenarbeit mit den Wiener Symphonikern und dem Wiener Kammerorchester²⁰⁹ erklären.

Eine der wesentlichen Komponenten bei der Reorganisierung des Konzerthauses ist die Gründung der INTERNATIONALEN MUSIKFESTE. Das erste Musikfest fand im Juni 1947 statt. Der Wiener Kurier berichtet darüber: "Im Rahmen eines bedeutsamen Festkonzertes wurde gestern das erste Internationale Musikfest eröffnet. Die österreichische Erstaufführung von Arthur Honeggers 'Jeanne d'Arc'- Oratorium 'Johanna

²⁰⁵ Die täglichen Probleme seit Kriegsende waren der Kohle- und Lichtmangel, die erschwerten Reisebedingungen und die finanziellen Schwierigkeiten. So konnte man kaum mit Subventionen von Bund oder Stadt rechnen.

²⁰⁶ DS vom 4. Juli 1947

²⁰⁷ Vgl. Cerha, Gertrud in ÖMZ, 1990A, S. 544

²⁰⁸ DS vom 4. Juli 1947 Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 21

²⁰⁹ Das Wiener Kammerorchester wurde im Jahre 1946 gegründet.

auf dem Scheiterhaufen` stand im Brennpunkt des Abends: Ein Werk für sich allein, ebenso seltsam in der äußeren Form wie tiefgreifend in der inneren Wirkung, ein Werk, das sich jeder Art von Erfassung, Einreihung, geistiger Katalogisierung widersetzt, in all seinen Phasen hingegen die starke und suggestive Persönlichkeit des Komponisten ausstrahlt."²¹⁰

Die Idee zu diesem vorerst jährlich, ab 1951 im Abstand von zwei Jahren durchgeführten Festivals, ging einerseits auf die Musikfeste der IGNM zurück, andererseits auf die Musik- und Theaterfeste der Stadt Wien von 1912 und 1924.

Die Konstituierung der Musikfeste entsprang aber auch der Idee und dem Wunsch Seefehlners, alles „Moderne, Neue, Lebendige im stärkeren Maße“²¹¹ zu betonen. Wobei er aber die Musiktradition nicht außer Acht gelassen hat. Mit den Internationalen Musikfesten wurde die Idee verfolgt, eine Plattform für Tendenzen und Strömungen internationaler und nationaler Schöpfungen zu schaffen. Dabei war es Seefehlner wichtig, das Publikum zu einer gewissen Verantwortung zu erziehen für das eigene rezente Kulturgut.²¹²

Sein leidenschaftliches Plädoyer kann in der ÖMZ nachgelesen werden: „Die moderne Musik soll gehegt und gepflegt werden, sie soll geliebt und gehasst sein. Sie muß auf jeden Fall das zentrale Problem des musikalischen Lebens unserer Zeit sein. Denn die moderne Musik ist das Leben! Ohne sie verwelkt die musikalische Leistung eines Volkes, auch wenn sie vier Fünftel des musikalischen Werkes einer ganzen Welt ihr eigen nennen dürfte. (...) Es geht nicht darum, das alte Gute zu bewahren, das ist eine selbstverständliche Notwendigkeit, die kein vernünftiger Mensch bestreiten wird. Aber es ist nicht so sehr eine Sache des kulturellen Lebens als vielmehr der materiellen Existenz eines Volkes, den geistigen und künstlerischen Besitz zu pflegen, zu erhalten und letzten Endes zu materiellem Wohle eines Volkes einzusetzen. (...) Der Sinn des menschlichen Lebens ist die Fortentwicklung, Wenn wir im Sinne des menschlichen Daseins

²¹⁰ Wiener Kurier vom 17. Juni 1947, S. 3

²¹¹ Seefehlner in der DS vom 4. Juli 1947

²¹² Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 32

handeln wollen, so müssen wir vor die Begeisterung für das Vollendete die brennende Liebe für das Werdende und Kommende stellen.“²¹³

Seefehlners Vorhaben hat nicht ausschließlich Zuspruch erhalten. Denn dem Direktorium gehörten nicht nur aufgeschlossene Persönlichkeiten wie Manfred Mautner Markhof oder Alexander Spitzmüller an, sondern auch eher reaktionäre und der Tradition verhaftete Persönlichkeiten, wie der damalige Staatsoperndirektor Franz Salmhofer. Auch gab es Vertreter aus Wirtschaft und Politik, die a priori keinen Zugang zur Avantgarde fanden.

Deshalb kam der folgende Aufruf zur Solidarität von Egon Seefehlner: „Kunst, und besonders die noch unerforschte, muß man l i e b e n und w i s s e n. Darum darf nur der urteilen, der ein Werk wirklich kennt. (...) So gesehen, hat bei der Vertiefung der zeitgenössischen Leistung im Bewusstsein der kunstverständigen Menschheit der wohlgebildete, verantwortungsbewusste Fachmann den wichtigsten Platz. Er hat die Menschheit auf Bedeutsames hinzuweisen, er hat aufzuklären über echt und falsch, über gut und schlecht. (...) Die wenigen, die berufen sind, müssen zusammenstehen, sie dürfen sich trotz verschiedener Richtungen nicht bekriegen, sie müssen dafür sorgen, dass das Neue in allen Arten zum Wort kommt. Daß alle, die etwas zu sagen haben, die Möglichkeit hierzu erhalten und dass möglichst häufige Aufführungen die schweren Jahre des Unverstandenseins abkürzen. In diesem Sinne müssen wir uns unablässig bemühen um eine Stärkung der modernen Haltung und um eine sichere Einschätzung des aufgeführten Werkes.“ [sic!]²¹⁴

Bald stellte sich aber das Problem, dass die Musikfeste einen großen Anteil an der enormen Verschuldung des Wiener Konzerthauses hatten. Diese Verschuldung reichte bis in die siebziger Jahre hinein, obwohl die Besucherauslastung aller Veranstaltungen während der Musikfeste hervorragend war. Interessanterweise war die Besucherzahl beim 10. Musikfest 1961 am höchsten, welches mit dem 35. Weltmusikfest der IGNM gekoppelt

²¹³ Seefehlner, Egon in: ÖMZ, Juni 1947, S. 137ff.

²¹⁴ Ebd.

war und der zeitgenössischen Musik eine primäre Berücksichtigung einräumte (insgesamt kamen 89.623 Besucher zu den Konzerten).²¹⁵

Dieser Umstand führte das Konzerthaus dazu, beim Kulturamt der Stadt Wien zu intervenieren, um weitere Subventionen zu erhalten. Das Konzerthaus musste ohnehin immer um Subventionen kämpfen, in Direktionsberichten ist davon die Rede, dass Subventionsgelder eher gestrichen wurden, als erhöht. So sah es - angesichts der beträchtlichen Verschuldung der Konzerthausgesellschaft gegenüber den Wiener Symphonikern - die Geschäftsführung der Symphoniker in einem Brief an den damaligen Stadtrat Hans Mandl als Affront an, dass „Bettler wie das Konzerthaus oder Kreditare wie der Musikverein das Recht haben, Musikfeste zu veranstalten, wie man sie in den üppigen Zeiten vor 1914 nicht geleistet hat.“²¹⁶

Wie schon mehrmals erwähnt, war die finanzielle Situation sowohl vom Konzerthaus, als auch vom Musikverein in den Nachkriegsjahren alles andere als rosig.

Jedoch hatten die Interventionen Erfolg. 1953 stellte der Wiener Festwochen-Ausschuss zusätzliche Subvention in Aussicht, wenn zwischen dem Konzerthaus und den Wiener Symphonikern eine Vereinbarung über eine Schuldentilgung zustande käme.

Dieser prekären finanziellen Situation soll aber die Tatsache entgegengestellt werden, dass die Internationalen Musikfeste bei vielen internationalen Journalisten und musikliebenden Gästen einen enormen Erfolg zu verbuchen hatten. Dieser große Zuspruch an ausländischen Gästen kam wieder der Wiener Wirtschaft zu Gute.

²¹⁵ Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 34

²¹⁶ Kobau, Ernst, 1991, S. 174

5.4 Programmatik der einzelnen Saisonen im Konzerthaus

5.4.1 Saison 1946/1947

Detailliert mit der Programmatik des Wiener Konzerthauses hat sich Petra Gaich in ihrer Diplomarbeit „Neue Musik im Wiener Konzerthaus in der Ära Seefehlner“ auseinandergesetzt.²¹⁷ Hier wird nur in geraffter Form auf die einzelnen Saisonen, bzw. auf die Programmatik der einzelnen Internationalen Musikfeste eingegangen. Denn Ziel dieser Arbeit ist vor allem, einen Vergleich der beiden Institutionen Musikverein und Konzerthaus darzustellen.

Die Person Egon Seefehlners und seine überwältigende Leistung für das Wiener Konzerthaus ist in dieser Arbeit schon im Detail beschrieben worden. Gleich in der ersten Saison unter Leitung von Egon Seefehlner erkennt man sein organisatorisches Talent und die hervorragende Arbeit für diese Institution. Das Ausmaß seiner Arbeit wird in seinem Rechenschaftsbericht gegenüber dem Direktorium am Ende der Spielzeit deutlich. „Ich glaube, wenn wir den Aktionsplan Juli 1946 mit dem tatsächlich erreichten vergleichen, dass es gelungen ist, im Wesentlichen unser Vorhaben zu erfüllen. Es sollte der gesamte kulturelle Charakter unserer Gesellschaft stark betont werden. In diesem Bestreben haben wir 132 Konzerte aller Art durchgeführt; 12 Dichterlesungen; 2 Tanzabende; 5 Gemäldeausstellungen; 5 Chansonabende; 11 Jazzkonzerte; leider [haben wir] auch eine Revue und als krönenden Abschluss 1 Musikfest mit 15 Veranstaltungen durchgeführt. Insgesamt gab es 196 eigene Veranstaltungen mit einer Gesamtbesucherzahl von 90.193 Besuchern.“²¹⁸

Obwohl dies ein Besucherrekord war, es war das Höchstmaß seit Bestand dieses Hauses, wurde die wirtschaftliche Bilanz vorerst schlecht beurteilt. Trotz des regen Publikumszuspruchs entstand durch die Abhaltung des 1. Internationalen Musikfestes ein gewaltiges Defizit, und dies trotz einer Subvention von öS 25.000 von Seiten des Bundesministeriums für Unterricht. Präsident Mautner Markhof konnte dies bald

²¹⁷ Vgl. Gaich, Petra, 1998

²¹⁸ DS vom 4. Juli 1947

korrigieren, denn nach einer genauen Durchrechnung ergab sich, „dass die finanzielle Situation der Gesellschaft in der letzten Sitzung der Direktion doch etwas streng beurteilt wurde, und dass sich in der Zwischenzeit ein weitaus besseres Bild ergeben habe, zumal sich seither großzügige Förderer gefunden haben, die der Gesellschaft in Anbetracht ihrer seit der Saison 1945/46 erbrachten außerordentlichen Leistungen auf kulturellem Gebiet sowie Förderung von moderner Musik und Kunst Summen zur Verfügung stellten, die uns in die Lage versetzen, ohne große Besorgnis in die neue Saison hineinzugehen.“²¹⁹

Dabei ist festzustellen, dass die Förderer aus den Reihen der Direktionsmitglieder, allen voran der Präsident, stammten.²²⁰ So steht fest, dass „jeder der involvierten Herren, obwohl ehrenamtlich im Präsidium der Konzerthausgesellschaft, stand mit vollem Engagement im Dienst der Sache und war offensichtlich bereit, weder Zeit noch Mühe noch private Mittel für das Konzerthaus zu scheuen“.²²¹

Die wohl herausragendsten Konzerte waren: Am 13. November 1946 brachte Hans Swarovsky zwischen Bachs Präludium und Fuge in *Es-dur für Orgel* (Orchesterfassung von Schönberg) und Beethovens *Dritter Symphonie*, Theodor Bergers neuromantische *Impressionen für Orchester op.8* zur Uraufführung.

Sir Adrian Boult²²² dirigierte nach 13-jähriger Pause wieder in Wien. Aus seiner Heimat England brachte er zwei Novitäten mit: William Waltons Lustspielouverture *Scapino* und Benjamin Britzens Erfolgsoper *Peter Grimes*. Weiters kam zur Aufführung Paul Hindemiths *Symphonie Es-Dur*. Im zweiten Teil des Konzertes spielte man Beethovens *Achte Symphonie*. Auch hier zeigt sich ein typisches Sandwichkonzert. Als Orchester fungierten die Wiener Symphoniker. Der Wiener Kurier schreibt über dieses Konzert: „Nach dreizehnjähriger Pause kam Sir Adrian Boult, einer der führenden Dirigenten Londons, über Einladung der Konzerthausgesellschaft wieder nach Wien und leitete ein Konzert unserer Symphoniker. Mit grandseigneuraler Haltung und imponierender

²¹⁹ DS vom 29. August 1947

²²⁰ Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 37

²²¹ Ebd. S. 37

²²² Sir Adrian Cedric Boult war britischer Dirigent. Geboren ist Boult am 8. April 1889 in Chester, gestorben am 22. Februar 1983 in London.

Partiturkenntnis führt Boult unsre Musiker durch das Dickicht moderner Kontrapunktion.²²³

Am 1. Dezember 1946 brachte man „Symphonischen Jazz aus Amerika“. Zur Erstaufführung kam William Schumans *Amerikanische Festouverture*, George Gershwins *Klavierkonzert F-Dur*, Walter Pistons Ballettsuite *Der unglaubliche Flötist* und Carl MacDonalds *Rhumba*.

Um das Publikum nicht zu verunsichern, lag dem Programmheft dieses Konzertes eine erläuternde Einführung bei. Diese Einführung sollte vor allem die Seriosität dieses Konzertes betonen. „Zu unserem Sonntag-Nachmittagskonzert sind einige einführende Worte nötig. Vor allem darf der programmatische Titel ‚Symphonischer Jazz aus Amerika‘ nicht missverstanden werden. Jazz ist in diesem Falle nicht einfach mit ‚Jazzmusik‘, also von Amerika importierter Tanzmusik gleichzusetzen, ganz abgesehen davon, dass auch diese jedenfalls für unsere jungen, allem Neuen aufgeschlossenen Komponisten und Musikfreunde interessant sein kann ...‘symphonischer Jazz‘ heißt in diesem Falle keineswegs ‚amerikanische Tanzmusik für großes Orchester gesetzt‘, es bedeutet ganz im Gegenteil: moderne Kunstmusik des Amerika von heute, ausgewählt unter dem Gesichtspunkt der syncopated music²²⁴“.²²⁵

Am 30. April 1947 spielten die Wiener Symphoniker Johann Nepomuk Davids *Dritte Symphonie* als Erstaufführung.

5.4.2 Das 1. Internationale Musikfest, 16. bis 30. Juni 1947

Der absolute Höhepunkt der Saison 1946/47 war das Erste Internationale Musikfest, welches zwischen 16. und 30. Juni 1947 stattfand.

²²³ Wiener Kurier vom 26. März 1947, S. 3

²²⁴ Die Synkope ist ein musikalisches Stilmittel, welches das Betonungsschema eines Taktes aufbricht, indem es unbetonte Schläge betont und rhythmisches Spannungsgefühl erzeugt.

²²⁵ Gaich, Petra, 1998, S. 38

Das Festival war getragen von dem Bestreben, „in vorbildlichen Aufführungen wesentliche Werke zeitgenössischer Musikkultur neben den Meisterwerken der Klassik und Romantik innerhalb von zwei Wochen den in- und ausländischen Musikfreunden zugänglich zu machen. Die wichtigsten Strömungen der modernen Musik sollen zur Geltung kommen und nach einer langen Zeit der Abgeschlossenheit vom Ausland einen möglichst lückenlosen Beweis von der Vielfalt der musikalischen Leistung in der Welt bei uns erbringen.“²²⁶

Eröffnet wurde das Musikfest mit Arthur Honeggers *Johanna auf dem Scheiterhaufen*. „Das in der nächsten Woche beginnende Erste Internationale Musikfest, das in Wien bis zum 30. Juni gefeiert wird, bringt am Montag im Großen Konzerthausaal als Einleitung eine der interessantesten musikalischen Aufführungen der letzten Zeit. Es ist das dramatische Oratorium „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ („Jeanne d’Arc au Bucher“) von Arthur Honegger, jenem fünfundfünfzigjährigen französischen Komponisten deutschschweizerischer Abstammung, der seit dem Weltkrieg zu den führenden modernen Tonsetzern gehört. In dem Johanna-Werk, dem textlich eine Dichtung Paul Claudels zugrunde liegt, hat Honegger einen Stoff zur Vertonung ausgewählt, der durch seine Dramatik und seine vom religiösen und politischen Standpunkt aus vielumstrittene Hauptperson durch Jahrhunderte die Schöpfungsfähigkeit von Dichtern, Denkern und Musikern angeregt hat.“²²⁷

Ein weiterer Höhepunkt des Musikfestivals war das Auftreten Olivier Messiaens. Zur Erstaufführung kamen seine *Visions de l’Amen* und *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus*.

Erwähnenswert ist auch, dass zwei „Altmeister“ am Dirigentenpult während des Musikfestes auftraten, Karl Böhm und Otto Klemperer. Wobei beide zwar Novitäten dirigierten, aber keine Avantgarde.

²²⁶ Blätter der Wiener Konzerthausgesellschaft, Sonderheft „Erstes Internationales Musikfest“, 15. Juni 1947, S. 1 in: Gaich, Petra, 1998, S. 43

²²⁷ Wiener Kurier vom 14. Juni 1947, S. 5

5.4.3 Die Saison 1947/48 und das 2. Internationale Musikfest, 14. bis 30. Juni 1948

Zwei Werke von Hans Pfitzner und Igor Strawinsky gehören prinzipiell zu den interessantesten Vorstellungen dieser Saison, wobei beide in Erstaufführung dem Publikum präsentiert wurden. Es handelt sich dabei um Hans Pfitzners Konzert *Fantasie für Orchester op. 56* durch die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Felix Prohaska und um Igor Strawinskys *Les Noces* unter Paul Sacher.

Des Weiteren sollen noch die Erstaufführungen von Bohuslav Martinus²²⁸ *Doppelkonzert, Klavier und Pauken* und Frank Martins *Petite Symphonie concertante* Erwähnung finden.

Das Zweite Internationale Musikfest fand vom 14. bis 30. Juni 1948 statt. War die Zielsetzung des 1. Musikfestes noch, vor allem Persönlichkeiten aus dem Ausland vorzustellen, so stand das 2. Musikfest im Zeichen eines Wettbewerbes. Die Intention war, „die Großen der neuen Kunst, der neuen Musik, die in der Welt bereits einen festen Platz einnehmen, bei uns aber noch in weiten Kreisen unerkannt sind, mit unseren jungen Begabungen zusammenzustellen.“²²⁹

Die „Großen der neuen Kunst“, von denen die neuesten Werke vorgestellt worden sind, waren z.B. die Franzosen wie Jaques Ibert (seine *Ouverture de Fêtes* eröffnete das Musikfest), Olivier Messiaen (*Trois Tâles* für großes Orchester), Darius Milhaud (*Sechste Symphonie* für Chor, Oboe und Violoncello) oder die Italiener Mario Pergallo (*La Collina*) und Goffredo Petrassi (*Suite für Orchester nach dem Ballett „Don Quichotte“*), um nur einige zu erwähnen.

Diesen wurden österreichischen Komponisten wie Ernst Krenek oder Gottfried von Einem gegenübergestellt, dessen Egon Seefehlner gewidmete *Orchestermusik* uraufgeführt wurde.

²²⁸ Bohuslav Martin war ein tschechischer Komponist des Neoklassizismus

²²⁹ Seefehlner, Egon, 1983, S. 110

Dass es zu einem regelrechten Wettbewerb zwischen Künstlern aus dem Ausland und heimischen Komponisten kam, entsprach zwar durchaus der Neigung und Intention Egon Seefehlners, hatte jedoch auch damit zu tun, dass der Druck der Presse (österreichische Komponisten zur Aufführung zu bringen) stark war und diesem nachgegeben wurde.

5.4.4 Die Saison 1948/49 und das 3. Internationale Musikfest, 15. bis 28. Juni 1949

Immer wieder muss auf die schlechten finanziellen Bedingungen hingewiesen werden, welchen sowohl die Konzerthausgesellschaft, als auch die Gesellschaft der Musikfreunde ausgesetzt waren. In der Saison 1948/49 wurden nur 90 Veranstaltungen durchgeführt. Der Mozartsaal sollte zu einem Kinosaal umgebaut werden. Die notwendigen Einsparungen waren deutlich spürbar, obwohl versucht wurde, der grundsätzlichen Linie (ein Ort für zeitgenössische Musik zu sein) treu zu bleiben. Man war aber bedacht, möglichst sparsam zu wirtschaften. Am Ende der Saison wurde das Dritte Internationale Musikfest ausgetragen, wobei nur noch ein Konzert pro Tag durchgeführt wurde.

Jedoch auch in dieser Saison durfte Paul Hindemith nicht fehlen. Sein Requiem *When Lilacs last in the dooryard bloom'd* wurde mit den Wiener Symphonikern unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung gebracht. Gesangsolisten waren Elisabeth Höngen und Hans Braun. Das Konzert fand am 28. Oktober 1948 statt, zuvor am 25. Oktober 1948 war Paul Hindemith Ehrenmitglied der Konzerthausgesellschaft geworden. „Als Lehrer ebenso berühmt wie als Komponist, wird Paul Hindemith als einer der größten Musiker des 20. Jahrhunderts in die Geschichte eingehen. Die Musikliebhaber Wiens wissen die Ehre seines Besuches zu schätzen. Um diesem Gefühl Ausdruck zu geben, wurde Paul Hindemith gestern in einer intimen Feier im Foyer des Konzerthauses zum Ehrenmitglied der Konzerthausgesellschaft ernannt.“²³⁰

Vor dem eigentlichen Konzert am 28. Oktober 1949 wurde eine Art „öffentliche Generalprobe“ für das Theater der Jugend durchgeführt. Diese Zusammenarbeit zeigt, dass

²³⁰ Wiener Kurier vom 26. Oktober 1948, S. 4

es Seefehlner ein besonderes Anliegen war, zeitgenössische Musik der Jugend bekannt und schmackhaft zu machen.

Das Dritte Internationale Musikfest fand in der Zeit vom 15. bis 30 Juni 1949 statt. Trotz des budgetären Engpasses konnte das Musikfest ohne wesentliche Kürzungen abgehalten werden, die Finanzierung wurde überwiegend von öffentlicher Hand ermöglicht.

Wieder sorgten international renommierte Künstler für ein hohes künstlerisches Niveau. Als Dirigenten fungierten z.B. Erich Kleiber, Paul Sacher, Arthur Honegger²³¹, Clemens Krauss, Pierre Fournier und Maurice Gendron, um nur einige zu nennen.

Als Höhepunkt sei das Oratorium *Totentanz* von Arthur Honegger anzuführen, welches jedoch nicht vom Komponisten selbst dirigiert wurde, sondern von Paul Sacher.

Die Kritiken waren zwiespältig. Einige Konzerte wurden durchaus positiv bewertet, als Ganzes konnten jedoch nicht nur positive Kritiken ausgemacht werden. Peter Lafite schreibt in der ÖMZ: „Zum dritten Male feierte man in Wien ein allgemeines Musikfest. Es sollte einen Querschnitt des zeitgenössischen Musikschaßens aller Länder und Zonen bieten und zugleich die großen Werke österreichischer Vergangenheit herausstellen. (...) Man wollte also gleichsam ... das Wiener Konzertpublikum vierzehn Tage lang zur Liebe zur neuen Musik zwingen; zur neuen Musik in allen möglichen Erscheinungsformen, nur leider nicht in ihren qualitativ wertvollsten und wirklich international bedeutsamsten Werken. Dem Programm fehlte die klare Linie; es roch nach Unsicherheit, Zufälligkeit, Improvisation. Was ein Höhepunkt werden sollte, ... enttäuschte vielfach, weil keine wirkliche Persönlichkeit erkennen ließ. Die Nationen waren keinesfalls durch ihre repräsentativsten Werke vertreten, auch nicht Österreich. Und gerade die erstrebte österreichische Note der ganzen Veranstaltung schien zu wenig ausgeprägt. Ähnliches gilt auch für die Interpretation.“²³²

²³¹ Arthur Honegger war französisch-schweizerischer Komponist und gehörte der Groupe des Six an. Vgl. Kapitel 2

²³² Lafite, Peter in: ÖMZ, Juli 1949, S. 198ff.

Vielleicht ist diese Kritik mit dem Fehlen der Wiener Schule und Arnold Schönberg zu erklären. In diesem Jahr feierte man seinen 75. Geburtstag und das Fehlen seiner Werke stieß auf Unverständnis. Auch der Publikumsbesuch ließ bei diesem Musikfest zu Wünschen übrig. „Das Wiener Publikum schien für all das eine feine Witterung zu haben. Sie äußerte sich vor allem im Besuch dieser Konzerte, der mit wenigen Ausnahmen selbst düstere Erwartungen in den Schatten gestellt hat.“²³³

Ob diese Kritik von Lafite gerechtfertigt war oder nur die Haltung eines einzelnen Kritikers wiedergibt, ob eine Sättigung beim Publikum eingetreten war oder ob die Qualität des Dritten Musikfestes zu Wünschen übrig ließ, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Fest steht, dass das Musikfest mittlerweile fester Bestandteil des Kulturlebens von Wien geworden war.

5.4.5 Die Saison 1949/50

Die Saison 1949/50 bildete mit den darauffolgenden Spielzeiten eine Zäsur. So kam es bedingt durch die prekäre Finanzsituation im Mai 1949 zu einer Abmachung zwischen Konzerthausgesellschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde.²³⁴

In diesem Abkommen manifestiert sich ein bemerkenswertes Phänomen des Musiklebens, nämlich die nunmehr auch institutionalisierte Trennung von bereits „klassischer“ und moderner Musik.²³⁵

Dieser Vertrag wurde jedoch aus verschiedenen Gründen nach zwei Saisonen frühzeitig abgebrochen wurde. Das 4. Musikfest im April 1951 wurde bereits wieder im Konzerthaus durchgeführt.

²³³ Ebd.

²³⁴ Vgl. Kapitel 3

²³⁵ Gaich, Petra, 1998, S. 56

Das Musikfestival 1950 fand mit Rücksicht auf die Gesellschaft der Musikfreunde nicht statt. Denn die Gesellschaft veranstaltete 1950 ein großes Bach-Fest. Außerdem hätte das Musikfest, auf Grund des Abkommens, in den Räumlichkeiten der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten werden müssen.

Erwähnenswerter Höhepunkt ist das am 25. April 1950 durch die Österreichische Kulturvereinigung veranstaltete Konzert. Der gesamte Zyklus von Hindemiths *Marienleben* (in der 1948 neu erarbeiteten Klavierfassung) stand auf dem Programm. Die Interpretation der Gesangspartie übernahm Judith Hellwig. Die zweite Erstaufführung war die *Sonate für Kontrabaß und Klavier*, interpretiert von Otto Rühm (Kontrabass) und Gerhard Rühm (Klavier).

5.4.6 Die Saison 1950/51 und das 4. Internationale Musikfest, 31. März bis 15. April 1951

Von den Veranstaltungen der Konzerthausgesellschaft sind zwei Konzerte des Wiener Konzerthausquartetts als herausragend zu nennen. Am 5. Dezember 1950 ertönte Paul Hindemiths *Sechstes Streichquartett* als Erstaufführung und am 13. März 1951 Martinus *Zweites Streichquartett* ebenfalls in Erstaufführung. Das Jilka Trio brachte am 19. Februar 1951 Arnold Schönbergs *Streichertrio op. 45* zur Erstaufführung. Damit ist die Reihe der Neuheiten bereits beendet.

Abgesehen vom vierten Internationalen Musikfest war die Bilanz aller veranstalteten Konzerte Neuer Musik im Konzerthaus geschmälert.

Seefehlners Intention für das 4. Internationale Musikfest war es, Platz zu schaffen für jene Werke, die während der Saison nicht zur Aufführung gebracht werden konnten. Daher schloss seine Planung auch erstmalig konzertante Opernprojekte ein. So wurde am 13. April 1951 Ernst Kreneks *Karl V.* zur Aufführung gebracht.

Zur thematischen Programmatik sei erwähnt, dass erstmals eine wirklich hohe Zahl von Werken der Wiener Schule aufgeführt wurde.

5.4.7 Die Saisons 1951/52, 1952/53 und das 5. Internationale Musikfest, 6. bis 19. Juni 1953

Die verzweifelte finanzielle Situation der Saison 1951/52 zwang Seefehlner zu einer Änderung und Neustrukturierung des Veranstaltungssystems. War bisher die Avantgarde überall eingebunden, so wurde jetzt versucht, zeitgenössische Musik streng zusammenzufassen und in einem eigenen Zyklus zu präsentieren. So wurde der Zyklus *Musica viva* gegründet, der analog zu dem von Karl Amadeus Hartmann ins Leben gerufenen *Pendants* in München entstand.²³⁶ Die Strategie ging schon in den ersten Monaten der neuen Saison auf und man konnte schnell Erfolge verbuchen. Erklärbar ist dies auch durch die billige Preisgestaltung der Konzerte, denn ein Abonnement des Zyklus *Musica viva* kostete nur die Hälfte im Vergleich zu anderen Abos. Die Konzerthausgesellschaft verlangte von „Nichtmitgliedern“ nämlich nur öS 40,--, während für die billigste Preiskategorie anderer Orchesterzyklen öS 86,-- zu bezahlen waren. Man erkennt daraus, dass man die Musikdarbietungen um relativ wenig Geld zugänglich machen musste, um das Wiener Publikum für die Avantgarde zu gewinnen.

Die gespannte finanzielle Situation prägte auch die darauf folgende Saison 1952/53. Es war vorsichtiges Wirtschaften angesagt, eine Sondersubvention in der Höhe von öS 1.000.000,-- deckte die größten Schulden ab.²³⁷

Im Rahmen des am Ende der Saison stattfindenden Musikfests wurden nur wenige Novitäten zur Aufführung gebracht.

Das fünfte Internationale Musikfest war geprägt durch die Präsentation deutscher Gegenwartsmusik. Anzuführen wäre Boris Blachers *Klavierkonzert in variablen Metren op. 42* als Erstaufführung am 7. Juni 1953 oder das Schlusskonzert, welches mit der RAVAG veranstaltet wurde und in dem Carl Orffs *Trionofo, Trittico teatrale* zur Erstaufführung gelangte.

²³⁶ Karl Amadeus Hartmann war deutscher Komponist. Er wurde geboren am 2. August 1905 in München und verstarb am 5. Dezember 1963 ebenda. Er war der Begründer der Konzertreihe *musica viva*

²³⁷ Vgl. GV vom 4. Juni 1947

5.4.8 Die Saison 1953/54, das 6. Internationale Musikfest, 30. Mai bis 19. Juni 1954

Die Jubiläumssaison anlässlich des 40-jährigen Bestands der Konzerthausgesellschaft konnte strukturell zu den vorhergehenden Saisons nichts Neues aufweisen.

Erwähnenswerte Novität des Zyklus *Musica viva* ist ein Konzert des Kammerorchesters der Konzerthausgesellschaft unter Felix Prohaska. Am 5. Dezember 1953 wurde Mario Pergallos *Musica per doppio quartetto d'archie* als Erstaufführung gespielt und Werner Egks *La Romance du Comte Olinos et de Blanchefleur* wurde aufgeführt. Ilona Steingruber interpretierte die Gesangspartien.

Das Sechste Internationale Musikfest stand wieder ganz im Zeichen der Wiener Schule. Es dominierten Werke von Alban Berg, Krenek und Apostel. Auch Zwölftöner anderer Nationalitäten wurden gespielt, wie zum Beispiel Dallapiccola)

5.4.9 Die Saison 1954/55, das 7. Internationale Musikfest, 5. bis 24. Juni 1955

Die Saison 1954/55 war die letzte Saison, in der Egon Seefehlner sich ausschließlich den Geschicken des Konzerthauses widmete. Ab der Saison 1955/56 bekleidete er, wie schon beschrieben, auch die Position des stellvertretenden Direktors der Wiener Staatsoper. Durch die zusätzliche Belastung war jedoch seine Tätigkeit im Konzerthaus nicht wesentlich reduziert.

In dieser Saison wurde meistens zeitgenössische Musik mit Barockmusik kombiniert. Ausnahme war ein Konzert, welches Paul Sacher präsentierte, nämlich die österreichische Erstaufführung von zwei frühen Bühnenwerken Darius Milhauds: *La Création du monde* und *Les malheures d'Orphée*.

Das siebte Internationale Musikfest 1955 wurde zeitlich ausgedehnt und fand während drei Wochen statt, nämlich vom 5. bis 24. Juni.

Zu den Höhepunkten zählten drei Erstaufführungen: Werner Egks *Columbus*, Olivier Messiaens Turangalia-Symphonie und Debussys *Pelléas und Mélisande*.²³⁸

5.4.10 Zusammenfassung

Das fünfte Kapitel dieser Masterarbeit hat in einem Vergleich die Frage zu beantworten versucht, welche der beiden Institutionen Musikverein oder Konzerthaus sich mehr der zeitgenössischen Musik verschrieben hatte. Dabei wurde eine Zeitspanne von zehn Jahren herangezogen, nämlich zwischen 1945 bis 1955. Die ganze Ära Seefehlners im Konzerthaus zu beleuchten (bis 1961) schien der Verfasserin nicht zielführend, da damit ein direkter Vergleich nicht erreicht werden konnte. Bei der Recherche des Musikvereins wurde nämlich festgestellt, dass nach 1950 die Zahl der Konzerte mit zeitgenössischer Musik dramatisch zurückgegangen ist. Zeitgenössische Musik im Musikverein konnte sich in den wirtschaftlich schlechten Zeiten in einer Institution, die sich der konservativen Musikauffassung verschrieben hatte, letztendlich nicht durchsetzen.

²³⁸ Vgl. Gaich, Petra, 1998, S. 78

6 Schlussbemerkungen und Beantwortung der Forschungsfrage

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in der Ära Egon Seefehlners die Konzerthausgesellschaft den Anspruch für sich gewinnen konnte, jene Institution zu sein, welche sich der zeitgenössischen Musik verschrieben hatte.

Bei einem direkten Vergleich im Rahmen der archivarischen Aufarbeitung der Programmzettel von Musikverein und Konzerthaus in den Jahren 1945 bis 1955 stößt man auf eine Fülle von Aufführungen moderner Musik im Konzerthaus. Das Konzerthaus ist jene Institution, welche sich der Pflege zeitgenössischer Musik verschrieben hatte. Vor allem die Person Egon Seefehlners spielt dabei eine große Rolle. So war er der Mann, der Neuem aufgeschlossen begegnet ist. Dies ist auch ersichtlich in seiner Funktion als Generalsekretär der Österreichischen Kulturvereinigung und nicht nur in seiner Funktion als Generalsekretär der Konzerthausgesellschaft in den Jahren 1946- 1961. Damit ebnete er nicht nur in der Sparte Musik den Weg zur Moderne, auch auf anderen Gebieten wie Lesungen, Vorträge und Ausstellungen war er ein Befürworter der Avantgarde. Wobei versucht wurde, das Publikum langsam und vorsichtig an die Moderne heranzuführen. So entstand auch die Idee der Sandwich-Konzerte, um dem Publikum zeitgenössische Musik wohl dosiert und verpackt in klassische Konzerte, schmackhaft zu machen. Dieses Konzept wird bis heute immer wieder gepflogen. Ähnlich motiviert war die erste Aufführung von amerikanischer Jazz-Musik im Dezember 1946, wo im Programmheft in einer speziellen Erklärung die Seriosität der Musik betont wurde.

Jedoch die Behauptung, dass Neue Musik im Musikverein selten bis gar nicht zur Aufführung gekommen ist, entspricht nicht ganz der Wahrheit. Gerade nach dem Zweiten Weltkrieg und der Vernichtung des NS-Regimes gab es großen Nachholbedarf, denn zeitgenössische Musik sollte wieder in allen Sälen der Konzerthäuser Einzug halten dürfen, und das war auch im Musikverein der Fall. Doch das Nachholen bezieht sich nicht nur auf die Periode des Nationalsozialismus, in Wahrheit galt es, die ganze versäumte Moderne nachzuholen, der sich auch der Ständestaat gegenüber verschlossen hatte. Hier hatte besonders die IGNM einen großen Einfluss, die viele zeitgenössische Werke auch im Musikverein zur Aufführung brachte. Außerdem kam hier auch das Abkommen zwischen

Konzerthaus und Musikverein vom Mai 1949 zu Tragen, demnach im Musikverein ernste Musik – und dazu zählte auch die zeitgenössische Musik – gespielt wurde, während dem Konzerthaus die Unterhaltungsmusik zugeteilt wurde.

Auf der anderen Seite dieser Bestrebungen standen die finanziellen Schwierigkeiten, mit denen beide Häuser, sowohl das Konzerthaus als auch der Musikverein, in der betrachteten Zeitperiode zu kämpfen hatten. Private Mäzene gab es aufgrund der wirtschaftlich schlechten Lage keine oder kaum mehr, man war auf staatliche Subventionen angewiesen und auch die waren sehr schwer zu bekommen. Die Musikfeste fanden zwar Zuspruch, speziell auch international und resultierten auch in hohen Besucherzahlen, allerdings schlug sich das finanziell kaum als Gewinn nieder, denn ausländische Musiker und Dirigenten waren sehr teuer. Zusätzlich wurden Konzerte oder Abonnements mit zeitgenössischer Musik zu günstigen Preisen angeboten, um das Publikum in den Konzertsaal zu bekommen. Daher sahen sich beide Häuser immer wieder gezwungen, Geschmack und Wünschen des konservativen Publikums Rechnung zu tragen, um Abonnements zu verkaufen und entsprechende Besucherzahlen, bzw. Auslastung zu erreichen.

Dass das Konzerthaus trotz der schwierigen Zeiten den Komponisten der zeitgenössischen Musik viel Platz einräumte, dafür war die Person Egon Seefehlner ausschlaggebend. Schon in seiner Antrittsrede, in seiner ersten Programmplanung und in den Folgejahren war Egon Seefehlner der große Erzieher, dessen Intention darauf abzielte, dem Publikum alle Scheu vor dem Neuen und Modernen zu nehmen. In seiner Rolle als Erzieher bemühte er sich auch, dem jungen Publikum Gelegenheit zu geben, ein Konzert oder eine Probe zu besuchen. So ist es seinen stetigen Bemühungen zuzuschreiben, dass die Avantgarde eine Heimstätte im Konzerthaus gefunden hatte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat sich eher einer konservativen Musikauffassung verschrieben. Nach 1950 nehmen Aufführungen mit zeitgenössischer Musik abrupt ab, das finanzielle Risiko war der GdM zu groß. Zeitgenössische Musik konnte sich im Musikverein nicht durchsetzen. Das Publikum des Musikvereins war dazu nicht bereit.

Daher – in Beantwortung der Forschungsfrage – ist die Konzerthausgesellschaft unter der Leitung Dr. Egon Seefehlners jene Institution, die sich trotz widriger Umstände der zeitgenössischen Musik auf Dauer verschrieben hatte. Ihr ist es im Endeffekt auch zu verdanken, dass bis heute das System der Sandwich-Konzerte in der Programm-Gestaltung erhalten geblieben ist, ein Faktum das für den Erfolg des Konzepts spricht, das Publikum behutsam an die Moderne heran zu führen. Ein Bestreben, das auf Grund der ständigen Weiterentwicklung in der Musik ja eigentlich nie zu Ende ist.

7 Bibliographie

7.1 Quellenverzeichnis

7.1.1 Primäre Quellen

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bösendorferstraße 12, 1010 Wien

Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft, Lothringerstraße 20, 1030 Wien

7.1.2 Sekundäre Quellen

Zeitungen:

Arbeiterzeitung

Musikblatt der Gesellschaft der Musikfreunde

Neue Freie Presse

Reichspost

Wiener Kurier

7.2 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1978): Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main

Barta, Erwin (2000): Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961, Eine vereinsgeschichtliche und musikwirtschaftliche Studie. Dissertation Universität Wien

Blaukopf, Kurt (1963): Wie das Konzerthaus wurde. Zur Geschichte des Konzertwesens in Wien am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (1900-1918), in: Österreichische Musikzeitschrift, Sonderheft „50 Jahre Wiener Konzerthaus“, Nr. 5/1963, S. 209-221

Blaukopf, Kurt und Herta (1992): Die Wiener Philharmoniker, Welt des Orchesters – Orchester der Welt

Baier, Christian, Bischof, Rainer (1988): Neuer Manager der Wiener Symphoniker in: Österreichische Musikzeitschrift, November 1988

Cerha, Gertraud (2009): Zur Wiener Musikszene nach 1945 in: Wiener Musikgeschichte, Annäherungen - Analysen – Ausblicke, Hg: Julia Bungardt, Wien, Köln, Weimar

Cerha, Gertraud (1990A): Neue Musik aus Wien 1945-1990, in: Österreichische Musikzeitschrift 45, Heft 10, S. 539-560

Cerha, Gertraud (1990B): Neue Tendenzen im Musikschaffen heute, in: Verdrängte Kultur - Österreich 1918-1938-1968-1988, Wien S. 72-88

Dobberstein, Marcel (2007): Neue Musik, 100 Jahre Irrwege, Eine kritische Bilanz, Wilhemshaven

Felderhofer, Hellmut (2000): Musiktheorie, Ästhetik und Neue Musik in: Studia Musicologica Register Tomi XXI-XL 1979-1999, Budapest 2000 S. 441-456

Gaich, Petra (1998): Neue Musik im Wiener Konzerthaus in der Ära Seefehlner. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien

Gayda, Thomas (1988): Zur Auseinandersetzung um Organisation und Ästhetik der zeitgenössischen österreichischen Musik im Konzertleben Wiens in den ersten Jahren nach 1945. Dissertation, Universität Wien, Wien

Goertz, Harald (1989): Österreichisches Musikhandbuch. Struktur und Organisation, Österreichischer Komponisten der Gegenwart. Wien-München

Grasberger, Franz, Knessl, Lothar (1970): Hundert Jahre Goldener Saal. Das Haus der Gesellschaft der Musikfreunde am Karlsplatz. Wien

Greene, Vivien (Hrsg.) (2014): Italian Futurism 1909 – 1944. Reconstructing the Universe. Guggenheim

Günther, Bernhard (Hrsg.) (1997): Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts. Wien

Haefeli, Anton (1982): Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich

Heller, Friedrich C., Revers, Peter (1983): Das Wiener Konzerthaus. Geschichte und Bedeutung 1913 – 1982. Wien

Hellsberg, Clemens (1992): Demokratie der Könige. Geschichte der Wiener Philharmoniker. Zürich

Kannonier, Reinhard (1987): Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik. Wien-Köln-Graz

Klein, Rudolf (1963): Wie das Konzerthaus eine Mission erfüllt. Zur Entwicklung der Wiener Konzerthausgesellschaft von 1918 bis 1963, in: Österreichische Musikzeitschrift, Nr. 5/1963, S. 223-235

Kobau, Ernst (1991): Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie. Wien

Lafite, Peter (1949): Zum drittenmal Musikfest in Wien, in: Österreichische Musikzeitschrift, Nr. 7/1949, S. 198-201

Mayerhofer, Bernadette <http://www.wienerphilharmoniker.at> (25.2.2014)

Mittag, Erwin (1950): Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker

Permoser, Manfred (2000): Die Wiener Symphoniker im NS-Staat. Frankfurt am Main

Schlögl, Michaela (2011): 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien

Schorske, Carl E. (1981): Fin-de-siècle Vienna. Cambridge

Schuschnitz, Desirée (1980): 1900 – 1980: 80 Jahre Wiener Symphoniker. Ein Stück Wiener Musikgeschichte. Wien-München

Seefehlner, Egon (1983): Die Musik meines Lebens. Vom Rechtspraktikanten zum Opernchef in Berlin und Wien. Wien

Seefehlner, Egon (1947): Zum ersten Internationalen Musikfest in Wien. Unsre Musik. In: Österreichische Musikzeitschrift, Nr. 6/1947, S. 137 – 139

Stein, Philipp (2013): Das Wiener Konzerthaus 1930-1945. Dissertation Universität Wien

Stuckenschmidt, Hans Heinz (1951): Arnold Schönberg. Zürich und Freiburg i. Br.

Stuckenschmidt, Hans Heinz (1976): Die Musik eines halben Jahrhunderts. München

Stuckenschmidt, Hans Heinz (1982): Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit. München

Strasser, Otto (1974): Und dafür wird man noch bezahlt. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern

Tenner, Haide (Hrsg.) (2012) : Alma Mahler – Arnold Schönberg. „Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann.“ St. Pölten – Salzburg - Wien

Trümpi, Fritz (2011): Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus

Wagner, Manfred (1990): Im Interview mit Egon Seefehlner: "Ich leide darunter, dass heute keine Pluralität herrscht", in: Österreichische Musikzeitschrift, Nr. 10/1990 S. 561-567

Zelinsky, Hartmut (1980): Der Weg der „Blauen Reiter“ in: Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente in einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg

8 Deutsche Zusammenfassung

Der Vergleich der beiden Institutionen Wiener Konzerthaus und Wiener Musikverein bezüglich der Forschungsfrage, welche der beiden Institutionen sich der Pflege zeitgenössischer Musik verschrieben hat, ist durch die Tatsache berechtigt, dass stereotyp angenommen wird, dass das Wiener Konzerthaus jene Institution ist, welche der Avantgarde aufgeschlossen ist, während der Wiener Musikverein als Treuhänderin einer konservativen Musikauffassung gilt. Als Zeitrahmen wurden die Jahre von 1945 bis 1955 gewählt, da in diesem Jahrzehnt Dr. Egon Seefehlner als Generalsekretär die Geschicke im Konzerthaus maßgeblich nach seinen Intentionen mit gestaltet hat: Als Förderer der Neuen Musik wollte er dem Wiener Publikum die Angst vor der Avantgarde nehmen.

Bevor man genauer auf diese Forschungsfrage eingeht, ist es jedoch unerlässlich, zeitgenössische Musik zu definieren. Dabei stößt man auf einen komplexen Bereich. Deshalb ist es bei einer Einteilung von moderner Kunstmusik ratsam, diese in einen sozialhistorischen Kontext zu betten. Denn eine historische Einteilung allein reicht nicht aus, die Entstehung zeitgenössischer Musik zu definieren. Es ist in diesem Zusammenhang auch wesentlich, auf soziale Umbrüche einzugehen. Weiters ergibt sich bei einer Begriffsdefinition auch das Dilemma der korrekten Bezeichnung: ist der Terminus <Neue Musik> oder zeitgenössische Musik richtig? Um dieses Dilemma zu lösen und die verschiedenen Stilrichtungen einteilen zu können, folgt die Erkenntnis, dass man die Bedingungen für eine Einteilung nicht nur zeitlich fixieren muss, sondern auch örtlich.

Das erste Kapitel dieser Arbeit teilt die zeitgenössische Musik unter diesen zuvor genannten Aspekten ein. Vor Beantwortung der Forschungsfrage erfolgt ein direkter Vergleich zwischen Konzerthaus und Musikverein, wo auf die Historie der beiden Häuser eingegangen wird. Ein Exkurs über die beiden Orchester Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker hilft den Vergleich der beiden Institutionen insoweit zu beenden, als damit die geschichtliche Aufarbeitung klare Formen annehmen kann.

Bei der Recherche, inwieweit die Avantgarde in den beiden Häusern Einzug gehalten hat (und zwar im gewählten Zeitrahmen von 1945-1955) wird klar, dass das Stereotyp - die Gesellschaft der Musikfreunde sei Treuhänderin einer konservativen Musikauffassung und

die Konzerthausgesellschaft, schon durch die Person Egon Seefehlner, sei aufgeschlossen für alles Neue – nicht Bestand hält. Die Programmatik wurde im Rahmen der Arbeit für alle Saisonen an Hand der Programmzettel und daraus abgeleitet bedeutender Aufführungen analysiert.

Zweifelsohne ist das Wiener Konzerthaus die Institution, wo moderne Kunstmusik ein zu Hause gefunden hat. Denn in den wirtschaftlich schwierigen Nachkriegsjahren versuchte das Konzerthaus, für sich ein Alleinstellungsmerkmal zu manifestieren. Mit den Sandwich-Konzerten wurde von Dr. Egon Seefehlner ein Konzept geschaffen, das bis heute erfolgreich eingesetzt wird: Dabei werden neue Stücke gleichsam zwischen bekannte ältere Musikstücke in der Programmatik gesetzt, um das Publikum sanft an die Avantgarde heran zu führen.

Aber gerade die Nachkriegssituation, wo man so schnell wie möglich Normalität eintreten lassen wollte, hat dazu geführt, dass zeitgenössische Musik auch im Wiener Musikverein gespielt wurde. Der Wunsch einer Wiedergutmachung brachte mit sich, dass Werke gespielt wurden, welche zuvor verboten waren. Auch gab es einen großen Nachholbedarf an der gesamten versäumten Moderne, nicht nur bedingt durch die Verbote des zweiten Weltkriegs, sondern auch durch die Verschllossenheit davor im Ständestaat. Zeitgenössische Musik hat sich jedoch im Musikverein auf Dauer nicht durchgesetzt, speziell nach 1950 ist ein abrupter Abfall an Aufführungen von neuer Musik festzustellen. Ursache war die schwierige wirtschaftliche Situation und das durchwegs konservative Publikum des Wiener Musikvereins. Um entsprechende Auslastung und Einnahmen zu erreichen, war man gezwungen, sich dem Geschmack des Publikums zu beugen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass in der betrachteten Periode von 1945 – 1955 sowohl Konzerthaus, als auch Musikverein sich der neuen Musik gewidmet haben, speziell bis 1950 in ähnlichem Ausmaß. Die Konzerthausgesellschaft ist jedoch langfristig gesehen jene Institution, die sich – trotz schwieriger wirtschaftlicher Umstände - auf Dauer der Pflege der zeitgenössischen Musik verschrieben hat.

9 Summary

A comparison of both institutions Wiener Konzerthaus and Wiener Musikverein relating to the research question, which one of both institutions dedicated itself more to the maintenance of contemporary music, is authorized in consideration of the fact, that the stereotype opinion is usual, that the Wiener Konzerthaus is that institution, which is more opened to the avant-garde, than the Wiener Musikverein, which is regarded as the custodian of a conservative music-conception. The author chose as timeframe the years from 1945 to 1955, because this decade was influenced by Dr. Egon Seefehlner the general secretary of the Wiener Konzerthaus. He was a promoter of contemporary music, who tried to take away the audiences' fear of the avant-garde.

Before someone's try to handle the research question, it is essential to define contemporary music. This try is a very complex field. Therefore it is advisable to mention a social historical context for classification of modern art music. A historical classification is not enough to specify contemporary music. In this context it is useful to consider social changes. Furthermore you have to find the correct appellation. Which expression is right <Neue Musik> or contemporary music? The German appellation Neue Musik which translated New Music is not used in the Anglican culture. By disposition of various music styles you have to fix them not only chronically, but also locally.

The first chapter of this paper disposes contemporary music under these aspects, mentioned above. In answer to the research question, a comparison of Konzerthaus and Musikverein is following by comparing the history of both institutions. An excursion of both orchestras Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker tries to end the comparison of both institutions by the historical regeneration to lighten them up.

By doing the research, how the avant-garde took place in both houses (in the chosen time frame of 1945-1955) you are faced by the fact, that the stereotype, that the Gesellschaft der Musikfreunde was more conservative in its music-conception than the Konzerthausgesellschaft, which was more open to all new by the influence of the personality of Egon Seefehlner, is not consolidated. The programmatic was analysed season by season by processing the programs and showing the important performances.

Without doubt the Wiener Konzerthaus is an institution, where contemporary music has found its home. In fact of the economically difficult years after the Second World War, the Konzerthaus tried to demonstrate his unique feature. With the concept of the Sandwich-Konzerte was created a system, which is successful also nowadays. This concept is created in such a way that new compositions were mixed with traditional old plays to bring the avant-garde close to the audience.

But also the situation after the Second World War was crucial, everyone was interested to have a normal situation as soon as possible, that's why contemporary music was also played in the Wiener Musikverein. The ambition was a sort of compensation which implicates that plays were performed which were forbidden before. Furthermore there was accumulated need of the whole missed modern spirit, although not only because of the prohibition of the Nazi-Regime, but also due to the fact of the closeness of the Austrian Ständestaat. Contemporary music in the Wiener Musikverein has not established itself in the long run, especially after the year 1950 a sudden decline of performances of contemporary music can be determined. The reason was a difficult economical situation and a conservative audience of the Wiener Musikverein. They were forced to bend the taste of the audience for economical reasons.

To sum up the examined period of 1945-1955, both institutions, the Wiener Konzerthaus as well as the Wiener Musikverein were addicted to contemporary music. The Konzerthausgesellschaft is in the long run that institution, which – despite of difficult economical circumstances – maintained contemporary music.

10 Lebenslauf

Name: Eveline Pfriemer Kuspis BA

Schulbildung: 4 Jahre Volksschule in Wien
8 Jahre wirtschaftskundliches Realgymnasium
Friesgasse

Matura: 18. Juni 1979

Studium: Geschichte und Politikwissenschaften ab 1980
Geschichte Bachelorstudium ab 2008
(Abschluß: Dez. 2008)
Geschichte Masterstudium ab WS 2009

Berufslaufbahn: Assistentin Bauunternehmung
Dipl.Ing. Dr. A. Kallinger
ab 1988 bis 2000

Assistentin im Familienbetrieb Firma Erich Kuspis
ab 2004

Wien, Mai 2014