

Thomas Wozonig

Einleitung

3313.) 5./XI.[1955]

Eröffnungsvorstellung

»Fidelio«

150 Millionen hörten am Rundfunk
zu; die Aufführung war auch am Fern-
sehfunk übertragen und überdies
durch Lautsprecher auf den Ring.
Es war ein gesellschaftliches Ereignis
wie es nicht einmal die englische
coronation zu bieten hatte.

Dulles der amerik. Außenminister
kam aus Genf. Henry Ford, Firestone
B. Walter und alles was Rang, Namen
und Geld hatte war dabei. Toiletten
Schmuck en masse.

Die Aufführung war musikalisch großartig
ohne Horn Gikser u. tonlich prachtvoll
Höhepunkt die 3. Leonore.

[...]

Damit bin ich in die Geschichte eingegangen
so daß wenigstens etwas von mir übrig bleibt.
Mit welchen Opfern dies und das ganze Opern-
fest erkaufte wurde, brauche ich hier nicht
niederzulegen: ich werde es ohnedies mein
Lebtag nicht vergessen.¹

Mehr als vier Jahrzehnte nach seinem Tod scheint das, was von Karl Böhm im öffentlichen Bewusstsein »übrig geblieben« ist, in wenigen Leitmotiven und Positionen festgefahren. Dem nach wie vor von vielen verehrten Kapellmeister alten Schlages, der nach dem Zweiten Weltkrieg an den Pulten unter anderem in Wien und Salzburg, in Bayreuth, Berlin und Frankfurt zum kulturellen Wiederaufbau beigetragen und insbesondere in seiner Heimat als musikalischer Identitätsstifter Spuren hinterlassen hat, schlagen von anderer Seite der Vorwurf künstlerischer Uninspiriertheit sowie Hinweise auf seine Haltung und Taten

1 Karl Böhm, Tagebücher, Nr. 3313, 5. November 1955; Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg, Sammlung Karl Böhm. Siehe zu den Tagebüchern auch unten, S. 25–29.

Thomas Wozonig

während der NS-Zeit entgegen. Letztere sind es auch, die den letzten »Österreichischen Generalmusikdirektor«² in den vergangenen Jahren wieder stärker in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt haben: Im Zuge der lange überfälligen Debatte über den Umgang mit belasteten Erinnerungsorten, die insbesondere in die kritische Auseinandersetzung mit problematischen Platz- und Straßennamen gemündet hat, wurde auch das Bewusstsein für Böhms Werdegang während des »Dritten Reichs« geschärft.³ Nach ihm, der sich schon bald nach 1933 den an die Macht gekommenen Nationalsozialisten angebotend, sich bereitwillig ihrer reaktionären und menschenverachtenden Kulturdoktrin unterworfen und sich zu einem ihrer führenden Repräsentanten emporgedient hatte, waren immerhin ab dem Ende der 1970er Jahre unter anderem die Dr.-Karl-Böhm-Allee am Grazer Schlossberg, der Dr.-Karl-Böhm-Weg im Salzburger Stadtteil Parsch und vor allem der Karl-Böhm-Saal im heutigen Haus für Mozart inmitten des Salzburger Festspielbezirks benannt worden; während die Debatte für Graz wie auch den Parscher Weg bislang folgenlos geblieben ist, bezogen die Verantwortlichen der Salzburger Festspiele um Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler aus ihr die Anregung für einen reflektierten Umgang mit dem prestigeträchtigen Festsaal. Im Dezember 2015 wurde entschieden, den Raum aufgrund der »außergewöhnlichen künstlerischen Verdienste« Böhms nicht umzubenennen, ihn jedoch mit einer Zusatztafel zu versehen, um Böhm als das darzustellen, »was er war: ein großer Künstler, aber politisch fatal Irrender«.⁴

Dabei sind es nicht allein Böhms Haltung und Taten zwischen 1933 und 1945, die aufzuzeigen sind: Nicht minder schwer erträglich ist aus heutiger Sicht seine lebenslange Weigerung, sich deren Verwerflichkeit einzugestehen und sich vor der Öffentlichkeit zur eigenen Verantwortung zu bekennen. Ganz im Gegenteil empfand Böhm das knapp einjährige Auftrittsverbot, das die Alliierten

2 Am 14. April 1964 wurde Böhm aus Anlass seines 70. Geburtstags von Bundespräsident Adolf Schärf mit diesem rein symbolischen Ehrentitel ausgezeichnet, der sich in biografischen Porträts dankbar zitieren lässt. Böhm selbst erwähnt die Auszeichnung in seiner Autobiografie eher beiläufig und ohne genaue Datierung. Siehe Karl Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, hg. von Hans Weigel, erweiterte Auflage, Wien u. a.: Fritz Molden 1974, S. 103.

3 Siehe anon., »Dr.-Karl-Böhm-Allee«, in: *Endbericht der ExpertInnenkommission für Straßennamen Graz*, Auszug, Graz 2017, www.graz.at/cms/dokumente/10327035/de2c0a93/Endbericht%20der%20ExpertInnenkommission%20f%C3%BCr%20Stra%C3%9Fennamen%20Graz.pdf, S. 54–57, sowie Alexander Pinwinkler, »Prof. Dr. Karl Böhm«, in: *Nach NS-belasteten Personen benannte Straßen in der Stadt Salzburg. Schlussbericht des Fachbeirats »Erläuterungen von Straßennamen«*, Teil B: *Biografien*, Salzburg 2021, www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/, S. 39–56 (07.06.2024).

4 Siehe zu diesem Prozess Thomas Trenkler, »Eine Erläuterungstafel für den Karl-Böhm-Saal«, in: *Kurier*, online, 28. Dezember 2015, <https://kurier.at/meinung/kolumnen/trenklers-tratsch/salzbuerger-festspiele-eine-erlaeuterungstafel-fuer-den-karl-boehm-saal/171.967.891> (07.06.2024).

im Herbst 1946 über ihn aussprachen,⁵ zeitlebens als Unrecht; während er nach außen, nämlich in seiner Autobiografie, zynisch von den »vielen Mißverständnisse[n] der damaligen Zeit«⁶ sprach, zürnte er in seinen Tagebüchern über eine »Kette von Verfolgungen Verleumdungen Intrigen und negativen Resultaten«.⁷ Stets war seine Haltung nicht nur von Verharmlosung, sondern teils bewusster Täuschung bis hin zum Versuch der Konstruktion der eigenen Opferrolle geprägt. Wiederholt klagte er die alliierten Besatzungstruppen nach Kriegsende dafür an, ihn von seinem künstlerischen Tun abgehalten und ihn »kaltgestellt« zu haben,⁸ verglich sich mit einem »Tiger oder Löwen hinter den Gitterstäben«⁹ und beteuerte stets: »Politik interessiert mich überhaupt nicht und hat mich nie interessiert.«¹⁰

Das eigene Handeln allein aus künstlerischen, demnach per se »apolitischen« Absichten heraus zu rechtfertigen, war eine nicht nur von Böhm, sondern vielen seiner Kollegen verfolgte Strategie; gegenüber dem Umstand, dass sich eine als apolitisch apostrophierte künstlerische Tätigkeit als »oft noch brauchbarer als die [erweist], die sich unverhohlen in den Dienst der Barbarei stellt«¹¹, verschloss er zeitlebens die Augen. Die von Hanns-Werner Heister betonte »Kontinuität des Alltäglichen«¹², im Falle des Dirigenten also das zumindest die 1930er Jahre hindurch wenig erschütterte Fortbestehen der ihn umgebenden Kulturinstitutionen und -praktiken nach dem »Anschluss«, mag in ihm tatsächlich die Überzeugung sich formieren lassen haben, nur Akteur einer dem politischen Tagesgeschehen enthobenen Sphäre zu sein – eine Überzeugung, die zu revidieren er nach Kriegsende nie bereit war und zu der sich zweifellos auch kalkulierte Fassade zur Sicherung der eigenen Stellung gesellte. Auch die »Opfer«, auf die Böhm im eingangs zitierten Tagebucheintrag (wie auch andernorts) anspielte, dürften in

5 Häufig ist in biografischen Darstellungen von einem zweijährigen Auftrittsverbot die Rede; vgl. etwa GRK [Gerhard R. Koch], »Böhm, Karl«, in: *Das Atlantisbuch der Dirigenten. Eine Enzyklopädie*, Zürich: Atlantis 1985, S. 79–84, insb. 79. Dies trifft allerdings nur auf Wien zu, das in der russischen Besatzungszone lag; im britisch kontrollierten Graz wurden ihm Auftritte noch bis ins Frühjahr 1946 gestattet. Siehe Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2608–2611, 28. Jänner, 25. Feber, 25. März und 29. April 1946.

6 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 79.

7 Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), o. Nr. (nach Nr. 2601), vermutlich erste Septemberhälfte 1946.

8 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 79.

9 Ebd.

10 »Die Wiener haben Karl Böhm jetzt zum Ehrenbürger ernannt. ›Ich bin und bleibe ein Einzelgänger. Mit dem 84-jährigen Dirigenten sprach Felix Schmidt«, in: *Die Zeit*, 15. Dezember 1978, S. 59 f.

11 Hanns-Werner Heister, »Nachwort. Funktionalisierung und Entpolitisierung«, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. von dems. und Hans-Günter Klein, Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1984, S. 306–316, hier 313.

12 Ebd.

Thomas Wozonig

ebendiesem Kontext zu lesen und auf die Entbehrungen im »Grazer Exil«,¹³ auf das Dirigierverbot oder auf die Widerstände, die ihm noch mehrere Jahre vonseiten der Orchester¹⁴ sowie Teilen des Publikums¹⁵ entgegenschlugen, gerichtet gewesen sein. Ebenso dürften ihm die Verwüstungen des Krieges vor Augen gestanden sein, insbesondere die alliierte Bombardierung, die er als unmittelbaren Angriff auf »unsere so heißgeliebte Musikkultur«¹⁶ empfand und – wie viele seiner Landsleute – wiederholt öffentlich zur Schandtat erklärte, insbesondere jenen Fliegerangriff auf Wien am 12. März 1945, durch den auch die Staatsoper schwer beschädigt worden war.¹⁷

Dass die Legitimität oder Illegitimität solcher Vorwürfe lange Zeit nur eine Minderheit der österreichischen und deutschen Bevölkerung ernstlich beschäftigte, ist symptomatisch für die Haltung der unmittelbar vom Krieg betroffenen Generationen, denen vor allem an der gemeinsamen Überwindung der erlittenen Traumata, nicht der Abwägung und Sühnung der Verantwortung jedes verstrickten Individuums gelegen war. Dies erklärt auch, weshalb vielfach Profiteur:innen und Leidtragende des NS-Regimes ihre persönlichen wie künstlerischen Beziehungen nach Kriegsende, meist ohne jeden Klärungsbedarf, (wieder-)aufnehmen konnten: Der Zweite Weltkrieg und die vorübergehend intensive Aufarbeitung des Geschehenen durch die alliierte Nachkriegsjustiz galten vielen schon bald »als ein abgeschlossener, einer bestimmten Epoche zu-

13 So bezeichnete Böhm die Zeit, die er zwischen Kriegsende und der vollumfänglichen Wiederzulassung als Dirigent 1947 in seiner Heimatstadt verbrachte. Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), Inhaltsverzeichnis, erstmals verwendet in den Tagebüchern (wie Anm. 1), o. Nr. (vor Nr. 2608), vermutlich Ende Jänner 1946.

14 Dies betrifft insbesondere die Wiener Philharmoniker. So notierte Böhm nach einem Konzert mit dem Orchester kurz nach Ende des Auftrittsverbots: »Die Gefühle zu beschreiben die mich beim Betreten des Ersatz-Podiums bewegten ist ganz unmöglich. Auch sie werde ich nicht vergessen, ebenso wenig das »eisige« Verhalten der Philharmoniker und die ungeheure »Wärme« des Chores.« Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2615, 6. Juni 1947. Im Verlauf der folgenden knapp zwei Jahre finden sich weitere ähnliche Bemerkungen, ehe er nach einem Konzert am 13. März 1949 euphorisch festhielt: »Die Versöhnung mit den Philharmonikern ist vollzogen!!« Ebd., Nr. 2735, 13. März 1949.

15 Auf solche weist er in seinen Tagebüchern indirekt hin, etwa nach einem Konzert im Grazer Stefaniensaal am 21. April 1947: »Das Konzert war binnen 2 Stunden ausverkauft, das Publikum unbeschreiblich herzlich. Zum Glück nicht demonstrativ (sonst wären es wieder Nazi-Kundgebungen geworden!)« Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2612, 21. April 1947. Im Ausland hielten Widerstände teils noch bis in die 1950er Jahre an; nach einem Konzert in Amsterdam im Oktober 1954 notierte er etwa: »anfangs war das Publikum kühl u. feindselig, doch ging es (bis auf die Juden) mit.« Ebd., Nr. 3227, 20. Oktober 1954.

16 Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2586, 2. November 1944.

17 »Tatsächlich ging an diesem Tag ein wahres Inferno auf die Innenstadt nieder, übrigens bei prachtvollen Wetter – die spätere Ausrede, man habe nicht die Oper, sondern den Nordwestbahnhof treffen wollen, kann wohl nicht so ganz gestimmt haben.« Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 77.



Abbildung 1: Karl Böhm vor seiner Portraitbüste im Foyer der Bayerischen Staatsoper; Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg, Sammlung Karl Böhm, SKB/10. Die von Peter Lipmann-Wulf geschaffene Büste wurde 1979 aus Anlass des 85. Geburtstags des Dirigenten gestiftet.

zuordnender Teil unserer Geschichte«,¹⁸ der keiner weiteren öffentlichen Debatte mehr bedurfte. Im Falle Böhms ermöglichte dies neben mancher künstlerischer Zusammenarbeit (etwa mit Paul Hindemith) auch die eigenartig anmutende Konstellation, dass sich der 1938 ins Exil gedrängte jüdische Schriftsteller Hans Weigel (1908–1991) zur Niederschrift der – wie man bereits damals wusste – alles andere als faktentreuen Autobiografie des Dirigenten bereit erklärte.¹⁹ In der historischen Rückschau bedarf es somit eines Bewusstseins für diese komplexe Gemengelage der Schicksale, Zugehörigkeiten, Positionen und Emotionen jener Menschen, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs den Wiederaufbau des Kulturlebens leisteten – und der Einsicht, dass ihr heute allein mit dem Nachweis moralischer Verfehlung nicht angemessen beizukommen ist.

18 Winfried R. Garscha, »Entnazifizierung, Volksgerichtsbarkeit und die ›Kriegsverbrecherprozesse‹ der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament*, hg. von Stefan Karner und Lorenz Mikoletzky, Innsbruck u. a.: Studienverlag 2008, S. 127–138, hier 129.

19 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2).

Thomas Wozonig

Der Verdacht drängt sich auf, dass Böhms NS-Verstrickungen und die ihrer ungeachtet entfaltete Weltkarriere nach Kriegsende für die Vernachlässigung des Dirigenten im jüngeren musikwissenschaftlichen Diskurs teilverantwortlich zu machen sind. Denn während er insbesondere in der politisch orientierten, an genau diese Facetten andockenden Zeitgeschichtsforschung zu den am eingehendsten behandelten Kulturprotagonist:innen des »Dritten Reichs« zählt,²⁰ liegt die letzte umfangreichere Publikation zu Böhms künstlerischem Wirken – die in mehrfacher Hinsicht längst revisionsbedürftige Monografie Franz Endlers – bereits über vier Jahrzehnte zurück.²¹ Viel mehr aber erweist sich diese Vernachlässigung als Spiegel des allgemeinen Verblassens des Dirigenten im kollektiven kulturellen Gedächtnis. Ein Museum, wie es einzelne Stimmen nach Böhms Tod forderten,²² eine Stiftung oder Gesellschaft ist für ihn niemals gegründet worden; das nachhaltige Potenzial zur lokalen Identitätsfigur, wie es beispielsweise den Vitae Wilhelm Furtwänglers oder Herbert von Karajans für Berlin und Salzburg innewohnt, hat Böhm, der nach dem turbulenten Ende seiner zweiten Wiener Direktionszeit 1956 kein festes Amt mehr bekleidete, in dieser Form nie besessen – auch nicht in seiner steirischen Heimat, wenngleich hier unter anderem ein Weg am Grazer Schloßberg sowie der Festsaal des Musikgymnasiums Dreihackengasse seinen Namen tragen und bis vor wenigen Jahren ein nach ihm benannter Dirigierpreis ausgelobt wurde.²³ Stattdessen galt der nach außen hin bescheidene und geradlinige, mit Stolz dem Grazer Bildungsbürgertum entstammende Doctor iuris schon seinen Zeitgenoss:innen als Repräsentant einer mit ihm zu Ende gehenden »Ära in der Musikgeschichte«²⁴; umso rascher verblasste nach seinem Tod sein zeitweises Ansehen als der neben Karajan führende Dirigent der deutsch-österreichischen Tradition, symptomatisch greifbar etwa im Schicksal des 1974 seitens des Bundesministeriums für

20 Siehe für einen Überblick über den Quellen- und Forschungsstand etwa Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991; Michael H. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München und Wien: Europaverlag 1999; Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-Rom, 2. Edition, Après de Zombry 2009; Alexander Pinwinkler, »Prof. Dr. Karl Böhm« (wie Anm. 3); sowie den Beitrag von Rathkolb im vorliegenden Band.

21 Franz Endler, *Karl Böhm. Ein Dirigentenleben*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1981.

22 »Was jetzt fehlt, ist eine Gedenktafel am Geburtshaus und wohl auch ein adäquates Böhm-Museum an einem idealen Platz.« »Der letzte Weg«, in: *Kleine Zeitung (Sonntags-Journal)*, 23. August 1981, S. 20.

23 Der Karl-Böhm-Interpretationspreis wurde 1998 durch das Land Steiermark gestiftet. 2015 wurde der Preis, wohl im Zusammenhang mit den damaligen Diskussionen über belastete Straßen- und Platznamen, in »Großer Interpretationspreis des Landes Steiermark« umbenannt. Siehe etwa anon., »Auszeichnung für einen, der doppelt brennt«, in: *Kleine Zeitung*, online, 18. Mai 2018, www.kleinezeitung.at/kultur/klassik/5431997/Interpretationspreis_Auszeichnung-fuer-einen-der-doppelt-brennt (07.06.2024).

24 *Nachruf von Landeshauptmann Dr. Haslauer zum Tod von Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm*, Typskript; Archiv der Salzburger Festspiele.

Unterricht und Kunst gestifteten und von der Mozartgemeinde Wien veranstalteten *Dr.-Karl-Böhm-Preises für junge österreichische Dirigenten*, der in Böhms Todesjahr nach lediglich viermaliger Vergabe wieder eingestellt wurde.²⁵ An diesen Entwicklungen hatte das überstrahlende letzte Lebensjahrzehnt seines jüngeren Kollegen Karajan gleichermaßen Anteil wie die Etablierung nachrückender, ästhetisch teils gänzlich anders orientierter Dirigentengenerationen, wie etwa die lebhaften, noch in Böhms letzten Lebensjahren aufkommenden Debatten um die Mozart-Deutungen Nikolaus Harnoncourts vermitteln.²⁶

Schließlich erschien Böhms dirigentischer Zugang einem Diskurs über musikalisches Interpretieren lange Zeit kaum zugänglich. In dem ihm immer wieder nachgesagten Wesenszug der »Un-Originalität«²⁷, seinem »dem Dunklen und Tiefen abgeneigte[n] Temperament«²⁸ und seinem »mehr intuitiv-spontanem als intellektuell überlegenem«²⁹ Musizieren, das beständig um das auch von ihm selbst beförderte Narrativ des »Dienens an der Musik« kreiste – »bescheiden, voll Selbstverständlichkeit und in Demut«³⁰ –, resoniert nicht nur in unangenehmer Weise die moralische Erwägungen hintanstellende Gefügigkeit Böhms und vieler Zeitgenossen in der NS-Zeit; sie erweisen sich auch als untaugliche Kriterien, wenn im Sinne der *interpretatio* und im Nachklang einer romantischen Genieästhetik nur nach der aktiv gestalteten *Auslegung*, der individuellen geistigen *Deutung* eines Werktextes gefragt wird und ihre – idealerweise möglichst auffälligen – Konsequenzen im klanglichen Resultat geortet werden sollen. Denn bei einem Dirigenten, der der Musik und ihren Komponisten stets mit betonter Distanziertheit begegnete, nach außen (nicht jedoch vor seinen Orchestern) selten präventiös und ohne den Anspruch auf Deutungshoheit auftrat, musste eine derartige Herangehensweise zwangsläufig ins Leere laufen. Zwar verdankte Böhm in seinen letzten Lebensjahren diesen ihm schon früh³¹ nachgesagten Wesens-

25 Siehe Erik Werba, »Der Dr.-Karl-Böhm-Preis für junge österreichische Dirigenten«, in: *ÖMZ* 29/7–8 (1974), S. 382 sowie Otto Strasser, »Karl Böhm und die Mozartgemeinde Wien«, in: *Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien* 49/6 (1982), S. 3–5.

26 Siehe etwa als frühe Beispiele Franz Endler, »Salzburger Igelstellung«, in: *Die Presse*, 16. August 1979, sowie Karl Löbl, »Mozart im Reagenzglas«, in: *Kurier*, 31. Jänner 1980; Archiv der Salzburger Festspiele, Seitenzahlen hier nicht ersichtlich.

27 Martin Elste, »Die Tonträgergeschichte der letzten Sinfonien Mozarts. Ein Abriss«, in: *Mozarts drei letzte Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, hg. von Joachim Brügge, Wolfgang Gratzner und Thomas Hochradner, Freiburg/Br.: Rombach 2008 (= *klangreden* 1), S. 43–61, hier 54.

28 Oe, »Orchester und Solisten«, in: *Der Tagesspiegel*, 18. Dezember 1956; Archiv der Berliner Philharmoniker.

29 Fritz Schaub, »Karl Böhm und Luzern. Der grosse Dirigent wirkte achtmal an den IMF mit«, in: *Luzerner Tagblatt*, August 1981; Archiv der Salzburger Festspiele, Datum und Seite hier nicht ersichtlich.

30 Anon., »Karl Böhm und Wolfgang Schneiderhan. Unsere Philharmoniker spielen Mozart«, in: *Das kleine Volksblatt*, 3. August 1950, S. 11.

31 Schon 1925 fasste ein Rezensent nach dem Probedirigat des 30-jährigen Böhm für das Amt des Nürnberger Generalmusikdirektors seinen Eindruck folgendermaßen zusammen: »[...] aber es ist sicher,

Thomas Wozonig

merkmalen große Sympathien beim Publikum und auch in den Augen der Musikkritik ein gewisses Alleinstellungsmerkmal;³² die zahlreichen übertriebenen, oft wenig gehaltvollen Lobpreisungen haben dem Dirigenten Böhm auf lange Sicht jedoch wohl kaum weniger als seine Kritiker geschadet. Wenn etwa just der eigene Biograf Hans Weigel verkündet, dass Böhm »nicht in einer bestimmten Sparte, sondern in der Musik zu Hause« und für diesen Pultheroen »am schwierigsten [...] nicht das Komplizierte, sondern im Gegenteil Mozart« sei, »weil man sich ihm gegenüber besonders demütig und befangen fühlt«,³³ erscheinen fehlende Kontur und Folgsamkeit als Hauptmerkmale des künstlerischen Profils gültig festgeschrieben – eine fatale Verknappung, die wichtige Facetten seines Zugangs ignoriert und im Grunde nur jenen bekannten Vorwurf unter geänderte Vorzeichen setzt, den Sergiu Celibidache 1978 in einem Interview erhob, dass nämlich Böhm »noch keinen einzigen Takt Musik in seinem Leben dirigiert[]« habe.³⁴ Dabei wäre etwa daran zu erinnern, dass Böhm wesentlich durch die Erfahrungen des Theaterbetriebs geprägt war, welchen er, beginnend mit seinem Eintritt in den Dienst des damaligen Grazer Stadttheaters 1916, als Korrepetitor, Kapellmeister, Generalmusikdirektor und schließlich Direktor der Wiener Staatsoper »von der Pike auf«³⁵ in all seinen Facetten kennengelernt hatte. »Das oberste Gesetz für einen Dirigenten«, so erklärte später der bereits über Siebzigjährige, »ist es – auch und vor allem in der Oper – das Orchester zusammenzuhalten«³⁶, worin sich weniger die triviale Notwendigkeit eines koordinatorischen Mindestmaßes ausdrückt als die Überzeugung, dass ein Dirigent »nicht über Gebühr«³⁷ ins musikalische Geschehen einzugreifen habe. Nur dann entfalte sich, wie Böhm es formulierte, aus dem Potenzial des Kollektivs als »freundschaftliche[m] Übereinkommen[]« der »Zauber der Interpretation« zwischen Dirigent, Musikern und Publikum als »Stimmungsmenschen«.³⁸ Hier ä-

daß eine reichere innere Anteilnahme unbedingt sich auf Mitwirkende und Hörer stärker überträgt, daß sie das hervorrufen muß, was eigentlich in dem musikalischen Leiter selbst stecken müßte, die Begeisterung und die Begeisterungsfähigkeit. Von dieser haben wir bei Dr. Böhm gestern nichts gemerkt. Er ist tüchtig, sicher, aber nicht genialisch.« Berthold Wolf, »Um Wagners Nachfolgerschaft. Das Dirigentengastspiel Dr. Böhms«, in: *Nürnberg-Fürther 8 Uhr Abendblatt*, 28. Jänner 1925; Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Personalakt Karl Böhm, V/22, Seitenzahl hier nicht ersichtlich, hier zit. nach dem Beitrag von Ursula Kramer im vorliegenden Band, S. 99 f.

32 Siehe hierzu etwa die Diskussion der Presseresonanz im Beitrag zu den Salzburger Festspielen im vorliegenden Band.

33 Weigel, »Vorwort«, in: Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 7 f.

34 Sergiu Celibidache in einem Interview in der *Süddeutschen Zeitung*, 17. August 1978, zit. nach Klaus Lang, *Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit*, Augsburg: Wißner 2010 (= *Celibidachiana* 2), S. 141.

35 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 114.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 108.

38 Ebd.

ßern sich das Vertrauen in den Wert künstlerischer Routine und der Respekt vor der historisch gefestigten »Weisheit« der Orchester³⁹ (Peter Gülke), die zu den an Böhm immer wieder geschätzten Eigenschaften zählten,⁴⁰ wobei sich freilich ein solcher Zugang abseits der Opernbühne mit unterschiedlichem Repertoire in unterschiedlichem Maße verträgt: Während etwa, wie Gülke aufzeigte, Böhm als Dirigent der »perfekt funktionierenden« Partituren Richard Strauss' aufgrund der Bejahung der »Orchester und ihre[r] Spieltraditionen«⁴¹ in besonderer Weise wirkt, verträgt sich eine allzu pragmatisch-lineare Herangehensweise schwerer mit den Instrumentalwerken der Wiener Klassiker und ließ insbesondere die Orchesterwerke Mozarts in seinen Händen »arg, teilweise schändlich routiniert« erklingen.⁴²

Für heutige Interpretationsforschung ist es freilich nicht nur (oder überhaupt) das ästhetische Urteil, das ihr die Legitimation für die Beschäftigung mit ihrem Gegenstand verleiht, sondern die Einsicht, dass es sich bei musikalischer Interpretation um ein geschichtliches, von unterschiedlichen Kontexten und Faktoren bedingtes Phänomen handelt. Schon lange ist der 1894 geborene Böhm ebenso historisch geworden wie die Aufführungskonventionen der 1910er und -20er Jahre, innerhalb derer sich seine künstlerische Sozialisierung vollzog und zu denen sein Wirken als Teil einer »grundsätzlich unabschließbare[n] Entwicklung des Kunstverstehens und Kunstinterpretierens«⁴³ im 20. Jahrhundert in Verhältnis gestellt werden kann. Dass sich vieles, das Böhms künstlerische Auffassung (auch und gerade Mozarts) bis zuletzt kennzeichnete, der Prägung durch ältere Dirigentengenerationen verdankte, ist hieran ebenso zu konstatieren wie die ästhetische Distanz zu ihnen, die sich im Laufe seiner Karriere – insbesondere, wie bei vielen anderen Zeitgenossen, nach 1945 – teils merklich vergrößerte. Aus ihr folgte die Ausprägung aktualisierter Konventionen und Leitbilder musikalischen Interpretierens, ehe es letztlich, bereits merklich vor Böhms Tod im Jahre 1981, wiederum zur Verdrängung durch jüngere Entwicklungen kam.

Schließlich weist jüngere Forschung in ihrem methodischen Reichtum längst schon über das konkrete Klanggeschehen in seinem Verhältnis zum Werktext hinaus, nämlich beispielsweise auf Implikationen aktueller Kanon- und Re-

39 Peter Gülke, »Einer von uns«: Rudolf Kempe«, in: ders., *Dirigenten*, Hildesheim: Olms 2017, S. 163–172, hier 169.

40 Siehe für Beispiele den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band, insb. S. 445 f.

41 Peter Gülke, »Strauss als Dirigent, Dirigenten um Strauss«, in: ders., *Dirigenten* (wie Anm. 39), S. 27–35, hier 34.

42 Peter Gülke in einer E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 28. Jänner 2022.

43 Hermann Danuser, Art. »Interpretation« [1996], in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12834> (07.06.2024).

Thomas Wozonig



Abbildung 2: Karl Böhm nach einem Symphoniekonzert im Mailänder Teatro alla Scala, aufgenommen zwischen dem 21. und 24. September 1975; Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg, Sammlung Karl Böhm, SKB/19.

pertoiretheorien, auf institutionengeschichtliche Zusammenhänge, technische und medienhistorische Voraussetzungen, Facetten von Rezeption und Imagebildung oder kommunikations- und spielpraktische Überlegungen des Ensemblemusizierens. Dessen ungeachtet prägen und hemmen die traditionellen Narrative das Bild des Dirigenten in der Forschung bis heute; dass Böhm beispielsweise in einem jüngst veröffentlichten Sammelband über Karajan – ein Dirigent, mit dem sich biografisch, institutionengeschichtlich sowie im Repertoire zahlreiche Schnittmengen ergeben – kein einziges Mal Erwähnung findet,⁴⁴ ist symptomatisch für die verbreitete Unsicherheit, ob Böhm zum Kanon der ›großen‹ Dirigenten zu zählen,⁴⁵ folglich als ein ›lohnenswertes‹ Objekt für interpretationsgeschichtliche Forschung zu betrachten ist.

44 »Seine ganze Musikdeutung geht ja vom Klang aus«. *Musikalische Interpretation bei Herbert von Karajan*, hg. von Klaus Aringer, Peter Revers und Thomas Wozonig, Baden-Baden: Olms 2023.

45 Siehe für eine Diskussion dieser Frage bereits GRK, Art. »Böhm, Karl« (wie Anm. 5), S. 79 f.

Die Beiträge des Bandes

Dies sind einige der wesentlichen Überlegungen, die die Anregung zum vorliegenden Band gegeben haben. Mit ihm soll das künstlerische Wirken Karl Böhms erstmals in umfassender Weise wissenschaftlich seriös und kritisch beleuchtet werden, frei von der verzerrenden Apologetik vieler Autor:innen aus der Lebenszeit des Dirigenten⁴⁶ und jenseits der Grenzen zeitgeschichtlicher Analysen, die musikalischen Aspekten in der Regel kaum oder gar keine Beachtung schenken. Nur in einer integrativen, verschiedene disziplinäre Ansätze vereinenden Herangehensweise kann ein differenziertes Verständnis für das Wirken eines Interpreten und seiner Rezeption gelingen – ein Verständnis, das jenseits festgefahrener Narrative einem Gegenstand gerecht wird, der, obgleich moralisch wie ästhetisch häufig unterschiedlich bewertet, in seiner Bedeutung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert außer Frage steht.

Ganz in diesem Sinne ist der Inhalt des Bandes in die beiden Abschnitte »Biografie & Karriere« sowie »Repertoire & Interpretation« gegliedert, wodurch er in seiner konzeptuellen Ausrichtung über die meisten der in den letzten Jahren in erfreulich großer Zahl veröffentlichten Sammelbände zu prominenten Dirigenten insofern hinausgeht, als weder historisch-biografische Kontexte⁴⁷ noch das konkrete künstlerische Wirken⁴⁸ ein Übergewicht beanspruchen. Insbesondere ist an einer Symbiose der Verfahren traditioneller Musikgeschichtsschreibung mit jüngeren Ansätzen der musikalischen Interpretationsforschung gelegen, ist doch nach wie vor trotz (oder vielleicht gerade aufgrund) des regelrechten Booms, den Methoden der technisch gestützten Interpretationsanalyse in den vergangenen rund anderthalb Jahrzehnten erlebt haben,⁴⁹ nicht zu leugnen, dass

46 Neben zahllosen kürzeren Porträts in Zeitungen und Zeitschriften sind hier an umfangreicheren Publikationen zu nennen: Franz Eugen Dostal, »Biographische Notizen über Karl Böhm«, in: Karl Böhm, *Begegnung mit Richard Strauss*, hg. und eingeleitet von Franz Eugen Dostal, Wien und München: Doblinger 1964, S. 7–24; Margarete Roemer, *Karl Böhm*, Berlin: Rembrandt 1966; Endler, *Karl Böhm* (wie Anm. 21); *Karl Böhm an der Wiener Staatsoper. Eine Dokumentation*, hg. vom Österreichischen Bundestheaterverband und der Direktion der [Wiener] Staatsoper, Wien: Österreichischer Bundestheaterverband 1981.

47 *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, hg. von Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld, Stuttgart: Franz Steiner 2020; *Der Dirigent Hans Swarowsky (1899–1975). Musik, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien und Köln: Böhlau 2022.

48 *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*, hg. von Wolfgang Gratzner, Freiburg/B. u. a.: Rombach 2009; *Der Karajan-Diskurs. Perspektiven heutiger Rezeption*, hg. von Julian Caskel, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020; »Seine ganze Musikdeutung geht ja vom Klang aus« (wie Anm. 44).

49 Siehe für einen aktuellen Überblick *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.

Thomas Wozonig

Bemühungen um ihre Integration in traditionelle Forschungsdiskurse oft zurückhaltend beäugt werden – wohl das »Symptom einer sehr grundsätzlichen Skepsis der hermeneutisch fundierten Musikwissenschaft hinsichtlich der Anwendbarkeit quantifizierender Methoden auf die in Frage stehenden Phänomene«, wie auch Lars Laubhold jüngst diagnostiziert hat.⁵⁰ Das von Hans-Joachim Hinrichsen schon vor Längerem in Abrede gestellte, nur »scheinbare Nebeneinander« von Kompositionsgeschichte einerseits und Interpretationshistorie andererseits⁵¹ ist somit in ähnlicher Weise auch für die historisch-philologische Interpret:innen- und die aufführungsorientierte empirische Interpretationsforschung zu konstatieren. Und auch diesem Paar ist mit demselben Lösungsansatz beizukommen, nämlich der Bewusstmachung eines »Kreislauf[s]«, in dem nicht zuletzt mit vielfältigster gegenseitiger Beeinflussung zu rechnen ist.«⁵²

Die erste, weitgehend chronologisch sortierte Sektion »Biografie & Karriere« ist einigen der wesentlichen Lebens- und Karriereetappen Böhms und deren zeitgenössischer wie posthumer Rezeption gewidmet. Eine Reihe erkenntnistheoretischer Deutungsangebote wie auch einen Überblick über wesentliche Narrative der Böhm-Biografik liefert Andreas Domann in seinem eröffnenden Beitrag, der seine Ansätze aus aktuellen Diskursen der Praxeologie und der Biografieforschung bezieht. Hierauf folgt ein »Grazer Beitragspaar« mit jeweils eigenen Blickwinkeln: Während Harald Haslmayr aus seinen persönlichen Erinnerungen in einen Überblick über Böhms Familie, dessen musikalische Anfänge und schließlich die späteren Aktivitäten und Spuren des Dirigenten in seiner Heimatstadt überleitet, setzt sich Chanda VanderHart mit einer Sammlung von Klavierliedern auseinander, die Böhm während seiner Studienjahre komponierte. Durch sie werden erstmals Böhms zeitweise Ambitionen als Komponist näher beleuchtet und dabei herausgestrichen, wie sich seine profunde Klavierausbildung und der frühe Kontakt mit Sängerinnen und Sängern nicht nur auf diese Werke, sondern auch auf sein späteres künstlerisches Profil insgesamt ausgewirkt haben – ein Ansatz, der die Grundlagen der damaligen Musikausbildung und des

50 Lars E. Laubhold, »Weingartner, Karajan und Beethovens Achte Sinfonie. Ein interpretationshistorischer Lokalaugenschein«, in: »Seine ganze Musikdeutung geht ja vom Klang aus« (wie Anm. 44), S. 71–93, hier 71.

51 Hans-Joachim Hinrichsen, »Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott 2011, S. 27–37, hier 37.

52 Ebd.

Kapellmeisterberufs hervorkehrt und auch für andere Interpreten der Generation Böhms fruchtbar gemacht werden könnte.

Hierauf folgt Ursula Kramers Darstellung der vielseitigen, eng mit der damaligen musikalischen Avantgarde befassten Jahre am Hessischen Landestheater Darmstadt (1927–1931), wo Böhm seine erste Stelle als Generalmusikdirektor innehatte. Oliver Rathkolb fasst anschließend in seinem Beitrag den aktuellen Quellen- und Forschungsstand zu Böhms Verstrickungen mit dem NS-Regime, den er selbst in den vergangenen Jahrzehnten wesentlich mit erarbeitet hat, zusammen.

Bereits im Jahr nach der »Machtergreifung« wurde Böhm der Wechsel nach Dresden durch höchste politische Fürsprache ermöglicht; das von ihm an der Semperoper aufgeführte Repertoire hat Moritz Oczko einer eingehenden Analyse unterzogen, wobei er einen engen Konnex zum bekannten, 1945 in einem Brief an Böhm dargelegten »künstlerischen Vermächtniß« von Richard Strauss aufzeigt. Ebenfalls in die Zeit des »Dritten Reichs«, konkret in die Zeit unmittelbar nach dem »Anschluss« Österreichs, fällt Böhms erster Auftritt bei den Salzburger Festspielen, als dessen bedeutendster Interpret neben Herbert von Karajan er sich in mehr als vier Jahrzehnten etablieren sollte. Sein dortiges Wirken wird am Beginn eines Beitrags des Herausgebers in seinen wichtigsten Etappen dargestellt, ehe im zweiten Teil das von Böhm in Salzburg dirigierte Repertoire statistisch erfasst und punktuell diskutiert wird. Mit dem Beitrag von Michael Kraus zu Böhms zweiter Amtszeit als Direktor der Wiener Staatsoper (1954–1956) folgt ein Schlaglicht auf eine der nicht nur künstlerisch fruchtbarsten, sondern (ähnlich wie im Falle Dresdens) aufgrund ihrer Begleitumstände auch am stärksten rezipierten Etappen in Böhms Karriere. Auf Basis bislang unbekannter Tagebücher von Ernst Marboe (1909–1957) zeichnet Kraus hierin ein detailliertes Bild der persönlichen wie tagespolitischen Umstände dieser Amtszeit, die bekanntermaßen verfrüht und turbulent zu Ende ging.

Nach dem Ende der Wiener Direktionszeit nahmen die internationalen Engagements Böhms stark zu; musikhistorisch bedeutsam ist, wie Paula Schlüter in ihrem Aufsatz darlegt, vor allem sein Wirken bei den Bayreuther Festspielen, mit deren nach dem Zweiten Weltkrieg angestrebter ideologischer wie ästhetischer »Entrümpelung« der Name Böhms untrennbar verbunden ist. Mit den drei abschließenden Beiträgen der Sektion werden Böhms Aktivitäten im nichtdeutschsprachigen Ausland und sein internationales Renommee in den Blick genommen – ein Aspekt, der in der Böhm-Rezeption durch sein dominierendes Wirken in Österreich und Deutschland bisweilen überdeckt wird. So wirft Erik Levi erst einen Blick auf das unter Böhms musikalischer Leitung geführte Dresdner Operngastspiel in London 1936, das auch unter politischen Gesichtspunkten

Thomas Wozonig

Aufsehen erregte, um schließlich von hier aus eine Brücke zu Böhms späteren Aktivitäten in London und insbesondere sein Engagement mit dem London Symphony Orchestra zu schlagen. Ebenfalls wesentlich mit der britischen Rezeption befasst ist der Beitrag Richard Osbornes, der auf Basis seiner jahrzehntelangen Erfahrung als Musikkritiker und als Karajan-Biograf ein Doppelporträt der beiden gebürtigen Österreicher zeichnet. Ryan Prendergast liefert schließlich einen Überblick über die Aktivitäten und Rezeption Böhms in den Vereinigten Staaten, insbesondere an der Metropolitan Opera, wo der Grazer Dirigent zu den wichtigsten ausländischen Interpret:innen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu zählen ist.

Die Beiträge des zweiten Abschnitts »Repertoire & Interpretation« fokussieren demgegenüber auf Böhms künstlerisches Agieren. In der Vergangenheit wurde in diesem Zusammenhang immer wieder die Frage gestellt, ob der Orchestergraben oder das Konzertpodium sein primäres Betätigungsfeld darstellte. Während Böhm laut einiger Kommentatoren wie Weigel »nicht vor allem[] Opern- oder Konzertdirigent«⁵³ war, betrachteten andere wie Harold C. Schonberg⁵⁴ die Opernbühne als Böhms eigentliches Metier. Fakt ist, dass seine Dirigierkarriere ihren Ausgang im Korrepetitorendienst an der Grazer Oper genommen und sich bis 1945 stets entlang immer prestigeträchtigerer Ämter an Theatern und Opernhäusern entfaltet hat. Während er dabei in Graz, München und Hamburg jeweils nur ausnahmsweise Symphoniekonzerte leitete, gehörten in Darmstadt Auftritte mit dem Theaterorchester, in denen er »vor allem das ganze klassische Repertoire, aber bei fast jedem Konzert auch eine Novität«⁵⁵ zur Aufführung brachte, zu seinen vertraglichen Verpflichtungen. Erst seit seinem Dienstantritt als Leiter der Sächsischen Staatskapelle (1934) entfaltete sich jedoch eine regelmäßige Zusammenarbeit mit einem erstrangigen Symphonieorchester; in dieselbe Zeit fallen überdies die ersten Auftritte mit den Wiener Philharmonikern (1933), den Berliner Philharmonikern (1935) und den Wiener Symphonikern (1935), womit sich erst der 40-jährige Böhm auch als Konzertdirigent zu profilieren begann.

Das methodische und formale Spektrum des Kapitels reicht von Überblicksdarstellungen der Beschäftigung mit bestimmten Komponisten bis hin zu detaillierten Fallbeispielen, wie es bereits in der ersten Gruppe zu Wolfgang Amadeus Mozart der Fall ist – die neben Richard Strauss zentrale Stütze in Böhms Repertoire, über die er sich zudem wiederholt in eigenen Schriften ge-

53 Weigel, »Vorwort« (wie Anm. 33), S. 7.

54 Harold C. Schonberg, *Die grossen Dirigenten. Eine Geschichte des Orchesters und der berühmtesten Dirigenten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: List 1973, S. 287.

55 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 36.

äußert hat.⁵⁶ Im eröffnenden Beitrag geht Hartmut Krones der pointierten Frage nach, ob »Böhms Mozart wirklich Wolfgang Amadeus Mozart« ist, wie sich also Böhms Mozart-Interpretationen (hier vor allem der Orchesterwerke) zu den Werktexten einerseits und zu aufführungspraktischem Grundwissen des 18. Jahrhunderts andererseits verhalten. Auf diese Überlegungen folgt Julian Caskels Detailstudie zu Aufnahmen der *Kleinen Nachtmusik*, die nur einen vermeintlich simplen, hierdurch jedoch nur umso eindringlicheren und plastischen Anhaltspunkt für Aussagen über Böhms interpretatorisches Profil bildet. Die Mozart-Gruppe wird beschlossen durch die Ausführungen Laurenz Lüttekens, der sich ausgehend von Böhms eigenen Schriften zu dessen Mozart-Bild am Beispiel der Opern vorarbeitet.

Unterschiedliche Zugänge zeichnen auch die beiden Beiträge zu Ludwig van Beethoven aus: Während sich Helmut Loos im Überblick mit den Dirigaten der Orchesterwerke und deren häufig unterschätzter Stellung in Böhms Repertoire auseinandersetzt, geht Arabella Pare detailliert auf eine Aufnahmeserie der drei Klavierkonzerte in c-Moll, G-Dur und Es-Dur ein, die 1939 innerhalb weniger Monate mit Lubka Kolessa, Walter Giesecking bzw. Edwin Fischer am Klavier während Böhms Dresdner Amtszeit eingespielt wurden.

Böhms lebenslange Affinität zur Musik Richard Wagners – die er in späteren autobiografischen Texten aus strategischen Motiven teils in Abrede stellte – wird im Beitrag von Arne Stollberg am Beispiel der *Tannhäuser*-Ouvertüre behandelt. Ebenfalls anhand eines ausgewählten Werks nimmt Martin Elek Böhms Auseinandersetzung mit Johannes Brahms in den Blick, wobei sich seine Analysen des Finalsatzes der Vierten Symphonie in Aufnahmen Böhms vor allem auf das Konzept der *Intensity Curves* stützen. Wiederum einen breiteren Überblick, diesmal über die Orchesterwerke von Richard Strauss, leistet Raymond Holden, dessen Ausführungen hinsichtlich der essenziellen Rolle dieses Komponisten für Böhm vor allem in Verbindung mit den Beiträgen von Moritz Oczko und zu den Salzburger Festspielen zu lesen sind.

56 Auch ist Böhms dirigentisches Wirken bisher nur im Kontext der Mozart-Forschung wiederholt näher untersucht worden; siehe etwa Clemens Höslinger, »Auf der Suche nach dem ›Wiener Mozartstil‹«, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 44/1 (1990), S. 10–14; Rainer J. Schwob, »Konstanten und Entwicklungen in Einspielungen der letzten drei Sinfonien Mozarts (KV 543, KV 550 und KV 551) durch die Wiener Philharmoniker«, in: *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, hg. von Joachim Brügge, Wolfgang Gratzner und Thomas Hochradner, Freiburg/Br. u. a.: Rombach 2008 (= *klang-reden* 1), S. 209–239; Christoph Moor, »Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition«. *Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts Jupiter-Sinfonie im Prisma der Wagnerschen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis*, unveröffentlichte Dissertation, Universität Bern 2019; Thomas Seedorf, »Werk-treue und Texttreue. Mozart-Dirigenten des 20. und 21. Jahrhunderts«, in: »Weil jede Note zählt«. *Mozart interpretieren. Gespräche und Essays*, hg. von Stephan Mösch, Kassel u. a. 2020, S. 76–105.

Thomas Wozonig



Abbildung 3: Karl Böhm, aufgenommen im Oktober 1932 – eine der wenigen erhaltenen resp. erschlossenen Quellen aus Böhms Zeit als Hamburger Generalmusikdirektor; Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg, Sammlung Karl Böhm, SKB/11.

Die letzten beiden Aufsätze sind schließlich der Beschäftigung Böhms mit der musikalischen Moderne gewidmet – eine Facette seines Wirkens, die heute gemeinhin wenig Beachtung findet, jedoch zumindest bis in die 1950er Jahre eine durchaus wichtige Rolle in seiner Laufbahn spielte. Zuerst befassen sich Peter Revers und Rainer Schwob mit Böhms Aufnahmen der Opern *Wozzeck* und *Lulu* von Alban Berg, mit welchem der Dirigent bekanntermaßen in persönlichem Kontakt stand – was zur Folge hatte, dass die Rezeption dieser künstlerischen Verbindung, nicht unähnlich jener zu Richard Strauss, bislang überwiegend durch die von Böhm selbst gestreuten Darstellungen geleitet wurde. Den Abschluss der Sektion bildet schließlich eine Diskussion der noch kaum beachteten Bedeutung Böhms als Interpret der Werke Paul Hindemiths: Zwar wandte er sich dem Schaffen des nur ein Jahr jüngeren Komponisten, mit dem er auch zeitweise im Austausch stand, sehr selektiv, dafür jedoch beinahe über seine gesamte Karriere hinweg immer wieder zu.

Aufgrund der Pionierrolle dieses Sammelbandes für die Böhm-Forschung und des mit ihr einhergehenden Umstands, dass in puncto Biografie, Repertoire, älterer Rezeptionsnarrative sowie Primärquellen vielfach erst Grundlagenfor-

sung geleistet werden musste, lag eine auf ›Vollständigkeit‹ bedachte, sprich: sich möglichst geschlossen an Karriere und Repertoire entlanghangelnde Konzeption von Anfang an außerhalb des Möglichen. Der Band bündelt somit lediglich eine erste Auswahl an Schlaglichtern auf ausgewählte Facetten, die idealerweise neue Anregungen für künftige Studien liefern. Das Inhaltsverzeichnis liest sich somit gleichsam als Negativfolie bestehender Forschungsdesiderate: Ebenso, wie Leerstellen in Biografie und Karriere in Kauf genommen werden mussten – etwa Böhms Münchner Jahre (1921–1927) oder seine in eigenen Darstellungen wie auch in der Literatur bislang vernachlässigte Zeit als Hamburger Generalmusikdirektor (1931–1934) –, ist auch Böhms Repertoire nur in Teilen repräsentiert; eingehendere Betrachtungen beispielsweise des konzertant-vokalen Repertoires (etwa die Requien von Mozart und Brahms oder die Oratorien Joseph Haydns), der durch Böhm zeitlebens mit Nachdruck geförderten Symphonien Anton Bruckners oder seines Einsatzes für weitere zeitgenössische Komponisten sind hier nur einige Beispiele. Auch könnten sich Forschungsansätze als lohnend erweisen, die Böhm innerhalb größerer institutioneller oder zeitgeschichtlicher Kontexte behandeln, etwa sein Wirken an ausgewählten Opernhäusern oder mit bestimmten Orchestern wie der Bayerischen Staatsoper, den Berliner Philharmonikern oder am Teatro Colón in Buenos Aires, ebenso seine schon Ende der 1940er Jahre wieder aufgenommene rege Auslandstätigkeit vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Versöhnungsbestrebungen der Nachkriegszeit, beispielsweise als Dirigent von Gastspielen der Wiener Staatsoper in Großbritannien, Frankreich und Italien.

Der Salzburger Teilnachlass

Entscheidend angeregt wurde der Band durch die Erschließung eines Teilnachlasses des Dirigenten, der seit 2017 in der Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg für die Forschung zugänglich ist.⁵⁷ Dessen Erhalt ist maßgeblich Almaz Böhm (geb. Teshome), der Schwiegertochter Karl Böhms aus der vierten Ehe seines Sohnes Karlheinz, zu verdanken, die die zum Zeitpunkt der Übergabe mehrere Umzugskartons umfassende Sammlung aus dem Nachlass ihres 2014 verstorbenen Mannes herausgelöst und an die Universitätsbibliothek vermittelt hat. Erhalten sind vor allem eine umfangreiche Sammlung an Auszeichnungen und Urkunden, mehrere hundert Fotos sowohl aus dem familiären wie auch

57 Siehe Hannelore Hopfer und Gerald Lehner, »Nachlass von Karl Böhm nun zugänglich« [02.08.2017], <https://salzburg.orf.at/v2/news/stories/2858418/> (07.06.2024).

Thomas Wozonig

dem beruflichen Umfeld (von denen mehrere dankenswerterweise in diesen Band aufgenommen werden konnten), einige Mappen mit beruflichen Dokumenten (Verträge, Proben- und Schnittpläne, Manuskriptfassungen von Publikationen etc.), ferner eine kleine Zahl an brieflichen Korrespondenzen – entsprechend der Provenienz der Sammlung vor allem jene, die Karlheinz im Namen seines Vaters vom Wohnsitz im oberbayerischen Baldham aus führte. Vor allem aber finden sich im Salzburger Teilnachlass einige Dutzend teils mit Eintragungen versehene Dirigier- und Studienpartituren sowie acht Tagebücher Böhms. Beide Quellengruppen wurden im Rahmen des vorliegenden Bandes erstmals wissenschaftlich ausgewertet, und obgleich jeweils gewichtige Verluste nachgewiesen sind, eröffnen diese Ego-Dokumente einen unschätzbaren Einblick in Böhms Denk- und Arbeitsweise, der sich allein aus Primär- und Sekundärliteratur sowie Bild- und Tonaufnahmen nicht erschließen ließe.

Im Falle der Partituren ist bekannt, dass es schon bald nach Böhms Tod zu umfangreichen Veräußerungen kam, die offensichtlich vor allem sein Kernrepertoire betrafen, sodass etwa von Werken Mozarts, Beethovens, Bruckners, Strauss' oder Wagners praktisch keine verwertbaren (sprich: annotierten) Notenausgaben vorhanden sind. Dies führt ironischerweise dazu, dass sich die Quellenlage als ergiebiger erweist, je weiter abseits des für Böhm typischen Repertoires man sich bewegt: Mehrere Partituren finden sich etwa von Joseph Haydn⁵⁸, Igor Strawinsky⁵⁹ und Paul Hindemith (vgl. hierzu den entsprechenden Beitrag im vorliegenden Band), aber auch isolierte, für Böhms Profil teils kurios anmutende Fälle wie das Concerto grosso op. 3/3 von Francesco Geminiani,⁶⁰ die Rimsky-Korsakow-Fassung der *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky⁶¹ oder die *Nocturnes* von Claude Debussy,⁶² ferner Partituren von Solokonzerten wie dem Ersten Klavierkonzert von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky,⁶³ dem Cellokonzert von Antonín Dvořák⁶⁴ oder dem Violinkonzert von Béla Bartók⁶⁵ fügen sich hier in

58 Hob. I: 44, 45, 47–52, 90, 91.

59 *Oedipus Rex*, *Konzert in D*, *Feuervogel-Suite* (Fassung 1919), *Symphonie in drei Sätzen*, *Petrouchka* (Fassung 1947), *Capriccio* (Fassung 1949).

60 Vermutlich im Zusammenhang mit einer Übertragung des Reichssenders Breslau am 16. Dezember 1937; siehe Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 1870, 16. Dezember 1937.

61 Lt. eigenhändiger Eintragung im Zusammenhang mit einer Aufführung am 2. März 1949 im Großen Musikvereinsaal mit den Wiener Philharmonikern.

62 Vermutlich im Zusammenhang mit einer Aufführung mit den Wiener Symphonikern im Großen Musikvereinsaal am 26. Oktober 1949; siehe Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2633.

63 Lt. eigenhändiger Eintragung im Zusammenhang mit einer Aufführung am 13. März 1936 mit der Dresdner Staatskapelle und Friedrich Wührer als Solist.

64 Lt. eigenhändiger Eintragung im Zusammenhang mit einer Aufführung am 8. Februar 1935 mit der Dresdner Staatskapelle und Gaspar Cassadó als Solist.

65 Eine Aufführung des Konzerts mit den Wiener Symphonikern und Ede Zathureczky als Solist war für den 4. Mai 1949 geplant, musste aber kurzfristig abgesagt werden; eine spätere Aufführung unter Leitung Böhms ist nicht nachgewiesen.

das Quellenmosaik des Interpreten Karl Böhm. Auch und gerade solche Funde abseits des Kernrepertoires vermitteln einen Eindruck vom Arbeitsprofil eines Kapellmeisters in der Mitte des 20. Jahrhunderts, das selbstverständlich gelegentliche Exkursionen in Bereiche außerhalb der eigenen ästhetischen Komfortzone umfasste – was auch Böhm mitunter entsprechend kommentierte: Nach einem Konzert mit den Wiener Symphonikern am 26. Oktober 1949 und einer tatsächlich recht eigenwilligen Programmfolge mit dem Intermezzo aus Franz Schmidts *Notre Dame*, dem Zweiten Klavierkonzert von Sergei Rachmaninow, den Sätzen »Nuages« und »Fêtes« aus Debussys *Nocturnes* sowie Ottorino Respighis Sinfonischer Dichtung *Feste Romane* notierte er in sein Tagebuch: »Das Orchester hielt sich für 3 Proben gut[,] first class war es nicht. So eine Programm-Folge mache ich aber nicht mehr; [...] eine klassische Sinfonie am Schluß ist unbedingt besser!«⁶⁶

Von den Tagebüchern, deren Existenz bereits bekannt gewesen war und zu denen Böhm seinen Biografen Dostal und Endler schon früher Zugang gewährt hatte,⁶⁷ haben sich in der Salzburger Sammlung nur die Bände der Jahre 1928 bis 1956 erhalten, hinzu kommt ein isolierter Band, der den Zeitraum vom 6. November 1970 bis 3. Dezember 1971 umfasst. Böhm führte spätestens seit 1917 während seiner Tätigkeit am Grazer Opernhaus Tagebuch;⁶⁸ dass die früheren Bände noch aufgefunden werden, scheint unwahrscheinlich: Wie Dostal unter Berufung auf Böhm berichtet, waren bereits Anfang der 1960er Jahre die »frühesten Tagebücher verschollen«.⁶⁹ Der Verbleib der späteren Bände, aus denen Endler noch einzelne Seiten abdruckte,⁷⁰ ist bis dato unbekannt.

Die Tagebücher sind für die musikwissenschaftliche Forschung in dreierlei Hinsicht aufschlussreich. Erstens dokumentierte Böhm von ihm geleitete Opernaufführungen, Konzerte und Aufnahmesitzungen, dazu gelegentlich (öffentlich) Proben sowie Festakte und ähnliche repräsentative Anlässe. Mit Ausnahme der Aufnahmesitzungen wurden die einzelnen Ereignisse von Böhm mit einer fortlaufenden Nummerierung versehen, die ursprünglich wohl bis in die Grazer Zeit zurückreichte. Dementsprechend beginnt der älteste erhaltene Band am

66 Siehe Anm. 62.

67 Siehe Dostal, »Biographische Notizen« (wie Anm. 46) sowie Endler, *Karl Böhm* (wie Anm. 21).

68 So berichtet Böhm im Rückblick auf eine offenbar missglückte Aufführung der Posse *Er und seine Schwester* von Bernhard Buchbinder: »Darüber habe ich in mein Tagebuch, das leider verlorengegangen ist, geschrieben: ›Chor total geschmissen. Schuld daran: der Dirigent!‹« Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 23.

69 Siehe Dostal, »Biographische Notizen« (wie Anm. 46), S. 6. Auch Böhm erwähnt an einer Stelle seiner Autobiografie beiläufig »mein Tagebuch, das leider verlorengegangen ist«. Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 23.

70 Siehe etwa Endler, *Karl Böhm* (wie Anm. 21), S. 157, 160 f.

Thomas Wozonig

9. September 1928 mit Eintrag Nr. 816, und auch die Nummerierung des letzten Eintrags von 1956 (Nr. 3400, 30. August) und des ersten im Einzelband 1970/71 (Nr. 5099, 6. November) weisen eine plausible Lücke auf. Für den dokumentierten Zeitraum ergibt sich jedoch eine (beinahe) lückenlose Chronik seiner musikalischen Aktivitäten; gerade seine Auftritte mit kleineren Orchestern resp. an kleineren Bühnen sowie im Ausland, die in Ermangelung von Recherchemöglichkeiten wie Konzert- oder Zeitschriftendatenbanken aktuell kaum nachweisbar wären, werden hierdurch überhaupt erst greifbar. Dasselbe gilt für Musiker:innen (insb. Solist:innen), mit denen Böhm die jeweiligen Darbietungen bestritt: Auch hier gelingt mangels alternativer Quellen erst dank der Böhm-Tagebücher der Nachweis einzelner Aktivitäten.

Zweitens sind viele der Eintragungen mit zusätzlichen Bemerkungen zum jeweiligen Anlass, zum Programm, zur Leistung der beteiligten Musiker:innen (einschließlich Dirigent)⁷¹ sowie zur allgemeinen wie persönlichen Stimmungslage versehen, sodass sie Einblicke in den künstlerischen Prozess jenseits der nackten Rahmendaten vermitteln. Besondere (und leider seltene) Glücksfälle sind Kommentare zu Aufnahmesitzungen, sodass das jeweilige klangliche Resultat mit Böhms Bemerkungen unmittelbar in Beziehung gesetzt werden kann, wie dies Arabella Pare in ihrem Beitrag anhand der Einspielung des Es-Dur-Konzerts von Beethoven mit Edwin Fischer darstellt. Drittens enthalten die Tagebücher gelegentlich Eintragungen rein persönlicher Art etwa zu Reise- und Urlaubsaktivitäten, zum Tod nahestehender Personen oder in Bezug auf die eigene Gesundheit.⁷²

Wenn auch ein eingehender Abgleich noch aussteht, kann bereits nach den Auswertungen im Rahmen des vorliegenden Bandes festgehalten werden, dass Böhm seine Aktivitäten bis auf wenige Ausnahmen lückenlos und hinsichtlich Datums-, Orts- und Repertoireangaben korrekt angeführt hat. Dabei lassen gelegentliche Korrekturen in der Nummerierung sowie inhaltliche Anhaltspunkte⁷³ darauf schließen, dass einige Eintragungen erst viel später, teils erst nach Wochen oder gar Monaten nachgeholt wurden. Auf diese Praxis sowie auf generelle Flüchtigkeit (häufig mit entsprechenden Auswirkungen auf die Lesbarkeit) dürften die seltenen Fälle nicht genannter, aber andernorts nachgewie-

71 So hält er nach einem Konzert in Graz mit dem hiesigen Städtischen Symphonieorchester fest: »Sehr anständige (mehr ist nicht erreichbar) Aufführung. Überausverkauft. Ich war nicht gut »in Form«. Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 2609, 25. Februar 1946. Siehe auch Anm. 68.

72 Etwa in Bezug auf seine Augenprobleme, die Böhm spätestens seit den frühen 1950er Jahren plagten und ihn mehrfach zur Absage von Dirigierverpflichtungen zwangen. Siehe etwa Böhm, Tagebücher (wie Anm. 1), Nr. 3012, 30. Juni 1952 und Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 2), S. 87, 90 f.

73 Siehe etwa die jeweiligen Bemerkungen zu den Tagebucheintragungen, die auf den S. 190 (Anm. 41) und S. 542 f. (Anm. 10 und 11) des vorliegenden Bandes zitiert werden.

sener Aufführungen zurückzuführen sein;⁷⁴ Hinweise darauf, dass Böhm während des Schreibens oder nachträglich bewusst Inhalte des Tagebuchs verändert oder gar entfernt hätte, sind nicht feststellbar. Insgesamt erweisen sich die Tagebücher somit als verlässliche und wertvolle Quelle nicht nur für Böhms Aktivitäten, sondern auch für die ihn umgebenden institutionellen und kulturpolitischen Zusammenhänge sowie mit ihm in Verbindung stehende Persönlichkeiten des Musiklebens der 1920er bis -50er Jahre.

Im vorliegenden Band erfolgen Zitate aus dem Tagebuch unter Angabe der jeweiligen Nummer und des dazugehörigen Datums. Da die Interpunktion in Böhms Eintragungen meist unvollständig ist und die Gliederung wesentlich durch Zeilenumbrüche hergestellt wird, werden in diesem Band längere Zitate (wie etwa am Beginn dieser Einleitung) zwecks Lesbarkeit mitunter entsprechend des originalen Erscheinungsbilds wiedergegeben.

Dankesworte

Die Umsetzung dieses Bandes wäre ohne die Unterstützung mehrerer Personen und Institutionen nicht zu realisieren gewesen. Für die großzügige Gewährung von Fördermitteln danke ich insbesondere dem Land Steiermark, Abteilung 12 (Wirtschaft, Tourismus, Wissenschaft und Forschung), vertreten durch Frau Mag.^a Anita Rupprecht. Ganz herzlich danken möchte ich weiters der Bibliothek der Paris Lodron Universität Salzburg und insbesondere ihrer Mitarbeiterin Frau Dr.ⁱⁿ Agnes Brunbauer, die mehrere Autor:innen des Bandes mit ihrer Expertise und Geduld bei der Beschäftigung mit dem Teilnachlass des Dirigenten unterstützt hat. Im selben Zusammenhang danke ich auch Frau Almaz Böhm, die im Namen der Familie die Verwendung aus Quellen des Nachlasses gestattet hat. Der Abdruck der Zeichnung auf dem Frontcover – ein Werk des russisch-US-amerikanischen Zeichners George Krishizki (1924–2001)⁷⁵, das Böhm am Dirigentenpult während eines Konzerts mit dem New York Philharmonic Orchestra im März 1978 festhält – wurde freundlicherweise von Herrn Brian Crick ermöglicht, in dessen Privatbesitz sich das Original befindet. Schließlich danke ich dem Verlag edition text + kritik für die Bereitschaft, diesen Sammelband in

74 Etwa ein Auftritt Böhms mit den Wiener Philharmonikern in der Salzburger Residenz am 27. Juli 1950; siehe hierzu S. 188 im vorliegenden Band.

75 Siehe zu Krishizki <https://www.jgautographs.com/collections/details/the-instrumental-art--of-georges/11> (07.06.2024).

Thomas Wozonig

sein Programm aufzunehmen, und dem Lektor des Fachbereiches Musik Johannes Fenner für die fachkundige und reibungslose Betreuung während des Entstehungsprozesses.

Redaktionelle Anmerkungen

In den beiden Registern »Namen & Werke« und »Wirkungsorte & Institutionen« sind jeweils jene Komponisten bzw. Kompositionen sowie Wirkungsstätten ausgewiesen, die in den Beiträgen im Haupttext Erwähnung finden; Nennungen in (umfangreicheren) Aufführungslisten, Diskografien, Statistiken etc. wurden nicht erfasst. Die Register erheben somit nicht den Anspruch, das Wirken Karl Böhms vollständig abzubilden, bieten aber nichtsdestotrotz Ansatzpunkte, um auch weniger bekannte Bereiche seines Repertoires zu erkunden.

Alle Autor:innen waren nach bestem Wissen und Gewissen um die Würdigung geltender Urheberrechte in Bezug auf das verwendete Quellenmaterial bemüht, wobei diese in einzelnen Fällen (etwa Zeitungsausschnitte aus Pressekonvoluten) trotz großen Rechercheaufwands nicht immer zweifelsfrei zu klären waren. Diesbezügliche Hinweise richten Sie bitte an den Herausgeber.

Der Herausgeber war während des Redaktionsprozesses darum bemüht, eine geschlechtergerechte Schreibung in allen Beiträgen zu gewährleisten. Die Letztentscheidung darüber, ob und wie dies im Einzelfall umgesetzt wurde, oblag den Autor:innen.

Im Falle fremdsprachiger Textstellen erscheint der originale Wortlaut der Quelle stets in doppelten Anführungszeichen, während die dazugehörigen Übersetzungen durch einfache Anführungszeichen markiert sind. Dies betrifft insbesondere die englischsprachigen Beiträge, in denen vielfach aus deutschsprachigen Primärquellen wie den Böhm-Tagebüchern oder Pressearchiven zitiert wird.