Julia Hinterberger (Hg.)

Vom Konservatorium zur Akademie

Das Mozarteum 1922–1953

Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 2

HOLLITZER

Vom Konservatorium zur Akademie
Das Mozarteum 1922–1953

Veröffentlichungen des
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
Band 9

Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg
Band 2

zugleich

Veröffentlichungen zur Geschichte
der Universität Mozarteum Salzburg
Band 17

Vom Konservatorium zur Akademie
Das Mozarteum 1922–1953

herausgegeben von
Julia Hinterberger

redigiert von
Sarah Haslinger und Thomas Wozonig

HOLLITZER

Gedruckt aus Budgetmitteln des Rektorats der Universität Mozarteum Salzburg; mit personeller Unterstützung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte und des Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Auf dem Umschlag: Das Mozarthaus an der Schwarzstraße, 1939;
Stadtarchiv Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger

Layout und Satz: Nikola Stevanović
Druck und Bindung: EU

ISBN 978-3-99094-055-6

Alle Rechte vorbehalten
© HOLLITZER Verlag, Wien 2022
www.hollitzer.at

Inhalt

Elisabeth Gutjahr
Geleitworte der Rektorin 7

Thomas Hochradner
Geleitworte des Leiters des Arbeitsschwerpunktes
Salzburger Musikgeschichte 9

Julia Hinterberger
Vorwort der Herausgeberin 11

Julia Hinterberger
„Salzburg ist ein Leuchtturm in der Kultur gegenüber der Welt".
Schlaglichter auf die säkulare Salzburger Musikkultur
der 1920er bis 1950er Jahre 14

Johannes Hofinger
„Verstaatlichung" – „Verreichlichung" – „Verbundlichung".
Das Mozarteum und die Politik 130

Sarah Haslinger / Susanne Prucher
Ausbildungsstätte Mozarteum.
Strukturen und Wirkungsfelder 1922–1953 176

Johannes Hofinger
Menschen am Mozarteum.
Lehrende und Lernende in statistischer Auswertung 210

Michaela Schwarzbauer
Wegsteine in der Entwicklung eines Fachverständnisses.
Die Geschichte der Musikpädagogik am Mozarteum zwischen 1922 und 1953 226

Katharina Scharf
„Uns war allen einfach nur die Musik wichtig."
Die Mozarteums-Studierenden im Spannungsfeld
zwischen Studienalltag, Kultur und Politik (1939–1953) 268

Barbara Schwarz-Raminger
Die Bibliothek der Ausbildungsstätte Mozarteum 1922–1953.
Aufbau und Entwicklung einer eigenständigen Einrichtung 286

Julia Hinterberger
Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel.
Die Internationale Sommerakademie Mozarteum
von ihren Anfängen bis 1953 300

Alexander Pinwinkler
Konservatorien, Akademien und Musikhochschulen.
Aspekte zu ihrer institutionellen Entwicklung
zwischen Brüchen und Kontinuitäten 346

Die Direktoren des Mozarteums 1922–1953 376

Sarah Haslinger
Bernhard Paumgartner – absolutistischer „Principe“,
eifriger Initiator und triumphierender Erneuerer 379

Barbara Huber
Franz Sauer – vom Sympathisanten zum Pragmatiker 411

Johannes Hofinger
Clemens Krauss – der allmächtige Abwesende 429

Thomas Hochradner
Eberhard Preußner – Prospektivität vor Augen 453

Thomas Hochradner
Cesar Bresgen – eine Karriere zwischen den Stühlen 497

Katharina Steinhauser
Johann Nepomuk David – kurzes Intermezzo zum Neubeginn 527

Abkürzungen und Siglen 546

Personenregister 549

Elisabeth Gutjahr

Geleitworte der Rektorin

„Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953" – ein nüchterner, fast unscheinbarer Titel für eine in hohem Maße aufregende und faktenreiche Lektüre, die ganz grundsätzliche Dilemmata unserer Zivilisationsgeschichte und unseres heutigen Selbstverständnisses plastisch vor Augen führt.
Das Verhältnis von Musik und Politik ist kein unschuldiges, die Künstlerpersönlichkeit steht nicht außerhalb von gesellschaftlicher Verantwortung und Moral. Ohne Larmoyanz werden Brüche und Abgründe ausgeleuchtet. In feiner Balance zwischen Erzählfluss und präziser Darstellung von Ereignissen samt den Quellen, die von ihnen künden, gelingt in allen Beiträgen aus unterschiedlichen Perspektiven eine dichte Darstellung dieser drei Jahrzehnte voller Widersprüche, Hoffnungen und Katastrophen. Wohl sind uns Selbstreflexion und Aufarbeitung heute vertraut, doch längst sind nicht alle Fragen beantwortet, ja, sie stellen sich im Erscheinungsjahr dieses großartigen Bandes erneut – mit Vehemenz. Wieviel Kompromissbereitschaft will und kann eine Nachwelt tolerieren, wenn die Stärkung und Förderung von Musik und Kunst mit dem hohen Preis der Unfreiheit, der Akzeptanz von Gewalt und letztlich auch der Mittäterschaft bezahlt wird? Was können wir, was müssen wir aus den Lektionen der Geschichte lernen?

Mit Ende des Ersten Weltkriegs beginnt für Österreich, für Salzburg und damit auch für das Mozarteum eine neue Zeitrechnung. Alles scheint im Fluss, gegensätzliche Kräfte gewinnen an Fahrt und Gestalt. 1920 beginnt die internationale Erfolgsgeschichte der Salzburger Festspiele als ‚Welttheater' mit dem *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal. Wenig später feiert im Café Bazar ein Welt-Friedensprojekt der Musik seine Gründung: die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Zeitgleich aber gewinnen antisemitische Gruppierungen an Zulauf. Salzburg fehlt es am Nötigsten, man erbittet Mehllieferungen aus Wien. Auch wenn das Mozarteum seit 1914 mit dem Gebäude in der Schwarzstraße über ein repräsentatives Haus verfügt, so sind die Binnenstrukturen zwischen den drei Namensträgern Konservatorium, Stiftung und Orchester keinesfalls gefestigt. Starke Veränderungen in den juristischen und wirtschaftlichen Strukturen, der Finanzierung, der sozialen – auch politischen – Verortung und Aufgabe prägen die „Trias Mozarteum" und ihre Entwicklung. Es sind aber vor allem Menschen, Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur, die die Geschicke und Geschichte lenken – nicht immer uneigennützig und zum Wohle des Ganzen.

„Uns war allen nur die Musik wichtig."
Darf das so sein? Einst und heute?

Mit der Universitätswerdung am Ende des 20. Jahrhunderts hat sich das Mozarteum wissenschaftliche Reflexion, Freiheit von Lehre, Forschung und Kunst sowie gesellschaftliche Verantwortung auf die Fahnen geschrieben. Dieses Buch ist ein wesentlicher Meilenstein auf dem Weg zur Verwirklichung dieser Leitgedanken. Möge es verdientermaßen eine breite und interessierte Leser*innenschaft finden. Der Herausgeberin sowie den Autor*innen gilt mein großer Dank.

Salzburg, Ende August 2022

Thomas Hochradner

Geleitworte des Leiters des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte

Ein jedes Geschichtsbild bleibt unfertig; gleichgültig, ob es sich um ein individuelles oder kollektives, ein privates oder öffentliches handelt. Doch nirgends werden Akribie, aber auch Ungewissheit nachhaltiger sein als in der Auseinandersetzung mit historischen Zeiten des menschlichen Versagens, des Gräuels, der Bestürzung aus dem Blickwinkel der Nachwelt. Der zweite Band der Geschichte der Universität Mozarteum arbeitet eine Phase auf, die zunächst von wirtschaftlichem Niedergang, dann von extremem politischen Druck, mündend in einen unseligen Krieg, und schließlich durch ein Aufatmen im raschen Vergessen geprägt war. Menschen und Institutionen fanden sich vor die Aufgabe gestellt, sich in einer ökonomischen Krise, im autoritären und totalitären Regime zu bewähren, für sich und andere verantwortungsvoll zu handeln, heikle Situationen zu meistern, eine Laufbahn zu verwirklichen oder aber Verzicht und Angst zu ertragen – inmitten einer Gesellschaft, die durchsetzt war von Menschen, die entsetzliches Verbrechen aus ideologischen Gründen nicht scheuten. Die verschiedensten Bewältigungsstrategien ergeben ein fest durchwirktes Knäuel, das ganz zu entwirren nicht gelingen will, sind die einzelnen Stränge doch oft weder eindeutig noch stabil gewesen. Zu viele Quellen gibt es zudem, die Denunziatorisches beinhalten, Willfährigkeit vortäuschen, kurz Wahrheiten vertuschen und damit ein Netz aufspannen, das – bei allem Streben nach glaubhafter und belegbarer Darstellung – eine relative Löchrigkeit in sich trägt, die Autor*innen, die sich Geschehnissen der 1920er bis 1950er Jahre zuwenden, eine nachhaltige Hypothek auferlegt.

Diese Labilität der Quellenlage darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich nicht wenige Mitglieder des Lehrkörpers an der Ausbildungsstätte Mozarteum mit der nationalsozialistischen Machthabe identifizierten oder aber die Nähe zum Regime suchten, um daraus Vorteile für Stellung und Karriere zu ziehen – was indirekt wiederum anhaltenden Profit für die Lehranstalt implizierte. Die Entscheidung, diesen Band weder nur der Zeit des Nationalsozialismus zu widmen noch mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu schließen, wurde getroffen, um Kontinuitäten bewusst zu machen, die das Schicksal des Konservatoriums, der Hochschule und ihres ‚Überbleibsels' als bloße Lehranstalt Mozarteum begleiteten, die besser verstehen lassen, was und warum manches so und nicht anders vor sich gegangen ist. Die Protagonist*innen dieser Jahrzehnte helfen

selbst wenig dazu; um ihr Profil wie auch jenes der Ausbildungsstätte, an der sie wirkten, auszuarbeiten, bedarf es daher mehr als nur gelegentlich der These, des Rückschlusses, der Interpretation. Doch einzig dieser offene kritische Zugang vermag zu gewährleisten, dass Konturen freigelegt werden, die über einen Schulterschluss mit der Geschichte hinausreichen.

Julia Hinterberger

Vorwort der Herausgeberin

„Man soll nicht versuchen, sich eindeutige Identitäten zu konstruieren. Je komplexer Identitäten sind, desto besser."[1] Was der Schriftsteller Daniel Kehlmann auf seine individuelle Geschichte bezieht, trifft in gleichem Maße auf Kollektive und damit auch auf Institutionen wie die Ausbildungsstätte Mozarteum zu. Ihre Selbstbilder, Fremdzuschreibungen und Identitätskonstruktionen haben sich im Laufe ihrer langjährigen Geschichte gerade im Kontext der gesellschaftspolitischen Zeitläufte vielfach gewandelt. 1841 als Teil des Dommusikvereins gegründet, war das Hauptziel jener klerikalen Musikschule, die heimische Kirchenmusik qualitativ hochwertig aufrecht zu erhalten. Eine ‚neue' Identität erhielt die Ausbildungsstätte durch die Trennung von ihrem Trägerverein im Jahr 1880 und die Eingliederung in die bürgerlich orientierte Internationale Stiftung Mozarteum. 1914 schließlich erfolgte der Umzug des nunmehrigen Konservatoriums in das Mozarthaus an der Schwarzstraße, heute besser bekannt als „Altes Mozarteum". Jenes Gebäude ziert auch das Cover dieses Sammelbandes, war es doch einer der zentralen Handlungsorte der hier zu verhandelnden rund 30 Jahre Institutionengeschichte. Aber nicht die Aufwertung zum Konservatorium und auch nicht der wenige Wochen danach vom Zaun gebrochene Erste Weltkrieg, sondern die wirtschaftlich bedingte Verstaatlichung der Ausbildungsstätte läutete ein neues Zeitalter in der Geschichte des Mozarteums ein. Jenem Umbruchsjahr 1922 sowie den anschließenden wechselvollen Jahrzehnten bis zur Akademiewerdung 1953 widmet sich die vorliegende Publikation. Wie keine andere Phase in der bisherigen Entwicklungsgeschichte der heutigen Universität Mozarteum Salzburg war diese Zeitspanne von massiven politischen Umbrüchen geprägt. Nachdem die Internationale Stiftung Mozarteum 1922 endgültig die Entscheidungsgewalt über ihr Konservatorium an das Unterrichtsministerium abgeben musste, verliefen die folgenden eineinhalb Jahrzehnte trotz politischer Turbulenzen und einer ersten Diktatur in personeller und künstlerisch-pädagogischer Hinsicht vergleichsweise ruhig. Mit der Machtübernahme durch das NS-Regime 1938 wurde das Mozarteum jedoch in den Dienst der nationalsozialistischen Kulturpolitik genommen, die Aufwertung zu einer Hochschule 1939 bzw. einer Reichshochschule 1941 sowie die Expansion zu einer dreigliedrigen Ausbildungsstätte führten zu einem enormen Ausbau. Das einstmals provinzielle Konservatorium stand nun im Brenn-

1 *Daniel Kehlmann*, in: Gero von Boehm, *Nahaufnahmen. Fünfzig Gespräche mit dem Leben*, Berlin: Ullstein 2016, S. 488–496: 493.

punkt der Kulturpolitik und avancierte zu einem Repräsentationsprojekt der Nationalsozialisten. Der Grat zwischen Vereinnahmung, Mitläufertum und Systemunterstützung war bei Lehrenden und Lernenden oftmals ein schmaler – ganz abgesehen von jenen, die die NS-Politik und -Ideologie vollinhaltlich mittrugen und aktiv agitierten. Die Ausbildungsstätte Mozarteum jedenfalls war, so viel sei vorweggenommen, kein Opfer, sondern vielmehr Profiteurin des Regimes – die totalitäre Kontrolle des gesamten Musikbetriebes mit all ihren kulturellen wie individuellen Folgen sei dabei immer mitbedacht. Nach 1945 kamen dem Mozarteum die allgemeinen Bestrebungen einer raschen Revitalisierung des heimischen Kulturbetriebes unter zunächst noch strenger Aufsicht der US-Besatzungsmacht zugute, weshalb der Unterrichtsbetrieb mit teils neuem Personal bereits im Herbst 1945 wieder aufgenommen werden konnte. Die Erhebung zur Akademie 1953 schließlich bedeutete einen Meilenstein auf dem Weg in eine neue, von Professionalität und Internationalität geprägte Ära in der Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg.

Die vorliegende Publikation ist Band 2 einer vierbändigen Reihe, deren Einteilung bewusst nicht politischen, sondern innerinstitutionellen Zäsuren folgt. Dieses Konzept ermöglicht es, inhaltliche, strukturelle und personelle Kontinuitäten und Brüche aufzuzeigen und historisch-politische Abschnitte wie die Zeit des Nationalsozialismus nicht isoliert, sondern eingebettet in größere Kontexte zu untersuchen. Dabei basiert die Buchreihe auf einem Grundkonzept, demzufolge sich auch der vorliegende Band aus zwei Teilen zusammensetzt: Teil eins widmet sich in historischen Längsschnitten zentralen Entwicklungstendenzen im und um das Mozarteum. Er beinhaltet Beiträge zur Verortung der Ausbildungsstätte in der Salzburger Musikkultur, zum Mozarteum im Spannungsfeld der politischen Systeme, zu den inneren Strukturen und Wirkungsfeldern, zu Ausbildungskonzepten, zur Geschichte der Bibliothek, zu den Entwicklungssträngen studentischer Gemeinschaften und Organisationen, zu den Anfangsjahren der Internationalen Sommerakademie sowie zur Verortung des Mozarteums in der österreichischen Konservatorien-, Akademien- und Hochschullandschaft. Der zweite Teil des Buches widmet sich den Direktoren und damit jenen Männern, die in diesen von politischen Brüchen geprägten Jahren in der ersten Reihe standen, die Geschicke des Hauses lenkten und prägten, mitunter bereits zu ihrer Wirkungszeit und/oder in der Betrachtung der Nachwelt polarisierten und dennoch hinsichtlich ihrer Tätigkeiten am Mozarteum wissenschaftlich bislang ungenügend erforscht waren. Sowohl diese Porträts als auch die historischen Längsschnitte sind derart konzipiert, dass sie separiert gelesen werden können, gleichzeitig aber miteinander korrespondieren. Gerade dieser multiperspektivische Blick auf den Forschungsgegenstand fördert eine Vielzahl neuer Erkenntnisse zutage und zeigt auf, wie komplex die Identitäten, die Selbstbilder und Fremdzuschreibungen und damit einhergehend die Funktionen und Funktionalisierungen der Ausbildungsstätte

Mozarteum in den Jahren 1922 bis 1953 waren. „Je komplexer Identitäten sind, desto besser." – „Und desto mehr bleibt man auf der Suche."[2] Möge diese Suche mit dem neuen Wissen um Vergangenheiten unseres Hauses beflügelt werden und zusätzliche Perspektiven erhalten.

Mein herzlicher Dank gilt dem Rektorat, das durch die großzügige Unterstützung dieses Projektes überhaupt erst ermöglicht hat, Wissen zu schaffen, zu bündeln und in Form dieses Bandes der Wissenschaft, dem Haus und einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.
Dank gebührt dem Hollitzer Verlag für die wie gewohnt umsichtige und kompetente Betreuung dieser Publikation.
Ein herzlicher Dank geht an die Leiter*innen und Mitarbeiter*innen des KunstARCHIV-Raum der Universität Mozarteum, des Archivs der Internationalen Stiftung Mozarteum, des Stadtarchivs Salzburg, des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Paris Lodron Universität Salzburg, des Archivs der Salzburger Festspiele, des Archivs der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, des Archivs der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, des Österreichischen Staatsarchivs sowie des Bundesarchivs Berlin.
Mein besonderer Dank geht an die Autor*innen, die sich mit großem Engagement der Aufarbeitung ihrer Themenfelder gewidmet, sich dabei immer wieder in regen Austausch mit der Kolleg*innenschaft begeben, Quellenfunde zur Verfügung gestellt und gelebte Wissenschaft bewiesen haben.
Ein großes Dankeschön gilt dem Team des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte: dem Leiter Thomas Hochradner für seine umfassende Unterstützung sowie den Universitätsassistent*innen Sarah Haslinger und Thomas Wozonig für die redaktionelle Einrichtung der Texte, das kritische und akribische Lektorat und all ihr Mitdenken.
Mein innigster und wichtigster Dank geht an meinen Lebensgefährten Johannes Hofinger, der immer für mich da ist und mich in jeder Lebenslage unterstützt, und an unseren Sohn Jonathan Paul, der das Großprojekt ‚Hausgeschichte' von seinem ersten Lebenstag an mit stetig wachsender Begeisterung begleitet.

2 Ebenda, S. 493f.

Julia Hinterberger

„Salzburg ist ein Leuchtturm in der Kultur gegenüber der Welt“. Schlaglichter auf die säkulare Salzburger Musikkultur der 1920er bis 1950er Jahre

Das Image der Stadt Salzburg basierte seit den frühen 1920er Jahren wesentlich auf der Trias Musik-, Mozart- und Festspielstadt. Diese Identitätskonstruktion blieb über die politischen Zeitläufte hinweg aufrecht, erfuhr jedoch, wie die Musikinstitutionen und die kulturellen Praktiken selbst, verschiedentlich Vereinnahmungen, Umcodierungen und Neuaufladungen. Wie keine andere Phase in der lokalen Musikgeschichte waren die hier zu untersuchenden rund dreißig Jahre von mitunter rasch aufeinander folgenden politischen Umbrüchen geprägt – und diese zeitigten deutliche Auswirkungen auf die städtische Musikkultur.
Innerinstitutionelle Wegmarken der Ausbildungsstätte Mozarteum, die meist mit den politischen Zäsuren korrelierten – konkret die Jahre des staatlichen Konservatoriums Mozarteum (1922 bis 1939), jene der (Reichs-)Hochschule Mozarteum (1939–1945) sowie die des Mozarteums im rechtlichen Graubereich (nach 1945) – fungieren als Richtschnur für die Einteilung des Beitrages in drei Abschnitte. Schlaglichtartig werden zunächst jeweils regionalhistorische Entwicklungen beleuchtet und in weiterer Folge Institutionalisierungstendenzen des säkularen Binnenmusikbetriebes skizziert. Die bereits gut beforschten Salzburger Festspiele finden nur im Hinblick auf mögliche Verbindungslinien zur Ausbildungsstätte Mozarteum Berücksichtigung, geht der Beitrag doch grundlegend der Frage nach, wie jene strahlkräftige Institution in der Salzburger Musikkultur der Jahre 1922 bis 1953 zu verorten ist und welche Tangenten sich zu den musikalischen Institutionen sowohl des professionellen Musikwesens als auch des sogenannten Laienmusizierens in der Stadt Salzburg legen lassen.

I. Salzburger Musikkultur zur Zeit des staatlichen Konservatoriums

I.1. (Regional-)Historische Schlaglichter

Mit dem Ende der Habsburgermonarchie, dem Wegfall der Österreich ehemals einenden Topoi Kaiser und ‚Haus Habsburg‘ sowie der Neukonstruktion der Republik Deutschösterreich vollzog sich ein Strukturwandel, der Salzburg in

eine privilegierte Position brachte.[1] Doch auch die Stadt an der Salzach war, wie das gesamte, nunmehr kleine Österreich, gezwungen, sich angesichts der Kriegsniederlage neu zu definieren. Wie generell in politischen Krisenzeiten besann man sich hierbei auch auf die tradierten kulturellen Werte und Zuschreibungen, allen voran auf die binnenkulturell ebenso wie international strahlkräftigen Identitätskonstruktionen ‚Musikland' und ‚Musikstadt', in Salzburg speziell auf die ‚Mozartstadt' und ab den 1920er Jahren zunehmend auf den Topos ‚Festspielstadt'.[2]

Die kommunalpolitische Landschaft setzte sich aus Christlichsozialen, Sozialdemokraten sowie den bis Ende der 1920er Jahre vergleichsweise heterogen aufgestellten deutschfreiheitlichen Gruppierungen zusammen.[3] Letztere teilten eine massiv antisemitische und antiklerikale Haltung, zudem war bei ihnen das Bestreben nach einem Anschluss an den einstmaligen Waffenbruder Deutschland besonders stark ausgeprägt. Dass diesen Wunsch ungeachtet der politischen Lager nach dem Ersten Weltkrieg nahezu die gesamte Salzburger Bevölkerung hegte, zeigte das Ergebnis der Volksabstimmung im Mai 1921: 98,8% der Stimmberechtigten votierten mit „Ja" und sprachen sich so gegen den ‚Staat, den keiner wollte' aus – zum ‚Anschluss' mit all seinen Folgen sollte es jedoch erst 1938 kommen.[4]

Desaströs präsentierten sich die ökonomischen Verhältnisse der 1920er Jahre in der Stadt Salzburg. Auf nationaler Ebene suchte man der galoppierenden Inflation mit der Einführung des Schillings am 1. Jänner 1924 entgegenzutreten, international stellte die Weltwirtschaftskrise 1929 die Menschen vor Herausforderungen – auch in Salzburg mussten Betriebe geschlossen werden. Gleichzeitig versuchte Landeshauptmann Franz Rehrl, mit Großprojekten wie der Errichtung der Großglockner Hochalpenstraße oder dem Umbau des Salzburger Festspielhauses der zunehmenden Arbeitslosigkeit beizukommen und den Tourismus anzukurbeln.[5] Letzteres gelang zwar bis zu einem gewissen Grad, doch wirkten sich Ressentiments gegenüber Fremden, ein latenter bis offen gelebter Antisemitismus und ein – wie auch im Zusammenhang mit der Entwicklung der Sommer-

1 Ernst Hanisch, *Provinz und Metropole. Gesellschaftsgeschichtliche Perspektiven der Beziehungen des Bundeslandes zu Wien (1918–1934)*, in: *Beiträge zur Föderalismusdiskussion*, hg. v. Alfred Edelmayer, Friedrich Koja und Ernst Hanisch, Salzburg: Landespressebüro 1981 (*Salzburg Dokumentationen* 59), S. 67–105: 70.

2 Cornelia Szabó-Knotik, Artikel *Musikland Österreich*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikland.xml (1. 6. 2022).

3 Zur Kommunalpolitik der Ersten Republik vgl. Heinz Dopsch / Robert Hoffmann, *Salzburg. Die Geschichte einer Stadt*, Salzburg: Anton Pustet ²2008, S. 527–535.

4 Johannes Hofinger, *Nationalsozialismus in Salzburg. Opfer – Täter – Gegner*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2016 (*Nationalsozialismus in den österreichischen Bundesländern* 5 / *Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* 44), S. 22f.

5 Ebenda, S. 23–25.

akademie[6] aufgezeigt wird – ausgeprägter Antiamerikanismus mitunter negativ auf Initiativen im Bereich des Fremdenverkehrs aus.[7]

1926 konstituierte sich in Salzburg die NSDAP als Hitlerbewegung neu. Sie etablierte sich binnen weniger Jahre zu einer fixen Größe, rekrutierte ihre Anhängerschaft aus allen Sozialmilieus und avancierte zu einer Massenpartei, die Anfang der 1930er Jahre in Salzburg nahezu gleichauf mit den Christlichsozialen und den Sozialdemokraten war.[8] Die ‚Hakenkreuzler' agitierten in der Stadt Salzburg immer wieder gegen Andersgesinnte und beeinträchtigen auch den lokalen Kulturbetrieb.[9]

Die wirtschaftliche Lage wurde zusehends prekärer und trug zu einer Zuspitzung auf politischer Ebene bei. Konflikte unterschiedlicher Intensität zwischen den drei führenden Parteien waren vorprogrammiert, es kam zu einer Aufstellung der bewaffneten paramilitärischen Verbände Heimwehr und Republikanischer Schutzbund, die mit Aufmärschen Macht und Gewaltbereitschaft demonstrierten. Die österreichische Geschichte prägende Vorkommnisse wie die Schüsse von Schattendorf oder der Justizpalast-Brand (1927) hatten zwar keine spezifischen Auswirkungen auf die Salzachstadt, die gesamtstaatlichen Entwicklungen läuteten letztlich jedoch auch für Salzburg das Ende der Ersten Republik ein.[10]

Am 4. März 1933 hob der christlichsoziale Bundeskanzler Engelbert Dollfuß das österreichische Parlament auf. Anstelle der Demokratie trat eine ständisch organisierte Diktatur auf katholischer Basis in Kraft, die sich am Faschismus-Modell Italiens orientierte. Die Parteien wurden verboten und durch eine Einheitspartei, die Vaterländische Front (VF), ersetzt. Das benachbarte nationalsozialistische Deutschland reagierte auf die österreichischen Entwicklungen mit der am 1. Juli

---

6 Zur Frühgeschichte der Internationalen Sommerakademie Mozarteum Salzburg vgl. den Beitrag im vorliegenden Sammelband.

7 Diese Haltung war sowohl in der Stadt Salzburg als auch – vielleicht sogar noch intensiver – auf dem Land spürbar. So warben etwa einige Sommerfrischeorte gezielt mit ihrer antisemitischen Haltung und verweigerten jüdischen Gästen die Unterkunft; eines der berühmtesten Beispiele ist wohl die Vertreibung des Komponisten Arnold Schönberg aus der ‚arischen Sommerfrischegemeinde' Mattsee. Vgl. Harald Waitzbauer, *Arnold Schönberg ist in Mattsee unerwünscht*, in: *Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg*, hg. v. Robert Kriechbaumer, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002 (*Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek* 14), S. 153–174.

8 Dopsch / Hoffmann, *Salzburg. Die Geschichte einer Stadt* (wie Anm. 3), S. 534f.

9 Anon., *Bölleranschlag im Festspielhaus*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 93 vom 23. April 1934, S. 7 sowie anon., *Papierböller in Leopoldskron*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 128 vom 7. Juni 1934, S. 7. – Zu den Agitationen vgl. Oskar Dohle, *Bomben, Böller, Propaganda. Der Aufstieg der NSDAP in Salzburg 1918–1938*, in: *Hoffnungen und Verzweiflung in der Stadt Salzburg 1938/39. Vorgeschichte, Fakten, Folgen*, hg. v. Peter F. Kramml und Ernst Hanisch, Salzburg: Stadtarchiv und Statistik 2011 (*Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus* 1 / *Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* 28), S. 74–123: bes. 98–114 sowie Hofinger, *Nationalsozialismus in Salzburg* (wie Anm. 4), S. 31.

10 Hofinger, *Nationalsozialismus in Salzburg* (wie Anm. 4), S. 30f.

1933 eingeführten 1000-Mark-Sperre, die Österreich vor allem im Bereich des Tourismus ökonomisch schwächen sollte. Gerade die Salzburger Sommerszene, allen voran die Festspiele, aber auch die Sommerakademie, waren von dieser restriktiven Maßnahme massiv betroffen.[11]

Dem im Zuge des ‚Juli-Putsches' 1934 von Nationalsozialisten ermordeten Bundeskanzler Engelbert Dollfuß folgte Kurt Schuschnigg. Not und Arbeitslosigkeit prägten auch in seiner Amtsperiode das Leben vieler Salzburger*innen, deren Unzufriedenheit und Perspektivlosigkeit den Anschlussgedanken an das benachbarte Deutschland, in dem augenscheinlich die Wirtschaft seit der Machtübernahme Hitlers prosperierte, virulenter denn je werden ließen.[12] Hinzu kam, dass die illegale NSDAP nach dem ‚Juli-Putsch' sukzessive die gesellschaftspolitischen Strukturen Österreichs unterwanderte und mit ihren Maßnahmen nunmehr in die verschiedensten Sozialmilieus Einzug hielt.[13]

Das ‚Juli-Abkommen' 1936 schließlich sollte sich retrospektiv als der Anfang vom Ende des ‚Ständestaates' herausstellen. Im wechselseitigen Austausch erkannte Deutschland die Souveränität Österreichs an, während Österreich sich zu einer ‚deutschen Politik' und zur Integration der ‚nationalen Opposition' in die Regierung verpflichtete – Ausfluss dessen war die Implementierung des sogenannten „Volkspolitische[n] Referats". In Salzburg fungierte der spätere führende NS-(Kultur-)Politiker, SS-Oberführer und Regierungspräsident Albert Reitter, seines Zeichens langjähriges Mitglied der (Internationalen) Stiftung Mozarteum und von 1938 bis 1944 deren Präsident[14], als Leiter dieser Einrichtung. Offiziell blieb die nun erneut erstarkende NSDAP illegal, inoffiziell bekleideten auch in der Stadt Salzburg immer mehr Nationalsozialisten zentrale Positionen des öffentlichen Lebens, es erfolgte eine „Unterwanderung Österreichs in höchsten Stellen".[15]

---

11 Zu den Folgen der 1000-Mark-Sperre für die Salzburger Festspiele vgl. Robert Kriechbaumer, *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2013 (*Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek* 46), bes. S. 17–41.

12 Dopsch / Hoffmann, *Salzburg. Die Geschichte einer Stadt* (wie Anm. 3), S. 544.

13 Peter F. Kramml, *„Doppelherrschaft", NS-Machtergreifung und „Anschluß". Vom Berchtesgadener Abkommen zur Anschluss-Volksabstimmung*, in: *Hoffnungen und Verzweiflung in der Stadt Salzburg 1938/39* (wie Anm. 9), S. 162–237: 166–170.

14 Walter Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg zugleich Einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1951, S. 104 sowie Alexander Pinwinkler, *Albert Reitter – NS-Kulturfunktionär und Präsident der „Stiftung Mozarteum" von 1938 bis 1945*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Politische Einflüsse auf Organisation, Mozart-Forschung, Museum und Bibliothek*, hg. v. dems. und Oliver Rathkolb, Salzburg: Anton Pustet 2022, S. 81–115.

15 Hofinger, *Nationalsozialismus in Salzburg* (wie Anm. 4), S. 45.

Nachdem sich das Verhältnis zwischen Österreich und Deutschland Ende des Jahres 1937 erneut verschärft hatte, kam es im Februar 1938 zur Unterzeichnung des ‚Berchtesgadener Abkommens', das den bislang illegalen Nationalsozialisten umfassende Handlungsmöglichkeiten einräumte, allen voran die offizielle politische Betätigung innerhalb der Vaterländischen Front. Es folgten Wochen der „Doppelherrschaft"[16], in denen sich die konkurrierenden politischen Lager mit Machtdemonstrationen zu positionieren suchten.

„Bis in den Tod Rot-Weiß-Rot! Österreich!"[17], lautete noch am 24. Februar 1938 Bundeskanzler Schuschniggs Appell für die Unabhängigkeit Österreichs. Doch bereits am 12. März marschierten deutsche Truppen in Salzburg ein und wurden von weiten Teilen der Bevölkerung mit großer Euphorie empfangen[18] – die Folgen dieser neuen politischen Ära waren zu diesem Zeitpunkt noch kaum abzuschätzen.

I.2. Institutionalisierung

Mozarteum mal drei – gemeinsame und getrennte Wege

Die strahlkräftige Bezeichnung Mozarteum teilten sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts die drei führenden Institutionen der Salzburger Musikkultur: Das Konservatorium Mozarteum, die Internationale Stiftung Mozarteum und das Mozarteumorchester.[19]

Mit der Verstaatlichung der Ausbildungsstätte im Jahr 1922 hatte die Stiftung keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf deren Belange, lag doch ihre „bedeutendste Unternehmung"[20] nun im Verantwortungsbereich des Ministeriums. Zwar waren wechselseitig Nominierte in den Gremien vertreten[21], zwar zeigten sich die Verantwortlichen bestrebt, die Beziehungen aufrecht zu erhalten, zwar gab es gerade im Bereich der Festkultur ab und an Kooperationen – summa

16 Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien: Ueberreuter 2004, S. 322.

17 Zit. nach Georg Christoph Berger Waldenegg, *Hitler, Göring, Mussolini und der „Anschluß" Österreichs an das Deutsche Reich*, in: *Vierteljahrshefte zur Zeitgeschichte* 51 (2003), Heft 2, S. 147–182: 162.

18 Susanne Rolinek, *Salzburg. Ein Bundesland vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Innsbruck / Wien: Haymon 2012, S. 71.

19 Das Orchester firmierte unter verschiedenen Bezeichnungen, darunter Mozarteum-Orchester, Mozarteums-Orchester und Mozarteumorchester. Der Einheitlichkeit halber wird letztgenannte Variante in dieser Publikation verwendet.

20 Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg und vierzigster Jahresbericht (über die Jahre 1918–1935)*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1936, S. 30.

21 Die Stiftung entsandte ihren Präsidenten und ihren Hausverwalter in den neu ins Leben gerufenen Schulerhalterausschuss, im Gegenzug hatten der Direktor des Konservatoriums und eine Lehrperson eine Virilstimme im Kuratorium der Stiftung. Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 14), S. 40.

summarum gingen die ehemals eng verflochtenen Institutionen Stiftung und Konservatorium jedoch weitgehend getrennte Wege.

Für die Internationale Stiftung Mozarteum begann damit eine neue Ära. Erschwerend kam hinzu, dass im regelmäßigen Veranstaltungsbetrieb neu gegründete Konzertbüros in direkte Konkurrenz mit dem einstmaligen Marktführer traten und die Salzburger Festspiele im Begriff waren, als Monopolisten die Sommermonate mit international renommierten Produktionen zu prägen und für sich zu beanspruchen.[22] Die ehedem sowohl im Bereich der Ausbildung als auch im Veranstaltungswesen wichtigste lokale Musikinstitution internationalen Charakters befand sich in einer „tiefgreifenden Legitimationskrise“[23] und war einerseits gezwungen, neue Betätigungsfelder zu erschließen, allen voran die Musikalischen Sommerkurse. Andererseits konzentrierte sie sich vermehrt auf ihre Kernkompetenzen, die Trias Mozart-Gedenkstätten[24], Mozart-Forschung[25] und Mozart-Pflege inklusive der allgemeinen, wenn auch nicht mehr monopolistisch zu gestaltenden Bestellung des institutionalisierten Salzburger Konzertwesens.

22 Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 20), S. 34.

23 Alexander Pinwinkler / Oliver Rathkolb, *Einleitung*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 14), S. 11–24: 15.

24 Die Betreuung der kulturellen Erinnerungsorte rund um den Genius loci, konkret das renovierte, umgestaltete und 1925 wiedereröffnete Mozart-Geburtshaus samt Mozart-Museum, das baulich erneuerte und ebenfalls 1925 wiedereröffnete Zauberflötenhäuschen und – vorübergehend – die Villa Bertramka in Smychow bei Prag zählte seit jeher zu den zentralen Aufgaben der Stiftung. Die Gedenkstätten hatten nicht zuletzt eine identitätsfundierende Bedeutung, wiesen sie doch in plastischer Form und für ein breites Publikum erkund- und nachvollziehbar die Stiftung als zentrale Mozartinstitution und Salzburg als Mozartstadt aus – und zwar lokal wie international. Zugleich waren sie eine wesentliche, wenn auch keineswegs sichere Einnahmequelle für die Stiftung. Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 14), S. 26.

25 Vorangetrieben werden sollte die Erweiterung des Archivs und der Bibliothek, zudem suchte sich die Stiftung mit weiteren Akzenten wie einer aufgrund wirtschaftlicher Faktoren ungewollt überschaubaren Publikationstätigkeit, der Konzeption und Durchführung von Ausstellungen sowie der Veranstaltung von zwei internationalen musikwissenschaftlichen Tagungen (1927 und 1931) als weltweit führende Mozart-Forschungsstätte zu etablieren. Im Rahmen der zweiten Tagung wurde auch die Idee zur Gründung des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung geboren, die offizielle Konstituierung erfolgte jedoch jüngsten Forschungsergebnissen gemäß erst im Herbst 1936 und damit bereits unter geänderten politischen Bedingungen. Allerdings verzeichnete die neue Institution auch dann so gut wie keine Aktivitäten. Christoph Großpietsch, *Zur Selbstinszenierung von Erich Schenk in Salzburg und Wien – Die Idee einer Zentralisierung der Mozart-Forschung*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 14), S. 133–163: bes. 145–153.

Abb. 1: Wiedereröffnung des renovierten Zauberflötenhäuschens auf dem Kapuzinerberg, 1925; Stadtarchiv Salzburg, PA 31 Tagebücher von Josef Hummel

Gerade der regelmäßige Veranstaltungsbetrieb war aufgrund der Konkurrenz sich etablierender Konzertbüros und der angespannten wirtschaftlichen Lage, die die Bevölkerung zunehmend von den Konzertsälen fernhielt, vielfachen Wandlungen ausgesetzt. So mussten etwa die traditionsreichen Vereins-Abonnementkonzerte in den Spielzeiten 1922 und 1923 aufgrund der Geldentwertung und dem daraus resultierenden Mangel an Abonnent*innen entfallen.[26] Ein konzeptioneller Neuversuch wurde mit der Wintersaison 1923/24 gestartet. Pate stand wie so oft die Musikkultur der Metropole, konkret ein Format der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, nach dessen Vorbild in Salzburg Gesellschaftskonzerte eingeführt wurden. International arrivierte Künstler*innen und namhafte Dirigenten wie Hans Knappertsbusch oder der spätere Mozarteumsdirektor Clemens Krauss sollten Publikumsmagneten sein und einen Wiederaufschwung des regelmäßigen städtischen Konzertbetriebes gewährleisten.[27] Die von den Konzertbüros der Stiftung und der Salzburger Festspielhausgemeinde gemeinschaftlich durchgeführten Veranstaltun-

26 Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 20), S. 40.

27 Ebenda.

gen waren in ihrer Preisgestaltung den wirtschaftlichen Verhältnissen der Zeit angepasst und erfreuten sich zunächst großer Beliebtheit, wurden jedoch schon bald als zu elitär, gleichzeitig in ihrer Programmgestaltung als zu konservativ kritisiert. Über mehrere Wochen hinweg beschäftigte die Causa auch die Salzburger Presse. In Leserbriefen und Stellungnahmen wurden etwa das Fehlen neuerer und neuester Musik, das Engagement der immer wieder selben Sänger*innen, die Aufführung eines sehr eingeschränkten Pools an Werken, das generelle Überangebot an Veranstaltungen, das in keiner Relation zur Finanzkraft der kulturinteressierten Bevölkerung stand, das Ungleichgewicht zwischen Liederabenden und Veranstaltungen mit großem Orchester etc. moniert. Außerdem musste sich das neue Format dem Vorwurf stellen, mit der Bezeichnung „Gesellschaft" ein Publikum anzusprechen, das nicht aus Musikinteresse, sondern aus dem Bedürfnis, Teil eines elitären Kreises sein zu wollen, ins Konzert ginge.[28] Zudem habe die Stiftung durch ihr „gefährliches Starsystem das heimische Künstlertum an die Wand gedrückt", weshalb der Appell eines Kritikers dieser Veranstaltungen lautet: „Die Kunst dem Volke […], denn dieses dürstet aufrichtiger nach seelischer Erhebung als ein Publikum in Smoking und Balltoilette."[29] Der Druck von verschiedenen Seiten zeitigte seine Wirkungen, und so erfolgte zunächst eine teilweise Rückbesinnung auf die lokalen Künstler*innen, ehe es schließlich im Winter 1926/27 zu einem Rückgriff auf die „ordentlichen Vereinskonzerte" kam, die bei „reduziertem künstlerischen Anspruch"[30] nun wieder fast zur Gänze von heimischen Kräften ausgeführt wurden.
Zur Absicherung dieser reaktivierten Abonnementkonzerte wurde eine Konzertgemeinde ins Leben gerufen, deren Ausschuss unter Leitung des Konservatoriumsdirektors Bernhard Paumgartner nicht nur Einfluss auf die Programmgestaltung nahm, sondern die sich auch um die Aufbringung finanzieller Mittel und die Auslastung der Konzerte bemühte. Profiteure dieser Maßnahme waren zuvorderst die heimischen Musiker*innen und hier besonders die Lehrenden des Konservatoriums sowie das damit in einigen Teilen deckungsgleiche Mozarteumorchester. Die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse forderten jedoch auch hier ihren Zoll, wie nachstehende Statistiken in den Abbildungen 3 und 4 dokumentieren.
Die Aktivitäten der Konzertgemeinde versandeten zusehends, sodass die Stiftung in der Spielzeit 1930/31 die Veranstaltungen wieder alleine verantwortete, diese jedoch in der nachfolgenden Saison ebenfalls abstoßen musste. Einmalig richtete

28 Siehe unter anderem F.[ranz] K.[rotsch], *Salzburg und die Gesellschaftskonzerte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 12 vom 16. Jänner 1926, S. 4f.; anon., *Salzburg und die Gesellschaftskonzerte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 17 vom 22. Jänner 1926, S. 3f.; anon., *Salzburg und die Gesellschaftskonzerte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 20 vom 26. Jänner 1926, S. 3f.; anon., *Salzburg und die Gesellschaftskonzerte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 21 vom 27. Jänner 1926, S. 3f.

29 Eugen Müller, *Salzburg und die Gesellschaftskonzerte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 26 vom 2. Februar 1926, S. 3f.: 4.

30 Karl Wagner, *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Helbling 1993, S. 209.

INTERNAT. STIFTUNG MOZARTEUM / SALZBURG

MOZARTHAUS / GROSSER SAAL
FREITAG DEN 7. MAI 1926, 3/4 8 UHR ABENDS

XII. Abonnements-Gesellschafts-Konzert

Dirigent: PROF. DR. BERNHARD PAUMGARTNER

Solisten:
PROF. THEODOR MÜLLER (Violine), PROF. ANTON SCHÖNER (Flöte)

Ausführende:
DAS MOZARTEUMS-ORCHESTER, DER MOZARTEUMS-CHOR
und
MITGLIEDER DES SALZBURGER MÄNNERGESANGVEREINES

PROGRAMM:

1. JOH. SEB. BACH: Ouverture h-moll für Soloflöte, Streichorchester und Kontinuo
   Grave—Rondeau, Allegro—Sarabande, Andante—Bourrée, Allegro—Polonaise, Moderato — Menuet, Allegretto—Badinerie, Vivace.
   (Kontinuobearbeitung von Max Reger)
2. JOH. BRAHMS: op. 54, Schicksalslied für gem. Chor und Orchester (Text von Friedrich Hölderlin)
   Zum Gedenken an Domkapellmeister Franz X. Gruber.
3. MAX REGER: op. 128, Vier Tondichtungen für großes Orchester nach H. Böcklin
   1. Der geigende Eremit (Molto sostenuto)
   2. Im Spiel der Wellen (Vivace)
   3. Die Toteninsel (Molto sostenuto)
   4. Bacchanal (Vivace)

   Erstaufführung in Salzburg
   Zum Gedenken an den zehnten Todestag des Meisters
   (11. Mai 1916)

Abb. 2: XII. Abonnements-Gesellschaftskonzert 1926; Stadtarchiv Salzburg, PA 31 Tagebücher von Josef Hummel

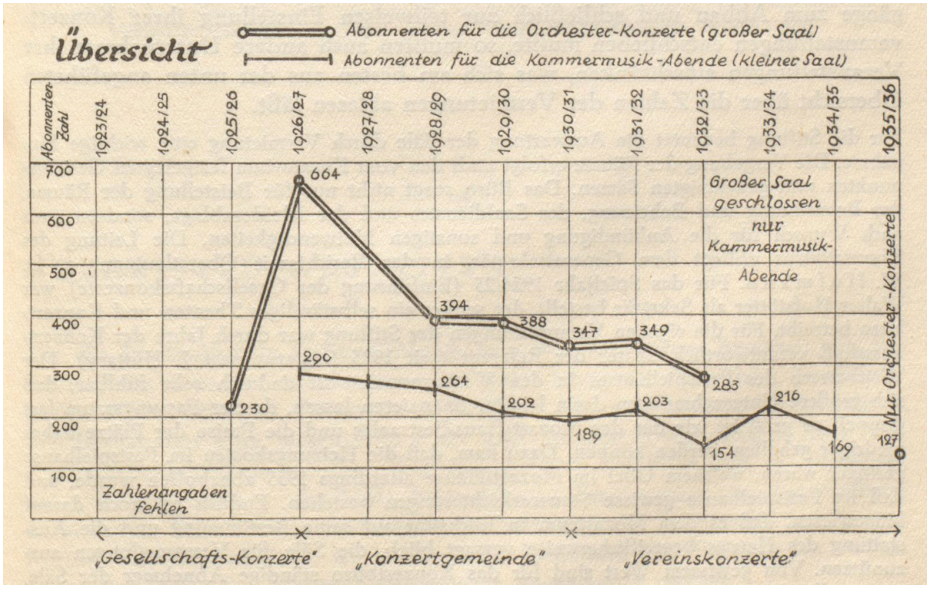


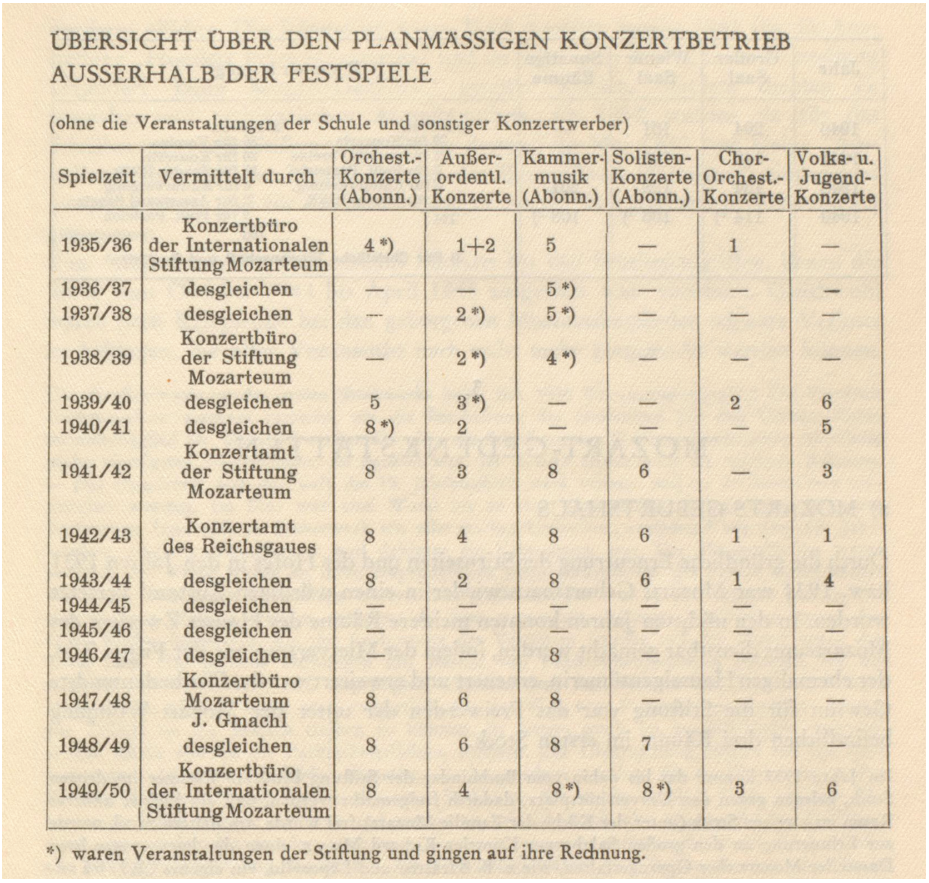
Abb. 3: Abonnent*innenzahlen, in: Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg und vierzigster Jahresbericht (über die Jahre 1918–1935)*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1936, S. 43

das Mozarteumorchester seine Konzerte auf eigenes Risiko aus, in den drei Folgejahren gab es jeweils eine Konzentration auf Kammermusik- oder Orchesterkonzerte. Der mangelnde Zuspruch führte zu einer abermaligen Einsparung der Orchester-Abende in den Spielzeiten 1936/37 sowie 1937/38[31] – der von der Stiftung mit viel Engagement verantwortete, regelmäßige Konzertbetrieb entsprach infolge der zwangsweisen Reduktionsmaßnahmen immer weniger dem Image Salzburgs als selbsterkorene Musikstadt.

Neben ihren Aktivitäten im Bereich des regelmäßigen Musikbetriebes setzte die Stiftung auch Akzente im außeralltäglichen Veranstaltungswesen. Besonderes Augenmerk galt naturgemäß W. A. Mozart, dessen 175. Geburtstag die Stiftung 1931 dazu veranlasste, in Kooperation mit dem Konservatorium eine „großangelegte Feier"[32] auszurichten. Die dreitägigen Festivitäten wurden primär von den heimischen Musikinstitutionen bestritten. Professionelle Einrichtungen wie das Konservatorium mit seinen solistisch, im Ensemble oder im Orchester aktiven Lehrenden und Studierenden sowie das Mozarteumorchester wirkten hierfür mit den Laienchören Damensingverein „Hummel" und Salzburger Liedertafel zusammen – eine lange Salzburger Tradition fand also auch bei besonders re-

31 Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 20), S. 41–43.

32 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 14), S. 33.



ÜBERSICHT ÜBER DEN PLANMÄSSIGEN KONZERTBETRIEB AUSSERHALB DER FESTSPIELE

(ohne die Veranstaltungen der Schule und sonstiger Konzertwerber)

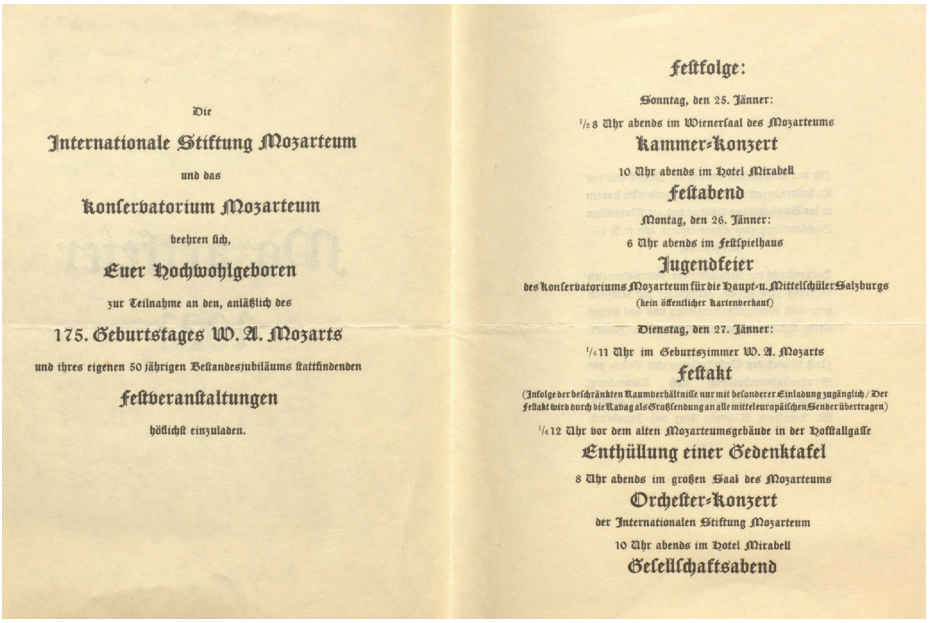
Spielzeit	Vermittelt durch	Orchest.-Konzerte (Abonn.)	Außerordentl. Konzerte	Kammermusik (Abonn.)	Solisten-Konzerte (Abonn.)	Chor-Orchest.-Konzerte	Volks- u. Jugend-Konzerte
1935/36	Konzertbüro der Internationalen Stiftung Mozarteum	4 *)	1+2	5	—	1	—
1936/37	desgleichen	—	—	5 *)	—	—	—
1937/38	desgleichen	—	2 *)	5 *)	—	—	—
1938/39	Konzertbüro der Stiftung Mozarteum	—	2 *)	4 *)	—	—	—
1939/40	desgleichen	5	3 *)	—	—	2	6
1940/41	desgleichen	8 *)	2	—	—	—	5
1941/42	Konzertamt der Stiftung Mozarteum	8	3	8	6	—	3
1942/43	Konzertamt des Reichsgaues	8	4	8	6	1	1
1943/44	desgleichen	8	2	8	6	1	4
1944/45	desgleichen	—	—	—	—	—	—
1945/46	desgleichen	—	—	—	—	—	—
1946/47	desgleichen	—	—	8	—	—	—
1947/48	Konzertbüro Mozarteum J. Gmachl	8	6	8	—	—	—
1948/49	desgleichen	8	6	8	7	—	—
1949/50	Konzertbüro der Internationalen Stiftung Mozarteum	8	4	8 *)	8 *)	3	6

*) waren Veranstaltungen der Stiftung und gingen auf ihre Rechnung.

Abb. 4: Konzertbetrieb abseits der Festspiele, in: Walter Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg zugleich Einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1951, S. 53

präsentativen und binnenkulturell wichtigen Anlässen wie diesem ihre Fortführung. Die zwischen 25. und 27. Jänner 1931 veranstaltete Festfolge war jedoch nicht nur dem Geburtstag des Genius loci geschuldet, vielmehr feierten sich die beiden Institutionen Mozarteum, die ja mittlerweile weitgehend getrennte Wege gingen, selbst, bestanden Stiftung und Ausbildungsstätte doch seit nunmehr 50 Jahren. Dieses Jubiläum und gleichzeitig die Errungenschaften und die Bedeutung der beiden wichtigsten Salzburger Musikeinrichtungen galt es lokal wie überregional einmal mehr in Erinnerung zu rufen.[33]

33 Ebenda sowie anon., *Fünfzig Jahre Mozarteum*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 17 vom 22. Jänner 1931, S. 6.



Die
Internationale Stiftung Mozarteum
und das
Konservatorium Mozarteum
beehren sich,
Euer Hochwohlgeboren
zur Teilnahme an den, anläßlich des
175. Geburtstages W. A. Mozarts
und ihres eigenen 50 jährigen Bestandesjubiläums stattfindenden
Festveranstaltungen
höflichst einzuladen.

Festfolge:

Sonntag, den 25. Jänner:
½8 Uhr abends im Wienersaal des Mozarteums
Kammer-Konzert
10 Uhr abends im Hotel Mirabell
Festabend
Montag, den 26. Jänner:
6 Uhr abends im Festspielhaus
Jugendfeier
des Konservatoriums Mozarteum für die Haupt- u. Mittelschüler Salzburgs
(kein öffentlicher Kartenverkauf)
Dienstag, den 27. Jänner:
¼11 Uhr im Geburtszimmer W. A. Mozarts
Festakt
(Infolge der beschränkten Raumverhältnisse nur mit besonderer Einladung zugänglich / Der Festakt wird durch die Radag als Großsendung an alle mitteleuropäischen Sender übertragen)
¼12 Uhr vor dem alten Mozarteumsgebäude in der Hofstallgasse
Enthüllung einer Gedenktafel
8 Uhr abends im großen Saal des Mozarteums
Orchester-Konzert
der Internationalen Stiftung Mozarteum
10 Uhr abends im Hotel Mirabell
Gesellschaftsabend

Abb. 5: Festfolge zu Mozarts 175. Geburtstag; Stadtarchiv Salzburg, PA 31 Tagebücher von Josef Hummel

Ihr retrospektiv betrachtet schwerwiegendstes Versäumnis, nämlich sich bei der Genese und Profilierung der Salzburger Festspiele aktiv zu involvieren und nachhaltig zu positionieren, konnte die Stiftung jedoch nicht wettmachen. Zwar gelang es ihr 1924 unter der Initiative von Konservatoriumsdirektor Paumgartner, das Konzept der an historischen Stätten aufgeführten Mozart-Serenaden zu reaktivieren und in der Folgezeit sukzessive auszuweiten, eine engere Zusammenarbeit mit der Festspielhausgemeinde begann jedoch erst 1927. Wechselseitig wurden Vertreter in die Kuratorien der bislang konkurrierenden Institutionen berufen. Daraus resultierte für die Stiftung die Möglichkeit, sogenannte Mozartfeste, bestehend aus Orchesterkonzerten, Kammermusikabenden und der in den Folgejahren zur Tradition werdenden Aufführung von Mozarts c-Moll-Messe, zu initiieren und damit „während der Festspiele wieder stärker in Erscheinung zu treten".[34] Gleichzeitig mussten sich die Mozartfeste „schon deshalb in einem verhältnismäßig engen Rahmen halten, da sich die Festspiele so stark verbreiterten"[35], so die lakonische Feststellung des Stiftungs-Chronisten Hummel.

34 Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 20), S. 36.

35 Ebenda, S. 39.

Abb. 6: Mozartfest 1931; © Internationale Stiftung Mozarteum

Dem Image der Stiftung kaum dienlich dürfte sodann auch jene Vertragsänderung gewesen sein, die ab 1935 dazu führte, dass zwar die wenigen Stiftungsveranstaltungen im Rahmen der Festspiele weiterhin Bestand hatten, diese jedoch nicht mehr prestigeträchtig als Mozartfeste bezeichnet wurden.[36] Immerhin wies

36 Ebenda.

man sie, ebenso wie die Konzerte des Salzburger Domchores, als Fremdveranstaltungen aus und nannte deren Patronanz. Die Bilanz der Stiftung liest sich denn auch wie ein schwacher Trost, wenn es heißt:

> *Mit Befriedigung kann die Internationale Stiftung Mozarteum feststellen, daß die Festspiele den von ihr vor dem Kriege gewiesenen Weg weiter beschritten, indem namentlich im Opernspielplan niemals Werke Mozarts fehlten. […] In den Orchesterkonzerten kann man in der Programmgestaltung auch den Ausbau der von der Stiftung vor dem Krieg gewiesenen Richtung erblicken.*[37]

Auch in den Jahren 1936 und 1937 war die Anzahl der Konzerte, die die Stiftung im Rahmen der Festspiele veranstaltete, sehr überschaubar. Neben der obligatorischen c-Moll-Messe standen jeweils ein Orchesterkonzert mit den Wiener Philharmonikern sowie (Kirchen-)Konzerte unter der Leitung von Bernhard Paumgartner und unter Beteiligung heimischer Musikinstitutionen auf dem Programm. Im Annexions-Jahr 1938 schließlich beschränkte sich die Teilhabe der Stiftung auf die traditionelle Aufführung der c-Moll-Messe.[38] Alles in allem blieben jene Aktivitäten der Stiftung Mozarteum also, was sie von Beginn der Festspielgründung an gewesen waren: das Beiwerk im immer größer werdenden Reigen eines bis zum ‚Anschluss' gezielt kosmopolitischen, thematisch wie personell weit aufgespannten sommerlichen Musikfestwesens.

Die dritte Institution mit der Bezeichnung Mozarteum, das Mozarteumorchester, war gleichzeitig jene, die in verschiedensten musikkulturellen Kontexten der Stadt Salzburg agierte, sich aus Personen unterschiedlicher musikalischer Institutionen rekrutierte und gleichzeitig besonders eng mit dem Konservatorium verbunden war. Dies war zum einen dem Umstand geschuldet, dass einer in die Gründungszeit von Dommusikverein und Mozarteum 1841 zurückreichenden Tradition gemäß immer der Direktor der Ausbildungsstätte auch die künstlerische Leitung des Orchesters innehatte. Zum anderen wirkte ein Gutteil der Mozarteumslehrenden regelmäßig in jenem Orchester mit, das in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch weit entfernt von einem professionell organisierten Berufsorchester war und vor vielen Herausforderungen stand.[39]

---

37 Ebenda.

38 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 14), S. 49f.

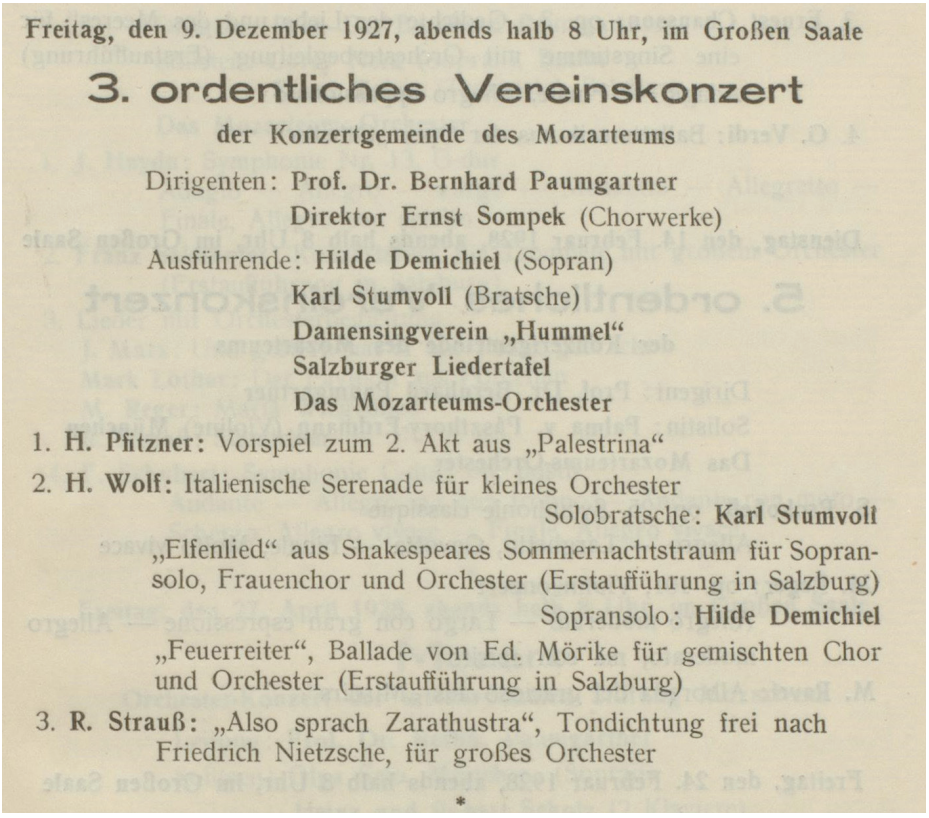
39 Bernhard Paumgartner, der seit 1917 die Doppelfunktion als Konservatoriumsdirektor und Orchesterleiter innehatte, war seinen *Erinnerungen* zufolge bei seinem Amtsantritt auf einen Klangkörper getroffen, der aus einem Grundstock, konkret dem rund 25 Personen umfassenden Theaterorchester, sowie Lehrenden und Absolventen des Konservatoriums bestand. Verstärkt wurde das „große Konzertorchester" mit einem „ziemlich umfangreichen Stock von Zuzüglern, […] freien Berufsmusikern und musikbegeisterten Liebhabern der Salzburger Gesellschaft". Bernhard Paumgartner, *Erinnerungen*, Salzburg: Residenz 1969 (*Buchreihe des Kulturamtes der Landeshauptstadt Salzburg* 14), S. 80f.

Das Mozarteumorchester der 1920er und frühen 1930er Jahre präsentierte sich als lose Vereinigung aus Mitgliedern des Theaterorchesters, Lehrenden, Studierenden und Absolvent*innen des Konservatoriums sowie Laien, die jeder rechtlichen Grundlage entbehrte. Konkret bedeutete dies, dass das eigentlich führende heimische Orchester der selbst erkorenen Musik-, Mozart- und Festspielstadt weder über einen Vorstand oder Ausschuss noch über eine Kanzlei geschweige denn über angemessene Probenräume verfügte. Demzufolge konnten auch die Musiker*innen[40] nicht fix angestellt und vertraglich wie finanziell abgesichert werden, sondern mussten in einem logistisch kaum nachvollziehbaren Aufwand für jede Veranstaltung neu engagiert werden. Dieses rechtliche Vakuum, gepaart mit der ökonomischen Notsituation, in der sich österreichische Musiker*innen in der Ersten Republik ohnedies befanden, öffnete sozialer Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Machtmissbrauch Tür und Tor.[41] Befördert wurde diese untragbare Situation durch die autokratischen Strukturen, die Paumgartner seit seinem Amtsantritt im Bereich der Salzburger Musikkultur aufgebaut hatte. In seinen Händen lief ein Gutteil der Fäden des lokalen institutionalisierten Musiklebens zusammen. Institutionelle, rechtliche oder personelle Korrektive, die seinem Alleinherrschertum hätten Einhalt gebieten können, gab es kaum.[42] Die Orchestermitglieder befanden sich in einem einseitigen Abhängigkeitsverhältnis und

40 Laut Auflistungen des Mozarteumorchester-Chronisten Joseph Schröcksnadel waren mit der Mozarteumslehrerin Maria Stögmüller auf der Viola und der Theaterorchester-Harfenistin Maria Frank-Tandler in den ausgehenden 1920er Jahren zumindest zwei Frauen im Orchester anzutreffen. Joseph Schröcksnadel, *Salzburgs musikalische Botschafter. Das Mozarteum-Orchester*, Salzburg: Alfred Winter 1984, S. 135.

41 Ebenda, S. 59f. Besonderen Unmut rief auch die finanzielle Ungerechtigkeit hervor, der sich die rechtlosen Musiker*innen die gesamte Saison über ausgesetzt sahen. So spielte das Orchester etwa im Einvernehmen mit der Stiftung Mozarteum auf Teilung. Die Stiftung selbst engagierte den Klangkörper für ihre Konzerte und bezahlte eine Pauschale – den Teilungsschlüssel zwischen Orchester und Dirigent gab Paumgartner seinen Musiker*innen allerdings nicht bekannt. Bei den vom Orchester selbst verantworteten und ausgerichteten Veranstaltungen wiederum erhielt Paumgartner die Hälfte des Ertrags, während sich die Musiker*innen mit der anderen Hälfte begnügen mussten. Die zum Orchesterdienst verpflichteten Studierenden des Konservatoriums gingen grundsätzlich leer aus. Ebenda, S. 59–61.

42 Dementsprechend war auch die Personalpolitik von Willkür geprägt, wie Schröcksnadel in seiner Geschichte des Mozarteumorchesters eindrücklich skizziert: „Die verdutzten Musiker merkten sehr bald, daß sie nun Paumgartner ausgeliefert waren. Er bestimmte nicht nur in der Schule und im Orchester, sondern auch im Festspielhaus, soweit es Salzburg betraf. Er war also nicht zu umgehen – und wenn das einer nicht wahrhaben wollte, dann blieb ihm nur eine Möglichkeit, nämlich zu gehen. Aber auch die Direktion behielt sich das Recht vor, mißliebige Elemente zu ‚befördern' – und zwar ohne weitere Formalitäten. Das ging ganz unauffällig vor sich. Sekretär Holzherr heftete die jeweiligen Besetzungslisten ans ‚schwarze Brett' – und schien dort einer der Kollegen längere Zeit nicht auf, dann gehörte er eben dem Mozarteums-Orchester nicht mehr an und hatte natürlich auch bei den Festspielen nichts mehr zu tun." Ebenda, S. 59.



Freitag, den 9. Dezember 1927, abends halb 8 Uhr, im Großen Saale

3. ordentliches Vereinskonzert

der Konzertgemeinde des Mozarteums

Dirigenten: **Prof. Dr. Bernhard Paumgartner**
Direktor Ernst Sompek (Chorwerke)

Ausführende: **Hilde Demichiel** (Sopran)
Karl Stumvoll (Bratsche)
Damensingverein „Hummel"
Salzburger Liedertafel
Das Mozarteums-Orchester

1. **H. Pfitzner:** Vorspiel zum 2. Akt aus „Palestrina"
2. **H. Wolf:** Italienische Serenade für kleines Orchester
Solobratsche: **Karl Stumvoll**
„Elfenlied" aus Shakespeares Sommernachtstraum für Sopransolo, Frauenchor und Orchester (Erstaufführung in Salzburg)
Sopransolo: **Hilde Demichiel**
„Feuerreiter", Ballade von Ed. Mörike für gemischten Chor und Orchester (Erstaufführung in Salzburg)
3. **R. Strauß:** „Also sprach Zarathustra", Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche, für großes Orchester

*

Abb. 7: Vereinskonzert mit verschiedenen Salzburger Musikinstitutionen, in: *Jahresbericht über das 48. Schuljahr 1927/28*, S. 33

waren ihrem „Principe"[43] ausgeliefert, selbst eine von einigen Theatermusikern angestrengte ‚Meuterei' endete letztlich zum Nachteil der Revoltierenden.[44] Paumgartner blieb bis zum politischen Umbruch 1938 in seiner Position mehr oder minder unanfechtbar, die Atmosphäre innerhalb des Orchesters aber war – ebenso wie jene am Konservatorium – getrübt.

Nichtsdestotrotz präsentierte sich das vielseitig einsetzbare Orchester als einer der wichtigsten Träger der lokalen Musikkultur. So wirkte es nicht nur beim regelmäßigen Konzertbetrieb wie den bereits erwähnten Abonnement-, Gesellschafts- und Konzertgemeinde-Konzerten der Stiftung sowie bei Veranstaltungen des Konservatoriums mit, sondern setzte alleine oder im Zusammenspiel mit weiteren musikalischen Institutionen wie dem Mozarteumschor, der Salzburger Liedertafel

43 Ebenda, S. 50.

44 Vgl. Wagner, *Das Mozarteum* (wie Anm. 30), S. 209f. sowie den Beitrag von Sarah Haslinger in diesem Band.

und dem Damensingverein „Hummel“ bei ebenfalls zumeist von der Stiftung oder vom Konservatorium verantworteten Festveranstaltungen Akzente. Zudem fungierte es in den 1920er und frühen 1930er Jahren bei den zahlreichen von Walter Hofstötter im Festspielhaus initiierten und geleiteten Opernproduktionen als Opernorchester.[45]

Eine gewisse Stabilität und eine erste juridische Grundlage brachte im Jahr 1936 die Konstituierung des Orchesters als Verein. Sitz des Vereins war das Konservatorium, womit die Anbindung an die Ausbildungsstätte nicht mehr nur nominell, sondern auch rechtlich fixiert war. Zweck dieser Institution war zum einen die „Organisierung aller zum Mozarteum gehörigen oder mit ihm in Verbindung stehenden Orchesterkräfte“[46] auf künstlerischer Ebene. Hinzu kam die Wahrung der rechtlichen und künstlerischen Interessen des Orchesters und seiner Mitglieder. Das Orchester sollte, so weiter in dem im Konservatoriums-Jahresbericht skizzierten Exposé, als vorläufiger „Ersatz eines ständigen bezahlten Orchesterkörpers, der unserer Heimatstadt leider noch immer fehlt“[47], wirken und die Anbahnung eines solchen forcieren.

Wiewohl nun auf rechtlicher Basis organisiert, konnte auch der Verein seinen Mitgliedern kein Arbeitsverhältnis im Sinne eines Berufsorchesters bieten. Die Musiker*innen waren nach wie vor Angestellte des Konservatoriums und/oder des Theaters sowie freiberuflich Tätige, die mit Orchesterdiensten Nebeneinkünfte zu erzielen suchten, doch waren auch diese Möglichkeiten aufgrund der allgemein geringen Frequenz und Zahlkraft des Publikums überschaubar.[48]

Umso bedeutungstragender waren für den Klangkörper die Sommermonate und hier neben den Internationalen Musikkursen vor allem die Salzburger Festspiele. Doch auch dort wurde das Orchester mit zunehmender Etablierung des Festivals an den Rand gedrängt – die gefragte Nummer eins waren und blieben die Wiener Philharmoniker. Es gelang aber, innerhalb wie außerhalb des Festspielprogramms Nischen aufzutun, die den heimischen Musiker*innen generell und dem Mozarteumorchester im Speziellen Betätigungsfelder boten, darunter die vom Domkapellmeister in Eigenregie veranstalteten Domkonzerte, die von der Stiftung verantwortete jährliche Aufführung von Mozarts c-Moll-Messe als

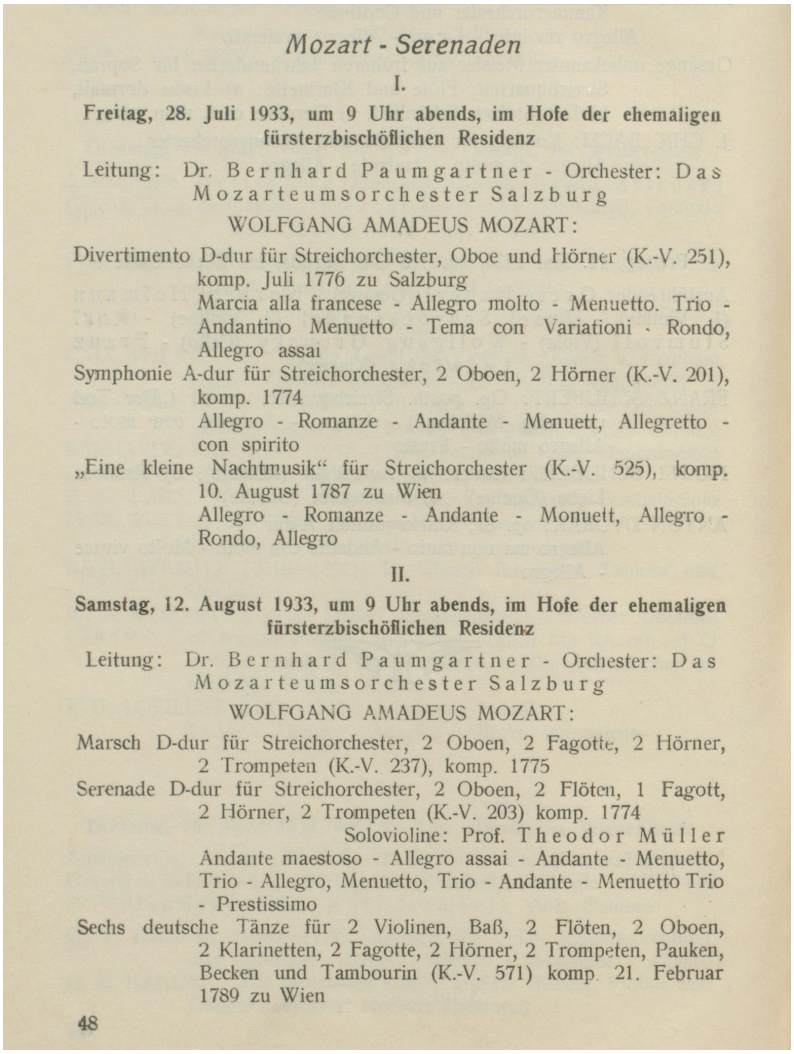
45 Auch hier war die Lage für das Orchester mehr als angespannt, bewegten sich doch die nicht öffentlich subventionierten Produktionen immer „am Rande des finanziellen Ruins“, weshalb die Musiker*innen die stets bar ausbezahlten Gagen bereits in der Pause verlangten, „denn am Schluß konnte wegen der anderweitigen Verbindlichkeiten mitunter kein Groschen mehr in der Kasse sein“. Schröcksnadel, *Salzburgs musikalische Botschafter* (wie Anm. 40), S. 61.

46 Konservatorium Mozarteum in Salzburg, *Jahres-Bericht über das 57. Schuljahr 1936/37*, erstattet von der Direktion, hg. v. Konservatorium Mozarteum Salzburg, Salzburg: Selbstverlag des Konservatorium Mozarteum Salzburg [1937], S. 23 sowie anon., *Ein Verein „Mozarteums-Orchester Salzburg“*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 283 vom 9. Dezember 1936, S. 8.

47 *Jahres-Bericht über das 57. Schuljahr 1936/37* (wie Anm. 46), S. 23.

48 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 14), S. 43.

Abb. 8: Aufführung von Mozarts c-Moll-Messe im Rahmen des Mozartfestes 1931; © Internationale Stiftung Mozarteum



Mozart - Serenaden

I.

Freitag, 28. Juli 1933, um 9 Uhr abends, im Hofe der ehemaligen fürsterzbischöflichen Residenz

Leitung: Dr. Bernhard Paumgartner - Orchester: Das Mozarteumsorchester Salzburg

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

Divertimento D-dur für Streichorchester, Oboe und Hörner (K.-V. 251), komp. Juli 1776 zu Salzburg
Marcia alla francese - Allegro molto - Menuetto. Trio - Andantino Menuetto - Tema con Variationi - Rondo, Allegro assai

Symphonie A-dur für Streichorchester, 2 Oboen, 2 Hörner (K.-V. 201), komp. 1774
Allegro - Romanze - Andante - Menuett, Allegretto - con spirito

„Eine kleine Nachtmusik" für Streichorchester (K.-V. 525), komp. 10. August 1787 zu Wien
Allegro - Romanze - Andante - Monuett, Allegro - Rondo, Allegro

II.

Samstag, 12. August 1933, um 9 Uhr abends, im Hofe der ehemaligen fürsterzbischöflichen Residenz

Leitung: Dr. Bernhard Paumgartner - Orchester: Das Mozarteumsorchester Salzburg

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

Marsch D-dur für Streichorchester, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten (K.-V. 237), komp. 1775

Serenade D-dur für Streichorchester, 2 Oboen, 2 Flöten, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten (K.-V. 203) komp. 1774
Solovioline: Prof. Theodor Müller
Andante maestoso - Allegro assai - Andante - Menuetto, Trio - Allegro, Menuetto, Trio - Andante - Menuetto Trio - Prestissimo

Sechs deutsche Tänze für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Becken und Tambourin (K.-V. 571) komp. 21. Februar 1789 zu Wien

48

Abb. 9: Mozart-Serenaden, in: *Jahresbericht über das 54. Schuljahr 1933/34*, S. 48

Kooperationsprodukt von heimischen und auswärtigen Kräften oder die von Paumgartner ins Leben gerufenen Mozart-Serenaden im Hof der Residenz.[49] Letztere wurden 1927 in das Festspielprogramm integriert, Ausführende waren die Wiener Philharmoniker unter dem Dirigat von Bernhard Paumgartner. Bereits im Jahr darauf konnte diese beliebte Veranstaltungsfolge im Rahmen der Festspiele erstmals dem Mozarteumorchester überantwortet werden, doch

49 Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 20), S. 34–38. Zum Gesamtprogramm der Festspiele vgl. Hans Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele*, Bd. III: *Verzeichnis der Werke und Künstler 1920–1990*, Salzburg / Wien: Residenz 1991.

sollten noch vier weitere Saisonen ins Land ziehen, in denen die Serenaden der künstlerischen Domäne der Wiener Philharmoniker zufielen, ehe die Ausführung schließlich ab 1933 sukzessive auf das Mozart-Orchester Salzburg überging.[50] Mit diesem Kammerorchester, das Paumgartner zur Verwirklichung seines Aufführungsstils aus dem Mozarteumorchester herausgebildet hatte[51], bestritt er von nun an die Festspiel-Serenaden, zudem unternahm er mit ihm einige „erfolgreiche Konzertreisen"[52] – die Pläne für eine 1938 ins Auge gefasste Tournee in die USA sollte allerdings der ‚Anschluss' zunichtemachen. Paumgartner wurde seines Amtes als Konservatoriumsdirektor enthoben und verlor damit auch die Leitungsfunktion ‚seines' Mozart-Orchesters ebenso wie jene des Mozarteumorchesters.

Ein ständiges Ringen um die Oper – das Salzburger Stadttheater

Nachdem Paumgartners Projekt einer am Stadttheater angesiedelten, ständigen Mozarteums-Oper gescheitert war und das Kuratorium der Stiftung Sanktionen in Aussicht gestellt hatte, die den Direktor zwangen, sich vermehrt seinen Kernkompetenzen und Aufgaben – allen voran der Verstaatlichung des Konservatoriums – zu widmen, gingen die zwischen 1920 und 1922 intensiv kooperierenden Institutionen Mozarteum und Stadttheater neuerlich weitgehend getrennte Wege.[53] Während das Konservatorium um sein Weiterbestehen kämpfte, fiel am Theater 1922 wieder einmal der Entschluss, die ständige Oper zugunsten des finanziell sichereren Zwei-Sparten-Betriebs Schauspiel und Operette aufzulösen.[54] Weiterhin Kontakt bestand zwischen Theater und Konservatorium personell in Form einzelner Lehrender, die neben ihrer Funktion an der Ausbildungsstätte auch im Theaterorchester, im Schauspiel- oder, sofern gerade im ‚Angebot', im Opernbereich tätig waren.

---

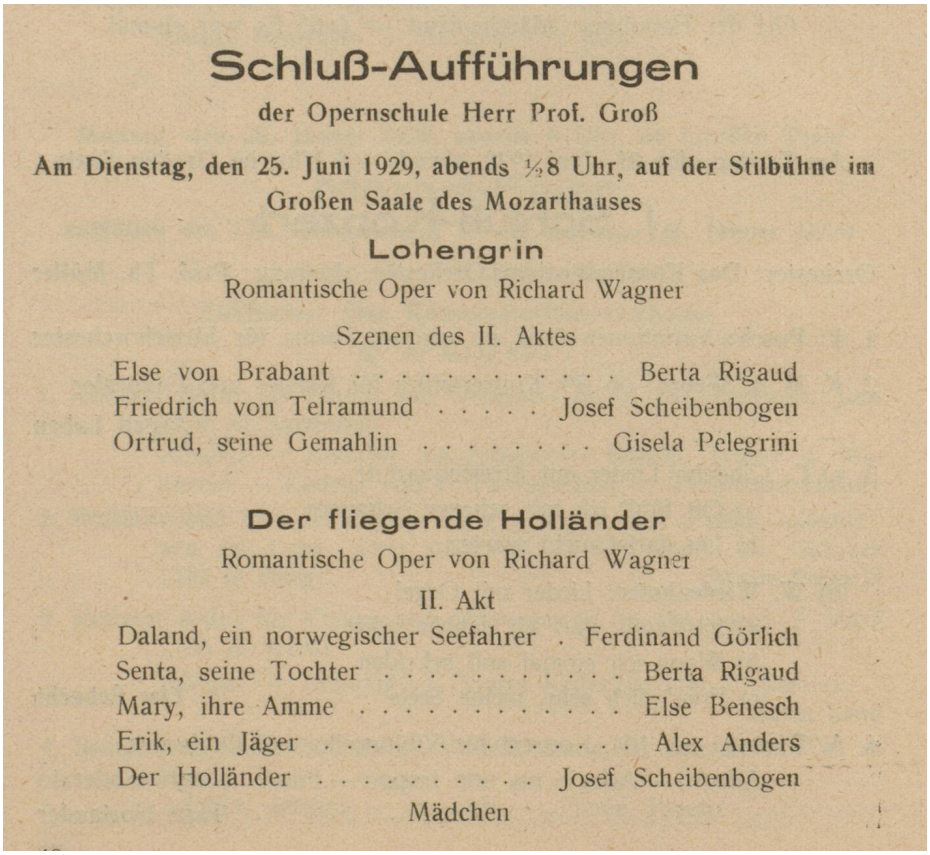
50 Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele* (wie Anm. 49), S. 27f.

51 Die eigentliche, wenn auch ohne Rechtsbasis erfolgte Gründung dieses Klangkörpers lässt sich nicht eindeutig festmachen. In der lokalen Presse ist bereits 1928 wiederholt die Rede von Mozart-Orchester-Konzerten, der Mozarteums-Geschichtsschreiber Wagner markiert den Beginn jenes Auswahlorchesters gar mit 1921. Wagner, *Das Mozarteum* (wie Anm. 30), S. 202. Paumgartner selbst rekapituliert die Genese und damit einhergehend die Aufgaben und Ziele jenes Klangkörpers in seinen *Erinnerungen* und stellt die 1951 ins Leben gerufene Camerata Academica subkutan in die Nachfolge des seiner Aussage zufolge in den 1930er Jahren aufgestellten Mozart-Orchesters, das sich ausschließlich aus Konservatoriumslehrenden zusammensetzte. Paumgartner, *Erinnerungen* (wie Anm. 39), S. 158.

52 Paumgartner, *Erinnerungen* (wie Anm. 39), S. 158.

53 Zur Mozarteums-Oper vgl. Julia Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit der Salzburger". Das Mozarteum im Spiegel der Salzburger Musikkultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Von der Musikschule zum Konservatorium. Das Mozarteum 1841–1922*, hg. v. ders., Wien: Hollitzer 2017 (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte* 4: *Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg* 1 / *Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg* 10), S. 13–114: 101–104.

54 Anon., *Salzburger Theatersorgen – keine ständige Oper mehr*, in: *Tages-Post*, Nr. 97 vom 28. April 1922, S. 7.



Schluß-Aufführungen

der Opernschule Herr Prof. Groß

Am Dienstag, den 25. Juni 1929, abends ½8 Uhr, auf der Stilbühne im Großen Saale des Mozarthauses

Lohengrin

Romantische Oper von Richard Wagner

Szenen des II. Aktes

Else von Brabant . . . . . Berta Rigaud
Friedrich von Telramund . . . . . Josef Scheibenbogen
Ortrud, seine Gemahlin . . . . . Gisela Pelegrini

Der fliegende Holländer

Romantische Oper von Richard Wagner

II. Akt

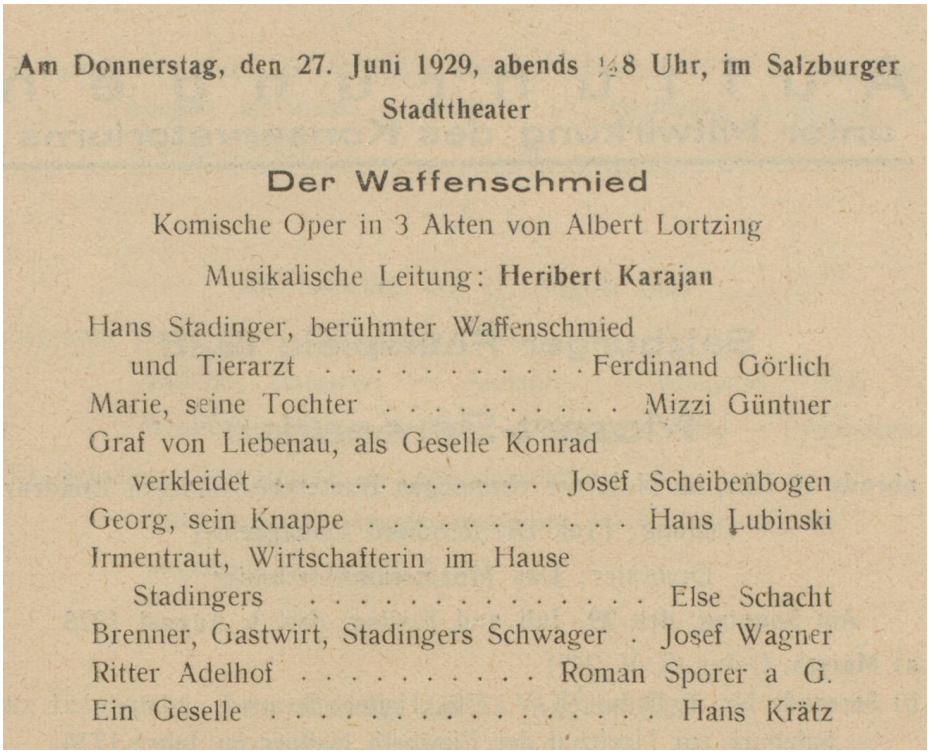
Daland, ein norwegischer Seefahrer . Ferdinand Görlich
Senta, seine Tochter . . . . . Berta Rigaud
Mary, ihre Amme . . . . . Else Benesch
Erik, ein Jäger . . . . . Alex Anders
Der Holländer . . . . . Josef Scheibenbogen
Mädchen

Abb. 10: Aufführungen der Opernschule, in: *Jahresbericht über das 49. Schuljahr 1928/29*, S. 40

Ansonsten gewann das Konservatorium, das nach Auflösung der Mozarteums-Oper wieder seine ursprüngliche Opernschule betrieb, durch den Ankauf einer transportablen Stilbühne im Jahr 1925 insofern Autonomie gegenüber dem nur wenige Schritte entfernten Stadttheater, als eben diese Bühne es ermöglichte, Opernstagioni oder kleinere Opernproduktionen hausintern im Wiener oder auch im Großen Saal zu realisieren.[55] In den Folgejahren gelangten dort wiederholt einzelne Opernakte zur Aufführung, angeknüpft wurde also strukturell und inhaltlich an jenes Konzept der Opernschule, das bereits vor Paumgartners Amtsantritt erfolgreich etabliert worden war.[56]

55 Konservatorium Mozarteum in Salzburg, *Jahresbericht über das 45. Schuljahr 1924/25*, erstattet von der Direktion, hg. v. Konservatorium Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag des Konservatorium Mozarteum [1925], S. 19.

56 Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit“* (wie Anm. 53), S. 102.



Am Donnerstag, den 27. Juni 1929, abends ½8 Uhr, im Salzburger Stadttheater

Der Waffenschmied

Komische Oper in 3 Akten von Albert Lortzing

Musikalische Leitung: **Heribert Karajan**

Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Tierarzt . . . . . Ferdinand Görlich
Marie, seine Tochter . . . . . Mizzi Güntner
Graf von Liebenau, als Geselle Konrad verkleidet . . . . . Josef Scheibenbogen
Georg, sein Knappe . . . . . Hans Lubinski
Irmentraut, Wirtschafterin im Hause Stadingers . . . . . Else Schacht
Brenner, Gastwirt, Stadingers Schwager . Josef Wagner
Ritter Adelhof . . . . . Roman Sporer a. G.
Ein Geselle . . . . . Hans Krätz

Abb. 11: *Der Waffenschmied* im Stadttheater, dirigiert vom jungen Herbert von Karajan, in: *Jahresbericht über das 49. Schuljahr 1928/29*, S. 41

Mit ganzen Opernproduktionen präsentierte sich das Konservatorium im Stadttheater bzw. vereinzelt im Festspielhaus erst wieder ab dem Studienjahr 1928/29. Damals bescherte die Schlussaufführung der Ausbildungsstätte, Albert Lortzings komische Oper *Der Waffenschmied* unter dem Dirigat des jungen Herbert von Karajan[57], dem Stadttheater ein volles Haus und ließ die beiden Institutionen anlassbezogen wieder näher zusammenrücken. Das Fazit zu dieser ersten Wiederannäherung von Konservatorium und Theater fiel positiv aus und veranlasste den Rezensenten der *Salzburger Chronik* zu einem prospektiven Resümee: „[D]er gestrige Opernabend bildete nicht nur den festlich würdevollen Abschluß eines Schul- und Arbeitsjahres, sondern gewährte verheißungsvolle Blicke in die Zukunft.“[58]
Die Abschlussvorführung der Opernklasse des Studienjahres 1929/30, Mozarts *Zauberflöte*, sollte das Konservatorium jedoch nicht erneut ins Stadttheater, sondern in das Salzburger Festspielhaus und damit in die Konkurrenz-Institution

57 Heribert Karajan, so sein Taufname, sollte in diesem Jahr seine Kapellmeisterausbildung in Wien beenden, er befand sich damit am Beginn seiner Laufbahn.

58 r., *A. Lortzing: Der Waffenschmied*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 147 vom 28. Juni 1929, S. 14.

führen[59], die etwa der bereits genannte Walter Hofstötter für seine zwischen 1927 und 1933 auf privater Basis finanzierten Opernproduktionen nutzte. Auch von diesen lassen sich personelle Bezüge zum Konservatorium nachweisen, sei es in der Person Paumgartners, sei es in der Person diverser Sänger*innen im Chor und bisweilen auch im Bereich der Solorollen oder in den Musiker*innen des Mozarteumorchesters, von denen ja eine nicht geringe Zahl auch lehrend tätig war.[60] Das Konservatorium jedenfalls verwies in den Jahresberichten auf diese Opernproduktionen im Festspielhaus und betonte seine Mitwirkung.[61]

Im Stadttheater war das Mozarteum erst wieder 1931 zu Gast, zur Aufführung gebracht wurde mit *Zar und Zimmermann* abermals eine komische Oper von Lortzing[62], 1932 schließlich stand Giuseppe Verdis *Ein Maskenball* auf dem Programm, während die Schlusspräsentation des Studienjahres 1932/33 wieder im Großen Saal des Mozarteums stattfand und wie viele Jahre zuvor nur einzelne Akte ausgewählter Opern zur Aufführung gelangten.[63] Das Konzept des Fragmenteabends wurde auch in den darauffolgenden Studienjahren beibehalten.[64]

Das Konservatorium gastierte jedoch nicht nur mit kanonisierten Opern im Stadttheater, sondern erarbeitete anlassbezogen auch Werke zeitgenössischer Komponisten, wobei hier besonders den Salzburger Schaffenden ein Podium geboten wurde. 1935 etwa gelangte das Werk *Die Nachtigall* des Mozarteumsprofessors Friedrich Frischenschlager als Schuloper zur Uraufführung, dargeboten von der Opernklasse, dem Sprechkurs, dem Schulchor, dem Mozarteumschor sowie verschiedenen Solist*innen und begleitet vom Mozarteumorchester.[65]

Thematisch traf die Oper den Nerv der Zeit, präsentierte sie sich doch als Plädoyer für jene lebendige Musik, die man sinnbildlich am Konservatorium erlernen und im Theater konsumieren konnte. Die soziokulturellen Folgen der Technisierung

59 Konservatorium Mozarteum in Salzburg, *Jahresbericht über das 50. Schuljahr 1929/30*, erstattet von der Direktion, hg. v. Konservatorium Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag des Konservatorium Mozarteum [1930], S. 40.

60 Vgl. etwa Konservatorium Mozarteum in Salzburg, *Jahresbericht über das 51. Schuljahr 1930/31*, erstattet von der Direktion, hg. v. Konservatorium Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag des Konservatorium Mozarteum [1931], S. 55–60.

61 Die Opernproduktionen sind unter der Rubrik „Aufführung unter Mitwirkung des Konservatoriums" gelistet, hier finden sich auch die Abonnementkonzerte der Internationalen Stiftung Mozarteum sowie weitere, außeralltägliche Veranstaltungen, an denen die Ausbildungsstätte in der einen oder anderen Form beteiligt war. Ebenda, S. 42–60.

62 Ebenda, S. 41.

63 Konservatorium Mozarteum in Salzburg, *Jahresbericht über das 53. Schuljahr 1932/33*, erstattet von der Direktion, hg. v. Konservatorium Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag des Konservatorium Mozarteum [1933], S. 49.

64 Vgl. die Jahresberichte des Konservatoriums der Jahre 1933/34 bis 1937/38.

65 Letzteres wurde auf dem Programm nicht ausgewiesen, jedoch in den Medienberichten genannt. Vgl. Dr. Franz Posch, *„Die Nachtigall"*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 148 vom 1. Juli 1935, S. 7 sowie O. K–z., *„Die Nachtigall". Schuloper. Musik von Friedrich Frischenschlager*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 150 vom 3. Juli 1935, S. 6f.

Freitag, den 12. Dezember 1930, halb 8 Uhr abends, im Festspielhaus

Fra Diavolo

Oper in 3 Akten. Musik von Daniel François Auber

Dirigent: **Leo Körner** — Regie: **Walter Hofstötter**

Das Mozarteums-Orchester

Personen:

Fra Diavolo, unt. d. Namen d. Marquis v. San Marco Heinrich Krögler
Lord Kookburn, ein reisender Engländer . . . . . Carl Groß
Pamella, seine Gemahlin . . . . . Rose Attler
Lorenzo, Offizier bei den römischen Dragonern . . . . Hubert Römer
Matteo, der Wirt . . . . . Paul Schmotz
Zerline, seine Tochter . . . . . Jenny Jungbauer
Beppo, Giacomo } Banditen . . . . . { Rudolf Bandler, Otto Beer
Ein Müller . . . . . Carl Weiß

Römische Dragoner, Landleute, Dienerschaft — Die Handlung spielt in einem italienischen Gebirgsdorfe — 1. Akt: Vorhof des Gasthauses — 2. Akt: Zimmer im oberen Stockwerk des Gasthauses — 3. Akt: Gebirgsgegend in der Nähe des Gasthauses

Dienstag, den 20. Jänner 1931, halb 8 Uhr abends, im Festspielhaus

Der fliegende Holländer

Romantische Oper in 3 Aufzügen von **Richard Wagner**

Musikalische Leitung: **Carl Tutein** — Regie: **Walter Hofstötter** —

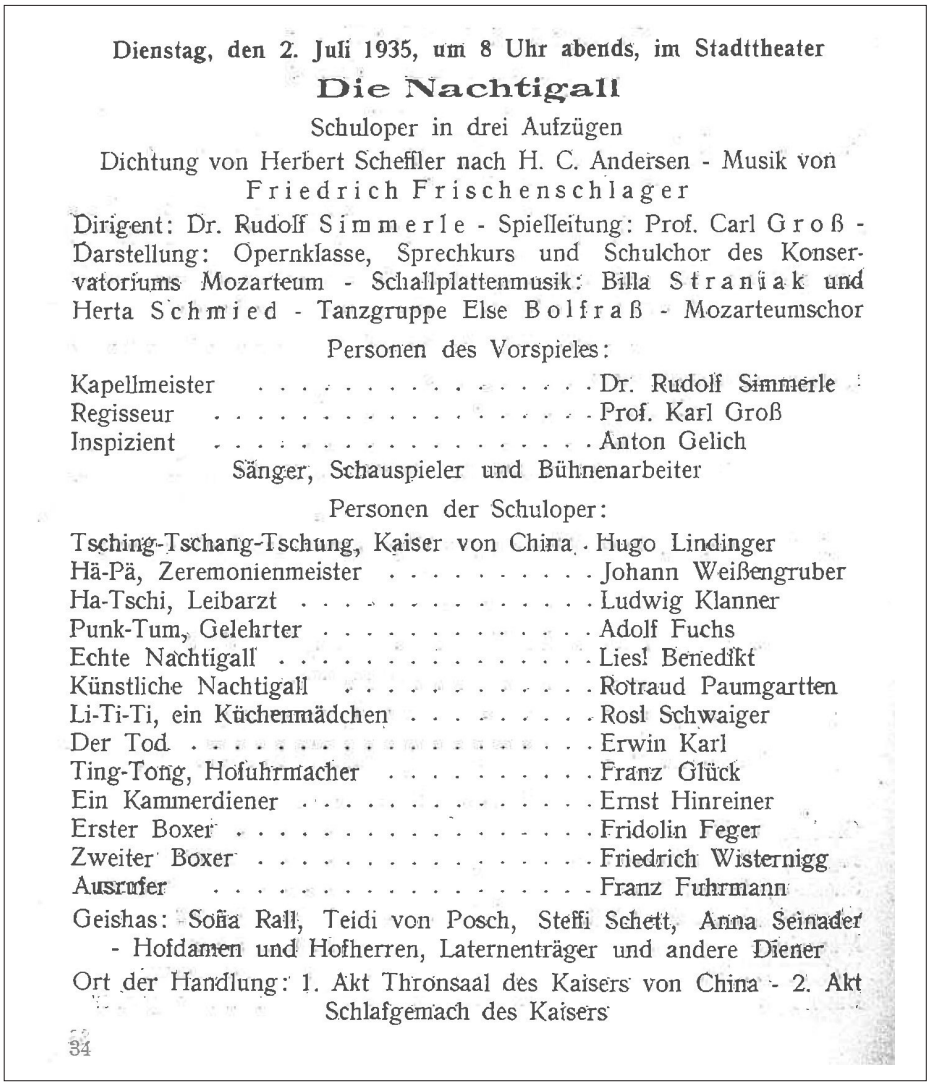
Das Mozarteums-Orchester

Personen:

Daland, norwegischer Seefahrer . . . . . Georg Maria Punschart
Senta, sein Tochter . . . . . Chaterina Harvey
Erik, ein Jäger . . . . . Karl Fischer-Niemann
Mary, Sentas Amme . . . . . Thissa Bergen
Der Steuermann . . . . . Franz Gollhofer
Der Holländer . . . . . Jaro Prohaska

Matrosen, Mädchen

Abb. 12: Aufführungen im Festspielhaus, in: *Jahresbericht über das 51. Schuljahr 1930/31*, S. 57



Dienstag, den 2. Juli 1935, um 8 Uhr abends, im Stadttheater

Die Nachtigall

Schuloper in drei Aufzügen

Dichtung von Herbert Scheffler nach H. C. Andersen - Musik von Friedrich Frischenschlager

Dirigent: Dr. Rudolf Simmerle - Spielleitung: Prof. Carl Groß - Darstellung: Opernklasse, Sprechkurs und Schulchor des Konservatoriums Mozarteum - Schallplattenmusik: Billa Straniak und Herta Schmied - Tanzgruppe Else Bolfraß - Mozarteumschor

Personen des Vorspieles:

Kapellmeister . . . . . Dr. Rudolf Simmerle
Regisseur . . . . . Prof. Karl Groß
Inspizient . . . . . Anton Gelich

Sänger, Schauspieler und Bühnenarbeiter

Personen der Schuloper:

Tsching-Tschang-Tschung, Kaiser von China . Hugo Lindinger
Hä-Pä, Zeremonienmeister . . . . . Johann Weißengruber
Ha-Tschi, Leibarzt . . . . . Ludwig Klanner
Punk-Tum, Gelehrter . . . . . Adolf Fuchs
Echte Nachtigall . . . . . Lies! Benedikt
Künstliche Nachtigall . . . . . Rotraud Paumgartten
Li-Ti-Ti, ein Küchenmädchen . . . . . Rosl Schwaiger
Der Tod . . . . . Erwin Karl
Ting-Tong, Hofuhrmacher . . . . . Franz Glück
Ein Kammerdiener . . . . . Ernst Hinreiner
Erster Boxer . . . . . Fridolin Feger
Zweiter Boxer . . . . . Friedrich Wisternigg
Ausrufer . . . . . Franz Fuhrmann

Geishas: Sofia Rall, Teidi von Posch, Steffi Schett, Anna Seinader - Hofdamen und Hofherren, Laternenträger und andere Diener

Ort der Handlung: 1. Akt Thronsaal des Kaisers von China - 2. Akt Schlafgemach des Kaisers

34

Abb. 13: *Die Nachtigall*, in: *Jahresbericht über das 54. Schuljahr 1934/35*, S. 34

von Musik und des Konsums von Radio und Platten anstelle von Live-Musik, die sozialen Auswirkungen, die jeder einzelne Musiker, jede einzelne Musikerin, aber natürlich auch ganze Musikinstitutionen vor allem im Bereich des Veranstaltungswesens zu spüren bekamen, tangierten Gastgeber und musizierende Gäste in ähnlicher Weise und schufen ein ideelles Bindeglied zwischen Theater und Konservatorium. All die hier skizzierten Produktionen basierten jedoch auf dem Konzept des Gastspiels und bedeuteten keine Reaktivierung der Kooperation zwischen Theater und Konservatorium, wie sie einst die Mozarteums-Oper als zunächst durchaus wechselseitig befruchtendes Unternehmen gebracht hatte.

Das Stadttheater selbst unterstand ab 1922 Paul Blasel, der damit seine dritte Amtszeit antrat und diese Position bis 1932 behielt. Seine Aktivitäten waren unmittelbar von einem sozialgeschichtlich revolutionären Novum dieser Zeit betroffen: dem 1922 vom Nationalrat verabschiedeten Schauspielergesetz, das erstmals für die Anliegen der Künstler*innen eintrat und eine Rechtsbasis schuf.[66] Das Inkrafttreten jenes Gesetzes fiel ausgerechnet in eine kulturpolitische Phase, in der viele der österreichischen Bühnen mit großen finanziellen Herausforderungen zu kämpfen hatten und so manche Abstriche in der Programmkonzeption machen mussten. So auch das Salzburger Stadttheater, das nun als „Gesellschaft nach bürgerlichem Recht" organisiert war und auf Teilung spielte.[67] Das Personal wurde nach der Entscheidung für einen neuerlichen Zwei-Sparten-Betrieb ausgedünnt, das Orchester bestand aus 24 Personen.[68]

Im Bereich der musikalischen Bühnenwerke dominierte die Operette den Spielplan, sie war und blieb ein Publikumsmagnet und – besonders wichtig in jenen Tagen – eine sichere Einnahmequelle. Eigene Opernproduktionen waren hingegen selten, das Stadttheater sah sich vorerst wieder auf Gastspiele ähnlich der Monatsopern, die vor und während des Ersten Weltkrieges Ersatz für eine ständige Oper geboten hatten, angewiesen.[69] Für die musikalische Leitung einzelner Gastspiele zeichnete unter anderem der Konservatoriumsdirektor Bernhard Paumgartner verantwortlich.[70]

Nach dem endgültigen Ausscheiden Blasels im Jahr 1932 fungierte kurzzeitig Hermann Wlach als Direktor. Er setzte einen Fokus auf das Schauspiel und integrierte

66 Dieses *Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag*, das unter der Bezeichnung „Schauspielergesetz" publik wurde, schrieb Grundrechte wie die Begrenzung der täglichen Arbeitszeit, den Anspruch auf probenfreie Sonn- und Feiertage sowie Nächte, auf freie Tage sowie Erholungsurlaub, Kündigungsfristen, die Regelung des Krankenstandes und des damals noch nicht so bezeichneten Mutterschutzes fest. www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008071&FassungVom=2001-12-31 (1. 6. 2022).

67 Das Konzept der Teilung sah folgenden Schlüssel vor: vier Teile für Direktion, ersten Tenor und erste Sängerin, zwei bis drei Teile für die Darstellenden und die Spielleitung und jeweils ein Teil für Orchester, Chor und Personal. An die Stadtgemeinde war ein „Anerkennungszins" zu entrichten, den Fundus überließ diese der neu initiierten Gesellschaft kostenlos. Zudem verzichtete sie auf Steuern und trug einen Großteil der Beleuchtungs- und Heizkosten. Gisela Prossnitz, *Eine Salzburger Theatergeschichte*, in: *100 Jahre Haus am Makartplatz. Salzburger Landestheater*, hg. v. Lutz Hochstraate, Salzburg: Alfred Winter 1993, S. 75–128: 98 sowie Thomas Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit. Spielplanprofil des Salzburger Landestheaters von 1920 bis 1955*, Diplomarbeit Paris Lodron Universität Salzburg 2004, S. 23.

68 Konkret setzte es sich 1922 aus zwei musikalischen und drei szenischen Vorständen, zehn Schauspielern und Sängern sowie zwölf Schauspielerinnen und Sängerinnen zusammen. Hinzu kam ein aus sieben Herren und acht Damen gebildeter Chor, der bedarfsorientiert durch Schauspieler*innen mit Chorverpflichtung verstärkt werden konnte. Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 23.

69 Zur Monatsoper am Salzburger Theater vgl. Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit"* (wie Anm. 53), S. 70–73 und 101f.

70 Anon., *Salzburger Stadttheater*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 128 vom 4. Juni 1927, S. 10.

auch zeitgenössische Dramen mit durchaus politischen Inhalten in den Spielplan[71] – der Musik hingegen stand er zeitgenössischen Meinungen zufolge fern.[72] Trotz positiver Resonanzen auf die Spielplangestaltung sah sich das Theater zunehmend in einer Krise, die die Stadtgemeinde veranlasste, im Frühjahr 1933 drastische Schritte wie die Schließung der Institution während der Sommermonate, die Auflassung der Operette und damit einhergehend die Auflösung des Theaterorchesters in Erwägung zu ziehen.[73] Letztlich erfolgte eine vorzeitige Vertragsauflösung mit Wlach, seine Agenden wurden dem Theaterausschuss mit Franz Wettig an der Spitze überantwortet, der sich aufgrund der 1000-Mark-Sperre weiteren finanziellen Problemen ausgesetzt sah, konnte doch nicht mehr mit dem Publikum aus dem bayerischen Raum gerechnet werden.[74]

Das Stadttheater am Dollfußplatz, wie die Adresse nach dem politischen Umbruch lautete, setzte nach wie vor einen Fokus auf die Sparte Schauspiel und dabei primär auf Dramen mit einem hohen Unterhaltungswert. Die zweite Sparte, die Operette, war und blieb indes der Publikumsmagnet des Stadttheaters. Gastspiele von Stars wie Johannes Heesters, der laut Otto Kunz von den Besucher*innen „Titel und Charakter eines Götterlieblings verliehen“[75] bekam, sorgten für ein volles Haus. Hinzu kam erstmals seit dem Kooperationsprojekt Mozarteums-Oper der Versuch einer Reaktivierung der dritten Sparte. Zur Aufführung gelangten innerhalb der beiden Spielzeiten 1934/35 sowie 1935/36 in Summe zehn Opern, wobei mit Werken von Verdi, Weber, Smetana und Rossini die kanonisierte Opernliteratur des langen 19. Jahrhunderts im Fokus stand. Berücksichtigung fanden aber auch d'Alberts Opern *Die toten Augen* und *Tiefland*.[76] Letztere wurde in der *Salzburger Chronik* als „Sensation“ angekündigt, wobei sich dieser reißerische Begriff weniger auf das Werk selbst als auf die Produktion bezog, konnte doch Kammersänger Richard Tauber gewonnen werden. Das Orchester unter der Leitung des Zürcher Musikdirektors wurde „fast verdoppelt“[77], für die Inszenierung zeichnete einmal mehr der Mozarteumsprofessor und Leiter der Opernschule, Karl Groß, verantwortlich – personelle Verbindungen zum Konservatorium bestanden also nach wie vor. Das angestrebte Höchstmaß an Qualität hatte jedoch einen Pferdefuß, wie die Printmedien bereits in der Ankündigung dem wohl durchaus interessierten Publikum mitteilen mussten: „Die außerordentlich hohen Kosten dieser Vorstellungen, die

71 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 26.

72 Anon., *Die Weiterführung des Stadttheaters*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 79 vom 4. April 1933, S. 6.

73 Anon., *Das Theater in Gefahr*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 54 vom 6. März 1933, S. 6.

74 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 27.

75 O. K-z., *Polenblut*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 53 vom 4. März 1935, S. 6.

76 Eine Übersicht zum Opernspielplan dieser Saisonen findet sich bei Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 45.

77 Anon., *Eine musikalische Sensation im Salzburger Stadttheater*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 36 vom 13. Februar 1936, S. 6.

wohl den Höhepunkt der heurigen Opernsaison darstellen, versetzen die Direktion in die Zwangslage, diese beiden Abende außer Abonnement bei aufgehobenem Vorkaufsrecht zu geben."[78]

Neuerlich in die Bredouille geriet das Stadttheater 1936 infolge des von der Landesregierung verabschiedeten „Gesetz[es] zum Schutz der Salzburger Festspiele", demzufolge Veranstaltungen der Internationalen Stiftung Mozarteum und/oder des Stadttheaters zur Zeit der Festspiele einer Sondergenehmigung der Landesregierung bedurften.[79] De facto bedeutete dies für das Stadttheater den gänzlichen Verlust der Sommer-Einnahmen, die wiederholt der Sanierung des Gesamtbudgets gedient hatten, und letztlich das Aus für jenes traditionsreiche, jedoch in der Vergangenheit wiederholt krisengeschüttelte Unternehmen, das für die Salzburger Binnenmusikkultur eine wichtige Rolle spielte. Was blieb, war ein „Theater ohne Ensemble"[80] unter der kommissarischen Leitung von Franz Wettig, bespielt von verschiedenen österreichischen Bühnen und Schauspielgesellschaften.[81]

Zwar erfreute sich das Salzburger Publikum an Vorstellungen mit Publikumslieblingen wie Hans Moser[82], eine wirkliche Identifizierung mit dem Theater-Provisorium erfolgte jedoch nicht, und so blieb auch die allgemeine Frequenz entsprechend gering.[83] Für die nunmehr entlassenen Ensemblemitglieder und die ebenfalls zum Großteil ihrer Anstellung beraubten Musiker*innen des Orchesters hatte dieser Schritt fatale Folgen: In die Arbeitslosigkeit gedrängt, mussten sie sich mit Gastspielen bei benachbarten Bühnen oder Tätigkeiten in Kurorchestern begnügen, um überhaupt ihre Existenz zu sichern. Einen Lösungsvorschlag für dieses Dilemma unterbreitete Konservatoriumsdirektor Paumgartner: Er plädierte für die Erhaltung des Theaterorchesters durch die Gemeinde bei gleichzeitiger Verwendung des Klangkörpers als städtisches Kurorchester. Finanziert sollte das Unternehmen mittels einer von ihm als „Fremdenabgabe" bezeichneten Touristensteuer werden[84] – realisiert wurden diese Pläne jedoch nicht. Die Zukunft des Theaterorchesters sollte erst 1939 mit der Formierung des Mozarteumorchesters als Berufs-Landesorchester, in das der in der Folge aufgelassene Theaterorchesterapparat fast zur Gänze überwechselte, und dessen gleichzeitiger Verpflichtung zum Theaterdienst in neue Bahnen gelenkt werden.[85]

---

78 Ebenda.

79 Landesgesetzblatt für das Land Salzburg 51/1936, ausgegeben am 9. März 1936: Gesetz zum Schutz der Salzburger Festspiele, in: Landesgesetzblatt 1936, 8. Stück, S. 67f.

80 Prossnitz, *Eine Salzburger Theatergeschichte* (wie Anm. 67), S. 101.

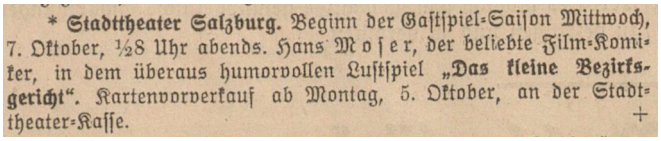
81 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 42.

82 Anon., *Zweites Gastspiel Hans Moser*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 233 vom 10. Oktober 1936, S. 10.

83 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 42.

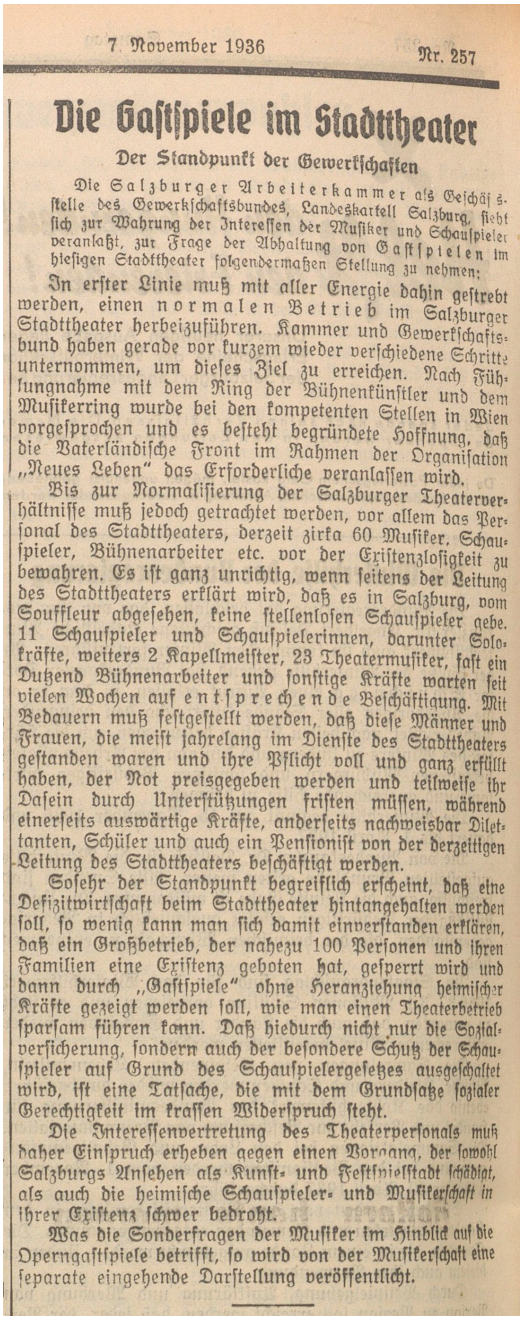
84 Zit. nach anon., *Das Salzburger Stadttheater*, in: *Salzburger Kulturchronik* 1 (1937), S. 14.

85 Schröcksnadel, *Salzburgs musikalische Botschafter* (wie Anm. 40), S. 107f.



* **Stadttheater Salzburg.** Beginn der Gastspiel-Saison Mittwoch, 7. Oktober, ½8 Uhr abends. Hans Moser, der beliebte Film-Komiker, in dem überaus humorvollen Lustspiel **„Das kleine Bezirksgericht“**. Kartenvorverkauf ab Montag, 5. Oktober, an der Stadttheater-Kasse. +

Abb. 14: Beginn der Gastspiel-Saison 1936/37. Anon., *Stadttheater Salzburg*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 225 vom 1. Oktober 1936, S. 8



7. November 1936 Nr. 257

Die Gastspiele im Stadttheater

Der Standpunkt der Gewerkschaften

Die Salzburger Arbeiterkammer als Geschäftsstelle des Gewerkschaftsbundes, Landeskartell Salzburg, sieht sich zur Wahrung der Interessen der Musiker und Schauspieler veranlaßt, zur Frage der Abhaltung von Gastspielen im hiesigen Stadttheater folgendermaßen Stellung zu nehmen:

In erster Linie muß mit aller Energie dahin gestrebt werden, einen normalen Betrieb im Salzburger Stadttheater herbeizuführen. Kammer und Gewerkschaftsbund haben gerade vor kurzem wieder verschiedene Schritte unternommen, um dieses Ziel zu erreichen. Nach Fühlungnahme mit dem Ring der Bühnenkünstler und dem Musikerring wurde bei den kompetenten Stellen in Wien vorgesprochen und es besteht begründete Hoffnung, daß die Vaterländische Front im Rahmen der Organisation „Neues Leben“ das Erforderliche veranlassen wird.

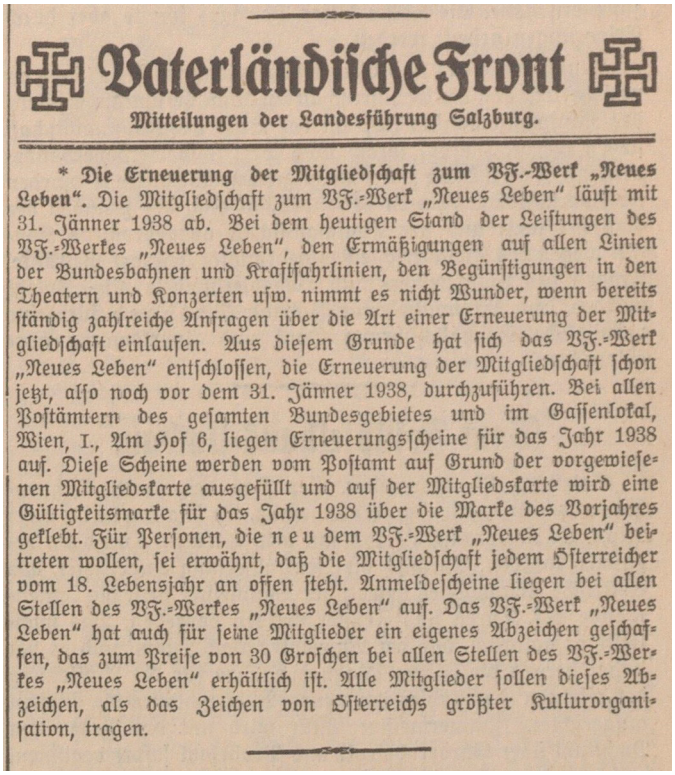
Bis zur Normalisierung der Salzburger Theaterverhältnisse muß jedoch getrachtet werden, vor allem das Personal des Stadttheaters, derzeit zirka 60 Musiker, Schauspieler, Bühnenarbeiter etc. vor der Existenzlosigkeit zu bewahren. Es ist ganz unrichtig, wenn seitens der Leitung des Stadttheaters erklärt wird, daß es in Salzburg, vom Souffleur abgesehen, keine stellenlosen Schauspieler gebe. 11 Schauspieler und Schauspielerinnen, darunter Solokräfte, weiters 2 Kapellmeister, 23 Theatermusiker, fast ein Dutzend Bühnenarbeiter und sonstige Kräfte warten seit vielen Wochen auf entsprechende Beschäftigung. Mit Bedauern muß festgestellt werden, daß diese Männer und Frauen, die meist jahrelang im Dienste des Stadttheaters gestanden waren und ihre Pflicht voll und ganz erfüllt haben, der Not preisgegeben werden und teilweise ihr Dasein durch Unterstützungen fristen müssen, während einerseits auswärtige Kräfte, anderseits nachweisbar Dilettanten, Schüler und auch ein Pensionist von der derzeitigen Leitung des Stadttheaters beschäftigt werden.

Sosehr der Standpunkt begreiflich erscheint, daß eine Defizitwirtschaft beim Stadttheater hintangehalten werden soll, so wenig kann man sich damit einverstanden erklären, daß ein Großbetrieb, der nahezu 100 Personen und ihren Familien eine Existenz geboten hat, gesperrt wird und dann durch „Gastspiele“ ohne Heranziehung heimischer Kräfte gezeigt werden soll, wie man einen Theaterbetrieb sparsam führen kann. Daß hiedurch nicht nur die Sozialversicherung, sondern auch der besondere Schutz der Schauspieler auf Grund des Schauspielergesetzes ausgeschaltet wird, ist eine Tatsache, die mit dem Grundsatze sozialer Gerechtigkeit im krassen Widerspruch steht.

Die Interessenvertretung des Theaterpersonals muß daher Einspruch erheben gegen einen Vorgang, der sowohl Salzburgs Ansehen als Kunst- und Festspielstadt schädigt, als auch die heimische Schauspieler- und Musikerschaft in ihrer Existenz schwer bedroht.

Was die Sonderfragen der Musiker im Hinblick auf die Operngastspiele betrifft, so wird von der Musikerschaft eine separate eingehende Darstellung veröffentlicht.

Abb. 15: Kritik der Gewerkschaften am Gastspiel-System. Anon., *Die Gastspiele im Stadttheater*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 257 vom 7. November 1936, S. 6



Vaterländische Front

Mitteilungen der Landesführung Salzburg.

* **Die Erneuerung der Mitgliedschaft zum VF.-Werk „Neues Leben".** Die Mitgliedschaft zum VF.-Werk „Neues Leben" läuft mit 31. Jänner 1938 ab. Bei dem heutigen Stand der Leistungen des VF.-Werkes „Neues Leben", den Ermäßigungen auf allen Linien der Bundesbahnen und Kraftfahrlinien, den Begünstigungen in den Theatern und Konzerten usw. nimmt es nicht Wunder, wenn bereits ständig zahlreiche Anfragen über die Art einer Erneuerung der Mitgliedschaft einlaufen. Aus diesem Grunde hat sich das VF.-Werk „Neues Leben" entschlossen, die Erneuerung der Mitgliedschaft schon jetzt, also noch vor dem 31. Jänner 1938, durchzuführen. Bei allen Postämtern des gesamten Bundesgebietes und im Gassenlokal, Wien, I., Am Hof 6, liegen Erneuerungsscheine für das Jahr 1938 auf. Diese Scheine werden vom Postamt auf Grund der vorgewiesenen Mitgliedskarte ausgefüllt und auf der Mitgliedskarte wird eine Gültigkeitsmarke für das Jahr 1938 über die Marke des Vorjahres geklebt. Für Personen, die n e u dem VF.-Werk „Neues Leben" beitreten wollen, sei erwähnt, daß die Mitgliedschaft jedem Österreicher vom 18. Lebensjahr an offen steht. Anmeldescheine liegen bei allen Stellen des VF.-Werkes „Neues Leben" auf. Das VF.-Werk „Neues Leben" hat auch für seine Mitglieder ein eigenes Abzeichen geschaffen, das zum Preise von 30 Groschen bei allen Stellen des VF.-Werkes „Neues Leben" erhältlich ist. Alle Mitglieder sollen dieses Abzeichen, als das Zeichen von Österreichs größter Kulturorganisation, tragen.

Abb. 16: VF-Werk „Neues Leben". Vaterländische Front, Landesführung Salzburg, *Die Erneuerung der Mitgliedschaft zum VF.-Werk „Neues Leben"*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 272 vom 26. November 1937, S. 5

Bis es soweit kam, fungierte ab 1937 Herbert Furreg als Theaterleiter. Er engagierte ein neues Schauspiel- und Operettenensemble und unterhielt ein kleines Orchester von etwa 14 Musiker*innen.[86] Eine erhöhte Frequenz und feste Einnahmen erwartete man sich durch die politische Freizeitorganisation „Neues Leben", jenen 1936 initiierten Kulturbund, der der austrofaschistischen Einheitspartei Vaterländische Front unterstand und dem Salzburger Landessachwalter dieser Organisation gemäß im Theater für die gezielte Publikumsrekrutierung eingesetzt werden sollte.[87] Das VF-Werk „Neues Leben", so die Originalbezeichnung, ähnelte strukturell sowie hinsichtlich der kulturpolitischen Mechanismen und Ziele der in Deutschland seit November 1933 aktiven nationalsozialistischen Organisation ‚Kraft durch Freude' (KdF), war aber auf den beiden Grundfesten deutsch-österreichische Kultur und katholischer Glaube aufgebaut und sollte den jener Organisation beigetretenen Mitgliedern aller Bevölkerungsschichten die Teilhabe an – naturgemäß systemkonformen – Kulturangeboten ermöglichen.[88]

86 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 56.

87 Ebenda, S. 42.

88 Anon., *„Neues Leben"!*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 269 vom 21. November 1936, S. 1.

Inwieweit sich die Initiativen des VF-Werks „Neues Leben" tatsächlich positiv auf die Finanzbilanz des Salzburger Stadttheaters auswirkten, lässt sich aus den vorliegenden Quellen nicht eruieren.

Im musikalischen Bereich standen nach wie vor Operetten auf dem Spielplan, allerdings setzte Furreg nicht auf den üblichen Kanon und bot auch nicht die mit früheren Saisonen vergleichbare Vielfalt.[89] In der letzten pränationalsozialistischen Spielzeit dominierte demnach das Schauspiel, und ein solches stand auch am Abend des 12. März 1938 auf dem Programm. Es wurde jedoch jäh unterbrochen für „die Rede [Adolf Hitlers, Anm. d. Verf.], [die] durch einen Lautsprecher von der Bühne herab mitgeteilt [wurde]; das Publikum sang zum Schluß stehend die deutsche Hymne und das Horst-Wessel-Lied".[90] Auch für das Salzburger Stadttheater brach damit ein neues Zeitalter an, und wie so viele der Salzburger Kulturinstitutionen avancierte auch das Theater zu einem Profiteur des neuen Regimes.

Eng verzahnt oder separiert – das städtische Chorwesen

Nicht nur die professionelle Musikszene mit den genannten Proponenten Konservatorium, Stiftung, Mozarteumorchester und Stadttheater sowie den vor allem nach außen strahlkräftigen Festspielen fundierten das Image der selbst ernannten Musik-, Mozart- und Festspielstadt. Eine nicht zu unterschätzende Funktion in der nach innen wie nach außen orientierten Identitätskonstruktion hatte auch die heimische Laienmusikkultur, die je nach politischer Ausrichtung eng verzahnt mit oder klar separiert von dem professionellen institutionalisierten Musikwesen wirkte und dementsprechend entweder dem Konservatorium nahestand oder dieses kaum tangierte. Auszugehen ist hier von verschiedenen Formen der Vernetzung bzw. der Separierung, die auf die Existenz mehr oder minder in sich geschlossener kultureller Parallelwelten hindeuten.

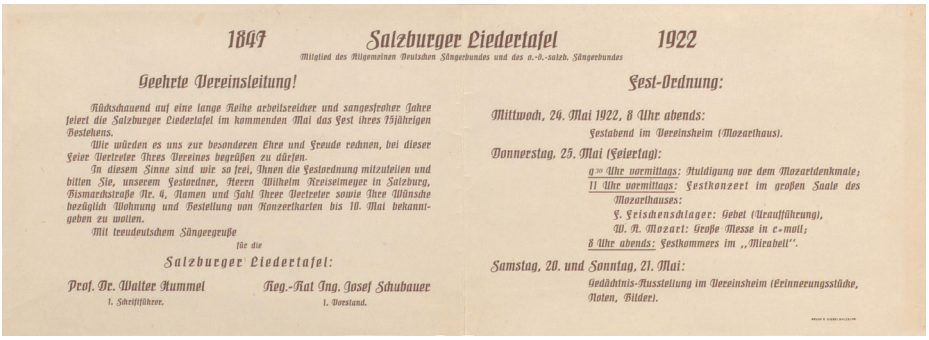
Einer der wichtigsten künstlerischen Kooperationspartner der Institutionen Mozarteum war die Salzburger Liedertafel. 1847 vom ersten Mozarteumsdirektor Alois Taux ins Leben gerufen, pflegte der deutschnational orientierte Männerchor von Beginn seiner Laufbahn an eine enge Verbindung zu Ausbildungsstätte und Stiftung.[91] Dies hatte mehrere Gründe: Zum einen fungierte über Jahrzehnte hinweg der jeweilige Mozarteumsdirektor einem ungeschriebenen Gesetz zufolge als Chormeister jenes traditionsreichsten Salzburger Gesangvereins[92], zum anderen

89 Kazianka, *Das Landestheater im Wandel der Zeit* (wie Anm. 67), S. 150f.

90 Anon., *Tage des Jubels*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 10 vom 14. März 1938, S. 9f.: 9.

91 Zur Frühgeschichte der Liedertafel ebenso wie zur Chorszene im Salzburg des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vgl. Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit"* (wie Anm. 53), S. 30–48, 56–61, 65–68, 73–78 sowie 108f.

92 Die Tradition der Ämterkumulation wurde bis Anfang des 20. Jahrhunderts beibehalten; der letzte, wenn auch nur für wenige Monate sowohl die Musikschule Mozarteum als auch die Liedertafel leitende Musiker war Mozarteumsdirektor Josef Reiter, der diese Doppelfunktion bis 31. Dezember 1910 innehatte.



1847 Salzburger Liedertafel 1922

Mitglied des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes und des o.-ö.-salzb. Sängerbundes

Geehrte Vereinsleitung!

Rückschauend auf eine lange Reihe arbeitsreicher und sangesfroher Jahre feiert die Salzburger Liedertafel im kommenden Mai das Fest ihres 75jährigen Bestehens.

Wir würden es uns zur besonderen Ehre und Freude rechnen, bei dieser Feier Vertreter Ihres Vereines begrüßen zu dürfen.

In diesem Sinne sind wir so frei, Ihnen die Festordnung mitzuteilen und bitten Sie, unserem Festordner, Herrn Wilhelm Kreiselmeyer in Salzburg, Bismarckstraße Nr. 4, Namen und Zahl Ihrer Vertreter sowie Ihre Wünsche bezüglich Wohnung und Bestellung von Konzertkarten bis 10. Mai bekanntgeben zu wollen.

Mit treudeutschem Sängergruße

für die

Salzburger Liedertafel:

Prof. Dr. Walter Hummel, 1. Schriftführer. Reg.-Rat Ing. Josef Schubauer, 1. Vorstand.

Fest-Ordnung:

Mittwoch, 24. Mai 1922, 8 Uhr abends:
Festabend im Vereinsheim (Mozarthaus).

Donnerstag, 25. Mai (Feiertag):
9[30] Uhr vormittags: Huldigung vor dem Mozartdenkmale;
11 Uhr vormittags: Festkonzert im großen Saale des Mozarthauses:
F. Fleischenschlager: Gebet (Uraufführung),
W. A. Mozart: Große Messe in c-moll;
8 Uhr abends: Festkommers im „Mirabell".

Samstag, 20. und Sonntag, 21. Mai:
Gedächtnis-Ausstellung im Vereinsheim (Erinnerungsstücke, Noten, Bilder).

Abb. 17: Einladungskarte der Salzburger Liedertafel 1922; Stadtarchiv Salzburg, PA 1019 Protokollbuch des Damensingvereins Hummel

speisten sich dessen Mitglieder zum Teil aus den Mozarteumslehrenden und mehr noch aus den Mitgliedern der Stiftung. Dementsprechend hoch war das Niveau jenes Ensembles, das nicht nur der Tradition des zunächst liberal-großdeutschen, spätestens ab den 1880er Jahren deutschnational ausgerichteten Männerchorwesens gemäß das deutsche Liedgut pflegte und mit einer entsprechenden Repertoireauswahl seinem Vereinsmotto „Im deutschen Schwert und deutschen Sang ruht echte Kraft und echter Klang" nachkam. Vielmehr wurde es als in seinen Anfangsjahren einziger in der Stadt Salzburg verfügbarer weltlicher Chor frühzeitig zur Interpretation anspruchsvoller Literatur abseits des angestammten, politisch determinierten Aktionsrahmens, etwa zur Mitwirkung an Opern- und Oratorienprojekten der führenden Salzburger Musikinstitutionen, herangezogen.[93]

Die ideelle Nähe zu Stiftung und Konservatorium wurde ab 1913/14 auch durch eine räumliche symbolisch besiegelt, fand doch die Liedertafel im neu erbauten Mozarthaus an der Schwarzstraße, dem heute weithin als ‚altes Mozarteum' bekannten Gebäude, ihr Vereinsheim, das bis dato in Verwendung steht.

Den Beginn des vorliegenden Untersuchungszeitraumes markiert das 75-Jahr-Jubiläum, das der Männerchor im Mai 1922 festlich, wenn auch in einem nachkriegsbedingt „engen Rahmen"[94] beging.

In ihrer Vielfalt repräsentierte diese Festivität idealtypisch das Wirken und das Selbstkonzept jenes Salzburger Männerchores. Die kulturellen Praktiken, allen voran die Mozarthuldigung am Mozartdenkmal, die den eigentlichen Festtag einläutete, zeugen vom Selbstverständnis der Liedertafel, die sich nicht nur im deutschnationalen Männergesang verortete, sondern ihre Identität mit dem Genius loci der Stadt fundierte und sich dementsprechend auch der Rezeption seines

93 Vgl. *Die Konzerte der Salzburger Liedertafel 1846–2006*, www.salzburger-liedertafel.at/konzerte/ (1. 6. 2022).

94 Josef Schubauer, *Das Wirken der Salzburger Liedertafel in 80 Jahren*, in: *80 Jahre Salzburger Liedertafel 1847–1927. Festschrift*, hg. v. der Vereinsleitung, Salzburg: o. V. 1927, S. 24–52: 25.

musikalischen Œuvres verschrieb. Mozart stand denn auch im Fokus des großen Festkonzertes, wohingegen sich der abendliche Festkommers primär im Zeichen der Unterhaltung präsentierte. Vertreter auswärtiger Gesangvereine, aber auch heimische Sänger*innen, die ein Nahverhältnis zur Liedertafel pflegten, sowie das Deutsche Schulvereinsorchester, das sich mit seiner deutschnationalen Haltung ideologisch bestens in die Reihe der Gratulant*innen einfügte, stellten sich mit musikalischen Glückwünschen ein.[95] Die Zusammenkunft mit Vertretern anderer Liedertafeln und ideologisch Gleichgesinnten wurde aber auch als Plattform und die Musik als Vehikel für politische Botschaften und Positionierungen benutzt, wie das *Salzburger Volksblatt* zu berichten wusste:

> *Der Obmann des oberösterreichisch-salzburgischen Sängerbundes Dr. Fruhwirt überbrachte […] die Grüße dieses Bundes und teilte mit, daß er vom allgemeinen Deutschen Sängerbund, dem fast alle Sänger Deutschlands und Österreichs angehören, beauftragt sei, der Salzburger Liedertafel […] eine Ehrenurkunde zu überreichen. In seiner Rede gab Dr. Fruhwirt der Hoffnung Ausdruck, daß, so wie alle deutschen Sänger im Sängerbunde vereinigt seien, auch der politische und wirtschaftliche Zusammenschluß Deutschlands und Österreichs bald zur Tat werden möge.*[96]

Unerwähnt bleibt in diesem Kontext die Tatsache, dass mit „fast alle Sänger" nur die politisch kompatiblen gemeint waren. Die (lokalen) Arbeitersängerbünde, in Salzburg etwa die oft anzutreffende Trias Arbeiter-Sängerbund – Gesangverein Typographia – Itzlinger Eisenbahner-Gesangverein Flugrad, oder die Chöre des katholischen Lagers, vor Ort etwa der Gesangverein Liederfreunde, der 1929 umgewandelt und mit der programmatischen Bezeichnung „christlich-deutscher Männergesangverein Juvavia" versehen wurde[97], sowie die Liedertafel Almros'n des katholischen Gesellenvereins, agierten innerhalb der Salzburger Musikkultur grosso modo in ihren angestammten Milieus. Sie waren demnach weder Teil des Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerbundes und seiner Nachfolgeinstitutionen, noch fanden sie Aufnahme in den großen Verbund des deutschen Nachbarn. Auch wiesen sie den vorliegenden Quellen zufolge so gut wie keine Interaktionen mit dem Konservatorium auf. Trotz der divergierenden Ideologien bedienten sich aber auch diese Vereine der tradierten kulturellen Praktiken der deutschnationalen Sängerbünde: Auch sie veranstalteten in ihren angestammten Wirkungskreisen und im Rahmen ihrer Möglichkeiten Konzerte,

---

95 Anon., *Die 75. Gründungsfeier der Salzburger Liedertafel*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 120 vom 27. Mai 1922, S. 4.

96 Anon., *Das Fest der Liedertafel*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 119 vom 26. Mai 1922, S. 3–5: 5.

97 Anon., *Ein christlich-deutscher Gesangverein*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 28 vom 2. Februar 1929, S. 8.

Unterhaltungen, Sängerfeste etc., umrahmten Festlichkeiten befreundeter Verbände und Institutionen, spannten Netzwerke zu gleichgesinnten Vereinen im deutschsprachigen Raum und stellten sich in den Dienst ihrer ideologischen Grundfeste, in diesem Fall der Arbeiterbewegung oder des (politischen) Katholizismus. Außerdem teilten die Gesangvereine unterschiedlicher Couleurs einen Gutteil des Repertoires; vor allem die unpolitischen deutschen Volkslieder und Männerchöre wurden von allen drei Lagern rezipiert. Anders verhielt es sich mit heimlichen Hymnen wie der „Wacht am Rhein" oder dem „Lied der Arbeit", mittels derer die Gesangvereine ihrer jeweiligen sozialen und politischen Identität Ausdruck verliehen.

Aber nicht nur die Vereine anderer politischer Lager, auch das weibliche Pendant der Salzburger Liedertafel, der 1907 konstituierte Damensingverein „Hummel", benannt nach seinem Gründer, dem langjährigen Mozarteumsdirektor Joseph Friedrich Hummel, blieb vom Deutschen Sängerbund – eine genuine Männerinstitution – vorerst ausgeschlossen. Jener wichtigste Kooperationspartner der Liedertafel hatte sich seinen Satzungen zufolge der Ausbildung und Pflege des (weiblichen) Gesangs und der Förderung des musikalischen Lebens in Salzburg im Allgemeinen und explizit der „werktätigen" Unterstützung der „musikalischen Bestrebungen der internationalen Stiftung Mozarteum"[98] verschrieben, agierte dabei den zeitgenössischen geschlechterspezifischen Normen gemäß weitgehend unpolitisch und war – auch dies passte idealtypisch in das Frauenbild jener Zeit – kulturell und karitativ tätig. Als Chormeister wirkte unter anderem Konservatoriumsdirektor Paumgartner, womit die Zusammenarbeit mit der Ausbildungsstätte allein schon aufgrund dieser Ämterkumulation intensiviert wurde.[99]

Liedertafel und Damensingverein „Hummel" waren trotz ihres Laienstatus fest im professionellen Musikwesen verankert und hier zumeist zusammen mit dem Mozarteumorchester als eine Art künstlerische Trias anzutreffen. Hierbei bedienten sie die verschiedensten Sektoren der lokalen Musikkultur, seien es Veranstaltungen der Stiftung oder des Konservatoriums Mozarteum wie die Beethoven-Zentenarfeier 1927, seien es Feierlichkeiten im sakralen Bereich in Kooperation mit dem Domchor, etwa im Mai 1924 die Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion*, seien es Engagements bei den Festspielen wie die Mitwirkung an der Uraufführung von Hofmannsthals *Das Salzburger große Welttheater* in der

98 J. K. H., *Damen-Singverein „Hummel"*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 282 vom 10. Dezember 1908, S. 17. Vgl. zudem *Satzungen des Damen-Singvereines „Hummel" in Salzburg*, Salzburg: Verlag des Damen-Singvereines „Hummel" o. J.; StArSbg, PA 1019 Protokollbuch des Damensingvereins Hummel.

99 Über seine Funktion steht jedoch bereits 1922 in der Vereinschronik anlässlich der 15. Ordentlichen Generalversammlung vermerkt: „[I]nfolge Arbeitsüberbürdung zeitweilig beurlaubt. Domkapellmeister Gruber wird alternierend mit den Chormeisterfunktionen betraut." StArSbg, PA 1019 Protokollbuch des Damensingvereins Hummel.

Domkirche zu Salzburg

Sonntag den 18. Mai 1924
1/2 4 Uhr nachmittags:

Matthäus-Passion

von Johann Sebastian Bach
(1685—1750)

Erstaufführung in Salzburg.

Solisten:

Evangelist: Kammersänger Karl Erb (Staatsoper München)
Jesus: Hans Duhan (Staatsoper Wien)
Sopran: Maria Keldorfer-Gehmacher (Salzburg), Hilde Demichiel, Maria Mayr (Mozarteum)
Alt: Magda Pfeiffer (Breslau), Ida Riedler (Mozarteum)
Tenor: Felix Gruber, Albert Reitter (Salzburg)
Baß: Karl Groß (Mozarteum), Heinrich Pflanzl (Salzburg)

Violine: Theodor Müller (Mozarteum)
Flöte: Anton Schöner (Mozarteum)
Oboe: Josef Burggraf (Mozarteum)
Oboe d'amore: Mich. Uffinger (München)
Viola da Gamba: Christian Döbereiner (München)
Cembalo: Dr. Bernhard Paumgartner (Mozarteum)
Orgel I: Franz Sauer (Mozarteum)
Orgel II: Vinzenz Goller (Wien)
Orgel III: Joseph Meßner (Salzburg)

Chöre:

Chor I: Mozarteumschor, Männergesangverein Harmonie und Salzburger Männergesangverein

Chor II: Damensingverein Hummel, Domchor und Salzburger Liedertafel

Chor III (Die Jünger): Schüler der Solo-gesangsklassen des Mozarteums u. Salzburger Gesangskräfte

Chor IV (Die Gläubigen): Salzburger Sängerlust und die Schulchöre der Salzburger Mittelschule

Chor V (Die Engel): Die Kinderchorklassen des Mozarteums und die Kapellknaben des Domchores

Orchester: Das Mozarteumsorchester und das Orchester des Deutschen Schulvereines

Musikalische Leitung: Friedrich Frischenschlager, Franz X. Gruber und Alfons Schlögl

Die Aufstellung der Orgel II und III wird von der Oesterr. Orgelbau-A.-G. „Cäcilia" durchgeführt.

Anfang: 1/2 4 Uhr nachmittag — Ende: 7 Uhr abends

Kartenverkauf an der Konzertkasse des Mozarteums, Salzburg, Bismarckstraße 12, Telephon 891/VIII.
Sitzplätze: K 40.000.—, 30.000.—, 25.000.—, 20.000.—; Stehplätze: 10.000.—
Kartenbestellungen an Konzertbüro Mozarteum (Telegramm-Adresse: „Mozarteum Salzburg")

Zaunrith'sche Buchdruckerei, Salzburg 13334

Abb. 18: Plakat zur Aufführung der *Matthäus-Passion* 1924; Stadtarchiv Salzburg, PA 31 Tagebücher von Josef Hummel

Kollegienkirche.[100] Interaktionen mit anderen lokalen Vereinen der Laienmusikkultur beschränkten sich grosso modo auf das jeweilige politische, soziale und kulturelle Milieu.

100 Zum gemeinsamen Wirken vgl. *Die Konzerte der Salzburger Liedertafel 1846–2006* (wie Anm. 93).

Die Liedertafel unterhielt zusätzlich zum über hundert Personen umfassenden Chor ein eigenes kleines Orchester, das vor allem bei internen Veranstaltungen eingesetzt wurde. Die Aufnahmebedingungen in die Singgemeinschaft waren klar geregelt und suggerieren ebenfalls deren ideologische Ausrichtung: vorgeschrieben war die „deutsche Volkszugehörigkeit", zusätzliche Bedingungen waren eine „Prüfung durch den Chormeister" sowie der „Beschluß der Mitgliederversammlung."[101]

Die Tätigkeiten der Liedertafel blieben trotz ihrer mehr oder minder offenkundig zur Schau gestellten ideologischen Haltung von den politischen Umbrüchen in Österreich weitgehend unbehelligt. Mitwirkungen wie zuletzt jene am 20. April 1933, als zu Hitlers Geburtstag von der Ortsgruppenleitung Salzburg des Kampfbundes für deutsche Kultur im Festspielhaus ein Propagandaabend veranstaltet wurde und Mitglieder des Salzburger Sängerbundes, darunter die Liedertafel, im Zusammenwirken mit dem Deutschen Schulvereinsorchester und Domorganist Franz Sauer, dem späteren kommissarischen Leiter des Konservatoriums, diese „Deutsche Weihestunde" musikalisch umrahmten[102], scheinen zwar in den offiziellen Quellen nicht mehr auf. Auch mussten infolge der 1000-Mark-Sperre die Sängerfahrten ins benachbarte Deutschland vorübergehend eingestellt werden.[103] Und auch einschlägige Bekenntnislieder wie die heimliche Hymne „Wacht am Rhein", das „Deutschlandlied", das noch am Ende der skizzierten Weihestunde gemeinschaftlich abgesungen worden war, oder der seit 1919 gerne intonierte „Deutsche Volksruf" des ehemaligen Konservatoriumsdirektors Josef Reiter tauchten in den offiziellen Programmen der ‚ständestaatlichen' Jahre nicht mehr auf.[104] Davon abgesehen lässt sich von einer über die politischen Zeitläufte hinweg kontinuierlichen Ausübung der Vereinstätigkeit sprechen – im Gegensatz zum Wirken der Salzburger Arbeiterchöre. Sie wurden

> *im Zusammenhange mit den Februarereignissen 1934 fast durchwegs aufgelöst, obwohl sie als selbständige Vereinseinrichtungen mit der früheren sozialdemokratischen*

101 [Salzburger Liedertafel], *Zeitweiser der Salzburger Liedertafel 1931*, 5. Jahrgang, Salzburg: Im Selbstverlage des Vereines 1931, S. 26 sowie dies., *Zeitweiser der Salzburger Liedertafel 1937*, 11. Jahrgang, Salzburg: Im Selbstverlage des Vereines 1937, S. 23.

102 Zur Aufführung gelangten die Chöre *Deutschland und Österreich vereint*, *Deutscher Volksruf* sowie *Deutschland erwache* des ehemaligen Mozarteumsdirektors Josef Reiter. *Die Konzerte der Salzburger Liedertafel 1846–2006* (wie Anm. 93) sowie anon., *Zur Feier des Geburtstages des Reichskanzlers Adolf Hitler*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 93 vom 21. April 1933, S. 7.

103 Aber bereits knapp zwei Monate nach Aufhebung dieser Restriktionen empfing der Salzburger Männerchor die Liedertafel Bad Reichenhall und die Turner-Sängerriege wieder in der Mozartstadt. [Salzburger Liedertafel], *Zeitweiser der Salzburger Liedertafel 1937* (wie Anm. 101), S. 40.

104 *Die Konzerte der Salzburger Liedertafel 1846–2006* (wie Anm. 93).

Partei oft keinerlei Bindung eingegangen waren. Daß durch diese Maßnahmen viel wertvolles Instrumenten- und Notenmaterial zugrunde ging, ist leider festzustellen[105],

so der damalige christlichsoziale Arbeiterkammersekretär und spätere Landesamtsdirektor Anton Schober. Seinem Bericht zufolge hatte sich der Präsident der Arbeiterkammer besonders für eine Reaktivierung der Arbeiter-Musikkultur auf „neuer Grundlage" eingesetzt. Resultat seiner Interventionen war Ende 1934 die Gründung des Gesangs- und Musikbundes salzburgischer Arbeiter und Angestellter, die offizielle Genehmigung der Statuten seitens der Sicherheitsdirektion datiert mit 17. Jänner 1935. Diese besagten unter anderem, dass die Musikausübung des neuen Bundes „unter Ausschluß jeder Politik" zu erfolgen und ein Chormeister, dem wiederum sämtliche Chor- und Musikmeister der Mitgliedsvereine unterstanden, „über den Gesangs- und Musikbetrieb zu wachen"[106] hatte. Medienberichten zufolge gelang dem Gesangs- und Musikbund binnen kürzester Zeit die Reaktivierung aller ehemaligen Arbeiter-Gesangvereine in Stadt und Land Salzburg[107], und so konnte auch der traditionsreiche, bereits 1894 ins Leben gerufene Gesangverein Typographia nach einer rund zehnmonatigen Zwangspause seine Tätigkeiten wieder aufnehmen. Wie rege diese waren, dokumentieren die Salzburger Printmedien: Nach wie vor veranstaltet wurden Konzerte im Kurhaus[108], Herbstkonzerte in der Bahnhofsrestauration in Kooperation mit dem Mandolinenklub Alpenrose[109], diverse kleine Feste etc.

Zudem umrahmte der Gesangverein Veranstaltungen ideologisch Gleichgesinnter wie etwa Unterhaltungsabende der Gewerkschaft, bei denen auch eine Jazzkapelle und der deutschnationale Otto Pflanzl als Volksdichter mitwirkten.[110] Nicht mehr offiziell möglich waren indes politisch orientierte Auftritte wie die Aufmärsche zum 1. Mai oder das Absingen der Hymne der Sozialdemokratie,

---

105 Dr. A. Schober, *Der Gesangs- und Musikbund salzburgischer Arbeiter und Angestellter*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 247 vom 27. Oktober 1936, S. 9.

106 Ebenda.

107 Inwiefern etwa der sozialistische Frauenchor Frohe Zukunft, der seit 1926 eine rege Tätigkeit in der Stadt Salzburg vorzuweisen hatte, ebenfalls wieder aktiv wurde, ist angesichts der spärlichen Quellenlage nicht rekonstruierbar. In den Medien scheint er jedenfalls unter dem Namen nur bis zur Einstellung der *Salzburger Wacht* im Februar 1934 auf, im *Salzburger Volksblatt* und in der *Salzburger Chronik*, die unter anderem auch über den Gesangverein Typographia berichteten, wird er nicht mehr genannt. Ob er nach den Reaktivierungsmaßnahmen unter einem neuen Namen reüssierte, lässt sich retrospektiv nicht feststellen. In dem zitierten Bericht selbst werden als reaktivierte Gesangvereine jedenfalls nur die nunmehr als Sektionen bezeichneten Chöre Typographia, Flugrad und der Gnigler Arbeiter-Gesangverein Heimat genannt.

108 E. R., *Der Konzertabend der „Typographia"*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 65 vom 18. März 1935, S. 6.

109 Anon., *Nicht vergessen*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 247 vom 27. Oktober 1937, S. 6.

110 Anon., *Kammer für Arbeiter und Angestellte*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 17 vom 22. Jänner 1936, S. 7.

Vereine und Veranstaltungen

Nicht vergessen auf das Herbstkonzert der „Typographia"! Es findet kommenden Samstag, 30. d., 20 Uhr, in der Bahnhofrestauration statt. Mitwirkend: Mandolinenklub „Alpenrose". Vorverkaufskarten zu 80 g bei allen Mitgliedern.

Abb. 19: Anzeige für das Herbstkonzert der Typographia 1937. Anon., *Nicht vergessen*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 247 vom 27. Oktober 1937, S. 6

das „Lied der Arbeit" – man kann also von einer kulturellen Zensur sprechen. Zudem hatte sich nichts an der Insularisierung der städtischen Musikvereine unterschiedlicher Couleurs geändert. Doch im Gegensatz zu den deutschnationalen Sängerbünden, zuvorderst der Liedertafel, die nicht zuletzt aufgrund ihrer politischen Kompatibilität von Beginn ihrer Existenz an regen Anteil am offiziellen institutionalisierten Musikleben hatten und enge Bindungen zu den Ausflüssen der bürgerlichen Musikkultur, allen voran zu den Institutionen Mozarteum pflegten, blieben die Arbeiter-Gesangvereine – mehr noch als die wenig dokumentierten katholischen Verbände – im angestammten Milieu verhaftet und damit auch abseits des offiziell institutionalisierten, professionellen Musikbetriebes.

Mandoline und Zither

Verglichen mit dem florierenden Chorwesen der Stadt Salzburg präsentierten sich die offiziell konstituierten und im *Salzburger Amtskalender* der 1920er und 1930er Jahre gelisteten selbständigen Instrumentalmusikvereine unterrepräsentiert und – dies erschwert vor allem die Forschung – auch in den lokalen Printmedien nur sporadisch dokumentiert.

Faktoren wie eine wiederholte Zusammenarbeit mit dem Gesangverein Typographia, der Arbeiter-Beruf des Gründungsobmanns oder ein erster Auftritt[111] bei einer Veranstaltung des Vereins Kinderfreunde[112] deuten etwa beim Mandolinenklub Alpenrose auf eine Verortung in der Arbeitermusikkultur hin. Der 1920 als zweiter Salzburger Mandolinenklub konstituierte Verein setzte insofern Akzente in der Salzburger Musikkultur, als er von Beginn seines Wirkens an nicht nur Unterhaltungs- und Familienabende, Frühjahrskonzerte, Maskenbälle, Klubabende etc. gab und Veranstaltungen anderer Institutionen musikalisch (mit-)

111 Anon., *Theatersektion „Kinderfreunde"*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 185 vom 16. August 1920, S. 5.

112 Im Jahr darauf wurde der Verein „Kinderfreunde" offiziell der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei eingegliedert. https://kinderfreunde.at/ueber-uns/geschichte/zeitspuren-1 (1. 3. 2022).

Unterricht

Mandolinenklub „Alpenrose". Anfängerkurs ab 31. Jänner jeden Montag von halb 7 bis halb 9 Uhr abends im Gasthof „zur Schranne". Leitung Kapellmeister Kuntsch. Anmeldungen (auch für Damen) dortselbst Montag und Donnerstag abends. 1741-9

Abb. 20: Werbeeinschaltung für Mandolinenunterricht. Anon., *Mandolinenklub „Alpenrose"*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 17 vom 22. Jänner 1921, S. 14

umrahmte, sondern Unterricht für Interessierte beiderlei Geschlechts[113] anbot und damit den Bildungssektor im Arbeitermilieu erweiterte. Derartige Initiativen und Angebote hatten insofern Bedeutung, als das Konservatorium nach wie vor vornehmlich von bildungsbürgerlichen Schichten frequentiert wurde, mit seinen Unterrichtskonzepten und -fächern im hochkulturellen Bereich verortet war, zumindest subkutan einen elitären Charakter hatte und demzufolge bei weitem nicht alle Teile der Bevölkerung erreichte.

Ein Konnex zum Konservatorium lässt sich dennoch in personeller Hinsicht nachweisen, fungierte doch ab 1928 der „begabte Mozarteumsschüler Richard Dorn"[114] als Dirigent jenes Mandolinenorchesters. Über Programmschwerpunkte, die Mitgliederstruktur und deren Sozialmilieus, das künstlerische und ideologische Selbstkonzept des Vereins etc. geht aus den Zeitungsberichten indes kaum etwas hervor.

Im volkskulturellen, tendenziell deutschnational orientierten Milieu ist hingegen der Zitherklub Edelweiß anzusiedeln. Der noch heute existierende Verein[115] geht auf die 1885 gegründete „Gesellschaft für Zitherfreunde" zurück, die in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg unter wechselnden Bezeichnungen

113 Anon., *Mandolinenklub „Alpenrose"*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 17 vom 22. Jänner 1921, S. 14.

114 Anon., *Mandolinenkonzert des Mandolinenklubs „Alpenrose"*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 106 vom 8. Mai 1928, S. 5. – Wie lange Dorn sein Amt beibehielt, bleibt aufgrund der unzureichenden Quellenlage offen. Fakt ist, dass er in den Salzburger Medien besonders als begabter Organist und als Mitglied des im deutschnationalen Milieu verorteten Salzburger Männergesangvereins aufscheint und seine Tätigkeit beim Mandolinenklub wohl eine unter mehreren Aufgaben war. Uraufgeführt wurde im Rahmen von Dorns Debut-Konzert im Kurhaus zudem ein Marsch des Mozarteumsschülers Franz Lübke, der den martialischen Titel *Vom Kampf zum Sieg* trug, vom Komponisten selbst dirigiert wurde und aufgrund der positiven Resonanz wiederholt werden musste. O., *Der Salzburger Männergesangverein*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 270 vom 25. November 1929, S. 6.

115 http://club-liefering-mesnerhaus.at/index.php?id=43 (25. 1. 2020).

firmierte.[116] 1922 nach eben jenem Vorbild reaktiviert, konnte bereits im Dezember 1923 das Gründungskonzert im Kurhaus gegeben werden. In den folgenden Jahren war der Klub zum einen mit eigenen Veranstaltungen wie Konzerten oder Familienunterhaltungen präsent, zum anderen interagierte er mit anderen Salzburger Institutionen, allen voran mit dem 1881 gegründeten Gebirgstrachenverein Alpinia, dessen Heimatabende er musikalisch umrahmte.[117] Wie auch beim Mandolinenklub deuten die wenigen vorhandenen Quellen auf einen relativ klar definierten Aktionsradius im angestammten Milieu hin – ein Konnex zum Konservatorium lässt sich aus den bislang vorliegenden Berichten, die auch keinerlei Aufschluss über das Repertoire, die Mitgliederstärke, das Geschlechterverhältnis etc. geben, nicht nachweisen.

Universell einsetzbar: Blasmusikkultur in Salzburg

Wesentlich besser dokumentiert ist die lokale Blasmusikkultur[118], die in Salzburg besondere Akzente setzte, zumal gerade im 19. und frühen 20. Jahrhundert Musikkapellen gehobenen Niveaus, allen voran Militärmusiken, sowohl auf „Blech" als auch auf „Streich"[119] spielten. Sie waren dementsprechend vielseitig einsetzbar, hatten einen größeren und breiter gefächerten Aktionsradius als alle anderen musikalischen Vereinigungen und durften im alltäglichen Kulturleben, aber vor allem bei Festen und Feiern unterschiedlicher Fundierung, sei es kultureller, sei es politischer, sei es religiöser oder einer Schnittmenge daraus, nicht fehlen.

Im Unterschied zur im ruralen Gebiet prosperierenden zivilen Blasmusikkultur dominierten in der Stadt Salzburg bis Ende des Ersten Weltkrieges die Musikkapellen militärischen Hintergrundes, also (heimische) Regiments- und Veteranenmusiken. Diese traten nicht nur in einschlägigen politisch-militärischen Kontexten auf, sondern trugen mit Konzerten, Kooperationen mit anderen lokalen Musikinstitutionen und Vereinen sowie der Umrahmung von Festen, Feiern und Unterhaltungen wesentlich zum Florieren der Salzburger Musikszene bei.[120] Eine jähe Zäsur erfuhr die traditionsreiche und qualitativ hochwertige altösterreichische Militärmusik durch den Zusammenbruch der Habsburgermonarchie. Erst der Erlass des Bundesministeriums für Heerwesen legte 1923 die Einrichtung

116 Zur Frühgeschichte dieses Vereins vgl. Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit"* (wie Anm. 53), S. 79–82.

117 Anon., *Heimatabend der „Alpinia"*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 105 vom 10. Mai 1923, S. 5.

118 Zur Blasmusikkultur in Salzburg vgl. Kurt Birsak / Manfred König, *Das große Salzburger Blasmusikbuch*, Wien: Christian Brandstätter 1983 sowie Julia Hinterberger, *Blasmusik in Salzburg. Ein historischer Streifzug*, in: *Blasmusik in Salzburg. Ein klingendes Land*, hg. v. Salzburger Blasmusikverband, Salzburg: Forum Salzburger Volkskultur 2016, S. 11–52.

119 Wolfgang Suppan, Artikel *Blasorchester*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Blasorchester.xml (1. 6. 2022).

120 Hinterberger, *„An diesen Namen knüpft sich nun aber auch alle Localeitelkeit"* (wie Anm. 53), S. 26–30.

von Militärmusiken für das österreichische Heer fest, wodurch auch Salzburg offiziell eine neue Militärmusik, die Kapelle des Alpenjägerbataillons Nr. 3, die sogenannte Alpenjägermusik, erhielt, die besonders das Salzburger Musikleben im öffentlichen Raum grundlegend bereicherte.[121]

Die städtische zivile Blasmusikkultur hingegen präsentierte sich Anfang der 1920er Jahre überschaubar. Die beiden in diesem Jahrzehnt ins Leben gerufenen Musikkapellen, der 1920 konstituierte Eisenbahner-Musikverein Salzburg sowie die 1926 gegründete heutige Stadtmusik, waren berufsständisch organisiert – ihre Entwicklung verlief jedoch recht unterschiedlich: Letztere konnte sich in den Anfangsjahren kaum etablieren, war von Namenswechseln geprägt, musste vorübergehend sogar den Betrieb einstellen und schuf sich nach der Vereinsumbildung 1935 eine zweite Identität, indem sie mehrmals im Jahr in der traditionellen k.u.k.-Uniformierung der Rainer-Musik auftrat.

Damit hielt sie nicht nur die Tradition des für das kulturelle Gedächtnis weiter Teile der Salzburger Bevölkerung wichtigen Hausregiments „Erzherzog Rainer" Nr. 59 aufrecht, sondern passte sich auch mit diesem symbolischen Österreich-Bekenntnis den neuen politischen Vorzeichen an.[122] Im Gegensatz zu diesem von Herausforderungen geprägten Einstieg hatte die Eisenbahnermusik einen erfolgreichen Start und konnte bereits 1921 ihre regelmäßigen Promenade- und Leuchtbrunnenkonzerte im Mirabellgarten aufnehmen.[123]

Welch besondere Position die Blasmusikkultur in den frühen 1920er Jahren auch im urbanen Gebiet einnahm, zeigte idealtypisch der Sommer 1923. In jener Saison, als die noch jungen Salzburger Festspiele mit nur einem Schauspiel aufwarten konnten, avancierte Salzburg vorübergehend zur Blasmusikstadt. Einmal mehr war auch bei diesem ersten großen Musik- und Trachtenfest der Stadt Salzburg eine personelle Tangente zum Konservatorium gelegt, fungierte doch Direktor Paumgartner nicht nur als Obmann des eigens ins Leben gerufenen Musikausschusses, sondern auch als Juror des Konkurrenzspiels.[124] Daneben beinhaltete das Programm Konzerte an wichtigen Salzburger Erinnerungsorten, einen Zapfenstreich im Kurhaus, abendliche Präsentationen in diversen Restau-

121 Erlass des Bundesministeriums für Heerwesen, Abt. 3 Zl 12.800 / 0, 31. 7. 1923, zit. nach Anton Othmar Sollfelner / Christian Glanz, *Die österreichische Militärmusik in der II. Republik 1955–2000*, Graz: Vehling 2000, S. 11.

122 Zur Frühgeschichte dieses Vereins vgl. *75 Jahre Magistratsmusik Salzburg*, hg. v. Musikverein der Bediensteten der Stadt Salzburg, zusammengest. v. Peter F. Kramml u.a., Salzburg: o. V. 2001, S. 9–12.

123 Zur Geschichte der Eisenbahner-Musikkapelle Salzburg vgl. *75 Jahre Eisenbahner-Musikverein Salzburg. Festschrift*, hg. v. Eisenbahner-Musikverein, Salzburg: o. V. 1995.

124 Als ausgebildeter Waldhornist und Leiter der Mozarteums-Kapellmeisterkurse war er für diese Tätigkeit durchaus prädestiniert, zudem entsprach es seinem Ego, an möglichst allen für ihn interessant erscheinenden Initiativen der Salzburger Musikkultur Mitsprache haben zu wollen.

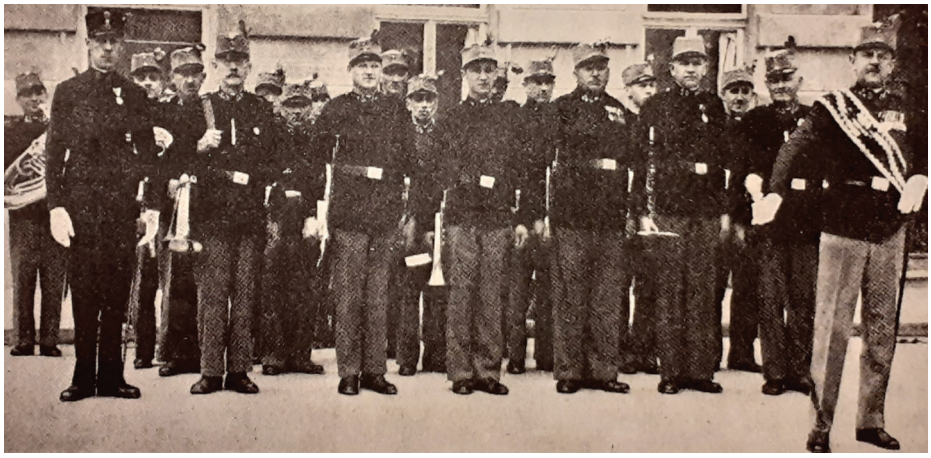


Abb. 21: Der Musikverein der Gemeindeangestellten und Arbeiter der Stadtgemeinde Salzburg, heute bekannt als Stadtmusik Salzburg, in der Rainer-Uniform, aus: *50 Jahre Magistratsmusik Salzburg 1926–1976*, hg. v. der Magistratsmusik Salzburg, Salzburg: o. V. 1976, S. 7

rants und – als Höhepunkt im öffentlichen Raum – einen großen Festzug samt Mozarthuldigung am Mozartplatz – explizite Zielgruppe waren hier die Sommertourist*innen.[125]

Die Organisatoren erkannten dem Fest denn auch eine besondere identitätsstiftende Kraft zu: Die Veranstaltung sollte sich nicht nur als „Fest für Salzburg" in das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung ebenso wie der Tourist*innen einschreiben, sondern als „Fest des Oesterreichertums"[126], als symbolisches Bekenntnis zur noch jungen Ersten Republik, deren Tragfähigkeit nach wie vor von weiten Teilen der Bevölkerung angezweifelt wurde.[127]

1936 wurde schließlich der Reigen der städtischen Musikkapellen um einen Klangkörper erweitert: die Polizeimusik, die rasch ihren Platz in der Salzburger Musikkultur fand, obwohl gerade in den Jahren der Ersten Republik und vermehrt noch zur Zeit des Austrofaschismus ein „zwiespältige[s] politische[s] Verhältnis […] zwischen Bevölkerung und Polizei"[128] vorherrschte. Wie die beiden anderen berufsständischen Salzburger Kapellen präsentierte sich auch die Polizeimusik nicht

125 Anon., *Großes Musikfest in Salzburg*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 124 vom 5. Juni 1923, S. 4.

126 Bericht des Polizeidirektors an das Landespräsidium Salzburg vom 17. August 1923; ASBV, Ordner „Blasmusikbuch II, Materialien".

127 Julia Hinterberger, *Salzburgs Musikkultur in der jungen Ersten Republik*, in: *Traumstadt. Blick auf Salzburg um 1920*, hg. v. Eva Jandl-Jörg, Salzburg / Wien: Residenz 2021 (*Salzburg Museum Jahresschrift* 62), S. 22–35: 33.

128 *Chronik der Polizeimusik Salzburg*, www.polizeimusik-salzburg.at/pm_4/index.php/chronik?start=30 (1. 6. 2022).