

Christian Merlin

Die Wiener Philharmoniker

Das Orchester und seine Geschichte
von 1842 bis heute

Band I

Aus dem Französischen
von Uta Szyszkowitz



WIENER
PHILHARMONIKER
— 1842 —



Amalthea
Verlag

Eine Übersicht über die Konzerte der Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung 1842 ist unter <http://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive> abrufbar.

Bildnachweis

Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv (1–12, 14–17, 19–22, 24, 26–30, 32, 33, 35–41, 43–47, 49), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto L. Gillich (13), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto S. Frey (18), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Fayer (23, 31), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Löwy (25), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Broneder (34), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Votava (42), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Hanak (48, 51), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Fischer (50, 52, 53), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Terry (54, 57–59), Wiener Philharmoniker/Historisches Archiv/Foto Vivianne (55), Benedikt Dinkhauser/Wiener Philharmoniker (56), Martin Kubik/Wiener Philharmoniker (60), Terry Linke/Wiener Philharmoniker (61), Jun Keller/Wiener Philharmoniker (62–64)

Der Verlag hat alle Rechte abgeklärt. Konnten in einzelnen Fällen die Rechteinhaber der reproduzierten Bilder nicht ausfindig gemacht werden, bitten wir, dem Verlag bestehende Ansprüche zu melden.

Der Verlag dankt dem Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker für die freundliche Unterstützung der Übersetzung aus dem Französischen.

Besuchen Sie uns im Internet unter
amalthea.at
wienerphilharmoniker.at

© 2017 by Amalthea Signum Verlag, Wien

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag- und Schubergestaltung: Elisabeth Pirker/OFFBEAT

Herstellung und Satz: VerlagsService Dietmar Schmitz GmbH, Heimstetten

Gesetzt aus der 11,5/15 Punkt Minion Pro

Printed in the EU

ISBN 978-3-99050-081-1

eISBN 978-3-903083-64-6

Inhalt

Einführung 13

ERSTER TEIL

Die Anfänge 23

1. KAPITEL

1842. Die ersten Philharmoniker 24

Erster Konflikt mit dem Dirigenten 28

2. KAPITEL

Die Holbein-Jahre 30

Die Vergrößerung des Orchesters 32

3. KAPITEL

1855–1866. Cornet und Eckert 34

Das Engagement von Josef Hellmesberger sen. 34

*Der Beginn von Abonnementkonzerten
und die neuen Statuten* 37

Der Generationswechsel 42

4. KAPITEL

1869. Die Eröffnung des neuen Opernhauses 45

Der Kampf um Unabhängigkeit 46

Ein multiethnisches Orchester 48

Die erste massive Vergrößerung 50

Die Wiener Schule 53

5. KAPITEL

1870–1897. Von der Stabilisierung in die Gefährdung 55

Neue Gesichter 56

Der Eintritt von Josef Hellmesberger jun. 58

Die Bestellung von Arnold Rosé 60

Der Pensionsfonds 62

Der Generationswechsel und die Wiener Oboe 66

Von der Ventilposaune zur Zugposaune 68

Ein Orchester der Dynastien 70

Häufiger Pultwechsel 71

Die Erfindung der Wiener Pauke 74

6. KAPITEL

1897–1907. Die Reformen Mahlers 76

Das Zwischenspiel von Hellmesberger jun. 79

Die Neuordnung der Gruppen 81

Ein Rekord an Neuengagements 82

Erste Ansätze einer Internationalisierung 84

Die Wiener Komponente 86

Neue Methoden bei Neubesetzungen 87

Die Einführung der Böhm-Flöte 95

Harfennot 97

Der schwierige Umgang mit dem Personal 99

Pro und kontra Mahler 102

Die Wiener Identität 107

7. KAPITEL

1908–1917. Die Ruhe nach dem Sturm 112

ZWEITER TEIL

Die Erste Republik 115

8. KAPITEL

1918–1928. Schalk zwischen Tradition und Erneuerung 116

Erste Salzburger Festspiele und erste Tourneen 118

Eine aktive Einstellungspolitik 120

Die zweite massive Vergrößerung 123

Rückkehr zur Normalität 130

9. KAPITEL

1929–1938. Clemens Krauss 132

Burghauser gegen Krauss 133

Der Fall Odnoposoff 136

Das Engagement von Willi Boskovsky 140

Die Philharmoniker unter dem austrofaschistischen Regime 142

DRITTER TEIL

Der Nationalsozialismus 147

10. KAPITEL

1938–1945. Die Philharmoniker im Nationalsozialismus 148

Die Zwangspensionierung von jüdischen Musikern 149

Die Neueinstellungen vor einem tragischen Hintergrund 153

Das Ausscheiden von Odnoposoff 156

Furtwänglers Liste 157

Die Philharmoniker und das Exil 161

Die Opfer des Holocaust 168

Das Schicksal der »Mischlinge« 171

Der Status des Vereins unter dem NS-Regime 173

Jerger als Vorstand 177

Die dritte massive Vergrößerung des Orchesters 180

Die Philharmoniker im Krieg 184

Neue Fragen zum Wiener Stil 187

Reform der Rangordnung 190

VIERTER TEIL

Von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart 197

11. KAPITEL

1945–1955. Provisorium und Wiederbeginn 198

Die Philharmoniker als Volkssturmeinheit 198

Die zaghafte Entnazifizierung 200

Die Argumentation der inkriminierten Musiker 207

Eine angespannte Atmosphäre 213

Austritte und Wiedereintritte 215

Die Wiedereinladung Friedrich Buxbaums bei den Philharmonikern 219

Der Fall Schneiderhan 220

Die Trennung von Staatsoper und Volksoper 222

Konflikte bei den Schlagwerkern 228

Das Problem der Verjüngung 231

Spannungen mit dem Wiener Oktett 235

Willi Boskovsky dirigiert das Neujahrskonzert 237

Die Dirigenten 238

12. KAPITEL

1955–1992. Von der Wiederöffnung der Oper
bis zur Orchestervergrößerung 240

Der Aufholprozess 241

Die Situation der Horngruppe 244

Die Rückkehrer aus der Volksoper 247

Die Verjüngung der Oboengruppe 248

Die Karajan-Methode 250

Die Intervention von Decca 255

Die Krise der Konzertmeister 257

Das Harfenproblem und die Frauenfrage 261

Die Affäre Hanzl 263

Die vierte Orchestervergrößerung und der Kampf um die Statuten 267

Eine spektakuläre Verjüngungsaktion 272

Das Engagement von Gerhart Hetzel 277

Neue Dirigenten 280

13. KAPITEL

1992 bis heute. Rückblicke und Ausblicke 284

Neue Mitglieder 284

Die Aufnahme von Frauen 287

Der Abschied einer Generation und die Internationalisierung 290

Ein Reiseorchester 295

Fazit 305

Ein wirtschaftlich-soziales Doppelmodell 305

Die künstlerische Unabhängigkeit 310

Mitgliederzahl und Rangordnung 314

Engagement, Beförderung und Rückstufung 317

Nationalität und Geschlecht 326

Familien und Dynastien 330

Die Weitergabe 332

Der Wiener Stil 334

Anmerkungen 345

Einige Besonderheiten der Wiener Philharmoniker 350

Glossar 351

Literatur 353

Personenregister 357

Einführung

Die Wiener Philharmoniker üben eine Faszination aus, die weit über den Kreis von Musikliebhabern und -kennern hinausgeht. Das liegt nicht nur daran, dass die Übertragung ihres Neujahrskonzerts an jedem 1. Januar von über 50 Millionen Fernsehzuschauern in über 90 Ländern empfangen werden kann. Es liegt auch an den Mythen, die sich um diese Künstlergemeinschaft ranken, eine Gemeinschaft, die aufgrund ihrer ganz besonderen Regeln einem eigenen Mikrokosmos, ja fast einer Geheimgesellschaft gleicht.

Verhältnismäßig gibt es bis heute nicht viele Bücher über die Wiener Philharmoniker.¹ Die meisten sind jahrzehntealt, nicht immer akribisch, und zeichnen sich durch ihre hagiografische Haltung und Bereitwilligkeit aus, die unangenehmen Themen zu verschweigen: Noch im Jahr 2006 beschreibt der einstige Konzertmeister Walter Barylli in seinen Erinnerungen das große Glück, sehr jung in das Orchester eintreten zu können, da 1938 einige Posten vakant geworden waren, ohne zu erwähnen, warum diese Stellen plötzlich zur Verfügung standen ...² Erst 1992 erschien das bisher umfangreichste Werk: die *Demokratie der Könige* von Clemens Hellsberg³, Primgeiger und damaliger Historischer Archivar der Philharmoniker, deren Vorstand er einige Jahre später werden sollte. Sein Werk basiert auf der systematischen Nutzung der Archivbestände mit dem Wissen eines Insiders. Hellsberg war außerdem der Erste, der sich der Aufgabe der Erinnerung stellte, der Erste, der den im Nationalsozialismus verfolgten Philharmonikern Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Angesichts dieser Veröffentlichungen taucht unvermeidlich die Frage auf: Warum noch ein Werk, wenn das Wesentliche bekannt ist? Weil es noch eine Arbeit gibt, die bisher nicht geleistet wurde. Wie die meisten Werke über Orchester wurden auch fast alle Studien über die Wiener Philharmoniker aus demselben Blickwinkel geschrieben: Sie gehen von den Dirigenten aus, die das Orchester nacheinander geleitet haben, vom Repertoire und von der Institution als solcher. Nie von den Musikerinnen und Musikern.

Selbst die vorbildliche Geschichte der Pariser *Société des concerts du conservatoire* von Kern Holoman verbannt die Liste der Orchestermitglieder in den Anhang, ohne diesen auszuwerten. Aufgrund meiner Überzeugung,

ein Orchester existiere nur durch seine Mitglieder, habe ich mein Buch *Au cœur de l'orchestre* geschrieben, das sich mit dem inneren Leben eines Orchesters befasst. Danach erschien es mir angebracht, diese Methode nicht mehr allgemein, sondern bei einer ganz besonderen Vereinigung anzuwenden. Ich habe also die Perspektive umgedreht und als Ausgangspunkt nicht die Geschichte der Wiener Philharmoniker als Kollektiv, sondern die Geschichte der Musikerinnen und Musiker gewählt. Diese Vorgangsweise wird durch den deutschen Namen des Orchesters unterstützt: Anders als im Französischen und Englischen (*Orchestre Philharmonique de Vienne*, *Vienna Philharmonic Orchestra*), spricht man nicht vom »Wiener Philharmonischen Orchester«, sondern von den »Wiener Philharmonikern«, eine Benennung, die sich eindeutig auf die individuellen Musiker bezieht und nicht auf ihre Struktur. Mein Vorhaben war auch gerechtfertigt, da sich die Gründung des Orchesters auf ein Vereinsmodell stützt, das auf Unabhängigkeit und Selbstverwaltung setzt, ein Modell, in dem die Mitglieder selbst ihren Dirigenten wählen und sich als Bewahrer einer bestimmten Tradition des Interpretationsstils sehen.

Historiker nennen »Prosopografie« die Biografie einer Gemeinschaft auf Basis der individuellen Biografien ihrer Mitglieder. In diesem Sinne habe ich zunächst eine Liste aller Mitglieder des Orchesters seit seiner Gründung 1842 erstellt und für jedes einzelne eine Datei angelegt: Seltsamerweise hatte sich in Österreich noch nie jemand diese Mühe gemacht. »Der muss verrückt sein«, hat ein Wiener Archivar gesagt, als er von dem Projekt hörte. Irgendwie hat er recht. Auf dieser Basis habe ich eine Genealogie der Wiener Philharmoniker erarbeitet, sowohl hinsichtlich der Familienbeziehungen als auch der aufeinanderfolgenden Besetzungen der einzelnen Pulte. Die Archivrecherchen nahmen vier Jahre in Anspruch, da sie sich auf wenige Wochen im Jahr beschränken mussten, befindet sich doch das Zentrum meiner beruflichen Tätigkeit in Paris. Es stellte sich schnell heraus, dass das Historische Archiv der Wiener Philharmoniker über keine Personalakten verfügt. So wird in den Registern und Mitgliederlisten nicht die Rangordnung innerhalb einer Instrumentengruppe, sondern nur das Instrument erwähnt: Man erfährt etwa nicht, wer die »Solobratsche«, die »zweite Klarinette« oder das »dritte Horn« ist, und es wird nicht zwischen Paukisten und Schlagwerkern unterschieden. Aus einem einfachen Grund: Im Verein der Wiener Philharmoniker herrscht Ranggleichheit unter den

Vereinsmitgliedern. Dagegen gibt es im Wiener Staatsopernorchester sehr wohl eine Rangordnung der Posten. Denn die Wiener Philharmoniker und das Staatsopernorchester sind ein Personenverband, doch mit verschiedenen Statuten.

Das Staatsopernorchester besteht aus Angestellten des österreichischen Staates mit der Verpflichtung, am Abend im Orchestergraben der Staatsoper zu spielen. Parallel dazu sind diese Musiker Mitglieder eines privatrechtlichen Vereins unter dem Namen »Wiener Philharmoniker« und spielen Symphoniekonzerte: Als solche beziehen sie kein festes monatliches Gehalt, sondern teilen sich die Einnahmen. Um Philharmoniker zu werden, muss man zuerst Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper sein: Nur das Opernorchester verfügt über Planstellen, schreibt sie aus und hält Probe-spiele ab. Hier, im Opernorchester, sind die Funktionen hierarchisch geordnet. Ich habe mich daher bemüht, Zugang zu Verträgen, Probenspielprotokollen und Dienstbüchern zu bekommen, um zu erfahren, wer wer ist, und vor allem, wer auf wen gefolgt ist. Das wussten die Mitglieder manchmal selbst nicht!

Vor der Veröffentlichung meiner Forschungsergebnisse in Form eines Buches für ein breiteres Publikum habe ich sie als Habilitationsschrift an der Sorbonne eingereicht und im Dezember 2014 erfolgreich verteidigt. Das Ziel war, eine neue Methode auszuprobieren, mit der die Geschichte eines Orchesters vollständig zu erfassen ist, in der Hoffnung, dass diese Vorgehensweise von anderen Musikhistorikern weiterverfolgt und weiterentwickelt wird. Band II dieses Buchs besteht daher in einem Register, in dem alle Mitglieder des Orchesters seit der Gründung mit ihren wichtigsten persönlichen Daten aufgelistet sind.

Möglicherweise läuft man mit dieser Methode Gefahr, die Orchester-gemeinschaft auf eine Kette von Individuen zu reduzieren und die kollektive Dimension zu vernachlässigen. Es ist ja kein Zufall, dass eines der häufigsten Synonyme für das Wort »Orchester« der »Klangkörper« ist. Nun ist aber dieser Klangkörper auch ein sozialer Körper, der nicht nur über eine komplexe Organisation und Hierarchie verfügt, sondern auch ein kollektives Gedächtnis, ja, eine kollektive Identität besitzt. Der Soziologe Maurice Halbwachs hat zwischen 1932 und 1944 an seinem Werk *La Mémoire collective* gearbeitet, das durch seine Deportation und seinen Tod in Buchenwald 1945 unvollendet blieb.⁴ Unter den von ihm untersuchten Beispielen für kol-

lektive Gedächtnisse wendete er besondere Aufmerksamkeit den Orchestermusikern zu, in einem separaten, 1939 erschienenen Aufsatz⁵, der die permanente Interaktion zwischen dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis aufzeigt. Halbwachs konzentriert sich an erster Stelle auf den Unterschied zwischen dem kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft im Allgemeinen und dem spezifischer Gruppen, in diesem Falle am Beispiel der Musiker. Er verweist auf den *Walkürenritt*, um zu zeigen, dass Wagners Musik im sozialen Gedächtnis eng mit der Vereinnahmung durch das Hitler-Regime verbunden ist, während die Rezeption in der Experten-Gruppe der Musiker durchaus nicht auf die NS-Assoziation beschränkt ist. Anschließend reflektiert Halbwachs über die Natur des musikalischen Gedächtnisses: Bei Musikern stütze sich das Gedächtnis auf den Klang und nicht auf den Sinn, der sich im Theater über das Wort erschließt. Diese Behauptung bedarf allerdings einer Nuancierung bezüglich der Wiener Philharmoniker. Sie sind in erster Linie ein Opernorchester, dessen Musikerinnen und Musiker die Texte der Libretti auswendig können, sodass ihnen eine auf der Bühne gesungene Replik oft als Hinweis für ihren Einsatz dient.

Dieser Begriff des »Klanggedächtnisses«, der für ein Orchester mit so hohem Anspruch auf eine tradierte, besondere Tonqualität von entscheidender Bedeutung ist, wird einer meiner Leitfäden sein. Denn er ist untrennbar mit der Weitergabe von jahrhundertealten Traditionen über Generationen verbunden. Dies geschieht durch den direkten Kontakt von alten und jungen Musikern, aber auch durch Anmerkungen im Notenmaterial: Meistens spielen die Musiker aus Stimmen, die schon lange im Besitz des Orchesters sind und dementsprechend vollgeschrieben sind. So findet man in den Hornstimmen der *Elektra* noch die handschriftlichen Notizen von Musikern, die das Werk unter Richard Strauss gespielt haben.

Ebenso wichtig wie der Begriff des kollektiven Gedächtnisses, doch ideologisch heikler, ist der Begriff »kollektive Identität«. Ihre Bewahrung steht im Zentrum aller Bemühungen der Wiener Philharmoniker. 1947 schrieb Solooboist Alexander Wunderer: »Wir sind die Nachkommen derer, die von Beethoven künstlerisch erzogen wurden. Über dem Klang unseres Orchesters haben Brahms und Bruckner ihre Symphonien geschrieben.« Der Cellist Friedrich Dolezal meinte 1990, »der Grund für den einheitlichen wienerischen Stil der Streicher scheinwohl im Unbewussten zu liegen. Man spielt nicht wienerisch, man ist es.«

Die beiden Aussagen ergänzen sich, widersprechen einander aber auch: Der eine Musiker spricht von einem Erbe, ohne zu erklären, wie es sich überträgt (Durch Unterricht? Durch Nachahmung? Durch Vererbung?), der andere von einer Mentalität, die etwas mit dem Genius Loci zu tun hat. In keinem Fall darf man den Identitätsbegriff für bare Münze nehmen, sondern muss herausfinden, wie er sich zusammensetzt. Beide Musiker sprechen vom einzigartigen Charakter ihres Orchesters im Vergleich zu allen anderen: Die Wiener Philharmoniker leiten sich in direkter Linie von Beethoven, Brahms und Bruckner ab und berufen sich auf die lebendige Tradition einer unnachahmlichen Spielweise. Dieser Anspruch wird in Phasen der Bedrohung stärker betont. So werden Faktoren wie Globalisierung, Vereinheitlichung der Tonqualität, Internationalisierung des Repertoires und die zunehmende Qualität der konkurrierenden Orchester wiederholt als Gefahren empfunden.

Laut dem Soziologen Guy Michaud wird »die kollektive Identität von den Mitgliedern einer Gruppe subjektiv wahrgenommen. Sie entsteht durch das Zugehörigkeitsgefühl zu einer bestimmten Gruppe und definiert sich vor allem durch ihre Opposition zu anderen und dadurch, dass sie sich von anderen unterscheidet.«⁶ Tatsächlich stehen die Philharmoniker in regelmäßigen Zeitabständen vor der Frage, ob sie ihren Spielstil ändern sollen, um sich der Zeit anzupassen, oder nicht. Sie berufen sich auf eine idealisierte Tradition, die sich jedoch ihrerseits im Lauf der Geschichte gewandelt hat, und haben in Wahrheit Angst, ihre Einzigartigkeit zu verlieren.

Im Lauf meiner Recherchen kam ich zu der Überzeugung, dass die Wiener Philharmoniker ursprünglich eine multikulturelle, multiethnische Vereinigung waren, der die Integration vieler Teilgruppen der Bevölkerung der Habsburgermonarchie unabhängig von deren kultureller Identität gelang. Erst später lief das Orchester Gefahr, die »Wiener Identität« sehr eng aufzufassen, was mitunter an Chauvinismus, Ausgrenzung und übersteigertes Selbstwertgefühl grenzte. In den letzten Jahren entwickelte es sich wieder verstärkt zu einer integrativen Gemeinschaft und knüpfte an den Geist der Gründungsjahre an.

Als roter Faden dieses Buches dient die Entwicklung des Personenstandes des Opernorchesters in quantitativer wie personeller Hinsicht. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen ist eine regelmäßige Zunahme der Mitgliederzahl zu beobachten, mit einigen auffälligen Schlüsselphasen:

1869, 1922 und 1964. In diesen Jahren vergrößert sich das Orchester jeweils um circa 20 neue Stellen. Zu anderen Zeiten sind aufgrund massiver Abgänge Vakanzen auszufüllen. Das war nach dem Ersten Weltkrieg der Fall und vor allem nach dem »Anschluss« 1938, als es durch die nationalsozialistischen Säuberungen zu Vakanzen kam, die es sonst nie gegeben hätte. Manchmal, zum Beispiel unter der Direktion von Gustav Mahler in den 1900er Jahren oder unter Clemens Krauss zu Beginn der 1930er Jahre, wurden Schlüsselpositionen neu besetzt, um, wie es hieß, die Spielqualität zu verbessern. Denn immer wieder stellte sich im Lauf der Geschichte des Orchesters mehr oder weniger diplomatisch die Frage, wie sich die Traditions- und Senioritätspflege mit den steigenden spieltechnischen Erwartungen vereinen lässt, die an ein herausragendes Orchester gestellt werden.

Die großen Impulse für die Entwicklung der Wiener Philharmoniker gingen, besonders was die Anzahl der Musiker anging, von der Oper aus, deren Spielbetrieb vom Orchester getragen wird: Daher ist der Eindruck nicht falsch, hier eher die Geschichte des Orchesters der Wiener Oper zu lesen als die der Wiener Philharmoniker. Das Schicksal der Philharmoniker ist untrennbar mit dem der Oper verbunden: Je mehr das Orchester in der Oper eingesetzt wird, desto spürbarer wird der Personalbedarf, besonders wenn die Anzahl der Konzerte zur gleichen Zeit steigt. Zudem wird es bei jeder Vergrößerung des Opernorchesters für die Philharmoniker schwieriger, Neuankömmlinge in ihre Reihen aufzunehmen: Da ihre Organisation auf der Teilung der Einnahmen unter den Vereinsmitgliedern beruht, verringert sich der pro Kopf ausgeschüttete Betrag, je größer das Orchester wird ... Die Philharmoniker sind zwar eine demokratische, aber keine philanthropische Gesellschaft.

Die Geschichte der Stellenbesetzungen ist zugleich Spiegelbild der allgemeinen Geschichte. Besonders während der österreich-ungarischen Monarchie stellt sich die Frage nach der Wiener Identität, einer übernationalen und multikulturellen komplexen Konstruktion. Ich habe versucht, alles über die Herkunft jedes Musikers in Erfahrung zu bringen, um herauszufinden, ob man bei der Stellenvergabe regionalen Präferenzen folgte. Gerade für die Zeit der Monarchie war dies eine schwierige Aufgabe. Erstens, weil vor dem Erwachen der Nationalitäten am Ende des 19. Jahrhunderts die Tatsache, ob ein Musiker aus Böhmen, Mähren oder Ungarn kam, nicht entscheidend war und das Völkermosaik der Habsburgermonarchie relativ

unübersichtlich ist. Zweitens, weil nicht immer genügend zuverlässige Kriterien zur Verfügung standen. Der Familienname ist nicht immer ein Beweis für die Zugehörigkeit zu einer Volksgruppe: Viele seit Generationen eingebürgerte Wiener tragen einen tschechischen Namen, ebenso wie zahlreiche Moldauer oder Galizier ihre Namen eingedeutscht haben. Auch der Geburtsort ist nicht entscheidend: In Böhmen geboren zu sein, hieß noch lange nicht, dass man Tscheche oder Deutsch-Böhme war. Von den 736 Musikern, deren Geburtsort bekannt ist, sind 365, die Hälfte, in Wien geboren. Was also ist unter der viel beschworenen Wiener Identität zu verstehen? Vielleicht das, was Étienne Balibar eine »fiktive Ethnizität«⁷ nennt und Hartmut Esser »fiktive Abstammungsgemeinschaften«.

Die historischen Ereignisse treten mit dem Ersten Weltkrieg und dem Zerfall des Kaiserreiches, mit dem Austrofaschismus, vor allem mit dem »Anschluss« und während des Nationalsozialismus in den Vordergrund. Gerade die Konsequenzen des Jahres 1938 sind für das Orchester einschneidend, sowohl in menschlicher als auch in kultureller Hinsicht. Mit neuer Schärfe wurde die Frage aufgeworfen, welche Stellung die österreichischen Musiker Deutschland, dem »verfreundeten Nachbarn«, gegenüber einnehmen sollten.

Ich war gerade in Wien, als es im Dezember 2012 zu einer Polemik um Medienaussagen des grünen Abgeordneten Harald Walser kam. Der Vorwurf, die Philharmoniker hätten ihre NS-Vergangenheit verschleiert, war zum Teil zutreffend, zum Teil ungerecht. Zutreffend insofern, als Österreich im Allgemeinen viel milder als Deutschland mit der Vergangenheitsbewältigung umgegangen war und es vorgezogen hatte, heikle Fragen beiseitezuschieben und sich mehr als Opfer denn als Mittäter darzustellen. Ungerecht insofern, als man sich bei dem Angriff auf Clemens Hellsberg ein falsches Ziel gewählt hatte, denn dieser hatte 1992 als Erster den Opfern des Holocaust ein Kapitel seines Werkes über die Philharmoniker gewidmet. Die Polemik hatte zwei positive Folgen: die Entdeckung von bislang unbekanntem Dokumenten über die Orchestergeschichte während des Zweiten Weltkrieges in einem Depotraum der Wiener Philharmoniker im Keller der Staatsoper sowie die Bestellung einer Historikerkommission unter Oliver Rathkolb, der als anerkannter Spezialist für die NS-Zeit damit beauftragt wurde, die Rolle des Orchesters während des Nationalsozialismus unter die Lupe zu nehmen.

Die Zusammensetzung des Orchesters wird noch komplexer, wenn man den Anteil der jüdischen Mitglieder in Betracht zieht. Denn die jüdische Bevölkerungsgruppe wurde weder als eigene Nation noch als Tschechen, Ungarn oder Bukowiner angesehen: Man denke an Kafka, der sich überall fremd fühlte, ein Deutscher in den Augen der Tschechen, ein Jude in den Augen der Deutschen. Meinem eigenen Großvater erging es nicht anders: Er wurde 1903 in Bukarest von jüdischen Eltern geboren, die aus Czernowitz stammten, und fragte sich sein ganzes Leben lang, ob er vorrangig Jude, Rumäne oder Österreicher sei; er sprach besser Deutsch als Rumänisch. Die 1932 erhaltene französische Staatsbürgerschaft wurde ihm im Zweiten Weltkrieg vom Vichy-Regime entzogen, was ihn mit Ehefrau und kleiner Tochter in den Untergrund zwang, um dem Holocaust zu entkommen.

Ich bin mir somit wie kaum ein anderer bewusst, dass es im Grunde indiskutabel ist, Individuen nach ihrer religiösen oder ethnischen Zugehörigkeit einzuordnen. Aber es schien mir wichtig, zumindest bis 1945 den Anteil der jüdischen Musiker bei den Wiener Philharmonikern festzustellen: nicht um einen genetisch bedingten Spielstil hervorzuheben, sondern um den Stellenwert der jüdischen Bevölkerung innerhalb des Wiener Kulturlebens bis zu ihrem gewaltsamen Ausschluss 1938 zu untersuchen und herauszufinden, inwieweit die Orchesterbesetzung Wiener Kultur und Mentalitäten reflektierte ... Trotz lückenhafter Quellen bemühte ich mich, den Anteil von Juden, Böhmen, Ungarn und anderen Bevölkerungsgruppen Trans- und Cisleithaniens statistisch festzuhalten. Meine Aufstellungen sind zwar noch unvollständig, können aber als Grundlage für künftige Forschungen dienen.

Diese Recherchen erschließen darüber hinaus die Möglichkeit, den Begriff des »Wiener Stils« näher zu untersuchen. Mittels genealogischer Annäherung kann man sich mit der Bedeutung von Tradition, Erbe und Weitergabe auseinandersetzen: durch die Nachbesetzung der Stellen, die oft familiär bestimmt war, aber auch durch den Instrumentalunterricht. Auch über die Auswertung der Protokolle der philharmonischen Versammlungen und Komiteesitzungen und die manchmal mehr als turbulenten Beziehungen des Orchesters zu seinen Dirigenten lässt sich dem Mythos und der Realität des labilen Begriffs »Wiener Stil« auf die Spur kommen. Denn was sich viele als angeborene Eigenschaft vorstellen, kam mir im Lauf meiner Forschungen immer mehr wie eine pure Konstruktion vor.

An dieser Stelle möchte ich betonen, dass mein Werk keinen Anspruch auf absolute Objektivität erheben kann. Die Deutungen, die in beiden Bänden zum Ausdruck gebracht werden, spiegeln letzten Endes meinen Standpunkt wider und beruhen neben klaren Fakten auf kritischem Urteil und persönlicher Stellungnahme.

Ich möchte von ganzem Herzen jenen Personen danken, die mir bei meiner Arbeit geholfen haben. An erster Stelle Clemens Hellsberg, dem langjährigen Vorstand der Wiener Philharmoniker, der meinem Projekt seine Aufmerksamkeit schenkte und mir seine Freundschaft. Ebenso seinem Nachfolger Andreas Großbauer, dessen uneingeschränkte Unterstützung die deutschsprachige Ausgabe dieses Buches möglich machte, und Wolfgang Plank als immer hilfsbereit und warmherzigem Leiter des Historischen Archivs der Wiener Philharmoniker. Staatsoperndirektor Dominique Meyer, einem großen Verehrer »seines« Orchesters, der mich in jenen Depotraum im zweiten Untergeschoß der Staatsoper begleitete, ohne sich vor dem Staub zu fürchten. Karl Tautscher, Orchesterinspektor der Staatsoper, der mir die Schränke seines Büros öffnete, mir einen Tisch und einen Sessel hinstellte, damit ich die bis ins Jahr 1948 zurückreichenden Dienstverzeichnisse des Orchesters studieren konnte. Dem Notenarchivar der Philharmoniker, Andreas Lindner, der mir großzügigerweise Einblick in die von ihm ausgearbeiteten Musikerlisten gewährte, sodass ich nicht bei null beginnen musste. Hana Keller und ihrem Mitarbeiter Thomas Helesic im Österreichischen Staatsarchiv, die mir durch ihre Vorbereitungen die Arbeit unglaublich erleichtert haben. Lynne Heller und ihrem Mitarbeiter Erwin Strouhal, die für mich alle von späteren Philharmonikern besuchten Klassen an der Akademie für Musik und darstellende Kunst zwischen 1909 und 1940 durchgesehen haben. Ich danke auch Otto Biba für den freundlichen Empfang im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ebenso wie Ingeborg Birkin, die immer bereit war, die Ergebnisse ihrer Forschungen zur Verfügung zu stellen. Und dem Musikkritiker Walter Dobner, der mir Zutritt zum nicht öffentlich zugänglichen Archiv von Willi Boskovsky verschafft hat, dessen Nachlassverwalter er ist.

Ganz speziell danke ich auch den ehemaligen Musikern des Orchesters, die mit mir ihre Erinnerungen geteilt haben: Franz Bartolomey, Wolfram Görner, Werner Hink, Roland Horvath, Günter Lorenz, Reinhard Öhlberger (der sich auch als aufmerksamer Lektor entpuppte), Peter Schmidl sowie

den aktiven Musikern, die mir geduldig alle meine lästigen Fragen beantwortet haben: Gotthard Eder, Dieter Flury, Josef Hell, Martin Kubik, Raimund Lissy, Herbert Mayr, Wolf-Dieter Rath, Lars Michael Stransky, Christoph Wimmer. Viktor Velek, der alles über in Wien tätige tschechische Musiker weiß. Friedemann Pestel, der die deutsche Übersetzung mit kaum zu überbietender Akribie und Gründlichkeit inhaltlich geprüft hat, und last, but not least Silvia Kargl, Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Historischen Archivs der Wiener Philharmoniker, die sich – unsere geografische Entfernung überbrückend – als eine unerschöpfliche Quelle von Auskünften, eine immer hilfsbereite Unterstützerin, eine geistreiche Gesprächspartnerin und vor allem eine gute und treue Freundin erwies.

ERSTER TEIL

Die Anfänge

1842. Die ersten Philharmoniker

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die einzigen professionellen und fest engagierten Orchester in Wien die Theaterorchester und die Hofmusikkapelle, abgesehen von einigen wenigen noch existierenden Privatorchestern von Adligen. Keines dieser Orchester veranstaltete selbstständig Konzerte: Alle wurden von Fall zu Fall engagiert. So griff auch Ludwig van Beethoven für die Uraufführung seiner 1. Symphonie am 2. April 1800 im Burgtheater auf das Hofopernorchester zurück und für die 5. und 6. Symphonie am 22. Dezember 1808 auf das Orchester des Theaters an der Wien. Auch für die Uraufführung seiner 9. Symphonie hatte er das Opernorchester engagiert, aber durch einige Mitglieder des Orchesters der Gesellschaft der Musikfreunde verstärkt. Dieser 1812 gegründete Verein war der einzige Konzertveranstalter in Wien, beschäftigte jedoch hauptsächlich Amateurmusiker, denen manchmal Berufsmusiker an den ersten Pulten zugeteilt wurden. Der erste Versuch, eine Gesellschaft für professionelle Symphoniekonzerte zu gründen, war der »Künstlerverein«, der 1833 von Komponist Franz Lachner gegründet wurde. Er war damals Kapellmeister der Hofoper im Kärntnertortheater. Seine Absicht, mit dem Opernorchester im Großen Redoutensaal der Hofburg vier Abonnementkonzerte zu veranstalten, war eine Vorwegnahme der späteren philharmonischen Konzerte, es blieb bei einer einmaligen Umsetzung.

1842 kam der entscheidende Anstoß von Otto Nicolai (1810–1849): Das Kernstück österreichischer Kultur geht auf einen Preußen zurück. Der brillante Dirigent und spätere Komponist der *Lustigen Weiber von Windsor* war 1841 vom damaligen Pächter des Kärntnertortheaters, Carlo Balochino, auf den Posten des ersten Hofopernkapellmeisters berufen worden. Da er feststellen musste, dass Wien kein ständiges professionelles Symphonieorchester besaß, kam ihm die Idee, das Opernorchester, dessen Leiter er war, in ein Konzertorchester zu verwandeln. Die meisten der noch heute gültigen Grundprinzipien standen von Anfang an fest: ein demokratisch gewähltes Orchesterkomitee, eine Konzertsaison zusätzlich zum Operndienst (anfangs mit einer variierenden Zahl an Konzerten), die Pflege des klassischen

Repertoires (Beethoven war erst 15 Jahre tot, und zwei der ersten Philharmoniker, der Fagottist Theobald Hürth und der Hornist Eduard Lewy, waren noch an der Uraufführung der 9. Symphonie beteiligt gewesen). Zugleich stellten die Konzerte einen nicht unbeträchtlichen Nebenverdienst für die schlecht bezahlten Musiker dar. Die soziale Komponente ist von Anfang an vorhanden, wie man in den Memoiren des Politikers Ludwig Ritter von Przibram nachlesen kann: »Die Gage eines Angehörigen dieses Körpers, dem alle Meister, Richard Wagner nicht ausgenommen, den ersten Rang zuerkannten, stand tief unter der Stufe, die heute als Existenzminimum eines Amtsdieners gilt. Eine Aufbesserung erreichten nur diejenigen, welche zugleich eine Stelle in der zum Kirchendienst bestellten Hofkapelle erlangten.« Das Thema der Entlohnung der Opernorchestermitglieder blieb die ganze Orchestergeschichte hindurch heiß umstritten und bildete wiederholt den Gegenstand erbitterter Gehaltsverhandlungen in der Oper und Konflikte mit der Theaterverwaltung, die die Zunahme an Konzerten als schädlich für die Dienstverpflichtungen in der Oper ansah.

Beim ersten Konzert der Wiener Philharmoniker am 28. März 1842 im Redoutensaal zählte das Orchester 64 Mitglieder. Der *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* von 1843 gibt für das Jahr 1842 allerdings eine Anzahl von 70 Musikern im Orchester des »k. k. Hoftheaters nächst dem Kärntner« an. Möglicherweise waren nicht alle Stellen besetzt, was durch die Bemerkung des Gründers Otto Nicolai gestützt wird, er habe die Streicher verstärken müssen, indem er sich an »einige andere Künstler aus der Stadt« gewendet habe. Es kann aber auch sein, dass entgegen der Formulierung des Gründungsdekrets, nach der »das sämtliche Orchester-Personal« beim Gründungskonzert auftrat, einige Musiker der Oper nicht oder nicht sofort zu den Philharmonikern gehörten.

Dies trifft zum Beispiel auf den Geiger Joseph Mayseder zu, einen der wichtigsten Wiener Musiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mayseder, 1789 geboren, war schon im Alter von elf Jahren im Augarten aufgetreten und hatte in Anwesenheit Beethovens im Schuppanzigh-Quartett gespielt, bevor er 1810 Konzertmeister des Hofopernorchesters, 1816 Mitglied der Hofmusikkapelle wurde und 1835 den Titel »kaiserlicher Kammervirtuose« verliehen bekam. Man kann daher vermuten, dass er 1824 bei der Uraufführung der 9. Symphonie von Beethoven am ersten Pult mitwirkte. Bis 1858 erscheint der Name Mayseders ohne Unterbrechung auf den Listen

des Opernorchesters mit dem Titel »Solospieler«, und zwar unmittelbar nach den beiden »Orchesterdirektoren« Georg Hellmesberger und Franz Grutsch. Demnach bestand damals noch ein Unterschied zwischen den Konzertmeistern, die nicht selten mit Dirigierverpflichtung vom Pult aus betraut wurden, und den rangniederen Solospielern, denen die Violinsoli zukamen. In den Dokumenten der Philharmoniker scheint Mayseder genauso wenig auf wie in ihrem Mitgliederverzeichnis. Der Komponist von 63 im Druck erschienenen Werken, der für die Eleganz seines Spiels gerühmte Virtuose, der als einer der Pioniere der Wiener Geigenschule gilt (so es sie gibt), muss einen Sonderstatus genossen haben und als Komponist, Kammermusiker und Solist in der Oper zu beschäftigt gewesen sein, um Mitglied der neuen philharmonischen Gesellschaft zu werden. Er war aber sehr wohl beim Gründungskonzert beteiligt, denn er ist es, der das Violinsolo der von der Sopranistin Jenny Lutzer gesungenen Mozart-Arie *Non temer, amato bene* spielte.

Das Orchester hatte 1842 folgende Besetzung beziehungsweise folgenden Stellenplan: 10 Primgeiger (12 Planstellen in der Oper), 7 Sekundgeiger (10 Planstellen in der Oper), 5 Bratschisten (6 Planstellen in der Oper), 5 Cellisten (6 Planstellen in der Oper), 5 Kontrabassisten (6 Planstellen in der Oper), 1 Harfenist, 3 Flötisten, 3 Oboisten, 4 Klarinetten, 3 Fagottisten, 6 Hornisten, 4 Trompeter, 4 Posaunisten, 4 Schlagwerker (2 Paukisten und 2 Schlagwerker). Insgesamt sind es 64 Philharmoniker (anstatt 70 gemäß dem Stellenplan der Oper). Damit ist man weit entfernt von der idealen Zahl von 16 ersten Geigen, die sich Nicolai für die Konzerte vorgestellt hatte, desgleichen von den 15 Primgeigern und 15 Sekundgeigern, die in einer Anmerkung aus dem Jahr 1843 erwähnt werden: daher der notwendige Rückgriff auf Substituten für die ersten philharmonischen Konzerte. Im Lauf der 1840er Jahre bemühte sich die Oper, die reale und die im Stellenplan vorgesehene Zahl in Einklang zu bringen: So kam man 1845 auf 67 Mitglieder, durch die Einstellung eines sechsten Bratschisten und eines sechsten Cellisten sowie durch die Schaffung einer Stelle für die Tuba, die damals noch Bombardon hieß. In den Stellenplänen wird der Tubist nicht eigens erwähnt, sondern zusammen mit den Posaunen.

Auch einen Harfenisten gab es erst seit Kurzem: Bis dahin hatte es aufgrund der Seltenheit des Instruments im Opernrepertoire genügt, fallweise externe Musiker heranzuziehen. Doch die zunehmende Häufigkeit der

Opern Donizettis, Bellinis und Meyerbeers im Spielplan, in denen es immer mehr Harfensolos gab, rechtfertigte eine feste Stelle. Der Erste auf diesem Posten war der Mailänder Antonio Zamara, ein Star seines Instruments und Gründer der Wiener Harfenschule, die später von seinem Sohn Alfred und seiner Tochter Theresa weitergeführt wurde. Da Meister seines Instruments eine Rarität waren, konnte er ein überdurchschnittliches Gehalt aushandeln. Seine Starallüren und Disziplinlosigkeit wurden allerdings nicht toleriert. Als er am 23. Dezember 1862 unentschuldigt fehlte, rügte ihn die Direktion: »Wo bliebe denn die Ordnung in einem großen Kunstinstitute wie die k. k. Hofoper, wenn jedes Mitglied bloß nach Bequemlichkeit oder freiem Willen handelte?«

Bereits in der ersten Saison der Philharmoniker kam es zu Streitereien, die sich durch die ganze Geschichte des Orchesters zogen, darunter der Konflikt zwischen den Vorrechten des Dirigenten und den Unabhängigkeitsbestrebungen der Musiker. So kam es am 14. November 1843 zu einem heftigen Streit zwischen Nicolai und Solohornist Eduard Lewy, einer wichtigen Stütze des Orchesters. Er konnte sich zwar rühmen, bei der Uraufführung von Beethovens 9. Symphonie das vierte Horn gespielt zu haben, war aber offenbar mit 46 Jahren nicht mehr ganz auf der Höhe seines Könnens. Für das Konzert am 26. November wollte Nicolai ihn austauschen, denn auf dem Programm standen mit dem Rondo *Per pietà* aus *Così fan tutte* und der *Eroica* zwei Werke mit äußerst schwierigen Hornpartien. Der Streit eskalierte derart, dass Nicolai gegen den Hornisten Anzeige erstattete und seinen Rückzug aus dem Komitee und von den philharmonischen Konzerten forderte, indem er sich auf Artikel 13 der im Oktober 1842 beschlossenen Statuten bezog: »Wer sich den Anordnungen des Kapellmeisters oder des Orchester-Directors widersetzt, wird sich dadurch von der Theilnahme an diesem Unternehmen ausschließen.« An diesem Artikel sollten sich die Geister scheiden, denn er stand zwar in den ersten Statuten des Orchesters, wurde jedoch in der zweiten Fassung 1862 ausgelassen. Lewy schlug vor, an seiner Stelle seinen Sohn Richard spielen zu lassen. Dieser war damals 16 Jahre alt und wäre sofort bereit gewesen, den Platz seines Vaters einzunehmen. Das war der erste Versuch einer dynastischen Besetzungspraxis, die niemals aufgegeben wurde. Nicolai lehnte jedoch ab, worauf der dritte Hornist Eduard König bei dem Konzert die erste Stimme spielte.

Christian Merlin

Die Wiener Philharmoniker

Die Musiker und Musikerinnen
von 1842 bis heute

Band II

Aus dem Französischen
von Michaela Spath



WIENER
PHILHARMONIKER
— 1842 —



Amalthea
Verlag

Der Verlag dankt dem Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker
für die freundliche Unterstützung der Übersetzung aus dem Französischen.

Besuchen Sie uns im Internet unter:

amalthea.at

wienerphilharmoniker.at

© 2017 by Amalthea Signum Verlag, Wien

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag- und Schubergestaltung: Elisabeth Pirker/OFFBEAT

Herstellung und Satz: VerlagsService Dietmar Schmitz GmbH, Heimstetten

Gesetzt aus der 11,5/15 Punkt Minion Pro

Printed in the EU

ISBN 978-3-99050-081-1

eISBN 978-3-903083-64-6

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis 7

1. KAPITEL

Biografische Daten der Wiener Philharmoniker 8

2. KAPITEL

Biografische Daten der Staatsopernorchestermmitglieder 197

3. KAPITEL

Die Entwicklung des Orchesterstandes bei den Wiener
Philharmonikern und an der Staatsoper 206

4. KAPITEL

Abfolge der Vereinsmitglieder der Wiener Philharmoniker 211

5. KAPITEL

Nachfolgen am Pult 218

Primgeige 218

Sekundgeige 223

Bratsche 226

Violoncello 228

Kontrabass 230

Harfe 232

Flöte 232

Oboe 233

Klarinette 234

Fagott 235

Horn 236

Trompete 238

Posaune 239

Tuba 239

Pauke 240

Schlagwerk 240

6. KAPITEL

Philharmoniker-Familien 241

7. KAPITEL

Philharmoniker-Professoren und ihre Philharmoniker-Schüler 244

8. KAPITEL

Rekorde 250

9. KAPITEL

Die Orchesterbesetzung in historisch bedeutsamen Momenten 252

1842 *Gründungsjahr* 252

1869 *Eröffnung der Oper am Ring und erste Orchestervergrößerung* 254

1903 *Ära Gustav Mahler* 256

1922 *Erste Salzburger Festspiele und erste Überseeereise* 258

1935 *Orchesterstand vor dem »Anschluss«* 260

1939 *Orchesterstand in der NS-Zeit* 262

1955 *Wiedereröffnung der Staatsoper am Ring* 264

1974 *Nach der Orchestervergrößerung und Statutenänderung* 266

1992 *150. Jubiläum des Orchesters* 268

2016 *Orchesterstand zu Redaktionsschluss* 270

1. KAPITEL

Biografische Daten der Wiener Philharmoniker

851 Mitglieder hatten die Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung 1842 bis zu Redaktionsschluss dieses Buches (Januar 2017) insgesamt. Die Kurzbiografien der Musiker und Musikerinnen in diesem Kapitel enthalten folgende Informationen:

Vorname

Familienname

Instrument

Geburtsjahr und -ort (sofern bekannt)

Sterbejahr und -ort (sofern bekannt)

Zeitpunkt des Eintritts in das Opernorchester (Hofoper oder Staatsoper)

Zeitpunkt der Aufnahme als Philharmoniker ()

Zeitpunkt des Ausscheidens aus dem Orchester sowie Austrittsgrund: Pension, Tod, Krankheit, Rücktritt etc.

Eingenommene Stelle(n) (Konzertmeister, Solist, Stimmführer, Tuttist etc.)

Verwandtschaftsverhältnis zu anderen Philharmonikern (Vater/Sohn, Brüder etc.)

Name des Vorgängers beziehungsweise der Vorgänger, falls er die Position gewechselt hat

Name des Nachfolgers beziehungsweise der Nachfolger, falls er die Position gewechselt hat

Name des Professors für jene, die am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, der Akademie für Musik, der Hochschule für Musik oder der Universität für Musik studiert haben

Namen der Schüler für jene, die am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, der Akademie für Musik, der Hochschule für Musik oder der Universität für Musik unterrichtet haben

Ausgeübte Tätigkeit(en) vor ihrem Eintritt (für jene, die in anderen Orchestern gespielt oder andere Tätigkeiten ausgeübt haben)

Ausgeübte Tätigkeit(en) nach ihrem Ausscheiden (für jene, die das Orchester vor dem Pensionsalter verlassen haben und deren weitere Karriere bekannt ist)

Mitgliedschaft im philharmonischen Komitee und Funktion

Mitgliedschaft in der Hofmusikkapelle

Als Solist mit dem Orchester gespielte Konzerte (Instrumentalkonzerte bei Abonnementkonzerten, auf Tournee)

Kammermusikensembles, zu denen der Musiker gehörte

Biografische Anmerkungen

Der Begriff »Ausscheiden« gibt den Zeitpunkt an, zu dem der Musiker seinen aktiven Dienst im Orchester beendet hat. Bei einem Ausscheiden infolge Pensionierung (nicht wegen Rücktritt) bleibt ein Philharmoniker jedoch Philharmoniker auf Lebenszeit und Vereinsmitglied, selbst wenn er künftig als nicht-aktives Mitglied eingestuft ist. Pensionierte Mitglieder scheinen stets auf der Musikerliste in den Konzertprogrammen auf, wenn auch in einer gesonderten Spalte.

Johannes Ablösch, Posaune, geb. 1874 Wien, gest. 1940, Hofoper 1901, WPh 1901, Ausscheiden 1904. Soloposaunist. Die Stelle wurde geschaffen, als man von 5 auf 6 Posaunen ging. Nachfolger: Dreyer. Engagiert von Mahler. Schüler von Ferdinand Schubert. Vorher: Boston Symphony Orchestra 91–98, danach Deutsches Landestheater in Prag. Laut Meldung des *Boston Globe* vom 7. Mai 1901 soll er mit seinem in den USA geborenen Kind nach Europa zurückgekehrt sein; seine Exfrau (eine seiner Studentinnen am New England Conservatory) soll ihm nach Wien gefolgt sein, um das Kind zurückzuholen.

Josef Adlersflügel, Schlagwerk, geb. 1825 Wildstein Eger (Böhmen, heute Skalná, Tschechien), gest. 1906 Wien, Hofoper 1857, WPh 1857, Ausscheiden 1898 (Pension). Folgt auf Koch. Nachfolger als Schlagwerker: Schubert, als dieser von der Posaune zum Schlagwerk wechselt; Nachfolger als WPh: Heinemann, der Schuberts Posaunistenstelle einnimmt. Beantragt mit Karl Agner 1858 eine Gehaltserhöhung mit dem Argument, dass er als Schlagwerker von den philharmonischen Konzerten ausgeschlossen sei, die für alle seine Kollegen einträglich sind.

Thomas Adlersflügel, Bratsche, geb. 1825 Böhmen, gest. 1874 Wien, Hofoper 1851, WPh 1851, Ausscheiden 1874 (Tod). Spielt 1851 am 2. Pult. Folgt auf Hörbeder oder Egger oder Griesbacher. Nachfolger: Michna. Stirbt mit 49 Jahren an Lähmung.

Karl Agner, Klarinette und Schlagwerk, geb. 1804 Wien, gest. 1874 Wien, Hofoper 1830, Ausscheiden 1874 (Tod). Gründungsmitglied 1842. Zunächst Klarinettist,

dann ab 1842 Schlagwerker. Nachfolger als Schlagwerker: Warchalitzky. Beantragt mit Josef Adlersflügel 1858 eine Gehaltserhöhung mit dem Argument, dass er als Schlagwerker von den philharmonischen Konzerten ausgeschlossen sei, die für alle seine Kollegen einträglich sind.

Bruno Ahner, Konzertmeister, geb. 1866 Dresden (Königreich Sachsen), gest. 1942 München (Deutschland), Hofoper 1901, WPh 1901, Ausscheiden 1902 (Rücktritt). Folgt auf Hellmesberger jun. (Ballettkonzertmeisterstelle umgewandelt in regulären Konzertmeister). Nachfolger: Stwertka. Von Mahler ohne Probenspiel engagiert. Vorher: Frankfurt 83–84, Karlsruhe bis 93, Schwerin bis 1901. Danach: Königlich Bayerischer Hofkonzertmeister in München. Spielt bei den Bayreuther Festspielen 1886, 88, 89.

Michael Aicher, Flöte, geb. 1820 Wolkersdorf/NÖ, gest. 1879 Wien, Hofoper 1841, Ausscheiden 1879 (Tod). Gründungsmitglied 1842. 3. Flötist + Piccoloflötist. Nachfolger: Markl. Schüler von Ferdinand Bogner. Komitee: Kassier 60–79. Stirbt an Wassersucht.

Ferdinand Albrecht, Violoncello, geb. ?, gest. 1881 Wien, Hofoper 1845, WPh 1845, Ausscheiden 1880 (Pension). Solocellist 73–80. Die Stelle wurde geschaffen, als man von 5 auf 6 Celli ging. Von Hellsberg als Stimmführer angegeben; wird bei David Poppers Ausscheiden anscheinend Solist (übergangsweise?). Nachfolger als Solist: Sulzer, dessen Tuttistelle Wilhelm Popper übernimmt (Wilhelm Popper folgt Albrecht als WPh). Schüler von Merk. Pensionierung, um die Solistenstelle Sulzer zu überlassen, der dafür als geeigneter gilt. Stirbt beim Ringtheaterbrand.

Hans Albrecht, Trompete, geb. 1910 Wien, gest. 1988, STOP 1937, WPh 1937, Ausscheiden 1975 (Pension). Eintritt als 2. Trompeter, 1. 51–67, danach erneut 2. Folgt auf Fieck. Wechselt mit Dengler, dessen Solistenstelle er übernimmt und der seine Stelle als 2. einnimmt. Wechselt mit Hell, der seine Solistenstelle übernimmt und dessen Stelle als 2. er einnimmt. Nachfolger bei seinem Ausscheiden: Helmut Demmer (STOP-Orchestermmitglied, aber nicht WPh; Gansch, der auf Demmer folgt, ist Albrechts echter Nachfolger als WPh). Schüler von Rossbach. Vorher: Wiener Symphoniker. Komitee: Kartenverwalter 45–46, Komitee 47–50. HMK. 1938 erklärt er in einem Fragebogen, 1933 der NSDAP in Bad Gastein beigetreten zu sein, als sie noch nicht verboten war. Am 2.1.47 wird schließlich festgestellt, dass er weder Mitglied noch Anwärter war.

Fritz Alex, Posaune, geb. ?, gest. ?, Hofoper 1883, WPh 1883, Ausscheiden 1891 (Rücktritt). Bassposaunist. Folgt auf Schuöcker. Nachfolger: Walde. Er wurde engagiert, als man von der Ventil- zur Zugposaune überging. Kommt anscheinend aus Leipzig. 84 beantragt er einen Zuschuss wegen des Todes seines Kindes. 88 verlangt er mehrere Gehaltsvorschüsse zur Begleichung seiner Schulden. 90 wird eine Beendigung seines Vertrags ins Auge gefasst, da er zu oft krank ist (epi-

leptische Anfälle). Er fordert 91 eine dreimonatige Kündigungsfrist, danach wird ihm eine Gnadenpension gewährt. Wohltätigkeitskonzert für Alex und Stiasny im Ronacher im selben Jahr.

Alfred Altenburger, Primgeige, geb. 1927 Wien, gest. 2015 Wien, STOP 1967, WPh 1973, Ausscheiden 1993 (Pension). Übernimmt die STOP-Stelle von Hans Grohmann, als Straka WPh wird. Wird dank der Statutenänderung WPh. Nachfolger als Primgeiger: Kubik, dessen Sekundgeigerstelle Benedict Lea übernimmt (Lea folgt Altenburger als WPh). Schüler von Morawec. Vorher: Heidelberg 54–67. Komitee: 73–75, Kartenverwalter 75–76, stellvertretender Vorstand 76–78, Vorstand 78–87. HMK. Betreut über lange Zeit die Streicher des Gustav Mahler Jugendorchesters.

Roland Altmann, Schlagwerk, geb. 1941 Jena (Deutschland), gest. 2016 Wien, STOP 1970, WPh 1976, Ausscheiden 2007 (Pension). Eintritt als Schlagwerker, Paukist ab 75. Bruder von Volker. Die Stelle wurde anlässlich der Orchestervergrößerung geschaffen. Nachfolger als Schlagwerker, als er Paukist wird: Rudolf Schmidinger. Folgt als Paukist und WPh auf Gustav Schuster. Nachfolger: Falk. Schüler von Gärtner und Hochrainer. Vorher: Niederösterreichisches Tonkünstler-Orchester 59–69, ORF-Symphonieorchester 69–70, Bühnenorchester 70–72. Komitee: 79–80, 82–83, Vizevorstand 93–96 und 97–2005. Spielt als Solist mit dem Orchester in den Abonnementkonzerten am 21. und 22.12.85 (*Ancient Voices of Children* von George Crumb mit Barbara Martin, Walter Würdinger, Rainer Keuschnig, Boisits, Kautzky, Prihoda, Zamazal, Dir. Mehta).

Volker Altmann, Horn, geb. 1943 Jena (Deutschland), STOP 1964, WPh 1966, Ausscheiden 2008 (Pension). 3. Hornist bis 66, 2. 66–93, 4. 93–99, 2. 99–2008 (2. an der STOP, 4. bei den WPh). Bruder von Roland. Folgt auf Kreuziger. Nachfolger als 3., als er 2. wird: Veleba, der zurückgeht. Folgt als 2. auf Josef Koller und als 4. auf Fischer. Nachfolger als 2., als er 4. wird: Vladar. Folgt als 2. auf Vladar, als dieser 3. wird. Nachfolger als 4., als er wieder 2. wird: Pfeiffer, als dieser vom 3. zum 4. Horn wechselt. Nachfolger bei seinem Ausscheiden: Lintner. Schüler von Freiberg. Vorher: Raimund Theater 60–61, Bühnenorchester 62–64. Komitee: 72–78. Lehrbeauftragter für Bläserkammermusik an der HfM ab 88, von 1982 bis 2008 Leiter einer Hornklasse am Konservatorium für Musik der Stadt Wien. Mitglied des Wiener Kammerensembles, der Wiener Bläsersolisten, der Wiener Virtuosen. Spielt u. a. die Serenade *Gran Partita* von Mozart unter Harnoncourt, die Klavierquintette von Mozart und Beethoven mit Previn, das Bläserquintett von Schönberg ein. Langjährige Mitwirkung an Gidon Kremers Lockenhausener Kammermusikfest.

John Amans, Flöte, geb. 1884 Amsterdam (Niederlande), gest. 1958 Wien, Hofoper 1915, WPh 1915, Ausscheiden 1918 (Rücktritt). 2. Flötist + Piccoloflötist. Folgt auf

Markl. Nachfolger: Luderer. Vorher: Helsinki 1907–08. Danach: Dresdner Philharmonie 19–23, New York Philharmonic 23–42, Indianapolis 44–45. Niederländer. Studierte in Den Haag. Verheiratet mit der polnischen Geigerin Irene Flora Swarz.

Reinhold Ambros, Trompete, geb. 1957 in Klagenfurt/K, STOP 1982, WPh 1986. Zu Beginn 7. STOP-Trompetenstelle (Nachfolge Wilhelm Kormann), in WPh-Stelle umgewandelt (nur noch 6 Trompeter nach Hells Ausscheiden). Schüler von Levora und Pomberger. Vorher: Bühnenorchester 78–82. HMK.

Johann Amsler, Posaune, geb. ?, gest. 1863, Hofoper? (um 1859), WPh? (um 1859), Ausscheiden? (um 1863). Bassposaunist. Folgt auf Priplata. Nachfolger: Schuöcker.

Johann Amsler, Primgeige, geb. 1847 Wien, 1883 als vermisst gemeldet. Hofoper 1869, WPh 1869, Ausscheiden 1883 (als vermisst gemeldet). Die Stelle wurde anlässlich der Orchestervergrößerung geschaffen. Nachfolger: Roth. Schüler von Georg Hellmesberger und Carl Heissler. Beantragt im Herbst 83 einen Urlaub für eine Kur und kehrt nicht zurück, gilt als verschollen: Fall ungeklärt (Unfall oder Selbstmord?). Die Hofoperndirektion wirft die Frage auf, wer seinen Substituten bezahlen soll.

Kurt Anders, Bratsche, geb. 1923 Wien, gest. 2008 Wien, STOP 1964, WPh 1967, Ausscheiden 1989 (Pension). Die Stelle wurde anlässlich der Orchestervergrößerung geschaffen. Folgt als WPh auf Stangler. Nachfolger als WPh: Rath. Schüler von Morawec. Vorher: STOP/VOP nach dem Krieg. Komitee: 68–77, Kassier 78–79, Vizevorstand 78–81, Kassier 81–84. HMK. Wiener Sängerknabe. In erster Ehe mit der New Yorker Harfenistin Christine Stavrache verheiratet, die 63–70 zum STOP-Orchester gehörte. Gehört zu den Musikern, die nach dem Krieg aufgrund der Orchesterteilung der VOP zugeteilt wurden und lange warten mussten, bevor sie WPh wurden.

Jewgenij Andrusenko, Sekundgeige, geb. 1974 Chişinău (Moldawien), STOP 2005, WPh 2008. Folgt auf David. Vorher: Niederösterreichisches Tonkünstler-Orchester 1996–2005. Studierte in Kiew sowie mit Boris Kuschnir und Julian Rachlin in Wien. Sohn eines Geigers und einer Pianistin.

Franz Arocker (Arrocker?), Sekundgeige, geb. 1850 Wien, gest. 1901 Wien, Hofoper 1869, WPh 1869, Ausscheiden 1901 (Tod). Folgt auf Berzon. Kein direkter Nachfolger. Möglicher Nachfolger als WPh: Dengler, Engelbrech oder Paudler. Stirbt mit 51 Jahren an Lungenentzündung.

Walter Auer, Flöte, geb. 1971 Villach/K, STOP 2003, WPh 2006. Soloflötist. Folgt auf Meinhard Niedermayr. Vorher: Dresdner Philharmonie, NDR Hannover. Prof. an der mdw. Spielt als Solist mit dem Orchester in Wien 2006 (*Konzert für Flöte und Oboe* von Salieri mit Horak). Studierte in Salzburg und Berlin.

Siegfried Auspitzer, Primgeige, geb. 1858 Lomnitz (Mähren, heute Lomnice, Tschechien), gest. 1916 Wien, Hofoper 1880, WPh 1880, Ausscheiden 1916 (Pension). Folgt auf König. Nachfolger: Wittels (es könnte auch Kinzel, Frank oder Felix Hofmann sein). Schüler von Josef Hellmesberger sen. Mahler-Anhänger, genannt »Arkaden-Vorstand«, da er unter den Arkaden der Oper abseits der Komiteesitzungen oppositionelle Treffen abhielt, um Unterstützung für Mahler zu organisieren.

Roland Baar, Horn, geb. 1942, STOP 1964, WPh 1967, Ausscheiden 1978 (Pension). Als Bühnenmusiker und Springer im Orchester (Zusatzvertrag) rekrutiert. 3. Hornist 66–67, Solohornist 68–70, 3. ab 71. Folgt als 3. auf Altmann, der die Stelle von Josef Koller als 2. einnimmt (Baar folgt als WPh indirekt auf Josef Koller). Wechselt mit Veleba, dessen Solistenstelle er einnimmt und der seine Stelle als 3. einnimmt. Er wird als Solohornist nicht bestätigt (nicht nervenstark genug). Wechselt mit Högner, der seine Solistenstelle übernimmt, und nimmt dessen Stelle als 3. ein. Nachfolger als 3.: Tomböck jun. Wegen gesundheitlicher Probleme vorzeitig pensioniert.

Albert Bachrich, Sekundgeige, geb. 1874 Wien, gest. 1924 Altaussee/ST, Hofoper 1890, WPh 1890, Ausscheiden 1921 (Pension). Folgt auf Gitzmeyer. Nachfolger: Obermeyer. Schüler von Josef Hellmesberger jun. und Maxintsak. Mitglied des Rosé-Quartetts. Gründet 96 mit den Brüdern Klein das Bachrich-Quartett. Bewirbt sich 90 als Primgeiger (Stelle von Anton Loh), jedoch ohne Erfolg (Josef Klein erhält die Stelle). Sekundgeiger bei der Uraufführung der *Verklärten Nacht* von Schönberg. Im *Index of the Jewish Records of Vienna* genannt.

Siegmond Bachrich, Bratsche, geb. 1841 Nyitra-Zsambokreth (Ungarn, heute Žabokreky nad Nitrou, Slowakei), gest. 1913 Grimmenstein/NÖ, Hofoper 1869, WPh 1869, Ausscheiden 1899 (Pension). Solobratschist ab 85. Die Stelle wurde anlässlich der Orchestervergrößerung geschaffen. Rudolf Strebinger folgt Bachrich als Tuttist, als dieser Solobratschist wird. Folgt als Solobratschist auf Král. Nachfolger als Solobratschist: Ruzitska, dessen Tuttistelle Pirschl übernimmt (Pirschl ist Bachrichs Nachfolger als WPh). Schüler von Josef Hellmesberger sen. und Böhm. Vorher: Konzertmeister, danach Kapellmeister im Theater an der Wien, Dirigent am Théâtre Lyrique Paris 66–69. Komitee: 77–80, 82–83. Spielt als Solist mit dem Orchester beim Benefizkonzert zur Errichtung eines Mozart-Denkmal in Wien am 4.1.1888 (*Sinfonia Concertante für Violine und Viola KV 364* auf der Bratsche, Dir. Richter). Prof. am KGdM 78–99 (Schüler: Erwin Dengler, Paul Fischer, Freith, Heldenberger, Roth, Starkmann, von Steiner, Stwertka). Bratschist im Hellmesberger-Quartett 68–80, Bratschist im Rosé-Quartett 84–95, danach 2. Geiger 97–1905. Komponist: Werke für Violine, Kammermusik, 3 Opern (*Des Herdes und der Liebe Flammen*, *Mahomeds Paradies*, *Fuchsmajor*),

2 Opern (*Muzzedin*, *Heini von Steier*), 1 Ballett (*Sakuntala*). Seine Mutter Cäcilie »Cilli« Schlesinger gehörte zur ungarisch-jüdischen Gemeinschaft. In seiner Autobiografie *Aus verklungenen Zeiten* berichtet er besonders über seine Erinnerungen an Wagner. 1883: Bewerbung als 2. Ballettkapellmeister. Verheiratet mit Maria Minetti, Chorsängerin an der Wiener Oper. 3 Töchter: Cäcilie Wagner-Bachrich, Koloratursopran an der Kölner Oper; Susanne Pfann-Bachrich, Koloratursopran an der Komischen Oper Berlin und am Johann-Strauß-Theater in Wien; Margarethe Martonne-Bachrich, Harfenistin. Tritt wie Grün, Buchta, Katzmayr, Král, Blaha, Udel und Zöllner nach der Sitzung am 29.5.1880 aus dem Komitee aus, bei der die Schaffung eines privaten Pensionsfonds, für den er kämpfte, mit 53 gegen 22 Stimmen abgelehnt wurde.

Franz Bahner, Posaune, geb. 1900 Wien, gest. 1975, STOP 1921, WPh 1921, Ausscheiden 1965 (Pension). 2. Posaunist bis 38, Bassposaunist ab 38. Schaffung einer 7. Posaunistenstelle; danach 2. anstelle von Schatzinger, als dieser als Soloposaunist auf Berthold folgt (Bahner folgt als WPh auf Berthold). Nachfolger als 2., als er Bassposaunist wird: Schatzinger, der zurückgeht. Folgt als Bassposaunist auf Wesecky. Nachfolger als Bassposaunist: Scheit, dessen Stelle als 2. Rohm einnimmt. Nachfolger als WPh: Rohm. Schüler von Berthold (Posaune) und Dautrage (Kontrabass). HMK. Prof. an der AfM/HfM (Schüler: Jeitler, Scheit, Singer). Mitglied der NSDAP 1942–45.

Isabelle Ballot (geb. Caillieret), Primeige, geb. 1977 Angers (Frankreich), STOP 2005, WPh 2008. Folgt auf Puffler (oder Frühauf oder Götzel). Studierte in Paris.

Charlotte Balzerit, Harfe, geb. 1980 Wiesbaden (Deutschland), STOP 2001, WPh 2004. Vorher: Bayerisches Staatsorchester 98. Folgt auf Lelkes. Spielt als Solistin mit dem Orchester 2005 in Wien und auf Tournee (*Konzert für Flöte und Harfe KV 299* von Mozart mit Flury, Dir. Mehta). Studierte in München und Paris. Mitglied Trio Aurora.

Ernst Bartolomey, Sekundgeige, geb. 1943 Wien, gest. 1996 Wien, STOP 1964, WPh 1966, Ausscheiden 1992 (vorzeitige Pensionierung). Enkel von Franz I., Sohn von Franz II., Bruder von Franz III. Die Stelle wurde anlässlich der Orchestervergrößerung geschaffen. Folgt als WPh auf Franz Bartolomey II. Nachfolger: Krumpöck. Schüler von Samohyl. Betätigt sich auch als Maler unter dem Namen Ernest Bartolo (Ausstellung im Galeriefoyer der Oper 1983) und Fotograf. Veröffentlicht 1992 *Die Wiener Oper*, eine chronologische Geschichte der Oper, und zwei Bände mit Karikaturen von Musikern.

Franz (František) Bartolomey (Bartolomej) I., Klarinette, geb. 1865 Prag (Böhmen, heute Tschechien), gest. 1920 Wien, Hofoper 1892, WPh 1892, Ausscheiden 1914 (Pension). Soloklarinetist. Vater von Franz II., Großvater von Franz III. und Ernst. Folgt auf Stiassny. Nachfolger als Solist: Polatschek, dessen Stelle als

2. Klarinettist Gaudriot übernimmt (Gaudriot folgt Bartolomey als WPh). HMK. Prof. am KGdM ab 98 (Schüler: Gaudriot, Polatschek, Prem, Viktor Schmidl). Tscheche und Soloklarinettist am Nationaltheater Prag 88–92 (mit 23 Jahren engagiert). Bewirbt sich schriftlich für das Probespiel für Soloklarinette an der Wiener Oper am 17.5.1892, bevor er am 31.5. am Gastspiel der Prager Oper anlässlich der »Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen« in Wien teilnimmt. Genießt Mahlers Wertschätzung, der ihm in einem handgeschriebenen Brief vom 24.2.1901 für seine Teilnahme an den Proben und am Konzert dankt, nachdem er am 19.2. seine zweijährige Tochter verloren hatte: »Lieber Herr Professor! Erst in der Probe erfuhr ich von welchem Unglück Sie betroffen wurden, und danke Ihnen herzlichst, dass Sie uns das große Opfer gebracht, trotz Ihres großen Schmerzes, die Probe mitzumachen. Seien Sie versichert, dass ich es zu würdigen weiß, welcher Selbstentäußerung und welchen Opfermutes es bedurfte, in einem solchen Augenblick seine Pflicht zu tun, und nehmen Sie mein innigstes Beileid und meinen herzlichsten Dank entgegen, lieber Herr Bartolomej. Ich werde es Ihnen nicht vergessen, Ihr aufrichtig ergebener Gustav Mahler.« Ersetzt Richard Mühlfeld am 17.1.1893 anlässlich der Wiener Erstaufführung des Klarinettenquintetts von Brahms mit dem Rosé-Quartett. Er gilt als Gründer der Wiener Klarinettenschule (sein Schüler Polatschek bildete Jettel aus, der Peter Schmidl ausbildete, der wiederum Ernst Ottensamer ausbildete; sein Schüler Wlach bildete Prinz aus). Er leidet an Nervenschwäche, ist ab 1912 häufig krank und legt nach einem Infarkt seine Funktionen mit 49 Jahren nieder.

Franz Bartolomey II., Sekundgeige, geb. 1911 Wien, gest. 1988 Linz/OÖ, STOP 1938, WPh 1938, Ausscheiden 1945 (Ausschluss wegen NS-Mittäterschaft), Rückkehr 1951, Ausscheiden 1965 (Pension). Sohn von Franz I., Vater von Franz III. und Ernst. Folgt auf Falk. Kein Nachfolger bei seinem Ausschluss. Bei seiner Rückkehr übernimmt er die Sekundgeigerstelle von Stehlik, der als Primgeiger auf Hess folgt (Bartolomey folgt als WPh auf Hess). Nachfolger bei seinem Abgang: Werner als STOP-Orchestermittglied, Ernst Bartolomey als WPh. Schüler von Mairecker. Danach: Geschäftsführer der Wiener Symphoniker 66–70, Komitee: 53–55, stellvertretender Vorstand 61–65, Kassier 65. Stellvertretender Betriebsrat STOP 58–61. Mitglied der NSDAP.

Franz Bartolomey III., Violoncello, geb. 1946 Wien, STOP 1967, WPh 1973, Ausscheiden 2012 (Pension). Stimmführer 68–73, Solocellist ab 73. Enkel von Franz I., Sohn von Franz II., Bruder von Ernst. Folgt als STOP-Orchestermittglied auf Orloff, der das Orchester verlässt, ohne WPh geworden zu sein. Wird dank Statutenänderung WPh. 3. Stimmführerstelle geschaffen. Nachfolger als Stimmführer: Dolezal. Folgt als Solocellist auf Winkler. Nachfolger: Somodari.

Schüler von Winkler und Krotschak. Spielt als Solist mit dem Orchester am 13.10.84 die *Sinfonia Concertante Hob. I:105* von Haydn mit Küchl, Lehmayr und Werba, Dir. Bernstein, sowie im Abonnementkonzert am 1. und 2.12.90 (*Don Quixote* von Strauss, Dir. Previn), 17. und 18.6.2000 (*Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102* von Brahms mit Küchl, Dir. Norrington), 15. und 16.12.2007 (*Cellokonzert op. 85* von Elgar, Dir. Rattle) und in Salzburg 86 die *Sinfonia Concertante* von William Bolcom mit Koll, Dir. Levine, 92 die *Sinfonia Concertante Hob. I:105* von Haydn mit Hink, Gabriel und Turnovský, Dir. Cambreling, sowie in Hamburg 97 das *Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102* von Brahms mit Küchl, Dir. Rattle. Spielt *Don Quixote* von Strauss mit Haitink in der Carnegie Hall im März 2002, mit Barenboim in Luzern, mit Jansons in Wien und Luzern, mit Mehta in Wien, Monte Carlo und Aspendos im Juni 2011 zum 50-jährigen Jubiläum von Mehtas Debüt in Wien. Er spielt auch das *Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102* von Brahms mit Küchl und der Staatskapelle Dresden, Dir. Blomstedt, 79. Spielt *Don Quixote* von Strauss unter Previn auf CD ein. Mitglied des Küchl-Quartetts 73–91 und der Wiener Virtuosen. Kammermusik u. a. mit Barenboim, Buchbinder, Rattle und Previn. Literarisch-musikalische Projekte mit Klaus Maria Brandauer, Peter Simonischek, Birgit Minichmayr, Peter Matić, Cornelius Obonya. Spielt das Instrument seines Lehrers Richard Krotschak, ein Cello von David Tecchler aus dem Jahr 1727, mit dem dieser *Don Quixote* von Strauss unter der Leitung des Komponisten 1937 gespielt hat. Spielt im von Abbado 2002 gegründeten Lucerne Festival Orchestra und beim von Nikolaus Harnoncourt gegründeten Concentus Musicus Wien. Veröffentlicht 2012 seine Erinnerungen: »Was zählt, ist der Augenblick«. *Die Bartolomeys. 120 Jahre an der Wiener Staatsoper* (Amalthea Verlag).

Franz Bartosek, Klarinette, geb. 1905 Wien, gest. 1965 Wien, STOP 1933, WPh 1933, Ausscheiden 1965 (Tod). 2. Klarinettist. Folgt auf Danner. Nachfolger: Hajek als STOP-Orchestermitglied, Cubasch als WPh. Schwiegervater von Harald Kautzky. HMK. Von Krauss engagiert. Vorher: Soloklarinettist in Graz. Beim Ausscheiden von Viktor Schmidl von der Operndirektion als 1. Klarinettist vorgeschlagen, aber am Ende wird Boskovsky bevorzugt. Anwärter der NSDAP 38 (als politisch tragbar eingestuft). Schreiben vom 16.3.45: »Wir bestätigen hiermit, dass der Philharmoniker Herr Franz Bartosek, Wien V., Straussengasse 15, mit ordnungsgemäßen Urlaub zu seiner evakuierten Familie nach St. Johann bei Hernerstein, Oststeiermark gereist ist, um sie nach Wien zurückzuholen. Durch die sich überstürzenden Kriegsereignisse konnte er nicht rechtzeitig zurückkehren, es liegt daher keine Flucht vor. Die Leitung der Wiener Philharmoniker bittet um Schutz für seine Wohnung.« Karajan beschwert sich über ihn

61, weil er betrunken in der Probe erscheint: muss sich beim Dirigenten entschuldigen.

Walter Barylli (Smykal), Primgeige, danach Konzertmeister, geb. 1921 Wien, STOP 1938, WPh 1938, Ausscheiden 1972 (Pension). Primgeiger 38–41, Konzertmeister 41–72. Folgt als Primgeiger auf Geringer. Nachfolger als Primgeiger, als er Konzertmeister wird: Philip Matheis. Folgt als Konzertmeister auf Hawranek. Nachfolger als Konzertmeister: Hink, dessen Stimmführerstelle Straka übernimmt; Brand übernimmt von Letzterem die Tuttistelle (Brand folgt als WPh indirekt auf Barylli). Schüler von Mairecker. Komitee: stellvertretender Vorstand 64, Vorstand 66–69. Spielt als Solist mit dem Orchester im Abonnementkonzert am 11. und 12.2.50 (*Brandenburgisches Konzert Nr. 5* von Bach mit Furtwängler und Hans Reznicek, Dir. Furtwängler), 11. und 12.4.53 (*Concerto grosso op. 3 Nr. 11* von Vivaldi mit Sedlak und Kvarda, Dir. Rossi) sowie beim Rundfunkkonzert am 16.10.42 (*Sinfonia Concertante KV 364* von Mozart mit Grünberg, Dir. Reichwein) und 44 (*Violinkonzert Nr. 4 KV 218* von Mozart, Dir. Krauss), beim Furtwängler-Gedächtniskonzert 57 (*Doppelkonzert für Violine und Violoncello op. 102* von Brahms mit Brabec, Dir. Böhm), in Luxemburg 56 (*Violinkonzert Nr. 4 KV 218* von Mozart, Dir. Böhm). Ein reines »Walter Barylli Konzert« wird ihm am 25.2.47 gewidmet (*Violinkonzert Nr. 2 KV 211* von Mozart, *Chaconne* aus BWV 1004 von Bach, *Violinkonzert op. 35* von Tschairowski, Dir. Moralt). Gründet 51 das Barylli-Quartett, ein Nachfolger des Schneiderhan-Quartetts, das sich 59 wegen Baryllis gesundheitlicher Probleme auflöst. Am 3.4.43 erhält er die Erlaubnis, ab sofort den Künstlernamen Barylli und nicht mehr seinen Geburtsnamen Smykal zu tragen (Antrag vom 31.4.42 an Baldur von Schirach). Verfasst seine Memoiren unter dem Titel *Ein Philharmoniker einmal anders*. In den 60er Jahren spielt er zwar noch am 1. Pult des Orchesters, überlässt aber aufgrund vermehrter körperlicher Beschwerden Boskovsky, Weller und Sivó seinen Platz für die Soli.

Albin Bauer, Flöte, geb. 1856, gest. 1897, Hofoper 1879, WPh 1879, Ausscheiden 1880 (Rücktritt). 2. Flötist. Folgt auf Kukula. Nachfolger: Ibener. Vorher: Hofkapelle Dresden 70–97 (kehrt nach dem Jahr in Wien dorthin zurück). Spielt 83 und 84 bei den Bayreuther Festspielen (war damals in Dresden).

Johann Bauer, Posaune, geb. 1909 Großkrut/NÖ, gest. 1981, STOP 1937, WPh 1937, Ausscheiden 1975 (Pension). Soloposaunist. Folgt als Solist auf Schatzinger, der die Stelle als 2. Posaunist von Bahner übernimmt, als dieser die Bassposaunistenstelle von Wesecky einnimmt (Bauer folgt als WPh auf Wesecky). Nachfolger als Solist: Madas (nachdem Arthur Middleton das Orchester verlassen hat, ohne WPh geworden zu sein). Schüler von Dreyer (Posaune) und Dauthage (Kontrabass). Vorher: Wiener Symphoniker. Prof. an der AfM (Schüler: Jeitler, Scheit, Singer). Mitglied der NSDAP 41–45.