

Markus Grassl · Reinhard Kapp (Hg.)

Musik, Kultur und Politik  
im 20. Jahrhundert



DER DIRIGENT HANS SWAROWSKY (1899–1975)



WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE 15

Herausgegeben von  
*Markus Grassl*  
und  
*Reinhard Kapp*

MARKUS GRASSL · REINHARD KAPP (HG.)

# Der Dirigent Hans Swarowsky (1899–1975)

Musik, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN



Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch die  
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Die Zeichnung erschien am 6.8.1946 im Wiener Kurier auf Seite 4 anlässlich von  
Swarowskys Rosenkavalier-Dirigat während der Salzburger Festspiele. Die Herausgeber haben sich be-  
züglich dieser und aller weiteren Abbildungen bemüht, die Rechtefragen zu klären. Sollten von einer Seite  
noch Ansprüche bestehen, bitten wir, sich mit den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

© 2022 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;  
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill  
mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrekturat: Lektorat Schenker, Borkwalde  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-205-21440-3

## INHALT

Vorwort . . . . .	9
Einleitung . . . . .	13

### I. TEIL: 1899–1933

ERIKA HORVATH Zu Swarowskys Biographie 1899–1933 . . . . .	31
---------------------------------------------------------------	----

ERIKA HORVATH Die Eltern: Leopoldine Swarowsky und Josef Kranz . . . . .	43
--------------------------------------------------------------------------------	----

CORNELIA KRAUSS (†) Eine Jugend zwischen Palais und Opernloge. Hans Swarowsky und sein familiäres Umfeld . . . . .	53
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

WOLFGANG PROHASKA Hans Swarowskys kunsthistorische Studien und die Kunstsammlung seines Vaters . . . . .	73
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ERIKA HORVATH Schulbildung, Militärdienst und Universitätsstudium . . . . .	91
--------------------------------------------------------------------------------	----

ERIKA HORVATH Julia Laszky und Anton Swarowsky . . . . .	97
-------------------------------------------------------------	----

REINHARD KAPP Swarowsky in der Wiener Schule . . . . .	107
-----------------------------------------------------------	-----

ERIKA HORVATH Stationen bis 1933 . . . . .	173
-----------------------------------------------	-----

II. TEIL: 1933–1945

OTTO KARNER	
Swarowsky während der NS-Zeit (1933–1945) . . . . .	221
JOANA WNUK-NAZAROWA	
Swarowskys Tätigkeit in Krakau aus polnischer Sicht . . . . .	367
OLIVER RATHKOLB	
Hans Swarowsky. Versuch einer biografisch-politischen Spurensuche . . . . .	377
ERWIN BARTA	
„... um der unantastbaren deutschen Dinge und Werte willen ...“.	
Zur politischen Entwicklung Ludwig Zenks in den Jahren 1943 bis 1946 nebst einigen Bemerkungen über Hans Swarowsky . . . . .	389

III. TEIL: 1945–1975

ERIKA HORVATH	
Zu Swarowskys Biographie nach 1945 . . . . .	407
ERIKA HORVATH	
Wiener Symphoniker 1946–1947 . . . . .	429
ERIKA HORVATH	
Grazer Oper 1947–1949 . . . . .	467
ERIKA HORVATH	
Wiener Philharmoniker – Wiener Staatsoper . . . . .	511
KEITH GRIFFITHS	
The Scottish Years 1954–59 . . . . .	527
ERIKA HORVATH	
Lehre – Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien . . . . .	539
ERIKA HORVATH	
Meisterkurse . . . . .	621

ERIKA HORVATH	
Internationale Dirigententätigkeit – Schallplattenaufnahmen . . . . .	641
MARTIN ELSTE	
Der Schallplattendirigent Hans Swarowsky . . . . .	649
WILFRIED KOCH (†)	
„Vollendet das ewige Werk“. Erinnerungen an Hans Swarowskys Produktion von Wagners <i>Ring des Nibelungen</i> , Nürnberg 1968 . . . . .	661
REINHARD KAPP	
Der Interpret wider Willen . . . . .	667
ERIKA HORVATH	
Gustav Mahler . . . . .	701
HERTA BLAUKOPF (†)	
Erwin Ratz: ein kritischer Freund . . . . .	755
UROS LAJOVIC	
Hans Swarowskys Noten-Bibliothek . . . . .	763
JURI GIANNINI	
Hans Swarowsky als Opernübersetzer . . . . .	791
HERBERT HANDT	
Hans Swarowskys Opernübersetzungen . . . . .	803
REINHARD KAPP	
Der (Wiener) Swarowsky-Diskurs . . . . .	823

EPILOG

MANFRED HUSS	
Hommage an Hans Swarowsky. Ein Dirigent im Kampf mit den Mächten der Finsternis . . . . .	857



ANHANG

CARSTEN SCHMIDT

Verzeichnis der Ton- und Bewegtbildaufnahmen Hans Swarowskys . . . . . 919

JURI GIANNINI

Verzeichnis der Übersetzungen von Hans Swarowsky . . . . . 971

Verzeichnis der Editionen und Bearbeitungen Swarowskys . . . . . 977

Verzeichnis der Absolvent\*innen, Student\*innen und Hörer\*innen . . . . . 979

Symposiumsprogramm . . . . . 989

Quellenverzeichnis . . . . . 993

Bibliographie . . . . . 997

Abkürzungen . . . . . 1021

Personen- und Werkregister . . . . . 1023

## VORWORT

Die vorliegende Publikation bietet erstmals umfassende Studien und Materialien zu dem ikonischen Dirigierlehrer und in seiner Bedeutung erst noch zu würdigenden Dirigenten Hans Swarowsky. Wegen des reichen persönlichen und institutionellen Hintergrunds und der Strahlkraft dieser Figur liefert der Band damit zugleich Beiträge zu 75 Jahren Wiener Kulturgeschichte. Er stellt Verbindungen her zu verschiedenen an der Lehrkanzel für Musikgeschichte in der Abteilung 1, später im Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik (jetzt Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung) der Hochschule (jetzt Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien durchgeführten Forschungsprojekten und Veranstaltungen, die sich auch in einigen Publikationen der Reihe *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* niedergeschlagen haben: Die *Darmstadt-Gespräche*<sup>1</sup> (zur Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse für die jungen Wiener Komponisten) und der Band über den Komponisten und Kompositionslehrer Karl Schiske<sup>2</sup> stellten den Versuch dar, Wiener Musikinstitutionengeschichte (sprich die Geschichte der Wiener Musikhochschule) mit einer ersten Übersicht über die Wiener Nachkriegs-Musikgeschichte zu verbinden. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*<sup>3</sup> bot einen ersten Überblick über die Interpretationstradition, die von Schönberg ihren Ausgang nahm. Drei weitere in die Reihe aufgenommene Bände aus diesem Zusammenhang thematisieren die Aktualität Anton Weberns<sup>4</sup>, die Rolle des Pianisten und Komponisten Conrad Ansoerge im für die Verbreitung der Neuen Musik und Literatur tätigen Wiener Ansoerge-Verein<sup>5</sup> sowie die internationale Wirkung des Wiener Musiktheoretikers Heinrich Schenker<sup>6</sup>.

---

1 Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.), *Darmstadt-Gespräche. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien/Köln/Weimar 1996 (Bd. 1).

2 Markus Grassl/Reinhard Kapp/Eike Rathgeber (Hg.), *Österreichs Neue Musik nach 1945: Karl Schiske*, Wien/Köln/Weimar 2008 (Bd. 7).

3 Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien-Köln 2002 (Bd. 3).

4 Dominik Schweiger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *webern\_21*, Wien/Köln/Weimar 2009 (Bd. 8).

5 Eike Rathgeber/Christian Heitler/Manuela Schwartz (Hg.), *Conrad Ansoerge 1862–1930. Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien*, Wien/Köln/Weimar 2017 (Bd. 12).

6 Martin Eybl/Evelyn Fink-Mennel (Hg.), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung. A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination*, Wien/Köln/Weimar 2006 (Bd. 6).

Aus Anlass des 100. Geburtstags von Hans Swarowsky versammelte die Österreichische Gesellschaft für Musik im Oktober 1999 einige Zeitzeugen zu einem Kolloquium, das auch in der *Österreichischen Musikzeitschrift* dokumentiert wurde.<sup>7</sup> Parallel dazu erfolgte die Konzeption eines Forschungsprojekts „Hans Swarowsky (1899–1975). Musik, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert“ durch die Herausgeber, das vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich 2001–2004 finanziert wurde. Als Initialzündung fand, organisiert von den Herausgebern und Sigrid Wiesmann, vom 3. bis zum 5. Dezember 2001 an der Universität für Musik Wien ein Internationales Symposium statt.<sup>8</sup> Als Projektmitarbeiter wurden die Musikwissenschaftlerin Erika Hitzler-Horvath<sup>9</sup> und (namentlich für die NS-Jahre) der Zeithistoriker Otto Karner<sup>10</sup> gewonnen.

Ursprünglich war der Anspruch des Vorhabens einigermaßen umfassend (der Titel des Bandes zeigt es an): Ziele waren die Klärung der vielen offenen Fragen zur Biographie, die Einbettung der Erscheinung Swarowsky in allgemeinere institutionelle und kulturgeschichtliche Zusammenhänge, schließlich die Erarbeitung eines aufführungstheoretisch und -geschichtlich fundierten Porträts des Interpreten, das nicht nur die Schriften, sondern auch die damals nur schwer greifbaren Aufnahmen berücksichtigen sollte.

Im Laufe der Projektarbeit stellte sich heraus, dass die zunächst zu leistende biographische Basisarbeit wider Erwarten so umfangreich ausfiel, dass der Projektzeitraum im Wesentlichen darauf verwendet werden musste. Als besondere Herausforderungen sind vor allem drei zu nennen: 1. Die Rekonstruktion von Swarowskys Lebensumständen bis in die 1920er Jahre hinein war weitgehend nur indirekt und letztlich nur rudimentär möglich, zum Teil bedingt durch den Verlust unabsehbar vieler biographisch relevanter Materialien, als die Berliner Wohnung während des Krieges vollständig ausbrannte. 2. Auch weiterhin war sehr vieles unbekannt und überhaupt erst archivalisch weitläufig zu recherchieren. Vieles, was ‚man‘ zu wissen glaubte, erwies sich als bloßes Hörensagen und bedurfte der Bestätigung, auch musste ein Wust von – teilweise von Swarowsky selbst in die Welt gesetzten – Gerüchten und Anekdoten beiseitegeräumt werden, um zu einigermaßen gesicherten Fakten vorzustoßen. Allerdings erwiesen sich einige zunächst kaum glaubliche Erzählungen Swarowskys als durchaus dokumentarisch belegbar. 3. Ein besonderes Problem war, dass sich in manchen uns mitgeteilten Erinnerungen weniger treu bewahrte frühe Eindrücke und belastbare Fakten nieder-

7 Das Heft 3 des Jahrgangs 55 (2000) ist im Hauptteil Swarowsky gewidmet. Auf dem Umschlag fungiert als eine Art Titel *Was hat denn „Swa“ gesagt. ... Hans Swarowsky. Dirigent, Lehrer, Autor.*

8 Das Programm ist am Ende des Bandes wiedergegeben.

9 Sie wurde uns von Manfred Angerer empfohlen und hatte eine Magisterarbeit über *Sprache – Text – Musik bei Luigi Nono* (Universität Wien, 2000) vorgelegt.

10 Seine von Oliver Rathkolb betreute Dissertation hatte *Komponisten unterm Hakenkreuz: Sieben Komponistenportraits während der Zeit des Nationalsozialismus* (Universität Wien, 2002) behandelt.

schlagen als ein gewisses vor allem in Wien, aber nicht nur da, anzutreffendes, wie verabredet wirkendes, sich durch unablässige Wiederholung selbst bestätigendes Meinen, in dem sich ein ganz bestimmtes Bild des auch dirigierenden Lehrers verfestigt hat.

Dieser Band versammelt, von uns redigiert, Teile des von Erika Horvath und Otto Karner verfassten Projektberichts. Seit dessen Abgabe sind ständig neue Quellen und Informationen aufgetaucht und ist thematisch einschlägige Literatur erschienen, haben sich aber auch neue Einsichten ergeben – dem wurde versucht, durch punktuelle Korrektur und Zusätze der Herausgeber Rechnung zu tragen. Sodann enthält der Band Beiträge, die zu einem größeren Teil aus Referaten des Symposiums hervorgegangen sind, aber vielfach erweitert wurden, zu einem kleineren eigens für diese Publikation verfasst wurden. Dadurch soll auch dem Interpreten, soll heißen: dem Dirigenten Swarowsky, etwas mehr von dem gebührenden Gewicht verschafft werden.

Ein Anhang bietet Informationsmaterial verschiedener Art: eine aktualisierte Diskographie, die auch erstmals das Problem der Fehlzuschreibungen in Angriff nimmt, ein Verzeichnis der Übersetzungen und eines der Editionen und Bearbeitungen, schließlich ein Quellen- und Literaturverzeichnis, das ansatzweise auch die Schriften Swarowskys erfasst.

Von selbst versteht sich, dass nicht alles berücksichtigt werden konnte – es gibt noch zahllose potentielle Gesprächspartner ebenso wie in Archiven und privaten Sammlungen versteckte Quellen. Sachliche Ergänzungen und einschlägige Objekte (Briefe, sonstige Dokumente, Andenken, selbst wenn ihre Bedeutung unklar sein sollte) sind willkommen, aber selbstverständlich auch Korrekturen. Eine Lücke im Band bedauern wir besonders: eine gründliche Beschäftigung mit dem Schriftsteller und Theoretiker Swarowsky, so viel er auch in den Beiträgen selbst zu Wort kommt. Ein vollständiges Verzeichnis der Schriften Swarowskys, das auch sämtliche Gelegenheitsarbeiten, Schallplattencovertexte, Leserbriefe, Denkschriften, Konzepte, privaten Notizen umfasst, ist im Augenblick noch nicht zu leisten. Eine historisch-kritische, kommentierte Edition wenigstens ausgewählter Schriften wäre wünschenswert. Ein Verzeichnis von Swarowskys Konzertauftritten wiederum befindet sich bei der „Hans Swarowsky Akademie“ im Aufbau, die auf ihrer Website (<http://www.hansswarowsky.com>) zudem ausgewählte biographische Dokumente (Briefe, Konzertprogramme, Photographien) und Statements von Schülern zugänglich macht.

Wie immer kann ein solches Unternehmen ohne die Hilfe Vieler nicht auskommen. Zuerst muss Manfred Huss genannt werden, der bis zur Übergabe des Nachlasses (dass der Ankauf durch die Wiener Universität für Musik betrieben wurde und schließlich gelang, ist nicht zuletzt sein Verdienst) große Teile überhaupt erst gesichert, bei sich aufbewahrt und vorläufig geordnet hat. Er hat bereitwillig Interessierten Materialien zur Verfügung gestellt und aus persönlicher Kenntnis und umfassendem Wissen Auskunft gegeben, auch uns in unserem Vorhaben bestärkt.

Sodann sind wir der Familie verpflichtet, vor allem drei Verstorbenen: der Witwe des Dirigenten Doris, der Tochter Daniela und dem Sohn Anton Swarowsky. Sie haben uns erlaubt, im Leben eines nahen Angehörigen herumzustochern, den Nachlass zu studieren und unsere Ergebnisse zu veröffentlichen, ohne zu wissen, was herauskommen würde, und uns ebenso interessiert wie skeptisch unterstützt. Sonia Swarowsky und Jean-Louis Blaisot haben uns gestattet, von ihrem Vater bzw. Schwiegervater aufgenommene Photographien zu reproduzieren.

Für Anregungen, Informationen, Überlassung von Materialien haben wir wie so oft Regina Busch zu danken, die uns insbesondere bei Fragen zu Webern, Berg und dem „Verein für Musikalische Privataufführungen“ geholfen hat.

Vielfältige Hilfe haben sodann zahlreiche Institutionen und deren MitarbeiterInnen geleistet, namentlich Carsten Schmidt (Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin), Lynne Heller und Erwin Strouhal (Archiv mdw), Therese Muxeneder und Katharina Bleier (ASC), Stefan Kleinberger (Wiener Symphoniker), Julia Bungardt (Anton Webern Gesamtausgabe), Simon Obert (Paul Sacher Stiftung, Basel), Angelika Dworak und Katja Kaiser (UE) sowie Renate Starck-Voit (Gustav Mahler Gesellschaft). Weiterhin danken wir für Auskünfte, Hinweise auf und die Bereitstellung von Materialien Hermann Beil, Daniela Alejandra Fugellie, Boris Kehrmann, Peter Puskás, Nicole Ristow, Dörte Schmidt, Esther Christine Schmidt. Gedankt sei an dieser Stelle auch der Wiener Musikuniversität und ihrer Rektorin Ulrike Sych, die durch den Erwerb des Nachlasses sichergestellt hat, dass dieser nunmehr Forschung und Lehre zur Verfügung steht.

Ermöglicht wurde das Vorhaben während seiner verschiedenen Phasen von der Vorbereitung des Symposiums über die Durchführung des Projekts bis hin zur Drucklegung dieses Bands durch die organisatorische und vor allem finanzielle Unterstützung einer Reihe von Institutionen: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wissenschaftsreferat der Stadt Wien, Österreichische Nationalbank, Vienna Convention Bureau, Wiener Symphoniker und vor allem Wiener Musikuniversität.

Unser besonderer Dank gilt schließlich Sigrid Wiesmann (†), den beiden Projektmitarbeitern Erika Horvath und Otto Karner sowie allen Autorinnen und Autoren, nicht zuletzt für ihre Geduld während der langwierigen Entstehung dieses Buchs.

Die Herausgeber

Wien, im März 2021

## EINLEITUNG

Was macht Hans Swarowsky zu einem musikhistorisch interessanten und relevanten Gegenstand – wenn man einmal von aktuellen Trends im Fach Musikwissenschaft (Performance Studies, Schrift, Körper, Biographik) absieht, die mit unterschiedlichen Anteilen auch in unser Thema einschlagen? Was rechtfertigt in seinem Fall die umfassende Rede von „Musik, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert“?

Die Musik betreffend ist in erster Linie an Swarowskys Bedeutung und seinen Erfolg als Dirigent zu erinnern, wegen der herausgehobenen, sichtbaren Stellung und der Möglichkeiten, auf Musikleben und Richtung des Geschmacks Einfluss zu nehmen, die einem in dieser Funktion zu Gebote stehen. Als Lehrer begründete Swarowsky zudem eine einzigartige und langwirkende Schule mit internationaler Ausstrahlung. Eine Beziehung zu Kultur und Politik spielt zwar in der Biographie der meisten Musiker eine gewisse Rolle, sie nimmt bei Swarowsky aber spezifische Formen an: Er bekommt es mit mehreren ganz verschiedenen „Kulturen“ zu tun, und alle haben sie tiefere und widersprüchliche Spuren hinterlassen. Zeitlich reicht dieses Leben vom Wiener Fin de siècle bis in die 1970er Jahre mit all den kulturellen Umbrüchen und den unterschiedlichen sozialen Schichten und gesellschaftlichen Subsystemen, in denen er sich bewegt hat (was vielleicht vom „20. Jahrhundert“ zu sprechen erlaubt); räumlich sind es Wirkungskreise, die Herausforderungen unterschiedlicher Art bereithalten: Österreich in seinen diversen Umfängen, Italien, Deutschland, Schweiz, Polen, Schottland – dazu kommen Konzerttourneen bis nach Nord- und Südamerika oder Israel sowie Bildungsreisen. Analoges gilt von der Politik; die Biographie spielt sich ab in diversen Regimes und damit verbundenen „politischen Kulturen“ und unter unterschiedlichen Lebensbedingungen. Mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus spitzt sich das zu – als seiner Herkunft nach potentiell und real Gefährdeter macht Swarowsky teils im System Karriere, teils wird er kaltgestellt; diese sozusagen doppelte Vergangenheit wird Swarowsky nach 1945 nicht loslassen.

### I.

Im Musiker Swarowsky kreuzen sich auf markante Weise verschiedene aufführungshistorisch signifikante Traditionslinien. Schon im Wien der Vorkriegszeit verschafft ihm

der gesellschaftliche Hintergrund seines Vaters mit Empfängen, Reisen, Konzert- und Opernbesuchen zahllose Eindrücke und Kontakte, ohne dass die von Swarowsky aufgezählten Namen von berühmten Pianisten und Dirigenten irgendeine genauere Bezugnahme und die Identifikation einer Art von Wirkung auf ihn erlaubten. Aber so viel scheint festzustehen, dass er von vornherein in eine Konstellation gerät, die vielfältige Anregungen und Anschlussmöglichkeiten bereithielt. Sobald in den 1920er Jahren die Dokumente etwas mehr verraten und wir deutlicher sehen können, wird klar, dass sich ein Spannungsfeld aufbaut.

Swarowskys Zugehörigkeit zur Generation der Neuen Sachlichkeit kann natürlich erst greifen, wenn a) die entsprechenden historischen Bedingungen eingetreten sind, und b) Swarowsky ein Alter erreicht hat, in dem die lebensentscheidende Richtung eingeschlagen werden kann. Die Neue Sachlichkeit bildet sich heraus als Reaktion auf Weltkrieg und Revolution – und das ist die Zeit, da sich Swarowskys Verhältnis zur Musik professionalisiert (zunächst aus Interesse, dann notgedrungen) –, dann aber färbt sie alles ein, worauf er trifft, auch die Traditionen, mit denen er konfrontiert wird. Die Reinigung, welche diese Richtung betreibt, findet sich zwar als Intention auch in der Wiener Schule, aber Swarowsky gewinnt ihr bestimmte Nuancen ab, die dieser fremd sind – so die entschiedene Ablehnung des Selbstaussdrucks des Interpreten durch Musik.

Die neusachliche (anti-romantische, anti-gründerzeitliche) Orientierung erklärt auch einen gewissen polemischen Zug in Swarowskys Habitus. Gleichzeitig bleiben aber Teile der Überlieferung erhalten – nicht immer ergreift die Revision des Zugangs alle Aspekte der Musik und der überkommenen Art, Musik aufzuführen. Nicht alle traditionellen *Espressivo*-Elemente (*Vibrato*, *Portamento*, *Rubato* etc.) verschwinden restlos, aber das *Espressivo* verlagert sich weg von der individuellen Intention des Interpreten hin zu einer Eigenschaft der Musik, einem Moment der Vergeistigung. Später wird es vollends versachlicht als Kategorie der Dynamik und „Mittelwert freien instrumentalen Ausdrucks“ zwischen *dolce* und *cantabile*.

Soweit wir verlässliche Informationen haben, dass ein förmlicher Unterricht stattgefunden hat, wurde Swarowsky von bedeutenden Lehrern geprägt: Schönberg und Webern, auf deren Unterricht er auch immer wieder zurückkam. Dies war bereits, wenn auch privater, Teil einer professionellen Ausbildung. Über die Wiener Schule fand er auch Anschluss an die Mahler-Tradition. Dies waren freilich nicht mehr die Protagonisten der Phase des Expressionismus. Der Schönberg von 1920 (wenn Swarowsky die Proben zu *Gurre-Lieder* in der Staatsoper beobachtet und um Unterricht bittet) ist bereits nicht mehr der der musikalischen Individualformen, aber er hat das Symphonie-/Oratorienprojekt mit dem *Jakobsleiter*-Finale noch nicht aufgegeben. Zugleich meditiert er über Organisationsprinzipien, aus denen dann die Dodekaphonie als Objektivierungsmittel hervorgehen wird. Der Webern von 1921 (zu dem Swarowsky von Schönberg weitergereicht wird) hat die extremen Miniaturen hinter sich gelassen und ist mit

den Kammerliedern beschäftigt, in denen er sich vergleichsweise einfache gebundene Texte als Widerpart wählt.

Aus der Wiener Schule bezieht Swarowsky: Analyse als Basis für Aufführung (auch Taktgruppenanalyse), das polyphone Denken, die systematische Untersuchung von Notation und Aufführungsproblemen (darunter vielleicht auch das Ernstnehmen der Metronomangaben).

Gegenüber der in solchen Orientierungsfiguren verkörperten Dissidenz beginnen mit der Berufsausübung die gängigen Mechanismen der Formierung eines Kapellmeisters innerhalb des etablierten Betriebs zu greifen. In diesem Rahmen mag auch Weingartner eine Art Lehrer gewesen sein. Er dürfte zugleich als ein vergleichsweise ‚moderner‘ Dirigent (der etwa Tempokonstanz propagierte, wenn auch keineswegs immer durchhielt<sup>1</sup>) sich als Leitbild empfohlen haben.

Als die Karriere bereits Fahrt aufgenommen hat, kommen sekundäre Prägungen hinzu. Im direkten Wege und stark der als Komponist verehrte und als Kapellmeister etablierte Strauss, dem Swarowsky handwerkliche Winke, aber auch ästhetische Vorstellungen verdankt, der ihm die systematische Behandlung der Aufführung in praktischer Hinsicht nahegelegt und ihm überdies vielleicht durch den Hinweis auf die Violschule Leopold Mozarts den Weg zur historischen Aufführungspraxis gebahnt hat. Strawinsky wiederum, von dem er viel dirigiert und den er auch persönlich kennengelernt hat, diente vielleicht nur der Bestätigung des kritischen Verhältnisses zu „Interpretation“.

Auch die Beziehung zu ‚reinen‘ Interpreten, insb. zu seinen Favoriten unter den Dirigenten – Toscanini, Kleiber, auch Weingartner, den er vermutlich nicht als Komponisten wahrgenommen hat<sup>2</sup> – ist wohl so zu charakterisieren, dass jeweils nur bestimmte Elemente übernommen wurden. Auch wenn er nach dem Krieg als Vertreter der Toscanini-Partei (vs. Furtwängler) figuriert, heißt das nicht, dass er keine eigenständige Position vertrat. Darin erscheinen die verschiedenen Einflüsse nicht ganz widerspruchsfrei, aber doch einigermaßen kohärent synthetisiert.

Bis jetzt fehlt uns allerdings eine vollständige, zusammenhängende diachrone Beschreibung der musikalischen Reaktion auf Eindrücke, Entwicklungen, Tendenzen um ihn herum, und sie ist wohl mangels Dokumentierbarkeit kaum mehr zu leisten. Das genaue Verhältnis zu anderen Dirigenten, verwandten ebenso wie gegensätzlichen Erscheinungen, bedarf noch systematischer Aufarbeitung. Insbesondere dasjenige zu

1 Dazu, wie generell zum Phänomen der ‚gemischten‘ Positionen, liefert Lars E. Laubhold wichtige Informationen: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014. Wie nicht weiter verwunderlich, sind Laubhold Swarowskys Einspielungen entgangen.

2 Soviel wir wissen, hat er von ihm nur das Streichorchester-Arrangement von Beethovens *Großer Fuge* dirigiert.



Herbert von Karajan (mit dem ihn *musikalisch* manches verbindet und zu dem eine Beziehung gegenseitiger Hochschätzung bestand, auch wenn die Karajansche Klangästhetik, der verselbständigte Sensualismus, auch der technische Perfektionismus, Swarowsky fremd war). Der oft behauptete Gegensatz war vor allem einer der Image-Konstruktion. Ebenso ruft nach Erklärung die rätselhaft anmutende Freundschaft mit Bernstein, den er auch in seinen interpretatorischen Eigenmächtigkeiten tolerierte, weil er ihm den Komponisten zugutehielt, der als solcher auch ‚schöpferisch‘ agieren dürfe, während ein bloßer Interpret sich strikt an den Notentext zu halten habe.

Maßstab und Orientierungsgröße für die Aufführung ist die Intention des Komponisten, nicht die persönliche Lesart des Interpreten. Die Intention ist in der Partitur gleichsam objektiviert; sie ist in erster Linie auf analytischem Wege herauszufinden, teils aber auch durch Beschaffung von Informationen: die Konsultation von Gewährsleuten, das Studium von Theoretikertexten. Die Aufführung hat stilistisch angemessen zu erfolgen – das gilt nicht nur für die der historischen Aufführungspraxis zugänglichen Repertoires, sondern für die Musik jeder Epoche. Dabei stellt jeder Stil eigene Anforderungen, aber er darf sich als Stil nicht verselbständigen, sondern muss immer in Relation zum individuellen Werk(text) gesehen werden.

Klarheit der Darstellung ist ein anzustrebendes Ideal – es bedeutet nicht Simplifizierung, Nivellierung von Komplexität, sondern Hörbarmachen tendenziell aller Stimmen, vor allem aber der entscheidend wichtigen (thematisch und harmonisch grundlegenden), ihre differenzierte Artikulation und nachvollziehbare Anordnung, Entrümpelung von angehäuften Traditionsstoff, Versachlichung des Verhältnisses zur Musik (soll heißen Vermeidung willkürlicher Einmischung des Subjekts), aber ohne Einbuße an Intensität und ohne Preisgabe des im Werk selbst gelegenen Ausdrucks.

Swarowskys Repertoire ist einerseits ungewöhnlich umfangreich, Resultat aus einer großen Menge an Gelegenheiten und Swarowskys Bereitschaft, sich auf vieles einzulassen, auch auf zeitgenössische (nicht jedoch avantgardistische) Produktion. Demgegenüber lässt sich ein relativ klar umrissenes Kernrepertoire ausmachen. Nicht überraschend die Wiener Klassik mit einem entschieden aufgewerteten Haydn und einem entpathetisierten Beethoven. Sodann Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms, Puccini, Mahler, Strauss (dabei verlagerte sich das Interesse in späteren Jahren von Strauss zu Mahler, zu dessen Renaissance nach dem Zweiten Weltkrieg Swarowsky entscheidend beigetragen hat), schließlich ausgewählte Werke aus der Wiener Schule. Aus der klassischen Moderne waren es vor allem Strawinsky, Bartók und Ravel, denen er Meisterschaft zubilligte. Von den populären, von ihm aber nicht zum obersten Rang gezählten Komponisten sparte er etwa bei Tschaiowsky gerade die symphonischen Schlachtrösser Nr. 4 und 5 aus (während es engagierte frühe Einspielungen der 1. bis 3. Symphonie von ihm gibt); dagegen hegte er im Kernrepertoire eine Liebe zu gewissen abgespielten Stücken wie Schuberts „Unvollendeter“ oder Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*. Soweit

man ältere Musik in seinen Aufnahmen greifen kann und soviel aus seinen Äußerungen zu erschließen ist, spielte er eine gewisse Rolle in der Verbreitung der historischen Aufführungspraxis.

Als Lehrer nimmt Swarowsky eine wichtige Stellung in der Akademisierung der Musikersausbildung ein – indem Dirigenten nicht mehr der Praxis überlassen bleiben und dort Erfahrung und Routine erwerben, sondern in Hochschulen systematisch unterwiesen werden und der Unterricht über schlagtechnische Ratschläge weit hinausgehend auch ein Bildungsziel verfolgt: Objektivierung auf der Basis von Analyse, Horizont-erweiterung, historisch-stilistischer Differenzierung; weiterhin indem seine Klasse zum Begriff und zum Attraktionszentrum wird. Allerdings harrt auch seine Stellung in der Geschichte der Dirigentenausbildung noch einer systematischen Behandlung.

Als Verfasser zahlreicher Texte ist Swarowsky ein eigenes Phänomen – freilich befindet er sich damit in bester Gesellschaft – man denke an Weingartner, Pfitzner, Furtwängler, Erwin Stein, Leinsdorf. Meist anlassbezogen, oft weit ausgreifend, lassen selbst Texte, die nicht explizit Aufführungsfragen zum Thema haben, die Perspektive des Interpretieren durchscheinen. Vieles bleibt fragmentarisch, aber als Resultat eines gemeinsam mit Strauss entwickelten Plans liegt immerhin eine zumindest in Ansätzen ausgearbeitete Dirigierlehre vor.

Nicht nur als Lehrer, sondern auch in seinen anderen Rollen, als teilweise international agierender Dirigent in Oper, Konzert (einschließlich „populärer“ bzw. volkspädagogischer Veranstaltungen) und auf Schallplatten, als Autor und Übersetzer, zeigt Swarowsky Wirkung. All das, dazu noch die schiere Zahl der dirigierten und gespielten Werke, ist schon rein quantitativ exzessiv – und auch damit als Wirkung unabsehbar (nicht zu reden von einer kaum begreiflichen Lebensleistung).

Dabei entstehen eigentümliche Widersprüche, Spannungen, Paradoxien: Der Lehrer kommt dem Ansehen des Dirigenten in die Quere: Sein Ruhm als Gründer einer legendären Schule oder als „Dirigentenmacher“ war eine zweiseitige Qualifikation. Der namentlich in Wien verbreitete Topos: ein guter Lehrer, aber schlechter Dirigent, folgte dem alten Klischee: Wer's selber nicht kann, wird Lehrer. Ein guter Lehrer kann also schon per definitionem selbst kein guter Dirigent sein. So wurde Swarowsky bereits zu Lebzeiten zur historischen Figur erhoben – aber als jemand, der nicht primär über sein eigenes Musizieren, sondern nur vermittelt durch das anderer gewirkt habe. Auch die Rolle als Intellektueller und öffentliche Figur war der Wirkung des Dirigenten nicht förderlich. Der Bewunderung für die universale Bildung und die bezwingende Eloquenz stand das Vorurteil gegen ein angeblich rein rationales und emotional unterkühltes, lediglich technisch exekutierendes Musikmachen zur Seite. Entgegen der objektivistischen Absicht schob sich in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit dennoch die Person wegen ihrer massiven Präsenz vielfach vor die Sache. Dies gilt vor allem für Wien, wo Swarowsky nach dem Krieg im Musikbetrieb

zeitweilig fast allgegenwärtig war – es zeigt, dass zwischen internationaler und lokaler Wirkung zu unterscheiden ist.

Umgekehrt führte die Vielzahl auch international vertriebener Plattenaufnahmen, deretwegen auch Umfang und Art ihrer Wirkung kaum zu ermessen sind, wegen des Verzichts auf promotion<sup>3</sup> nicht zu größerer Bekanntheit des Dirigenten – was wiederum mit Swarowskys Konzeption vom Primat der Werke auf unerwartete Weise harmonierte.

## II.

Swarowskys erklärtes Ziel war, Musik als Teil der Kulturgeschichte zu begreifen und damit zugleich als Spielart eines Allgemeinen. Er umschreibt dieses Verhältnis immer wieder dahingehend, dass sich in Musik „das Geistige“ äußere und erfahrbar gemacht werden müsse. Was dieses Geistige ist, wird von ihm nicht als solches theoretisch expliziert, man kann sich ihm nur indirekt annähern. Am ehesten greifbar wird in seinen Äußerungen die Vorstellung, dass Musik einer abgesonderten, reinen, erhabenen Sphäre angehöre, dem Alltäglichen, Niedrigen, Prosaischem, Sinnlichen, Körperlichen entgegengesetzt – also eine der ubiquitären Fernwirkungen der romantischen Ästhetik, die sich in der Konfrontation mit den politischen Verhältnissen verstärkt und spezifiziert haben dürfte. Es wäre freilich ein Missverständnis, daraus zu folgern, dass Swarowskys Musizieren unsinnlich, entmaterialisiert, trocken „analytisch“, ausschließlich strukturbezogen etc. wäre. Allerdings ist als Gegensatz mitzudenken das Ungeistige: das selbstgenügsam Musikantische, das selbstzweckhaft Klangsinliche, Selbstdarstellungs-Attitüden, emotionaler Selbstausdruck der usurpatorischen Interpreten auf Kosten des im Werk des Komponistengenies enthaltenen und verwirklichten Ausdrucks.

Auch das historisch-kulturelle Allgemeine wird selbst nicht thematisiert, sondern allenfalls punktuell konkretisiert. Es versteht sich aus seinem Metier heraus, dass speziellere, geschweige denn systematische philosophische, kulturhistorische etc. Darlegungen nicht zu erwarten sind, sie bilden nicht den eigentlichen Gegenstand. Es geht um Anreicherung des Metiers durch Heranziehung von Bildungstoff verschiedener Art, um Befreiung aus der Enge des rein Musikalischen.

Ähnliches gilt für die Musikgeschichte. In seinen Aussagen wird Swarowsky kaum jemals musikhistorisch konkret; eine gewisse Ausnahme bilden der Text „Klassik und Romantik“<sup>4</sup> und einzelne Komponistenmonographien, sonst wird Geschichte ad hoc angesprochen, insoweit es Aufführungsfragen betrifft. Es ist keine musikgeschichtliche

<sup>3</sup> – sowie, nicht zu vergessen, die vielfach dubiosen Zuschreibungen.

<sup>4</sup> *WdG*, S. 18–28.

Konzeption als solche erkennbar, sondern man trifft allenfalls auf Ausblicke und Assoziationen. Bei aller angestrebten Erweiterung des Horizonts etwa über die gängigen Repertoirestücke hinaus, hinter Haydn zurück und in die Neue Musik hinein bleiben als Fluchtpunkt immer die konkreten mit Interpretation zusammenhängenden Fragen, wobei der Anspruch festgehalten wird, den aktuellen Gegenstand auf ein größeres und höheres Ganzes hin zu orientieren.

Vor jeder Konzeptualisierung in Ästhetik und Pädagogik ist Kultur (in einem speziellen Sinne, so wie man es in der ‚guten Gesellschaft‘ damals verstand) konstitutives Element der Persönlichkeit. Dies ist schon im familiären und sozialen Hintergrund angelegt. Beide Elternteile sorgen dafür, dass Swarowsky in einer Sphäre von gehobenem Lebensstil, Geschmack und Kunstsinn aufwächst, allerdings mit gewissen Unterschieden. Der Vater vertritt das typische kulturelle Verhalten im großbürgerlichen Milieu des Fin-de-siècle-Wien – auch mit Einschlägen des Parvenuhaften. Vordringliches Interesse ist Repräsentation in Imitation adeliger Verhältnisse: Man hält sich Stadtpalais und Landhäuser, auch an der französischen Riviera, eine reiche Kunstsammlung und eine ständige Opernloge, unternimmt weite Reisen, gibt Gesellschaften mit Berühmtheiten u. a. des Kulturlebens – die sich mit intellektuellem Anstrich und im kleineren Maßstab in den Salons der ‚Adoptivtochter‘ und Nennschwester Swarowskys wiederholen. Die Mutter steht als ehemalige kleine Schauspielerin für ein anderes soziales Stratum naturgemäß niedrigeren Ranges, aber anders als der Kultur nur konsumierende Vater für die quasi (re-)produktive Seite von Kultur. Musik bildet einen selbstverständlichen Teil diese Kulturverhaltens, und so bekommt der Kleine einen Flügel und Klavierstunden – von welchen mehr oder weniger prominenten Lehrern er zunächst unterrichtet wird, ist nicht gesichert, aber die Erfolge sind schließlich unbestreitbar –, wird in Oper und Konzert mitgenommen und ist vorerst passiver und staunender Zeuge von Kunstgesprächen.

In der Lebenswelt des Jungen hat bildende Kunst eine Präsenz und prägende Wirkung, die nicht minder hoch zu veranschlagen sind als jene der Musik. Die Reise zu Renoir, als deren Resultat er sich selbst zum Sujet eines Kunstwerks erhoben sieht, dürfte eine ebenso tiefe Erfahrung gewesen sein wie das mit Kunstgegenständen angefüllte Ambiente der väterlichen Wohnsitze. Man könnte sagen, dass Swarowsky sein ganzes Leben hindurch diese Erlebnisse zu reproduzieren versucht hat: Immer wieder sucht er bildende Kunst gezielt auf, nimmt alles mit, was ihm unterkommt, sammelt geradezu obsessiv, mit sich ausweitenden finanziellen Möglichkeiten ausgedehnt auf Bücher, Autographe, Stiche, in geringerem Umfang Bilder und Möbel. Als Sohn aus gutem Haus beginnt er ein schöngeistiges Studium zu betreiben mit Schwerpunkt Kunstgeschichte, Philosophie etc. Dabei kommen ihm reiche und weit zurückreichende Erfahrungen zugute, die gewissermaßen nur auf ihre Systematisierung warten.

In späten Erinnerungen hat Swarowsky das Studium der Kunstgeschichte in eine eigentümliche Verbindung mit Psychoanalyse gebracht: Eigentlich habe er Psycho-

analytiker werden wollen, und die Kunstgeschichte gewählt, damit es nicht zu trocken würde – doch wurde ihm bald klar, dass die Ausbildung zum Psychoanalytiker an eine Reihe von ihm eher fremden Voraussetzungen geknüpft war. Aber während das Interesse an der Psychoanalyse hauptsächlich durch die große (spätere?) Sammlung thematisch einschlägiger Schriften dokumentiert ist (das ‚Studium bei Freud‘ ist wohl Teil der Selbstdarstellung, an der Universität wurde nur eine Vorlesung zur Einführung in die Psychologie bei Si(e)gmund Kornfeld belegt, der von der Psychiatrie herkommend sich der philosophischen Psychologie zugewandt hatte), lässt sich nachvollziehen, dass ein zunächst gleichgewichtiges Interesse an bildender Kunst und an Musik bestand, auch wenn beides vielleicht zunächst nicht Teil der Lebensplanung war; die Entscheidung für die Musik als Berufsweg ergab sich aus äußeren Bedingungen. Swarowsky begann ein ordentliches Studium der Kunstgeschichte und ein ‚ordentliches‘ Musikstudium, das nicht auf Klavierspiel oder auf Komposition gerichtet war – im einen wie im andern Falle handelte es sich um keine Berufsausbildung im engeren Sinn, sondern eher um ein interessen geleitetes Bildungsprogramm, wenn auch auf Gebieten, die Swarowsky existenziell betrafen, und mit einer Intensität, die ihm einen Fonds von intellektuellen Erfahrungen bescherte, der ihn schließlich zu dem bedeutenden Kenner der Kunstgeschichte und des musikalischen Kernrepertoires machte, als der er so Viele beeindruckt hat, und als Pianisten einen Level erreichen ließ, der ihm, als die Umstände es erforderten, eine Berufsperspektive eröffnete.

Aber auf beiden Feldern lernte Swarowsky in diesen Studien den analytischen Zugang zu Werken. Ebenso wurde ihm ein enzyklopädisches Interesse vermittelt, das durch den Dvořákschen Universalismus und den systematischen Ansatz Schönbergs verstärkt worden sein mag. In der bildenden Kunst bezog sich dieses ausgreifende enzyklopädische Interesse auf die gesamte europäische Kunst seit dem Mittelalter; bei Musik zumindest auf den Bereich innerhalb der von seinen Lehrern und dem Stand der allgemeinen Rezeptionsgeschichte gezogenen Grenzen des Kanons, den Swarowsky nach Möglichkeit zu erweitern suchte, ohne die ererbte Hierarchie mit der ‚deutschen‘ Tradition im Zentrum anzutasten. Das besondere Interesse an der italienischen Oper hat seine Parallele zumindest in der damals aufkommenden Verdi-Renaissance, ist wohl auch vor dem Hintergrund der Bedeutung von Italien für den Kulturmenschen zu sehen, erklärt sich bei Swarowsky aber zusätzlich durch ein ganz persönliches Verhältnis zu dem Land und seiner Sprache.

Die plurale Interessenlage erlaubte es ihm, zwischen seinen Interessengebieten Querverbindungen herzustellen. Im häufig herangezogenen, ihm durch Alois Riegl vermittelten Begriff des Kunstwollens, der die überindividuellen und vielfach unbewussten Bestrebungen einer Epoche bezeichnet, dürften sich für ihn Psychoanalyse und Kunstgeschichte gekreuzt haben. Spuren der Letzteren liegen in Swarowskys schriftlichen Äußerungen zur Musik offener zutage als solche der Psychoanalyse, denen noch gründ-

licher nachzugehen sein wird. Ein anderer seiner Hausgötter nach Max Dvořák, Karl Kraus, war außer für die Macht der Polemik und den kunstmoralischen Anspruch für die Beherrschung des Worts Vorbild, etwas, das auch Sigmund Freud auszeichnete. Und wie bei Freud in der Erforschung der Triebdynamik des Individuums geht es auch in Kraus' Sprachkritik auf kollektiver oder gesellschaftlicher Ebene um Systematisierung, Analyse, Motivforschung, Erfassung der tieferen Gründe.

Kulturell definiert ist auch der Sozialcharakter. Swarowsky verkörpert den Dirigenten als Intellektuellen, mit verschiedenen Facetten: Die Musik ist ihm wie erwähnt Ausdruck von Geistigem; er macht ernst mit der Akademisierung des Dirigierunterrichts – nicht unbedingt seiner Verwissenschaftlichung, wohl aber Systematisierung und Funktionalisierung im Sinne eines Bildungsauftrags. Der weite Horizont, wie er ihn seinen Studenten eröffnet, wird gegen den Musiker als bloßen Handwerker ausgespielt, gegen Beschränktheit an der Akademie und bornierte Zustände im von Gewohnheit und Klischees dominierten Musikleben.

Er entwirft sich selbst in Auftreten, Outfit und Äußerungen als „Herr“. Eine Anweisung zum Pizzicato in einer Orchesterprobe: „Spielen Sie wie Herren, bewegen Sie alles, nur nicht den Kopf. Ein Mensch, der den Kopf bewegt, ist kein Herr!“<sup>5</sup> Oder die folgende von Zubin Mehta erinnerte Erzählung: „Wenn Sie wissen wollen, wie niveaulos der Hitler war, so muß man ihn nur einmal im Frack gesehen haben. Das decouvrierte ihn total, denn nichts passte, nichts stimmte, er wußte weder, wie man einen Frack (im Detail) anzieht, noch wie man ihn trägt. Die Hose saß falsch, das Gilet war zu kurz, usw.“ Mehta betonte demgegenüber, wie elegant Swarowsky stets angezogen war.<sup>6</sup> Die Distinktionsabsicht (die vor Übertreibungen nicht immer sicher war) lässt sich gewiss in das gesellschaftliche Umfeld seiner Jugend zurückverfolgen, seit den 1960er Jahren stand sie wohl auch im Zeichen der Überwindung der Hungerzeiten. Im Äußeren wie im Habitus strahlte er Überlegenheit aus, wurde allerdings auch als jemand wahrgenommen, der sich überlegen fühlte und dies gegebenenfalls auch lustvoll ausspielte. Es kam vor, dass er sein Gegenüber mit gezielten Provokationen verwirrte oder empörte, oft genug waren es lediglich überraschende Pointen, frappante Assoziationen oder mutwillige Übertreibungen, die als gewollte Provokationen gewertet wurden.

Das alles ist aber nicht einfach sozialpsychologisch aufzulösen. Denn einerseits lässt ihn das ganze Leben hindurch das Thema seiner Herkunft nicht los, von der außerehlichen Geburt über den gefälschten Ariernachweis und die Doppelexistenz während der NS-Zeit bis hin zum Streuen der Anekdote, dass sein Vater ein Erzherzog gewesen

5 Robert Freund, *„Gicksen Sie nicht!“ oder „Spielen Sie gleich die richtige Note!“ Eine Autobiographie*, Privatdruck on demand Wien [2018], Kapitel „Gicksen Sie nicht!“, S. 56–59: 59.

6 Gespräch Zubin Mehta mit Manfred Huss, 13.5.2000 im Wiener Hotel Imperial, Gedächtnisprotokoll Manfred Huss.

sei. Das führt auf die Vermutung, dass ein Teil seines Verhaltens kompensatorischer Natur gewesen sei. Auf der Ebene des professionellen Umgangs dagegen relativiert sich das entschieden. Denn so dezidiert er die Vollmacht des Dirigenten ausübt und vertritt – dieser hat sich dem Genie des Komponisten und der Autorität des Textes unbedingt unterzuordnen; der Begriff des genialen Interpreten ist ihm (wie Pfitzner) ein Greuel. Dabei kommt es zu einem interessanten Zusammenspiel zwischen seiner katholischen Sozialisation und den Resten von jüdischer Tradition, die er von Vaterseite mitgebracht haben mag: Einerseits tritt neben die Autorität des Wortes (die Partitur) die kirchliche Tradition (direkte interpretatorische Überlieferung, das Zeugnis von Lehrwerken aus dem zeitgenössischen Umfeld der Komponisten), andererseits gibt es keine absolut gültige Auslegung, sondern nur die immer erneute Versenkung in die Schrift (die musikalische Analyse). Im Verhältnis zum Orchester herrscht eine Grundhaltung vor, die durchaus von Respekt getragen ist, die Vorstellung, dass die Orchestermusiker die eigentliche Arbeit verrichten, sodass dem Dirigenten als praktische Aufgabe zufällt, den Musikern überflüssige Mühe zu ersparen und die optimale Mitwirkung am gemeinsamen Werk zu ermöglichen. Das schließt verbale Spitzen und Bonmots nicht aus, und ebensowenig gelegentliche Herrschaftsgesten, dies aber stets im Zeichen der gemeinsamen Unterordnung unter die Sache: die Verwirklichung der Komponistenintention.

Eine wesentliche Facette steuert der Erotiker zum Persönlichkeitsbild bei. Dies ist schon als Kulturphänomen von Relevanz. Auch hier liefert die Herkunft den Hintergrund: Sowohl Kranz als auch der imaginierte Erzherzog-Vater taten sich in ihrem Sexualverhalten keinen Zwang an, wie in den sozialen und kulturellen Eliten Wiens um 1900 gang und gäbe. Dass Swarowsky lebenslang leicht entflammbar war<sup>7</sup>, war ihm karrieretechnisch nicht immer von Nutzen. Auch nach dieser Richtung reagierte er unbefangen, für manche schockierend und übergriffig<sup>8</sup> – zweifellos ein Ventil für den Druck, unter den ihn seine generelle Situation und die Spannung des verantwortlich Exponierten setzten. Entsprechende Aufladung weisen aber auch jene Äußerungen auf, die für das Verständnis des Musikers unverzichtbar sind. Wenn er einem rhythmisch frei oder vielmehr willkürlich agierenden Pianisten zuruft: Spielen Sie im Takt – die Musik ist keine Hure!, so ist die Musik zugleich antonymisch als nicht käuflich, unabhängig, anspruchsvoll, rein, respekt einflößend gekennzeichnet und damit idealisiert. Somit bleibt die Frage nach dem Frauenbild Swarowskys und seinen Implikationen für den beruflichen Umgang mit Musikerinnen und Studentinnen virulent.

7 – sicher der Hauptgrund, warum Swarowskys Tagebücher von der Witwe zum Verschwinden gebracht worden sind. – Unter den Dirigenten denkt man wohl an Furtwängler als parallelen Fall.

8 Milan Turković berichtet von dem Sänger Fritz Wunderlich, der unmittelbar vor seinen Auftritten die an der Bühnentür Herumstehenden mit Zoten zu traktieren pflegte, um dann auf dem Podium in höhere Sphären zu entführen. Siehe Milan Turković, *Senza sordino. Was Musiker tagsüber tun*, Wien 1998, S. 131 f.

## III.

Wie viele Angehörige seiner Generation hat Swarowsky die unterschiedlichen politischen Systeme von der späten Monarchie bis zur wiedererrichteten Demokratie nach 1945 erlebt. Und wie für alle Zeitgenossen zogen auch für Swarowsky Krieg und Faschismus tiefgreifende existenzielle Konsequenzen nach sich. Was in seinem Fall den Zusammenhang zwischen Biographie und Politik spezifisch macht – und zugleich die Rekonstruktion dieses Zusammenhangs vor besondere Herausforderungen stellt –, wird an einer Reihe von Widersprüchen deutlich, die sich schon bei einem oberflächlichen Blick zeigen (ob es sich um scheinbare oder wirkliche Widersprüche handelt, zählt bereits zu den vielen offenen Fragen). So war Swarowsky als Sohn eines jüdischen Vaters zwischen 1933 und 1945 der Gefahr von Verfolgung ausgesetzt – dennoch gelang ihm im NS-Kulturbetrieb eine Art von Karriere; die Position als Generalmusikdirektor in Krakau involvierte ihn zumindest indirekt in die (auch kulturelle) deutsche Unterdrückungs- und Vernichtungspolitik in Polen und brachte ihn in unmittelbare Nähe zu Hans Frank, dessen Persönlichkeit er offenbar durchaus ambivalent beurteilte – gleichzeitig hat sich Swarowsky aber für polnische Musiker eingesetzt und dürfte Informationen an die Alliierten weitergespielt haben; einiges spricht dafür, dass Swarowsky in der Zwischenkriegszeit Sympathien für den Kommunismus entwickelte – auf der anderen Seite attestierten ihm die US-amerikanischen Behörden im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens eine monarchistische Gesinnung.

Die Schwierigkeit, Swarowskys Handlungen zu deuten, die dahinterliegenden Vorstellungen und Motive zu erhellen und generell seiner politischen Haltung (bzw. seinen möglicherweise wechselnden politischen Haltungen) auf die Spur zu kommen, wurzelt vor allem in der diffizilen Quellenlage. Explizite Aussagen Swarowskys zu Politischem sind nur spärlich und überwiegend aus zweiter Hand überliefert. Von der Zuverlässigkeit der indirekten Zeugnisse abgesehen gilt selbst dann, wenn von der ‚Authentizität‘ einer Äußerung ausgegangen werden kann, voneinander abzuheben, was den Tatsachen entsprechender Bericht ist, was Selbstschutz bzw. taktischem Kalkül entspringt, wo die Erinnerung versagt, wo im Nachhinein bewusst oder unbewusst zurechtgerückt oder gar verdrängt wird und wo die Neigung zu Ausschmückung und Übertreibung oder zur Stilisierung der eigenen Lebensgeschichte in romantauglichen Anekdoten durchschlägt.

Der Informationsmangel betrifft zuallererst die (generell relativ quellenarme) frühe Biographie. Unklar ist daher, wie Swarowsky zu den Umbrüchen in Österreich von 1918 bis 1938 stand, vom Untergang der Monarchie über die Abschaffung der Demokratie 1933/34 bis hin zum „Anschluss“ 1938. Dabei liegt die Frage nach seiner Sicht bzw. Reaktion auf die Revolution von 1918 insofern besonders nahe, als Swarowsky über seinen Vater zur privilegierten Schicht der späten Monarchie gehörte und das Ende des alten



Österreich bekanntlich für viele Angehörige der sozialen Eliten ein sozio-psychologisch einschneidendes, wenn nicht schockartiges Ereignis war. Nur bedingt aussagekräftig ist das Gutachten der US-Behörden 1945, das bei Swarowsky eine monarchistische Orientierung und eine Idealisierung der Habsburger-Monarchie diagnostizierte.<sup>9</sup> Davon abgesehen, inwieweit er diese Haltung gegenüber den amerikanischen Vernehmern aus taktischen Gründen forcierte und/oder inwieweit es sich um eine nachträgliche Verklärung zumal im Lichte der Erfahrung des Nationalsozialismus handelt, stellt sich die Frage, worauf sich diese Idealisierung genau bezog. Möglicherweise ging es nicht in erster Linie um die (abstrakte) Staatsform und das politische System als solches, eher könnte eine Assoziation der „Welt von gestern“ mit vergleichsweise geordneten und stabilen Verhältnissen im Spiel gewesen sein, vielleicht auch mit kultureller und ökonomischer Prosperität, mit der die ausgehende k.u.k. Monarchie zumindest in der Lebenswelt bzw. aus der Perspektive des jungen Swarowsky verbunden war. Interessant wäre weiterhin, ob er den (in der Insolvenz endenden) Schwund des väterlichen Vermögens in irgendeiner Weise als Teil eines umfassenderen sozio-ökonomischen und politischen Zusammenhangs wahrgenommen oder reflektiert hat. Zwar wissen wir nicht, ob der Entzug der Apanage seitens des Vaters 1922 (auch) mit dessen wirtschaftlichem Niedergang zu tun hatte, jedenfalls aber erreichte Swarowsky die ökonomische Krise der jungen Republik indirekt über die finanziellen Schwierigkeiten, in die sein damaliger Arbeitgeber, die Wiener Volksoper, geriet. Unbekannt ist schließlich Swarowskys Stellung nicht nur zum „Anschluss“ im Speziellen, sondern allgemeiner zur Frage nach dem ‚deutschen Charakter‘ Österreichs und noch grundsätzlicher, ob und wenn ja, von welcher nationalen Identität bei ihm ausgegangen werden kann.<sup>10</sup> Immerhin kann aber jegliche Form von Chauvinismus definitiv ausgeschlossen werden. Darauf deutet nicht bloß hin, wenn Swarowsky in Krakau 1944 Musik polnischer Komponisten dirigiert, vielmehr hat sich eine solche Haltung wohl von vorneherein gleichsam aus geistigen Gründen verboten (man denke nur an Swarowskys Affinität zu italienischer und französischer Sprache und Kunst).

Dokumentarisch belegt ist für die Zeit bis 1933 lediglich, dass Swarowsky in den 1920er Jahren mit dem Kommunismus geliebäugelt und nach eigener Aussage sogar einen Beitritt zur KP angestrebt hat. Dabei dürften Einflüsse aus dem persönlichen Umfeld zumindest verstärkend gewirkt haben – Swarowskys damalige Frau Julia Laszky war Parteimitglied. Inwieweit eine genuine Überzeugung bzw. eigener Antrieb voraus-

9 Siehe die Wiedergabe dieses Dokuments im Beitrag von Oliver Rathkolb.

10 Spuren für eine eigenständige, d.h. sich gegenüber Deutschland abgrenzende Identität als Österreicher sind aber aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten, und zwar im Zusammenhang mit Swarowsky-Übersetzungen von Gluck-Opern. Siehe die Zitate von Briefen aus 1962 bei Juri Giannini, *Interpretation zwischen Praxis und Ästhetik. Hans Swarowsky als Übersetzer von Opernlibretti*, Wien 2019 (Musikkontext 13), S. 233.

zusetzen ist, muss offen bleiben; jedenfalls existieren keine Anzeichen für eine irgendwie in die Tiefe gehende Auseinandersetzung mit dem Marxismus als theoretischem Konzept.

Unzweifelhaft war Swarowskys persönliches wie berufliches Leben seit 1933 massiv politisch bestimmt. Dass die Gefahr von Verfolgung imminant war, zeigte sich spätestens, als in der Hamburger und Berliner Zeit Gerüchte über seine jüdische Herkunft, aber auch seine kommunistische Vergangenheit aufkamen bzw. von Gegnern im Kulturbetrieb offenbar sogar gezielt gestreut wurden. Vor diesem Hintergrund sind die in gewissem Sinn drastischen – und zum Teil riskanten – ‚Schutzmaßnahmen‘ zu sehen, die Swarowsky ergriffen hat: die falsche Behauptung einer illegalen NSDAP-Mitgliedschaft in Österreich vor 1938, die Erlangung des Ariernachweises, indem Ludwig Zenk, der Schwiegervater seiner Tante mütterlicherseits, fälschlicherweise als leiblicher Vater ausgegeben wurde, aber auch die Loyalitätsbekundung gegenüber dem NS-Regime (in einem Brief an Clemens Krauss 1935<sup>11</sup>).

Zu den schwierigsten Fragen von Swarowskys Biographie während der NS-Zeit zählt, weshalb er angesichts dieser prekären Situation nach seiner Station am Zürcher Stadttheater ins Deutsche Reich zurückkehrte. Fest steht, dass er zum Verlassen der Schweiz gezwungen war, nachdem seine Aufenthaltsgenehmigung 1940 infolge der restriktiven eidgenössischen Immigrationspolitik nicht verlängert wurde, und dass sein Sohn Anton im selben Jahr in die USA emigrierte. Dass Swarowsky den Gedanken an Auswanderung in ein anderes sicheres Land für sich selbst verwarf, ist wohl einer komplexen Motivlage geschuldet, in der vermutlich Mehreres eine Rolle spielte: das bekanntlich bei vielen KünstlerInnen beobachtbare Empfinden, den gewohnten kulturellen Raum und Betrieb nicht verlassen zu können oder zu wollen; die Hoffnung, durch maßgebliche Vertreter des deutschen Kulturlebens wie Richard Strauss und Clemens Krauss geschützt oder gefördert zu werden (eine Hoffnung, die sich als mehr oder weniger berechtigt erwies); schließlich das Gefühl einer Verpflichtung gegenüber seiner Mutter, vielleicht auch gegenüber den Eltern von Julia Laszky (zu denen er während des Kriegs Kontakt hielt und die er bis zu deren Deportation in ein KZ 1944 auch finanziell unterstützte).<sup>12</sup>

Davon auszugehen ist, dass unter solchen Bedingungen eine Identifikation mit dem Regime nicht zustande kommen konnte. Auch sind Spuren äußeren wie inneren Widerstands erkennbar – vom Einsatz für polnische, punktuell wohl sogar jüdische Musiker

11 Siehe das Zitat im Beitrag von Otto Karner, Abschnitt „2. Berlin“.

12 Wie Manfred Huss (siehe den Epilog „Hommage an Hans Swarowsky“ in diesem Band) berichtet, führte Swarowsky in den 1970er (!) Jahren gegenüber seinen Schülern aus, dass er die Rückkehr geradezu für ethisch geboten erachtet habe, um die Diktatur von innen heraus zu bekämpfen, und dass er ganz grundsätzlich die Emigration nur im Falle persönlicher Gefährdung für statthaft hielt. Auf der Hand liegt, dass eine solche Aussage höchste quellenkritische Vorsicht erfordert.