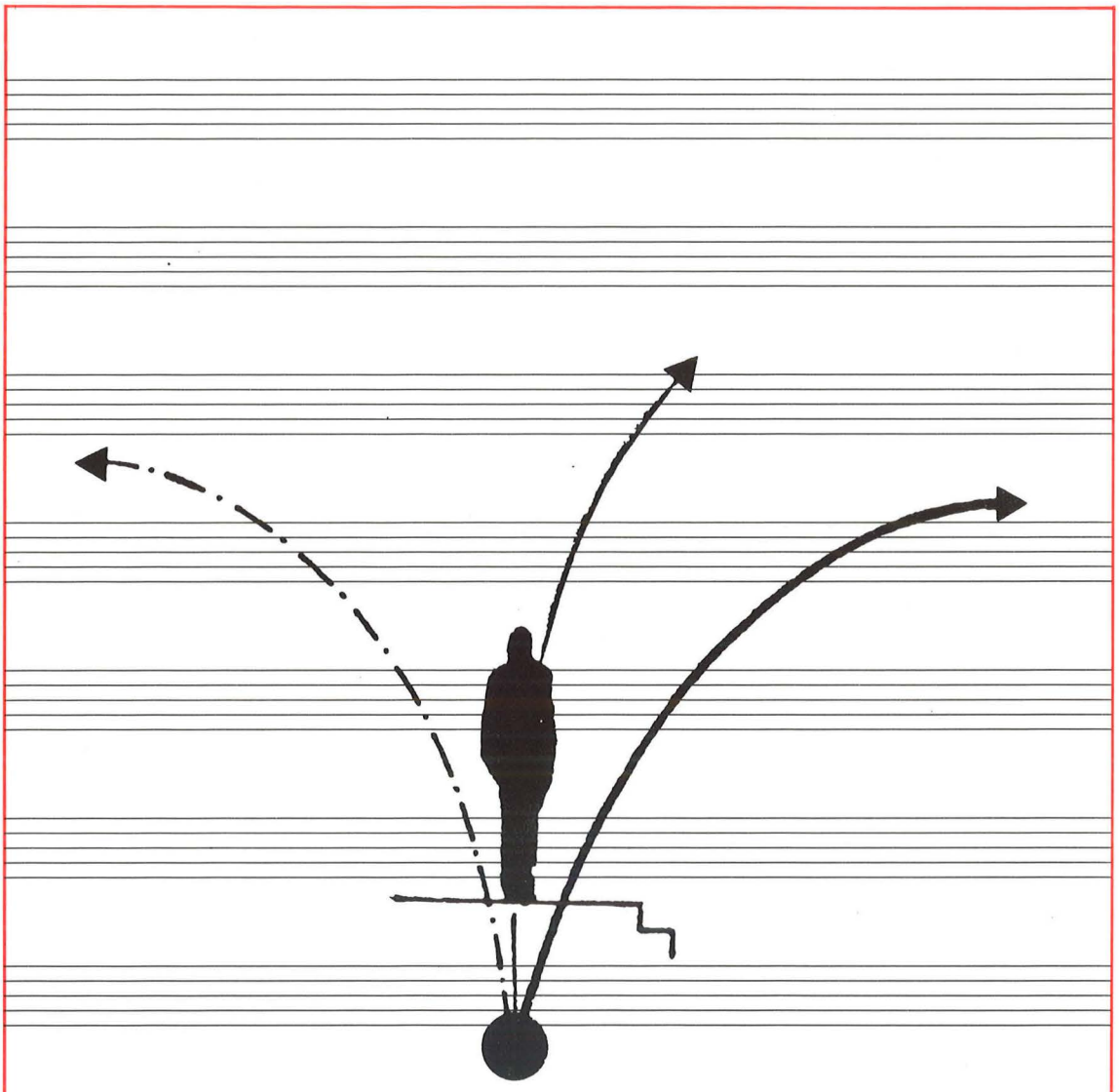
2 1988
öS 25,–

iwk

MITTEILUNGEN

DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST



MUSIK UND POLITIK

VERDRÄNGTE SCHULD – VERFEHLTE SÜHNE

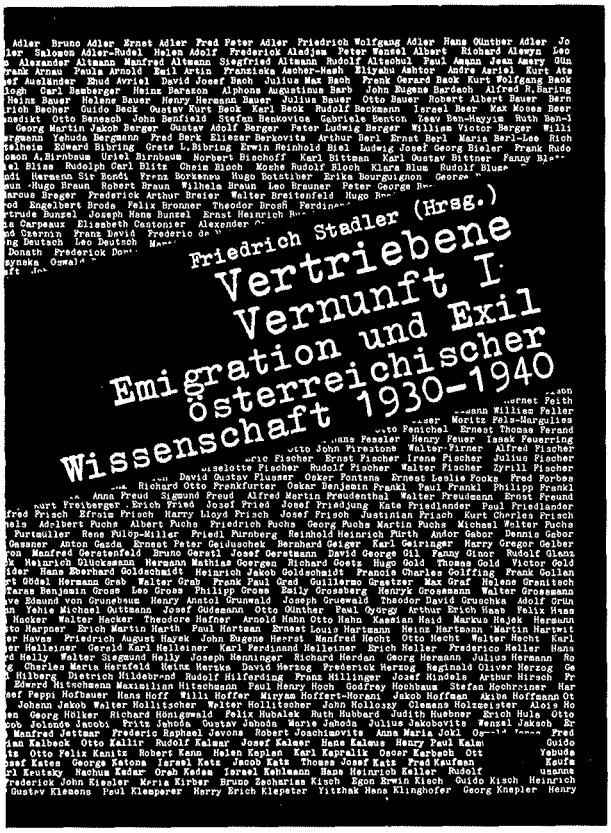
Entnazifizierung in Österreich 1945–1955

Symposion des Instituts für Wissenschaft und Kunst
März 1985

Hrsg.: Sebastian Meissl, Klaus-Dieter Mulley, Oliver Rathkolb

368 Seiten
Ladenpreis: S 480,–
Subskriptionspreis für IWK-Mitglieder: S 336,–

Bestelladresse:
IWK, 1090 Wien, Berggasse 17/1



VERTRIEBENE VERNUNFT I

Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940

Seminarreihe des Instituts für Wissenschaft und Kunst

Herausgegeben von Friedrich Stadler

Verlag Jugend & Volk

584 Seiten, S 498,–
IWK-Mitgliederpreis: S 330,–

iwk

INHALT

MUSIK UND POLITIK ZWISCHEN DEN WELTKRIEGEN

Oliver Rathkolb
Bürokratie und Musikalltag am Beispiel der Wiener Staatsoper
Thesen zur musikalischen Zeitgeschichte zwischen den Kriegen 26

Cornelia Knotik
Ideologische Implikationen musikhistorischen Bewußtseins am Beispiel der Bemühungen um „alte Musik" 29

Manfred Permoser
Der Klubchor der Zeitungssetzer.
Die Politisierung eines Branchen-Gesangsvereines 32

Christian Böhm/Hans Peter Hye
Erste Ergebnisse der Gesamtaufnahme der Jahrgänge 1938/39 des Katasters der gelöschten Vereine im Wiener Stadt- und Landesarchiv 35

Gabriele Eder
Musikfeste im Wien der Zwischenkriegszeit.
Ein Spiegel realpolitischer Verhältnisse 38

Rudolf Renger
Musikpolitik im „Ständestaat".
Am Beispiel der publizistischen Rezeption und Repression von Ernst Kreneks Bühnenwerk mit Musik „Karl V." von 1934 bis 1984 42

Christian Glanz
„Jazz" in Österreich 1918—1938:
Personalstudie Charly Kaufmann 46

Peter Revers
Theodor Berger. Die Anfänge seiner kompositorischen Karriere 49

Gerhard J. Winkler
Das verordnete Landesbewußtsein.
Am Beispiel der Burgenländischen Landeshymne (1935/36) 52

BÜCHER 56

EDITORIAL

Die Arbeitstagung „Musik und Politik zwischen den Weltkriegen", deren Beiträge nun gedruckt vorliegen, stand vor allem im Zeichen der im Untertitel formulierten Aufgabe „Methodendiskussion zwischen Musikwissenschaft und Zeitgeschichte", die sich aus der Einsicht ergeben hat, daß die Darstellung von zeitgeschichtlichen Phänomenen aus dem Blickpunkt der Musikgeschichte und vom historischen Gesichtspunkt aus vor ähnlichen Problemen steht, daß gerade im 20. Jahrhundert Musikgeschichte mit politischer Geschichte engstens verflochten ist und daß schließlich ein Dialog über die gegenseitigen Schwierigkeiten den Blick wohltuend über die Grenzen der Fachwissenschaft hinaus führt.

Zur Verwirklichung dieses Zieles wurde die Tagung, die insgesamt in einer besonders anregenden Atmosphäre offenen Diskurses stattgefunden hat, was die Richtigkeit des Ansatzes beweist, in zwei Teilen abgehalten: bei einem ersten Gespräch im November 1986 wurden in Thesenform einzelne Forschungs-Desiderata der grob umrissenen Themenkomplexe diskutiert, als Ergebnis dessen ergaben sich letztlich die konkret zu behandelnden Fragen, die im Mai 1987 als Referate vorgetragen wurden.

Die „statistischen Erhebungen zum Vereinsleben der I. Republik in Wien" von Böhm und Hye fallen insofern etwas aus dem Rahmen der übrigen Arbeiten, da sie ein Bericht aus dem laufenden Projekt einer Datenerhebung anhand von Unterlagen über gelöschte Vereine sind, die den Anfang einer Grundlage zur Darstellung dieses Themas bildet. Der Beitrag hat aber seinen wichtigen Platz, um den Umgang mit Methoden der elektronischen Datenverarbeitung zu repräsentieren, der in beiden Wissenschafts-Gebieten heute zum unerläßlichen Werkzeug zählt.

Cornelia Knotik

Bildnachweis:
Umschlagzeichnung: „Aufsteigender, sich spaltender Dreiklang", aus: Österreichische Musikzeitschrift, 6/1986, S. 292
S. 39: Historisches Museum der Stadt Wien
S. 40: Titelseite der Monatszeitschrift „Der Sozialdemokrat", März 1927
S. 47: Archiv des Instituts für Musikgeschichte

Wir trauern um Frau Dr. Fritzi Duschek, die dem Institut seit seiner Gründung als Mitglied angehört hat.

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST 43.JG./NR.2

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Helga Kaschl. Alle 1090 Wien, Berggasse 17/1. Druck: J.H. Pospisil, 1170 Wien, Taubergasse 15.

1090 Wien, Berggasse 17/1 Telefon 34 43 42
1070 Wien, Museumstraße 5 Telefon 93 13 82

BM|UKS WIEN KULTUR

Oliver Rathkolb

BÜROKRATIE UND MUSIKALLTAG AM BEISPIEL DER WIENER STAATSOPER

Thesen zur musikalischen Zeitgeschichte zwischen den Kriegen

Quellenfilter und wissenschaftliche „Objektivität"

Stärker als andere Wissenschaftszweige wurde die Historiographie von ihrer Nähe zu den „Quellen", d.h. Akten, Briefen bzw. Sekundärliteratur geprägt – vor allem zu den Primärquellen. Auch die Zeitgeschichte wurde von dieser positivistischen Position dominiert, um gegen politisch motivierte „Angriffe" gewappnet zu sein. Sowohl aus diesen Traditionen und den genannten spezifischen parteipolitisch motivierten Abwehrmechanismen heraus blieben quellenkritische Reflexionen verschiedenen sozialwissenschaftlichen Ansätzen vorbehalten.

Gerade bei der musikalischen Zeitgeschichte sollten derartige positivistische Tendenzen vermieden werden, obwohl der Nachholbedarf an originärer Information und Faktizität relativ groß ist. Musikalische Zeitgeschichte war bisher – mit wenigen Ausnahmen – eher von an Sekundärliteratur interessierten Darstellungen „gemacht" worden und endete meist in nicht nachvollziehbarer positiver oder auch negativer personenbezogener Hagiographie.[1]

Trotz dieses methodischen Defizits sollte nicht einer naiven engstirnigen Quellendarstellung das Wort geredet werden. Jeder auch noch so interessante und vertrauliche „Akt" in der Behördenüberlieferung enthält neben informativen Analyse- bzw. Interpretationsinformationen eine gehörige Portion an Subjektivität, die auf den Faktenteil rückwirkt. Akten sind das Ergebnis eines Filtervorganges mit rechtfertigenden und arrondierenden Zielen. Erst wenn es gelingt, diese meist gesamtgesellschaftlich motivierte Subjektivität, in die auch private Emotionen einfließen, zu lokalisieren, können die Akten in eine entsprechende Analyse- und Interpretationsstruktur eingebaut werden, ohne etwaige Widersprüche und Differenzierungen zu verbergen.

Unbedingt sollte eine Monostruktur bei den Quellen vermieden werden, denn es gilt ja nicht die formale Behördenentscheidung stur nachzuvollziehen, sondern inhaltliche Interessensgefüge, Wechselwirkungen und Entwicklungslinien darzustellen. Je vielfältiger die Quellen sind, desto präziser kann die Interpretation werden. Trotzdem wird die Subjektivität des Autors oder der Verfasserin permanent und bei allen Arbeitsschritten aktiv sein. Je häufiger diese innere Subjektivität releviert und einer kritischen Selbstanalyse unterzogen wird, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit einer objektiveren Gesamtdarstellung, die jedoch immer von der Gegenwart beeinflußt wird. Geschichtsschreibung sollte ein permanenter, vielschichtiger und differenzierter Arbeitsvorgang sein, vergleichbar mit einem Begriff aus der Chemie: Dehydrierung.

Repertoire als Spiegel zeitgeschichtlicher Entwicklungen

Gerade an der vom Staatshaushalt immer dependenten Wiener Staatsoper lassen sich derartige gesellschaftliche Interessenskonstellationen sehr deutlich zeigen, wie nachfolgende Fallstudien beweisen. Vorausgeschickt soll jedoch werden, daß es sich meist um Kurzzeitentwicklungen im Repertoire handelt, in der langfristigen Kontinuität gibt es kaum derartige Schwankungen.

Das „K.K. Hofoperntheater" erhielt 1911 erstmals einen modernen Manager als Direktor, Hans Gregor – einen norddeutschen Erfolgsmanager von der Komischen Oper in Berlin. Seine Ernennung war auch ein Ergebnis einer wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung. Gregor exekutierte das Staatsopern-Repertoire während des Ersten Weltkrieges. Zwar wurde die Oper 1914 zwei Monate lang geschlossen, um dann aber den Betrieb in einem bisher kaum gekannten Umfang wieder aufzunehmen. Signalisierte die Schließung den Kriegsbeginn, so sollte der umfangreiche Spielplan – 35 Werke gelangten bis Ende 1914 zur Aufführung – Normalität, wenn nicht sogar kulturelle Überlegenheit vorspiegeln und die Menschen „bei Laune halten".[2] Im letzten Jahr der Monarchie wurde Leoš Janáčeks „Jenufa" aufgeführt, um ein politisches Zeichen in Richtung eines nationalen Ausgleichs mit den Slawen zu setzen. Das Werk war bereits 20 Jahre alt und niemand erwartete einen Erfolg, der jedoch zumindest beim Publikum eintrat – sehr zum Mißfallen der deutschnationalen Presse.[3]

Die Herrschaftsdominanz über die Oper durch das Kaiserhaus hatte auch negative Auswirkungen. Erst kurz vor Ende des Krieges wurde das Aufführungsverbot für Richard Strauß' „Salome" aufgehoben, nachdem Gregor 1917 ein Widmungswerk des slawischen Klavierlehrers Julius Zaiczek-Blankenau „Ferdinand und Luise" für die kaiserliche Familie realisiert hatte.[4] Am 14. Oktober 1918 durfte „Salome" auf die Bühne gebracht werden, in einer Benefiz-Vorstellung zugunsten der Kriegswitwen und Waisen – trotz der kritischen Darstellung der biblischen Figur Johannes des Täufers. Bereits anhand dieser wenigen Beispiele zeigen sich die offensichtlichen Wechselwirkungen zwischen dem Ende der Monarchie und der Programmgestaltung des K.K. Hofoperntheaters, sodaß auch die Republik nicht frei von Herrschaftsinteressen sein sollte, wie die Namensänderung von Operntheater in Staatsoper verdeutlicht.

Zwar hatte Österreich aufgehört, eine politische Großmacht in Europa zu sein, doch die von wirtschaftlichen und sozialen Krisen ständig erschütterte Republik „Deutsch-Österreich" forcierte das Wiener Kulturleben, das die „Spitze" eines 56-Millionen-Reiches war, nun als Surrogat für den Verlust der politischen Großmachtstellung. Österreichische Kultur wurde zum politischen Markenzeichen für die Auslandsdarstellung und bereits 1919 wurde beim 25jährigen Bestandsjubiläum des Opernhauses am Ring eine grandiose Operngala geboten.[5] Die politische Großmacht war zerstört worden, und an ihre Stelle

sollte für die Republik Österreich, der der Anschluß an Deutschland von den Alliierten verboten worden war, die kulturelle Großmacht Österreich treten – mit allen negativen Attributen einer Großmacht-Haltung.

Insoferne hatte auch die Staatsoper der demokratischen Republik eine doppelte Herrschaftslegitimation zu erfüllen: In der Außendarstellung und in der Innenrepräsentation. Die Kulturgroßmacht „Österreich" sollte zumindest auf ihr zugänglichen Wirkungsebenen entsprechend präsent sein.

Zum Unterschied vom Literaturschaffen zeigte sich in der Musikproduktion doch eine deutliche Konkurrenz zum Deutschen Reich, obwohl der Künstlertransfer in den ersten Nachkriegsjahrzehnten noch nicht ideologisch eingeschränkt war. Beeinflußt wurde die „Außenlegitimation" der Staatsoper auch durch den Subventionsverteiler, das Bundesministerium für Unterricht, sowie durch die verschiedenen kulturellen Interessensgruppen. Bemerkenswert ist die Spielplanentwicklung, die eine überdurchschnittliche Tendenz zu Uraufführungen der Avantgarde zeigte: „Die Gezeichneten" (1920) und „Schatzgräber" (1922) von Frank Schreker, „Johnny spielt auf" (1927) von Ernst Krenek, „Wozzek" (1930) von Alban Berg, „Bacchantinnen" (1931) von Egon Wellesz.[6]

Doch bereits bei den deutschnationalen Protesten gegen „Johnny spielt auf" wurde 1927 deutlich, daß die Moderne immer heftiger auf ideologisch begründete Widerstände in Wien stieß, die bereits rassistisch gefärbt waren.[7] Das Bundesministerium für Unterricht zog 1928 die Zügel merklich enger, als restriktive Richtlinien für den Direktor Franz Schalk erlassen wurden – ein beliebtes administratives Mittel, um „ungeliebte" Direktoren zum Rücktritt zu zwingen.[8] Es scheint kein Zufall zu sein, daß mit der Verschärfung der innenpolitischen Konflikte seit dem Justizpalastbrand 1927 und der Militarisierung der Heimwehrbewegung die Pressionen gegen „Zeitoper" immer stärker wurden. Alban Berg schrieb darüber relativ betroffen an den Nachfolger Schalks, Clemens Krauss, im Zusammenhang mit der scheinbaren „Absetzung" des Wozzek 1931, sodaß der Eindruck entstünde, „eine solche ‚atonale' Musik sei eben doch nichts für unser bürgerliches Publikum."[9]

Ohne Anspruch auf Komplexität erheben zu wollen, sollen doch einige Korrespondenzstücke aus dem Büro von Klemens Krauss (1929—1934 Direktor) zitiert werden, um sozusagen den Zeitgeist, das Umfeld dieses Stardirigenten und Operndirektors, kurz vor und nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland und der Zerstörung der Demokratie in Österreich 1933 zu skizzieren. Während Krauss 1929 in einem Schreiben an den Direktor der Österreichischen Kredit-Anstalt die „Behauptung", er sei „Freimaurer", „auf das Entschiedenste zurückweist" und „betont, daß ich ein gläubiger Katholik bin und auch als solcher geboren und erzogen wurde"[10], gratulierte er im selben Jahr den „Wiener Arbeiter Symphonie-Konzerten zu ihrem 25jährigen Jubiläum (...) habe selbst Gelegenheit gehabt, im Rahmen dieser Konzerte zu dirigieren; es war mir eine Freude, den Enthusiasmus und das Verständnis zu sehen, mit dem das Publikum diese Konzerte unserer großen Meister (...) aufgenommen hat."[11] Ein Jahr später akzeptierte er die Tätigkeit als Juror für „eine abendfüllende Oper, die das Zeitlos-Charakteristische der deutschen Volksseele neu zu gestalten sucht, ohne die Umwertung aller Werte in den letzten zwei Jahrzehnten außer Acht zu lassen, und die – ohne parteipolitische Tendenz – auch geeignet wäre, in Wort und Musik dem Ausland den Begriff des deutschen Volkstums ebenso zu vermitteln, wie es etwa bei der ‚Verkauften Braut' als Ausdruck böhmischen Volksempfindens der Fall war. Also die heutige ‚Deutsche Volksoper'."[12] Doch bereits 1932 ging Krauss auf Distanz zur Sozialdemokratie und lehnte die Bitte des Journalisten Julius Braunthal, in der Wochenzeitung „Die Bunte Woche" über „Neugestaltung der kulturellen und sozialen Ordnung" zu philosophieren, ab.[13] Interventionen des ehemaligen, ultrarechtskonservativen Unterrichtsministers Anton Rintelen werden jedoch eher erhört, ebenso wie Darbietungen bei einer „Dr. Seipel-Gedächtnis-Feier in der Staatsoper" 1933.[14]

Trotz Anpassung an christlichsoziale Kreise hatte Krauss seine Deutschland-Kontakte intensiviert und wechselte 1934 in den nationalsozialistischen Kulturbetrieb, der ihm scheinbar, subjektiv gesehen, mehr künstlerische Möglichkeiten als in Wien bot. 1938, nach dem „Anschluß" wollte Krauss jedoch seine Tätigkeit wieder aufnehmen, doch der „Führer" selbst,

Wiener und Wienerinnen!

Unsere Staatsoper,

die erste Kunst- und Bildungsstätte der Welt, der Stolz aller Wiener,

ist einer frechen jüdisch-negerischen Besudelung zum Opfer gefallen.

„Jonny spielt auf!"

Riesen-Protest-Kundgebung

Christliche Wiener und Wienerinnen, Künstler, Musiker, Sänger und Anhänger erscheint in Massen und protestiert mit uns gegen diese unerhörte Schandzumute in Oesterreich

Ort: Lembachers Saal, Wien, III. Landstraße Hauptstraße
Zeitpunkt: Freitag, den 13. Jänner 1928, 8 Uhr abends.
Eintrittsbeitrag 20 Groschen. / Juden haben keinen Zutritt!

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei Großdeutschland

Plakat der Nationalsozialisten, Wien 1928: Aufruf zu einer Protestkundgebung gegen „Johnny spielt auf".

verbot derartige Aktivitäten.[15] Es erscheint jedoch gerade aufgrund der Diskussionen über die „Flucht" von Clemens Krauss, der auch einige Ensemblemitglieder ins Deutsche Reich „entführte, notwendig zu sein, über das kulturpolitische Klima während des Dollfuß-Schuschnigg-Regimes 1933/34—1938 an der Staatsoper zu reflektieren. Gerade über diese Periode scheinen noch immer merkwürdige Mythen überdauert zu haben.

Staatsopernbetrieb im „Ständestaat" und „Austrofaschismus"

Die Auflösung des Parlaments durch den christlichsozialen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß im März 1933 hatte natürlich Folgen für den Kulturbetrieb an der Staatsoper. Der neue starke Mann im Unterrichtsministerium, Sekionschef Pernter, scheint von jenen Interessengruppen beeinflußt worden zu sein, die prinzipiell gegen die Avantgarde eingestellt war.[16] Nur so ist es erklärbar, daß Kreneks „Karl V." nicht zur Aufführung gelangte. Der Inhalt des Werkes selbst lag durchaus auf der ideologischen Linie des Dollfuß-Regimes. Krenek selbst beschrieb diese Zielrichtung, die seiner damaligen ideologischen Position entsprach, folgendermaßen, ganz im Sinne der These, daß Österreich eine Art „zweiter deutscher" Staat sei, mit entsprechenden Traditionen: „Karl V. ..., ein Werk, das sich die Verherrlichung des alten katholisch-universalistischen Reichsgedankens, der historischen Sendung Österreichs und seiner erhabenen Vergangenheit zum Gegenstand gemacht hat." [17]

Trotzdem war eine zeitlang die offizielle Position gegenüber den „Neutönern" durchaus ambivalent und noch Ende 1935 wurden Webern, Berg und Krenek in der kulturpolitischen Zeitschrift „Der Ständestaat" verteidigt, weil sie doch einen Beitrag zur „Mehrung des Ansehens Österreichs als Musikland par excellence" leisteten.[18] Doch sehr bald sollten andere Versuche einer „neuzeitlichen Oper" an der Staatsoper für entsprechende Auslandsrepräsentation sorgen und zwar mit konventionellen kompositorischen Mitteln wie Wilhelm Kienzls „Don Quixote", Bernhard Paumgartners „Rossini in Neapel" und Josef Wenzel-Traunfels „Die Sünde", wobei jedoch die allgemein propagierte „Rückwärtsgewandtheit" der Libretti eher negative Kritik hervorrief.[19] Ebenso publikumsunwirksam doch systemkonform war Marco Franks „Die fremde Frau", basierend auf einem Libretto von Friedrich Schreyvogel über eine „moderne" Frau, die ohne die traditionellen sozialen Bande im Selbstmord enden „mußte".[20] Jaromir Weinberger widmete seinen „Wallenstein" Schuschnigg.[21]

Auch auf die Bestellung von Direktoren nahm der Bundeskanzler, Kurt Schuschnigg, direkt Einfluß, sodaß dem eigentlichen Direktor, Erwin Kerber, der deutsche Exilant Bruno Walter als künstlerischer Direktor zur Seite gestellt wurde.[22] Ausschlaggebend für diese Politik war sicherlich die Tatsache, daß Walter ein weltbekannter Dirigent war, der aus dem nationalsozialistischen Deutschland vertrieben worden war. Unbekanntere Künstlerinnen und Künstler, die Deutschland verlassen mußten oder der Sozialdemokratie bzw. der KP nahestanden, wurden keineswegs derart bevorzugt behandelt. Einen stillen Arierparagraphen wie beispielsweise beim Film[23] gab es jedoch im Musikbereich, selbst nach dem Juli-Abkommen mit Deutschland 1936 nicht.

Deutlicher Druck wurde jedoch von Nationalsozialisten in Deutschland auf Künstler jüdischer Abstammung indirekt ausgeübt. So intervenierte Alfred Eduard Frauenfeld gegen den Dirigenten Wilhelm Furtwängler, der die Neuinszenierung des Tannhäuser an der Staatsoper nicht durch den „Juden" Lothar Wallerstein, sondern durch einen „zweiten Juden", Herbert Graf, der Deutschland verlassen mußte, gestalten lassen wollte.[24] Positiv beurteilte er den Abgang von Clemens Krauss aus Wien, wobei er eine Reihe bekannter Sängerinnen und Sänger mit nach Berlin nahm (Rünger, Ursuleac, Manowarda, Völker, Zimmermann). Trotzdem halfen „deutsche" Künstler an der Bewältigung der Probleme nach dem Abgang von Krauss. Abschließend kritisierte Frauenfeld die hohen Kartenpreise der Staatsoper, die dadurch angeblich „eine ausschließliche Angelegenheit der wohlhabenden Judenschaft Wiens geworden ist. Was an Freikarten zur Ausgabe gelangt, kommt zur Gänze in die Hände der reaktionär-legitimistischen Kreise. Für Nationalsozialisten ist diese Kunststätte unzugänglich." [25]

Dieser Kulturkampf wurde zwar von den „Herrschenden" registriert und eine zeitlang auch bekämpft – ebenso wie die Sozialdemokratische Opposition –, doch die Konsequenz wie in der brutalen Auseinandersetzung mit der Linken fehlte – trotz der Ermordung von Dollfuß durch österreichische illegale Nationalsozialisten im Juli-Putsch 1934. Die Demonstrationen gegen Krauss in der Oper im Dezember 1934, kurz nachdem sein Berliner Engagement bekanntgeworden war, galten sicherlich nicht primär einer ideologischen Empörung, denn einer kulturellen subjektiven Enttäuschung, da dieser Abgang das Niveau der Staatsopernproduktionen doch empfindlich schwächte. So war beispielsweise bekannt, daß die Konzerte des Generalmusikdirektors und Nationalsozialisten Leopold Reichwein – er publizierte auch im Völkischen Beobachter – „zu großen nationalsozialistischen Kulturkundgebungen gestaltet" worden waren.[26] Man versuchte zwar von der Seite der Konzerthaus-Direktion und auf Druck des Unterrichtsministeriums, die Zahl der Konzerte zu senken, doch verboten hat man sie nicht – ganz zum Unterschied zu den Arbeitersymphoniekonzerten nach dem Februar 1934!

Insgesamt gesehen war das ideologische Engagement im Bereich Musikschaffen, verglichen mit den Bereichen Literatur und Theater, doch bis 1938 nicht so intensiv, vor allem bei Sängern – stärker bei Dirigenten und Operndirektoren. Dies drückte sich auch in den „Anschluß"-Hymnen 1938 aus.[27] Einer der Gründe liegt sicherlich darin, daß Musik als non-verbale Kunst sich nur bedingt artikulieren kann. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, daß Musikwesen

keineswegs „unpolitisch" ist, wie die wenigen Beispiele für die 1. Republik gezeigt haben. Vor allem im Musikalltag, in der Musikbürokratie werden politische Einflüsse und Wechselwirkungen ganz deutlich sichtbar. Dies beweist beispielsweise auch den hohen Anteil von illegalen Nationalsozialisten im Ensemble der Wiener Philharmoniker, wo aufgrund der Vereinsstruktur doch derartige politische Einflüsse stärker zum Tragen kommen.[28] Eine bestimmte Rolle spielt dabei sicherlich auch das früher stärkere Kollektivverhalten bei Orchestern.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu Friedrich C. Heller, Über die Schwierigkeiten, die österreichische Musikgeschichte der Jahre 1938–1945 zu schreiben. In: Österreichische Musikzeitschrift 4/1988, S. 163 sowie Rudolf Flotzinger, Musik. In: Erika Weinzierl und Kurt Skalknik (Hrsg.), Österreich 1918–1938, Graz 1983, S. 651 ff. sowie ders., Musik als Medium und Argment. In: Franz Kadrnoska (Hrsg.), Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien 1981, S. 373 ff. und Manfred Wagner, Zwischen Aufbruch und Schatten. Zur Musikgeschichte Österreichs zwischen 1918 und 1938, ebd. S. 383 ff.
2 Heinrich Kralik, Die Wiener Oper, Wien 1962, S. 75.
3 Marcel Prawy, The Vienna Opera, Wien 1969, S. 100.
4 ebd.
5 Kralik, Oper, S. 76.
6 Flotzinger, Musik (Hrsg. Weinzierl), S. 664.
7 Zu diesem speziellen Fall und zu Ernst Krenek im allgemeinen vgl. Claudia Maurer Zenck, Ernst Krenek – Ein Komponist im Exil, Wien 1980 sowie den Beitrag von Rudolf Renger in diesem Heft.
8 Prawy, Vienna Opera, S. 130.
9 Götz Klaus Kende (Hrsg.), Höchste Leistung aus begeistertem Herzen. Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper. Eine Dokumentation, Wien 1971, S. 50.
10 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, SR Oper 1 (Krauss, Korrespondenz 1929/30).
11 ebd.
12 ebd., 24. 1. 1930 (pag. 86).
13 ebd., SR Oper 2, Krauss, Fol. 209, 1. 12. 1932.
14 ebd., Fol. 785 (28. 2. 1933) u. Fol. 838 (27. 3. 1933) bzw. Fol. 838, (27. 3. 1933).
15 Vgl. dazu die entsprechenden Dokumente im Personalakt Clemens Krauss im Berlin Document Center. Zu Krauss in der Ersten Republik in Wien vgl. Norbert Tschulik, Aspekte der Wiener Opernpflege in der Ersten Republik. Habilitationsschrift Wien 1978, Teil 2, S. 356 ff.
16 ebd., S. 383.
17 ebd., S. 378.
18 Flotzinger, Musik (Hrsg. Weinzierl), S. 663.
19 Vgl. dazu Evelyn Austeda, Die Kulturpolitik des österreichischen Ständestaates 1934–1938, Seminararbeit (Institut für Zeitgeschichte, Wien) 1970, S. 34 sowie Prawy, Vienna Opera, S. 152.
20 Prawy, Vienna Opera, S. 152.
21 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Bundestheaterverwaltung 1938, 79.119, S. 3
22 Prawy, Vienna Opera, S. 150 f.
23 Vgl. dazu den in Satz befindlichen Beitrag von Gerhard Renner, Der Anschluß der österreichischen Filmindustrie seit 1934. In: Oliver Rathkolb u.a. (Hrsg.), „Veruntreute Wahrheit". Hitlers Propagandisten in Österreich, Salzburg im Herbst 1988 (Otto Müller Verlag).
24 Berlin Document Center, Personalakte Wilhelm Furtwängler, Brief Frauenfeld an Walter Funk, 23. Juli 1935, S. 5.
25 ebd., S. 6.
26 ebd., S. 4.
27 Vgl. dazu Oliver Rathkolb, Kulturbetriebskultur 1938. In: Wien 1938, Wien 1988, S. 359 ff.
28 Ders., „... für die Kunst gelebt". In: Anton Pelinka und Erika Weinzierl (Hrsg.), Das Große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1987, S. 65 f.

Cornelia Knotik

IDEOLOGISCHE IMPLIKATIONEN MUSIKHISTORISCHEN BEWUSSTSEINS AM BEISPIEL DER BEMÜHUNGEN UM „ALTE MUSIK"

Überblickt man die Vielfalt von Aufführungen alter Musik in der I. Republik, die sich vor allem ab Mitte der 20er Jahre häufen, so fällt als wesentlicher Unterschied zu ähnlichen Bestrebungen im 19. Jh. eine Erweiterung des Begriffes alter Musik in dem Sinn auf, daß ein verstärktes Interesse der Musik von als „Mittelalter" bzw. „Gotik" etikettierten Epochen gilt, worunter diejenigen vor dem 17. Jh. gemeint sind. Untersucht man die Verankerung diese Tuns im Schaffen einzelner Personen – was auch den Blick auf die Entwicklung musikhistorischer Forschung lenkt, sowie in diversen Ensembles und Vereinen, so lassen sich drei Motivationszusammenhänge für die Beschäftigung mit alter Musik in oben genanntem Sinn feststellen:

a) eine angenommene strukturelle Verwandtschaft jener alten mit neuester, zeitgenössischer Musik, b) die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe zur Bildung österreichischen Selbstbewußtseins, c) eine romantische Rückbesinnung, die im weiteren zur Grundlage politischer Utopien gemacht wird. [1]

Der Begriffsinhalt „alter Musik" in der I. Republik soll in vorliegender Darstellung anhand von Fallbeispielen den genannten Schwerpunkten nach beschrieben werden, wobei für ein besseres Verständnis ihrer Genese auch deren Verwurzelung in Phänomenen und Zielsetzungen des vorigen Jahrhunderts zu berücksichtigen ist.

1.) Guido Adler und die Anfänge musikgeschichtlicher Forschung

Da die Beschäftigung mit alter Musik in ihren Fragestellungen und auch in der Zugänglichkeit der Kompositionen mit der Entwicklung der Musikwissenschaft zusammenhängt, kommt Guido Adler hier eine zentrale Bedeutung zu. Als er 1898 die Nachfolge Eduard Hanslicks an der Universität Wien antrat und dort das Musikwissenschaftliche Institut gründete, war damit ein grundsätzlicher Neuanfang in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik vergangener Epochen gesetzt:

„Musikbeispiele sorgen für die Belebung – Hanslick spielte reizend Klavier, allein er beschränkte sich auf Stücke aus dem 18. und dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Ich sang und spielte Werke aller Zeiten unter Heranziehung von Studierenden, natürlich in Beschränkung der Mittel – ..." [2]

Schon Jahre vorher hatte er die Notwendigkeit betont, „alle Zeiten" musikhistorisch zu erfassen und deshalb schon Anfang der 90er Jahre die systematische Aufarbeitung von Kompositionen in exemplarischen Editionen angestrebt, wobei er sich zunächst ein „enges Zusammengehen" von Deutschland und

Österreich wünschte.[3] Daraus entstand das bis heute existente Unternehmen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", von Anfang an mit großem Öffentlichkeitswert, wie die Mitgliedsliste der kunstpolitischen Kommission zeigt: Johannes Brahms und Joseph Hellmesberger weiters u.a. der Altphilologe Wilhelm Ritter v. Hartel, der Direktor des Instituts für österreichische Geschichtsforschung und der Hofbibliothek Heinrich Ritter v. Zeißberg, der Verleger Carl August Artaria als Kassier, Eduard Hanslick als Vorsitzender und Adler selbst als Leiter der Publikationen. Der repräsentativen Bedeutung dieser Denkmälerausgaben entspricht auch die von Adler als Vorbild für die Reihe 1892/93 veranstaltete Edition von Kompositionen des Kaiserhauses (Ferdinand III, Leopold I, Josef I) in zwei Bänden, die sehr bald vergriffen gewesen ist. In der Musik- und Theaterausstellung desselben Jahres, die auf Anregung der Fürstin Metternich stattfand, veranstaltete Adler ein historisches Konzert mit einem Programm aus dem 1. Band dieser Ausgabe. Er selbst nennt diese Aufführung und die Erwerbung der Trienter Codices 1891 als ausschlaggebend für die Zustimmung zur Gründung der DTÖ.

In der I. Republik sind die Vorsitzenden der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler mit der Kirche verbunden, worin neben einer offiziellen Anerkennung auch Adlers Einfluß zu sehen ist: schon während des Weltkrieges nimmt diese Stelle Bischof Laurenz Mayer ein, Hofkaplan und Religionslehrer von Kronprinz Rudolf, Vertrauter und Beichtvater des kaiserlichen Paares, den mit Adler nach dessen Aussage eine „enge Gesinnungsgemeinschaft" verbindet, die jener mit dem Etikett „altliberal" versieht.[4] Mayers Nachfolger ist ab 1918 Graf Max Wickenburg, Sektionschef im Unterrichtsministerium und letztlich Innenminister, ab 1932 Kardinal Erzbischof Piffl und danach Kardinal Erzbischof Innitzer.[5] Unter den Herausgebern der einzelnen Bände finden sich viele als avantgardistische Komponisten bekannt gewordene Schüler Adlers und in seiner Einschätzung der Bedeutung der Denkmälerausgaben spielt jener Topos von Verwandtschaft zwischen alter und moderner Musik eine Rolle, der – wie schon einleitend erwähnt – nun eines der Hauptmotive für die Beschäftigung mit alter Musik bildet. Er schreibt dazu: „Manche der ‚Unebenheiten' lernten sie aus den mehrstimmigen Werken der Gotik – Webern arbeitet an einer Dissertation über das zweite Buch von Heinrich Isaaks ‚Choralis Constantinus', das er in unseren Denkmälern 1909 in tadelloser Weise edierte. Auch in den Werken dieses großen Meisters stehen ‚verpönte Quartgänge' und andere verfemte Richtungen."[6]

Außer von Webern wäre noch Egon Wellesz zu nennen, der sich nach einer Dissertation bei Adler über Guiseppe Bonno, neben seiner kompositorischen Tätigkeit der Erforschung mittelalterlicher byzantinischer Musik zuwandte. Er kam auch in seinen Vorlesungen an der Wiener Universität immer wieder auf die Verwandtschaft von mittelalterlicher und zeitgenössischer Musik zu sprechen.[7] Weiters erstellte Arnold Schönberg 1912 als Mitarbeiter zu einem Band der DTÖ den Continuo-Satz eines Cellokonzerts von Georg Matthias Monn.[8]

Adlers Bemühungen um alte und neue Musik sind auch in der Organisation des internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses zur „Beethoven-Zentenarfeier" 1927 – einem wichtigen Ereignis kultureller Selbstfindung – erkennbar. Er setzte einen Markstein in der Pflege alter Musik durch ein Konzert mit sogenannter „gotischer" Musik, das, wieder unter dem Gesichtspunkt der Verwandtschaft zur Moderne, zum vielbeachteten Ereignis wurde: Er betont dessen Notwendigkeit „aus wissenschaftlichen und künstlerischen Gründen: zur praktischen Erprobung wichtiger Kontroversen über Aufführungen historischer Musik und wegen der inneren Beziehung dieser Stilperiode zu der Moderne unserer Tage."[9]

Paul Stefan wiederholt im „Anbruch" diese Argumentation: „... aber den stärksten Eindruck neben Missa und ‚Fidelio' erreichte wohl, in merkwürdiger Parallelität zu Alban Berg, die Vorführung von Musikwerken der gotischen Mehrstimmigkeit in der Burgkapelle. Sie ... ließ ... die ungeheure Wucht, Zeitbedeutung und Lebendigkeit dieser Musik, andererseits die starken Beziehungen ihrer Gefühls- und Ausdruckswelt zu den Bestrebungen unserer Tage merken."[10]

Der große Einfluß von Adlers Wirken auf die Beschäftigung mit alter Musik wird auch über jene seiner Schüler deutlich, die in Forschung und Lehre Themen früher Musikgeschichte behandeln, teilweise allerdings unter anderen ideologischen Vorzeichen. Als erstes wäre hier Rudolf von Ficker zu nennen, der Leiter des oben genannten historischen Konzerts in der Burgkapelle. Er hatte 1913 bei Adler eine Dissertation über das italienische Madrigal des 16. Jh. abgeschlossen und befaßte sich in Theorie und Praxis hauptsächlich mit mittelalterlicher Musik.[11] Seine Lehrtätigkeit an der Universität Wien begann er im SS 1928 mit einer zweistündigen Vorlesung über die Musik des 15. Jahrhunderts und schloß im SS 1931 aufgrund der Berufung an die Musikhochschule in München mit einer Vorlesung über Musik der Antike und frühchristlichen Zeit ab. Im WS 28/29 sprach er im Rahmen einer Serie der volkstümlichen Universitäts-Vorträge, die ganz dem Mittelalter gewidmet war, über die Musik des Zeitalters.[12]

Schon vor ihm übernahm ab WS 22/23 Alfred Orel regelmäßig die Behandlung früher Musikgeschichte – auch er Schüler Adlers mit einer Dissertation über Salve-Regina Kompositionen der Trienter Codices und gemeinsam mit Rudolf von Ficker Herausgeber von Band 27 (1920) der DTÖ, der „Sechs Trienter Codices" enthält.[13] Die ideologische Ausrichtung seiner Arbeit weist Orel aber dem Komplex „romantischer Rückbesinnung" zu, nicht der hier aufzuzeigenden Denkweise. Gleiches gilt für Leopold Novak, der als einer der letzten Dissertanten Adlers über das Gesellschaftslied des 15. und 16. Jh. arbeitete und ab 1932 an der Universität lehrte (s.a. folgender Abschnitt).[14] Mit anderen Gehalten als im Wirken Guido Adlers gehört die Idee von der Verwandtschaft zwischen alter und neuer Musik auch zum Gedankengut

der Jugendbewegung. Deren Auswirkung und Ausprägung in Österreich ist zwar noch weitgehend unerforscht, ihr Einfluß hierzulande steht außer Zweifel. Das „Jugendheft" des Anbruch bringt 1931 unter der Überschrift „Ein Mitglied der Jugendbewegung spricht" den Artikel „Polyphone Musik. Ein Abbild Neuer Gemeinschaft.", dessen Autor die Musik der Eltern als „privatpersönlich" kritisiert und als positiven Gegensatz dazu die Kraft der polyphonen Musik bis zur Zeit J.S. Bachs und neuester Zeit hervorhebt, aktive Gemeinschaft zu bilden. [15]

2.) Österreichbewußtsein und kulturelles Erbe.

Eine erste Demonstration österreichischen Lebenswillens auf kulturellem Gebiet sind die 1920 von der Gemeinde Wien auf Initiative des Musikkritikers David Josef Bach veranstalteten „Meisteraufführungen Wiener Musik". In einem Aufruf formuliert er folgende Ziele der Veranstaltung: „Einmal, daß wenn wir die Wiener Musik in ihrer höchsten Blüte darstellen, sie zugleich in ihrer Bedeutung mit dem Volksganzen dargestellt wird." beziehungsweise „... die Urkraft unseres musikalischen Bodens, seinen Wert für allen Wiederaufbau der Welt darzutun." [16] Neben der Berücksichtigung zeitgenössischen Schaffens wird die Verbindung mit der Tradition u.a. durch ein Konzert mit Einleitungsvortrag: „Die weltliche Musikpflege in Wien und Österreich 1400—1800" verdeutlicht; Ausführende sind die „Lutinisten", eine 1907 gegründete „Vereinigung zur Pflege und Erhaltung historischer Tonwerke und Instrumente" unter der Leitung von Richard Schmid, die ähnliche Konzerte auch in den Jahren vorher durchführten und besonders den damals weniger beachteten Aspekt der historischen Instrumente berücksichtigen. [17] Zwar hält ein Kritiker dieser Aufführungen die finanzielle Aufwendung den wirtschaftlichen Umständen nach für unangebracht, aber in den folgenden Jahren fanden in Wien immer wieder derartige Festwochen statt und seit der Eröffnung des Festspielhauses 1925 wurde auch in Salzburg österreichische Kultur zelebriert, sodaß eher Julius Bittners damaliges Resümee zur Geltung kam: „Das römische Reich ist in Dunst aufgegangen, die heilige deutsche Kunst ist geblieben." [18]

Dem Schock über den Zusammenbruch der Monarchie und die wirtschaftlichen Probleme der I. Republik wurde außerdem immer wieder mit dem Hinweis auf die kulturelle Bedeutung Österreichs begegnet, der sich in einer verstärkten Neigung zur Thematik des „österreichischen" in der Musik in diversen Publikationen spiegelt, wobei sich die angeführten Argumente meist mit großdeutschen Leitideen decken. [19] Eine Ausnahme dazu bildet der Aufruf von August Wilhelm Ambros, ein „Museum für Musik- und Theatergeschichte von Wien" zu errichten, welches „das vielseitige, reiche, unerschöpfliche künstlerische Talent unseres Volkes" anschaulich macht; sie entstammt insofern dem Denken des vorigen Jahrhunderts, als Musikgeschichte dafür – neben Beispielen alter Notationen und Instrumente – in biographischen Studien dokumentiert wird, die nur bis zur Wiener Klassik zurückreichen. [20] Als beispielhaft für zeitgenössische Abhandlungen soll ein Aufsatz von Wilhelm Fischer über „Wiens Stellung in der Musikgeschichte" erwähnt werden, weil Fischer seit 1915 als Privatdozent zum Kreis der Wiener Musikwissenschaft zählte, was seiner Lehrmeinung quasi offiziellen Charakter gibt. [21] Nachdem er die geographische Lage der Stadt als Grundlage ihrer kulturellen Bedeutung herausgestellt hat, unterstreicht er als Spezifikum „... daß Wien in all den Zweigen und Epochen der Musikentwicklung eine führende Rolle einnahm, die mit der Volkskunst in innigster Berührung standen, ihr unmittelbar entwachsen sind." [22] Demnach ergibt sich ein erster Höhepunkt in der Zeit Maximilians I. durch das „Gesellschaftslied", ein nächster für die Mitte des 18. Jh. in der Wiener Klassik. Von dieser Argumentation führt ein direkter Weg zur musikwissenschaftlichen Arbeit von L. Nowak und A. Orel (s.o.). Den Abschluß von Fischers Aufsatz bildet ein aus dem Vergleich mit der Zeit des 30jährigen Krieges abgeleiteter moralischer Appell: „Das Schicksal, das uns wieder eine derartige Weltkatastrophe bescherte, bewahre die deutsche Kunst der Gegenwart in Gnaden vor derartigem Lose!" [23] Das Gesellschaftlied wird auch vom Haupt österreichischer Musikwissenschaft, von Guido Adler 1928 in einem Beitrag über „Musik in Österreich" als erstes Beispiel kompositorischer Meisterschaft hierzulande genannt, der nächste Höhepunkt musikgeschichtlicher Entwicklung, dem ein Großteil des Artikels gilt, liegt in der „Kammermusik" der Wiener Klassischen Schule. [24]

In den folgenden Jahren bedeutet Österreichbewußtsein eine letztlich ineffiziente Variante deutscher Reichsideologie im Zeichen des Ständestaates. [25] Die bisher international ausgerichtete Zeitschrift „Der Anbruch" wechselt im 17. Jg. 1935 von der UE zum Vorwärts-Verlag und wird zur „österreichischen Zeitschrift für Musik", die neben lokaler Berichterstattung geschichtliche Abhandlungen bringt, die meist dem Themenkreis von Haydn bis Bruckner gelten. „Alte Musik" steht nicht mehr im Zeichen österreichischer Selbstfindung, sondern wird, auch in den musikwissenschaftlichen Arbeiten, wie einleitend unter c) erwähnt, in Theorie und Praxis hauptsächlich im Sinn jenes Konservativismus betrieben, der aus dem verklärenden Blick zurück geholfen hat, den Weg für die politische Utopien des Nationalsozialismus vorzubereiten.

Anmerkungen

1 Die Berücksichtigung des Mittelalters und der Musik der Niederländer zählt W. Wiora zu den Unterscheidungsmerkmalen des Historismus im 19. und 20. Jh. (in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, St.z.MG.d.19.Jh. Bd. 14, Regensburg 1969, S. 299—327: Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik).
Aufgrund des beschränkten Umfanges vorliegender Arbeit muß für den unter c) genannten Schwerpunkt allerdings auf eine im Rahmen der Publikationen des Instituts für Musikgeschichte der Musikhochschule Wiens geplante Arbeit verwie-

sen werden, die den inhaltlichen und ideologischen Zusammenhängen der Serenaden auf Burg Kreuzenstein gewidmet ist.

2 G. Adler: Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers, Wien 1935, Kap. III, S. 34.
3 Ebd., Kap IV, S. 47; vgl. im Folgenden bis S. 74 passim.
4 Ebd., S. 74; als politisches Vorbild nennt Adler weiters den Abt Helferstorfer; vgl. auch: Art. „Mayer", Österr. Biogr. Lexikon Bd. V, Wien 1972, S. 437, bzw. Art. „Helferstorfer", ebd. Bd. II, Wien 1959, S. 256; für diese und die Graf Wickenburg betreffenden Hinweise sei hier Doz. Dr. Th. Antonicek von der Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ gedankt.
5 Vgl.: 100 Jahre Unterrichts-Ministerium 1848–1948, hrsg. v. E. Loebenstein, Wien 1949, S. 23.
6 Adler, S. 43.
7 Vgl.: Art. „Wellesz" in Riemann, Personenteil I–Z, Mainz 1961, S. 910, bzw. die Erinnerungen von Prof. Joseph Mertin, Interview I vom 16.10.1987, Interview III von 3.11.1987 im Archiv des Instituts für Musikgeschichte an der Musikhochschule Wien.
8 Vgl.: Art. „Adler", in Groves, Bd. 1, London 1980, S. 107.
9 Adler, S. 113; im Zusammenhang mit dem 40-jährigen Jubiläum der DTÖ spricht Karl August Rosenthal nach 1931 in einem Artikel des Anbruch (15. Jg., Nr. 9/10, S. 149–151) diese Verwandtschaft von alt und neu an.
10 Anbruch, 9. Jg., Nr. 4, S. 155; bemerkenswert ist, daß diese Verbindung von Vergangenheit und Moderne auch in einem weiteren „Historischen Abend" vom 29.3.1927 zum Tragen kommt, wo neben der „Serva Padrona" von Pergolesi und einem Ballett von Rameau, die Oper „Dido und Aeneas" von Henry Purcell in einer Bearbeitung von Hans Gàl gespielt wurde. (Vgl.: Wilhelm Beetz: Das Wiener Opernhaus 1869–1945, Wien o.J. 1949, S. 233).
11 Vgl.: Art. „Ficker", in Groves, London 1980, Bd. 6, S. 527.
12 Vgl.: die Vorlesungsverzeichnisse der Universität Wien; sonst wurden musikalische Themen dieser Vorträge meist von Robert Lach behandelt.
13 Vgl.: Art. „Orel", in Groves, London 1980, Bd. 13. S. 705 f.
14 Vgl.: die Erinnerungen von HR Leopold Nowak, Interview vom 26.11.1986 im Archiv des Instituts für Musikgeschichte an der Musikhochschule Wien.
15 Der Anbruch, 13. Jg., Nr. 2/3, Feb./März 1931, S. 55f.
16 Ebd., 11. Jg. 1920, I. Quartal, S. 148 f;
David Josef Bach war u.a. 1906 Gründer der Arbeitersymphoniekonzerte und von 1918–1922 Mitherausgeber der Zeitschrift „Der Merker". (Vgl.: H. Kotlan-Werner: Kunst und Volk. David Josef Bach 1874–1947, Wien 1977).
17 Vgl. die Rezension dieses Konzertes durch Rudolf St. Hoffmann im Anbruch, 2. Jg. 1920, Heft 11/12, S. 434 f, der trotz allgemeiner Anerkennung die historischen Instrumente als „rückständige Ahnen der heutigen, vorgeschrittenen Enkel" bezeichnet.
Richard Schmid, lt. Art. im Tonkünstlerlexikon von Frank/Altmann, 15. Aufl. 1936, S. 546 Gitarrist in Wien, ist den Konzertprogrammen nach Dirigent der vom Musikschriftsteller Richard Batka gegründeten „Lutinisten" und Leiter der „Musikhistorischen Abteilung" des im Musikverein beheimateten Neuen Wiener Konservatoriums; nähere Arbeiten zu dieser Vereinigung fehlen noch. (Einige Programme in: S. Rimkus, „Tendenzen der Gitarrerenaissance am Beginn des 20. Jh.", Diplomarbeit des Ergänzungsstudiums am Institut für Musikgeschichte der Musikhochschule Wien, Wien 1987).
18 R.St. Hoffmann im Anbruch, 2. Jg. 1920, Heft 13, S. 471–474; J. Bittner in: Merker, 11. Jg., III. Quartal, S. 372–379.
19 Vgl.: Rudolf Flotzinger: Musik als Medium und Argument, in: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, hrsg. v. F. Kadrnoska, Wien-München 1981, S. 373–382.
20 in: Der Merker, 10. Jg. 1919, IV. Quartal, S. 788–791.
21 in: Der Merker, 11. Jg., II. Quartal, S. 266–269.
22 Ebd., S. 266.
23 Ebd., S. 269.
24 G. Adler: Musik in Österreich, Wien 1928, als Beitrag f. d. „Enciclopedia Italiana" verfaßt, ab 1929 hrsg. v. I. Pizzetti.
25 Vgl.: A. Staudinger: Zeitgeschichtliches Nachwort, in: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, hrsg. v. F. Kadrnoska, Wien-München 1981, S. 623–628.

Manfred Permoser
DER KLUBCHOR DER ZEITUNGSSETZER
Die Politisierung eines Branchen-Gesangsvereines

Als anläßlich der Generalversammlung des Klubs der Zeitungssetzer am 22. Jänner 1882 das Klub-Mitglied Josef Bäuml die Gründung eines Chores anregte, war ursprünglich an eine Integrierung in den damals repräsentativen Branchen-Gesangsverein „Gutenberg-Bund" gedacht. Doch Differenzen zwischen den Sängern der Zeitungssetzer und dem Chormeister des Gutenberg-Bundes Ernst Stoiber machten die geplante Aufnahme der Sänger zunichte. Trotz Versuche der Leitung des Chores, die Unstimmigkeiten auszuräumen, war nun von einem Übertritt der Sänger zum bestehenden Verein nicht mehr die Rede. Vielmehr stellte man jetzt Überlegungen an, einen eigenen Chor ins Leben zu rufen. Nach einigen Beratungen mit dem Klub erfolgte bereits am 7. Oktober 1882 die Gründung des „Klubchores der Zeitungssetzer", Josef Bäuml wurde zum Obmann, Leopold Naß zum Chormeister gewählt, alljährliche Subventionen erhielt der Chor vom Klub.

Der Verein erfüllte von Anfang an zwei wesentliche Funktionen: als Institution, in der der Gesang gepflegt wurde, sollte der Chor Veranstaltungen des Klubs der Zeitungssetzer umrahmen, bei Feiern den kulturellen Rahmen mitgestalten, Ausflüge durch Gesangseinlagen verschönern helfen, bei Jubiläen und Leichenbegängnis von Kollegen diese durch musikalische Darbietungen ergänzen. Der Chor fungierte dabei als Art „Servicestelle" des Klubs der Zeitungssetzer, nicht als autonomer Gesangskörper, sondern als Teil des Klubs. Demnach legte man auch weniger Wert auf Produktionen, mit denen man repräsentativ in die Öffentlichkeit treten konnte (z.B. Liedertafeln, Karnevalsfeste etc.), auf Selbstdarstellung außerhalb des Vereinslebens wurde weitgehend verzichtet. Damit zeichnet sich aber bereits der zweite wichtige Aufgabenbereich des Chores ab: der Verein als Ort sozialer Integrationsmöglichkeit. Innerhalb des organisierten Vereins bestand die Möglichkeit einer qualitativen Verbesserung der Freizeit, z.B. durch kulturelle Betätigung. Soziale Interaktion wie Integration fand im internen Vereinsleben eher Verwirklichung, denn die Freizeitangebote wie auch individuellen Möglichkeiten waren in Kreisen der Arbeiterschaft spärlich, der Verein galt somit als mögliche Organisationsform, um am „geselligen Leben" teilzuhaben. Zudem bot der Verein die Plattform für „tätige Geselligkeit" (Nipperdey), also für aktive, engagierte Teilnahme am internen Vereinsleben, die bis hin zu einer aktiven Teilhabe am vereinsexternen Kulturleben führen konnte.

So heißt es u.a. in der Festschrift „50 Jahre Klubchor der Zeitungssetzer. 1882–1932": „... Diese Übungen, die anfänglich Sonntag nachmittag stattfanden, wurden nach dem offiziellen Schluß inoffiziell weitergeführt. Aus den verschiedenen Officinen fan-

den sich Kollegen ein, die von der Sonntagstour frei waren, auch die Angehörigen der Sänger gesellten sich dazu. In diesen ‚Nachübungen' wurden die ‚festsitzenden' Chöre gar oft wiederholt ..."

Was nun die politische Ausrichtung des Klubchores angeht, so unterschied sich diese ursprünglich nicht von jener bürgerlich geprägter Männergesangsvereine (vgl. Gutenberg-Bund). Analog den bürgerlichen Vorbildern pflegte man den vierstimmigen Männergesang nach typischer „Liedertafel"-Manier (d.h. romantisch-sentimentale Männerchöre, Lieder zum Thema „Wein, Weib und Gesang", patriotische, deutschtümelnde Werke ...). Anfänglich versuchte sich der Klubchor – ähnlich dem Gutenberg-Bund – gegenüber den sozialistischen Tendenzen innerhalb der Gewerkschaft bzw. des Klubs neutral zu verhalten. So scheint es bezeichnend, daß der Streik der Buchdrucker 1882 weder vom Gutenberg-Bund noch vom Klubchor unterstützt wurde. Das aus diesem Anlaß gebildete „Streik-Quartett" gehörte keinem der beiden Vereine an.

Doch schon bald zeigten sich in der Programmwahl des neu gegründeten Chores auch Werke, die liberales Gedankengut vermittelten. (So kam anläßlich eines Unterhaltungs-Abends des Klubs der Zeitungssetzer neben typischer Liedertafel-Literatur auch ein Chor Marschners „Ein Mann, ein Wort" zum Vortrag, 13. Mai 1883). Wenn die Chronik in diesem Zusammenhang aber bereits von einem „Arbeiter-Gesangsverein" (50 Jahre Klubchor der Zeitungssetzer, S. 8) spricht, scheint mir dies zu diesem Zeitpunkt doch etwas verfrüht, und aus dem Bestreben, die Frühzeit der Arbeitersängerbewegung zu heroisieren, zu verstehen. – Jedenfalls läßt sich eine erkennbare Hinwendung zum proletarischen Tendenzchor bis ca. 1890 nicht nachweisen, und bleibt der Chor durchwegs dem unverfänglichen, romantisierenden Männerchor verpflichtet.

Erst mit der Einigung der österreichischen Arbeiterschaft Anfang der neunziger Jahre formt sich auch der Klubchor allmählich zu einem echten Arbeiter-Gesangsverein um. – So wirkte der Verein „fast vollzählig" bei der ersten großen Mai-Kundgebung der Wiener Arbeiterschaft 1890 mit, der Chor sang im „Schweizerhaus" (Prater) mehrere Lieder. 1892 gestaltete man gemeinsam mit dem neu gegründeten Buchdrucker-Gesangsverein „Freie Typographie" ein Fest zum 50jährigen Bestehen des Vereines der Buchdrucker und Schriftgießer NÖ (Gewerkschaft), bei dem u.a. J. Scheus „Lied der Arbeit" vom Gesamtchor vorgetragen wurde. (Jahresbericht des Klubs, 1893). Die endgültige Hinwendung zur Arbeitersängerbewegung erfolgte mit dem Beitritt zum Verband der Arbeitergesangsvereine NÖ, im April 1893. – Die Jahre 1893/94 stellen für die Entwicklung des Vereines auch soweit eine Zäsur dar, als durch das Ausscheiden des Chormeisters und den Tod des Obmannes Umbesetzungen im Ausschuß notwendig wurden. In der Wahl I.R. Strassers zum neuen Ausschußmitglied spiegelt sich die neue Richtung deutlich wider. Strasser galt nicht nur als führender Gewerkschaftsfunktionär (er war seit 1889 im Ausschuß der Gewerkschaft der Buchdrucker tätig, ebenso seit 1892 in der Buchdruckertags-Kommission), sondern auch als besonders engagiert im Bereich der Arbeitersängerbewegung (er war der eigentliche Initiator zur Gründung der „Freien Typographia", organisierte das oben erwähnte „Streik-Quartett" und wurde als „Sänger der Partei" bezeichnet. Vgl. Vorwärts 1929, N 11, S. 2). – Mit der Integration politisch profilierter Persönlichkeiten, die sich der Sache der Arbeiterbewegung verschrieben hatten, wird auch deren ideologischer Einfluß im Verein spürbar. Dementsprechend liest man im Rechenschaftsbericht für das Jahr 1894: „... Der 22. Juli vereinigte die Sänger nachmittags im Dreher-Park in Meidling, wo das III. Bundesfest des Verbands der Arbeiter-Gesangsvereine stattfand. Bei diesem ... Feste war der Sängerchor das erstemal in corpore vertreten, ein Beweis dafür, daß auch im Sängerchor die neue Richtung sich Bahn gebrochen und derselbe sich voll und ganz als würdiges Glied in den Verband der Arbeiter-Gesangsvereine einfügen will. Daß dem so ist, dafür gibt am besten Zeugnis die Anwesenheit aller Chormitglieder ..." (Rechenschaftsbericht des Klubs, 1895, S. 65 f.)

Diese politische Haltung stieß aber innerhalb des Vereines auch auf Widerstand und Ablehnung, im Verlauf des Jahres 1895 traten aus politischen Gründen drei Sänger aus dem Verein aus. – Generell läßt sich aber ab Mitte der neunziger Jahre eine deutliche Politisierung des Chorrepertoires feststellen. So finden sich nun häufiger Tendenzlieder bzw. Freiheitschöre des führenden Komponisten der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegng Josef Scheu, ebenso Lieder von Uthmann oder H. Riva. Dieses politische Auftreten hatte aber mehrmaliges Einschreiten der Behörde zur Folge, Programmtexte wurden verboten, Liedtexte fielen der Zensur zum Opfer (u.a. fallen Textpassagen des Chores „Neuer Wein" von Weinzierl, gesungen beim Bundesturnfest der AGV NÖs am 18. Juli 1897 der Zensur zum Opfer).

Ende 1897 ergaben sich vereinsinterne Differenzen um die Person des Chormeisters Josef Offner, ob aus politischen, künstlerischen oder persönlichen Gründen muß Vermutung bleiben. Jedenfalls führt der Ausschuß des Klubchores im Herbst 1897 mehrere Debatten über die Wiederwahl des Chormeisters. In der Generalversammlung vom 24. Oktober 1897 muß die Wahl des Chormeisters vertagt werden, erst in der Ausschußsitzung vom 30. Oktober 1897 wird Offner unter „gewissen Bedingungen" wiedergewählt. Diese „Bedingungen" dürfte der Chormeister dann doch nicht erfüllt haben, denn bereits wenige Monate später begibt sich eine Deputation des Chores zum damals populärsten Chormeister der Arbeitersänger, neben Scheu und J. Mörth, Heinrich Schoof mit der Bitte, die künstlerische Leitung des Chores zu übernehmen. Mit der Verpflichtung des ausgebildeten Musikers und künstlerischen Leiters zahlreicher Arbeitergesangsvereine war auch die Erwartung des Klubchores nach Hebung des künstlerischen Niveaus verbunden. So steht im Jahresbericht für 1900 über Schoofs Tätigkeit im Chor zu

lesen: „... Er verschmäht es, die in so vielen Gesangsvereinen – und früher auch bei uns – beliebte Sorte Musik zu cultviren, und empfiehlt dem Chor nur wirklich Gutes zum Studium ..." (Bericht des Klubsängerchores im Almanach der Zeitungssetzer 1900, S. 85). Neben einer positiven Bewertung Schoofs bezieht sich der Chronist offensichtlich kritisch auf die Arbeit des Vorgängers J. Offner. Der Rücktritt Offners dürfte aber freiwillig erfolgt sein, denn wir finden ihn als Sänger und Archivar des Klubchores wieder.

Mit der Übernahme des Chores durch Heinrich Schoof 1898 läßt sich ein deutliches Ansteigen der Tätigkeit des Vereines nachweisen, im besonderen aber eine Zunahme politisch ausgerichteter Veranstaltungen und Mitwirkungen. 1897 – also noch unter Offners Leitung – trat der Klubchor bei insgesamt 12 Mitwirkungen bei drei politischen Veranstaltungen in Erscheinung. Im ersten Jahr unter Schoofs Führung sang der Chor bei 9 politischen Veranstaltungen bei insgesamt 14 Mitwirkungen! Ebenso ist nun eine zunehmende personelle Verflechtung zwischen Klubchor und dem führenden Branchen-Gesangsverein der „Freien Typographia" festzustellen. Die Geschäftsleitung des Klubchores bestand 1897 bereits zu mehr als einem Drittel aus Mitgliedern der „Typo", im 42 Mann starken Chor sangen 9 Mitglieder des befreundeten Vereins!

Eine weitere Politisierung erfuhr der Verein durch die Übernahme der Vereinsleitung durch den gewerkschaftlich profilierten Zeitungssetzer Johann Haas. Er übernahm die Obmannstelle von Karl Vokkenhuber, der sich mit der politischen Richtung des Klubchores nicht mehr einverstanden erklärte und sein Amt 1898 niederlegte. (Haas leitete Tarifverhandlungen der Zeitungssetzer, war Mitbegründer des Klubs der Zeitungssetzer 1880, in welchem er wiederholt ein Mandat bekleidete, wie auch im Gehilfenausschuß der Buchdrucker.) Das Bemühen der Arbeitersängerbewegung der „Liedertafel-Atmosphäre" durch niveauvollere Programmgestaltung zu entkommen, spiegelt sich auch in den Veranstaltungen des Klubchores. Mit der Abhaltung eines „Nachmittags-Konzertes" am 1. Dezember 1901 im Hotel Savoy dokumentierte man die bewußte Abkehr von üblichen Liedertafel-Veranstaltungen im Wirtshaus. Das Konzert bezeichnete Schoof als „Sensation unter den Buchdruckern" und es hätte „Aufsehen in der ganzen Arbeiterschaft Wiens erregt." (H. Schoof, Zur 50jährigen Bestandsfeier des Sängerchores ... In: 50 Jahre Sängerchor des Klubs der Zeitungssetzer Wiens, Wien 1932). Auch wenn Schoofs Beurteilung dieser Veranstaltung wahrscheinlich übertrieben ist, so rückte der Klubchor mit dieser ersten größeren Aufführung ins Blickfeld der Öffentlichkeit. Gleichzeitig begann eine schon länger projektierte Fusionierung des Klubchors mit der „Freien Typographia" konkrete Gestalt anzunehmen.

Seit dem Bestehen der „Typographia" 1890 wurden immer wieder Stimmen laut, die eine Verschmelzung der beiden Vereine anregten. So äußerte sich diesbezüglich Karl Höger bereits 1895 in seiner Funktion als Obmann der „Typographia" in diesem Sinne, 1899 regt der Sangrat des Klubchores Robert Oberhuber ebenfalls die Vereinigung der beiden Chöre an. (Protokoll der Generalversammlung der Typographia, vom 22. März 1899) Die Diskussion um eine eventuelle Verbindung der Vereine führte schließlich innerhalb des Klubchores zur Spaltung, es gab Gegner und Befürworter dieser Idee. Die namhaftesten Betreiber einer Fusionierung innerhalb des Chores der Zeitungssetzer war der Sangrat und gleichzeitig Typo-Mitglied I.R. Strasser, sowie der Schriftführer des Klubs Fritz Weninger. (Neben Strasser galt Weninger als engagiertester Vertreter sozialdemokratischen Gedankenguts im Klubchor.) Anläßlich der Jahresbesprechung am 12. Oktober 1902 kam es zum offenen Bruch innerhalb des Klubchores. Als Strasser die offizielle Fusionierung mit der „Typographia" beantragte, traten der Obmann Haas und die Ausschußmitglieder Machacek und Henning von ihren Posten zurück, bei der folgenden Neuwahl wurden Weninger zum Obmann, Strasser zu dessen Stellvertreter bestimmt. Einer Verbindung der beiden Vereine stand nun nichts mehr im Wege, Strasser beantragte bereits in der Generalversammlung der „Typographia" am 9. November 1902 „... zum Zwecke gemeinsamer Aufführungen eine Vereinigung der Typographia mit dem Sängerchor des Clubs der Zeitungssetzer Wiens anzustreben ...". Die Anregung wird vom Ausschuß der Typo „... freudig begrüßt und angenommen ..." (Protokoll der Generalversammlung vom 9. November 1902). Bei den nun folgenden Besprechungen der beiden Vereinsleitungen über die Art der künftigen Zusammenarbeit wurde beschlossen, den Klubchor als autonomen Bestandteil der „Typographia" zu betrachten. Der Chor der Zeitungssetzer sollte nicht nur in seiner Vereinsgebahrung selbständig weiterfungieren, sondern auch weiterhin eigene Proben und Veranstaltungen abhalten. Es war lediglich daran gedacht, bei großen Veranstaltungen der „Typographia" verstärkend mitzuwirken, wobei das Studium der Chöre in gemeinsamen Proben erfolgen sollte. – Die hochgesteckten Erwartungen, die mit der Fusionierung mit Jahresbeginn 1903 verbunden wurden – der Tätigkeitsbericht der Typo für 1903 meint, daß die Musikgeschichte Wiens über die vollzogene Vereinigung „... noch mit Worten der höchsten Anerkennung wird sprechen müssen ..." – erfuhren aber bereits bei den ersten gemeinsamen Veranstaltungen (Sommer-Liedertafel der Typo, mehrere kooperative Mitwirkungen) empfindliche Rückschläge. Die künstlerische Zusammenarbeit der beiden Chöre funktionierte schlecht, Differenzen zwischen dem Chormeister des Klubchores H. Schoof und des künstlerischen Leiters der „Typo" J. Scheu verschärften die Krise, persönliche Reibereien unter den Mitgliedern erschwerten zusätzlich die Zusammenarbeit. Trotz dieser Unstimmigkeiten blieb die Verbindung bestehen, auch wenn wiederholt Eintragungen in den Protokollen der „Typo" die Schwierigkeiten dokumentieren (Ausschußsitzung vom 12. Juni 1909, A.s.v. 7. Juni 1912).

Die Fusionierung erlaubte es zwar dem Klubchor, nun an großen Veranstaltungen in einem leistungs-

starken Chor mitzuwirken, einen Teil seiner Selbständigkeit mußte der Verein – trotz der ausdrücklichen Wahrung seiner Autonomie – dafür dennoch preisgeben. Die anspruchsvollen Programme der „Typographia" bedurften intensiver Vorbereitung, die projektierten eigenen Konzerte, wie sie Schoof 1901 und 1902 bereits durchgeführt hatte, mußten nun wieder fallen gelassen werden. Die Selbständigkeit konnte aber bis Kriegsbeginn in den vereinsinternen Veranstaltungen, wie Sängerfahrten zu Pfingsten, Gründungsfesten des Klubs und interne Faschingskränzchen aufrechterhalten werden.

Der hereinbrechende Weltkrieg stellte eine abrupte Zäsur im Vereinsleben des Klubchores dar. Die Vereinstätigkeit mußte auf ein Minimum reduziert werden. Der sich langsam abzeichnende Niedergang des Vereins konnte im Unterschied zur „Typographia" auch nach 1918 nicht aufgehalten werden, in den zwanziger Jahren tritt der Klubchor fast nur mehr als integrierter Teil der „Freien Typographia" an die Öffentlichkeit. Ein letztes Mal präsentiert sich der Klubchor 1932 als eigenständiger Verein anläßlich seines 50jährigen Bestandes bei einer Festveranstaltung im Konzerthaus am 13. März.

Die Ereignisse des Februar 1934 führen schließlich zur Sistierung des Klubchores, 1935 erfolgt die endgültige Auflösung, das gesamte Eigentum geht in den Besitz der „Freien Typographia" über.

Quellen:

Almanach des Klubs der Zeitungssetzer Wiens, von 1880–1915, 1925–1935.

Protokolle der „Freien Typographia". 4 Bände, Vereinseigentum. (1890–1947).

Festschrift: „50 Jahre Sängerchor des Klubs der Zeitungssetzer Wiens", 1882–1932, Wien 1932.

Christian Böhm/Hans Peter Hye
Erste Ergebnisse der Gesamtaufnahme der Jahrgänge 1938/39 des Katasters der gelöschten Vereine im Wiener Stadt- und Landesarchiv

1.) Aufgabe und Methode

Der Kataster hat einen Umfang von etwa 700 Kartons, in denen sich die Akten aller Vereine, die zwischen Dezember 1920 und 1972 im Kompetenzbereich des Landes Wien gelöscht wurden, finden. Freilich lassen die einzelnen Jahrgänge keinerlei Rückschlüsse auf etwaige Gründungs- oder Löschungsjahre zu, vielmehr bezeichnet die jeweilige Zuordnung eines Vereinsaktes zum jeweiligen Jahrgang den Zeitpunkt der erstmaligen Behandlung eines Vereines im Kompetenzbereich des neu entstandenen Bundeslandes Wien.

Im Teilbestand liegen demnach die Akten all jener Vereine, die vor 1920 gegründet wurden und seither keinen Behördenverkehr mehr hatten, daneben aber auch jene Vereine, die in den 1938 dem Land Wien eingegliederten Gemeinden[1] ihren Sitz hatten, wie auch jene, die in diesem Zeitraum gegründet wurden. Die Absicht des NS-Regimes, das Vereinswesen in seinem Sinne zu regulieren, bedeutete die behördliche Auflösung mißliebiger Vereine, daneben die Eingliederung von Vereinen in bestehende Dachorganisationen und für alle weiterbestehenden die Änderung der Satzungen im Sinne des NS-Staates (Arierparagraph, Unterstellung unter den Hoheitsträger der NSDAP, Führungsprinzip). Damit ist anzunehmen, daß alle Vereine behördlich überprüft wurden, womit sich bezüglich des Tatbestandes auch eine bedingte Repräsentativität ergibt. Somit ermöglicht dieser Teilbestand erste Aussagen über Zäsur und Kontinuität des Vereinswesens hinsichtlich des Einschnittes der Jahre des „Anschlusses"; außerdem sind wir in der Lage, eine erste Bestimmung der Vereine in den ländlichen (bzw. der Großstadt vorgelagerten) Regionen durchzuführen; zudem eröffnet sich die Möglichkeit des Vergleichs mit früheren und späteren Auflistungen.[2]

Den oben angeführten methodischen Problemen hinsichtlich der Quellenlage gesellte sich in der Folge das der Typologisierung hinzu. Diese erwies sich als schwierig und teilweise problematisch. Das Vereinsgesetz[3] teilt die Vereine in vier Kategorien ein:

1.) gewinnorientierte Vereine[4],

2.) politische Vereine: für sie gilt ursprünglich der zweite Abschnitt des Vereinsgesetzes[5].

3.) die sonstigen Vereine, für die insgesamt dieses Gesetz seine eigentliche Gültigkeit hatte.

Eine differenziertere Typologie bietet das Handbuch der Vereine für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder, Wien 1891 an, in dem die damals bestehenden Vereine in 28 Typen[6] eingeteilt wurden. Obgleich diese Einteilung teilweise willkürlich erscheint, dürfte sie doch ein brauchbares Werkzeug darstellen. Wenn in der Folge diese Typologisierung auch für die Vereine im Jahrgang 1938/39 herangezogen wurde, so muß doch auf namentlich drei Schwächen verwiesen werden:

1.) Sie ist für diesen Zeitpunkt (beinahe 50 Jahre später) möglichweise bereits überholt und vor allem nicht mehr ausreichend, weshalb

2.) die Einteilung auf 48 Gruppen erweitert wurde, was aber nicht ohne ein gewisses Maß an Willkür möglich war, denn

3.) erfolgte die Zuweisung lediglich aufgrund des Aktnamens, der selbst nicht immer mit dem (oder einem) Vereinsnamen[7] ident sein muß und darüber hinaus oft nur bedingt erste Rückschlüsse auf das Wesen eines Vereines zuläßt.

Aufgenommen wurden weiters das Gründungsjahr, der Sitz, das Jahr der Löschung des Vereines und die Art der Auflösung, im Fall der Eingliederung auch die jeweilige Institution.

2.) Auswertungen

2.1.) Anzahl und Verteilung der Vereine

Insgesamt liegen in den Jahrgängen 1938/39 die Akten von 2982 Vereinen. Davon hatten 1780 ihren

Sitz in Wien und 1202 in den eingegliederten Gemeinden.

In den eingegliederten Gemeinden ist vor allem die Anzahl der Fachvereine (104, oder 8,7 %)[8], der Feuerwehrvereine (121, oder 10,1 %), der Sparvereine (134, oder 11,1 %) und der Sportvereine (120, oder 10 %) besonders augenfällig. Allerdings sollten diese Zahlen weiter differenziert werden. So finden sich hier unter etwa 120 Vereinssitzen 74, die weniger als 5 Vereine besitzen, daneben aber auch große Gemeinden, wie Klosterneuburg, oder Mödling, die 79 (6,6 %) bzw. 133 (11,1 %) Vereine beherbergen.

Einige Typen von Vereinen kommen in den Gemeinden überhaupt nicht vor, in Wien hingegen finden sich alle Arten.

2.2.) Vereinsstrukturen in den eingegliederten Gemeinden

Betrachtet man etwa die Häufigkeitsverteilung in den ca. 75 Gemeinden mit bis zu 5 Vereinen, so stellt man fest, daß in beinahe jeder Gemeinde ein Feuerwehrverein[9] besteht, sonst kann von einer durchgängigen Vereinsstruktur aber nicht gesprochen werden. Dies gilt interessanterweise auch für die Sparvereine, die ja in Wien als die Vereinsform für den kleinen Mann gesehen werden können[10]. Am „flachen Lande" hingegen sind diese Vereine von geringer Bedeutung und finden sich in den kleinen Gemeinden praktisch überhaupt nicht (11 Vereine in 75 Gemeinden). Ähnliches trifft auch hinsichtlich der übrigen oben angeführten insgesamt häufiger auftretenden Typen zu: nur 5 Fachvereine, 7 Sportvereine. Auffällig ist dagegen eine relative Dichte von „Jugendvereinen". Dies könnte freilich damit zusammenhängen, daß es sich hier beinahe ausschließlich um katholische Vereine handelte, die an die Pfarren gebunden gewesen sein dürften.

3.) Zeitliche Verteilung der Vereinsgründung

3.1.) Wien[11]

Insgesamt gesehen sind die Gründungsjahre hier recht weit gestreut. Gründungswellen treten vor allem in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts auf, schwellen dann ab etwa 1860 kontinuierlich an und erreichen in den späten 80er Jahren des 19. Jahhunderts einen ersten Höhepunkt. Betrachtet man die Gründungen nach den einzelnen Vereinstypen, so läßt sich hier eine recht enge Bindung der „Vereinsgeschichte" an die übrige historische Entwicklung vermuten.

Dies läßt sich etwa an den Aktienvereinen zeigen, bei denen in den Jahren vor 1873 ein regelrechter Gründungsboom eintritt, der in der Folge abrupt abbricht. Besonders markant ist die Gründungswelle der Spar- und Losankaufsvereine in den späten 80er Jahren.

In die zweite Hälfte der 80er Jahre fällt auch eine verstärkte Gründungstätigkeit bei den „Sportvereinen". Ihr Bestehen dürfte der Ausdruck zweier Tendenzen sein: Einmal symbolisieren sie ideell die gänzliche Verselbständigung eines Vereinszweckes von gesellschaftspolitischen Notwendigkeiten, sind aber zugleich schon wieder Angelpunkt politischen Lagerdenkens und sozialer Differenzierung[12].

Läßt sich bei obigen Typen die rege Gründungstätigkeit der späten 80er Jahre wohl auch als Ausdruck der Überwindung der Wirtschaftskrise in der Folge von 1873 sehen, so sind die vermehrten Gründungen der Wohltätigkeitsvereine ab 1874 als Ausdruck der Notwendigkeit dieser Zeit zu deuten. Früher treten bereits die Krankenunterstützungs- und Leichenbestattungsvereine auf. Von ihnen bestehen 1848 schon 35,5 %.

3.2.) Eingegliederte Gemeinden

Die Fachvereine (104, 8,7 %) wurden hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit gegründet. Vereinzelt finden sich auch frühere Bildungen, während es nach 1938 keine Gründungstätigkeit mehr gibt.

Gegenteilig sind die Werte bei den Feuerwehrvereinen (121, 10,1 %); sie wurden im überwiegenden Maße vor 1918, vor allem zwischen 1870 und 1890 gebildet, nach 1918 finden sie sich nur mehr vereinzelt. Auch für sie bedeuteten die Jahre 1938/39 das (vorläufige) Ende ihres Bestandes, als die Feuerwehr neu organisiert wurde.

Die landwirtschaftlichen Vereinigungen (64, 5,3 %) zeigen in Bezug auf ihre Gründung eine recht gleichmäßige Verteilung in der Zeitspanne von 1878 bis 1939. Sie wurden zumeist 1938/39 eingegliedert oder aufgelöst, doch finden sich auch hier einige, die sich erst nach 1945 auflösten.

Ein ähnliches Bild zeigen auch die Sparvereine (134, 11,1 %). Ihre Gründung verläuft seit 1896 kontinuierlich und reißt auch 1938/39 nicht ab. Besonders ins Auge sticht hier die Tatsache, daß ihre Auflösung in der überwiegenden Anzahl der Fälle erst nach 1945 erfolgte, viele aber auch bis in die 60er Jahre weiterbestehen.

Eine Bestimmung der konfessionellen Vereine (59, 4,9 %) bereitet insoferne Schwierigkeiten, als ihre Gründung oft nicht feststellbar ist. Gründungen lassen sich bis 1933 zeigen. Evangelische und jüdische Vereine sind in den eingegliederten Gemeinden kaum nachweisbar.

Die Sportvereine (120, 10 %) können durchaus als der neue Vereinstyp der Zeit nach 1918 gesehen werden. Abgesehen von einigen früheren Gründungen finden sie sich hauptsächlich in dieser Periode.

4.) Zäsur und Kontinuität

4.1.) Am Beispiel der Gesangs- und Musikvereine

Das Gros der Musikvereine ist durchschnittlich etwas jünger als das der Gesangsvereine[13]. Das hängt aber sicherlich auch mit der – verglichen mit den Gesangsvereinen – größeren Schwierigkeit von Instrumentalensembles zusammen, neue Mitglieder auf Dauer zu binden, da diese Vereine an ihre Mitglieder hinsichtlich „Disziplin" und musikalisch-technischem Vermögen höhere Ansprüche stellen.

Der prozentuelle Anteil der Gesangsvereine war zudem immer wesentlich höher als der der Musik-

vereine.[14] Ihre Verteilung über die Gemeinden zeigt, daß in allen Orten, in denen mehr als 10 Vereine sitzen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zumindest ein Gesangs- oder Musikverein besteht, in Orten mit mehr als 20 Vereinen im allgemeinen wenigstens zwei. Der umgekehrte Schluß, in kleinen Ortschaften bestünden solche Vereine nicht, ist freilich unzulässig[15].

Unterschiedlich erfolgte auch die behördliche Behandlung 1938/39: So kommt es bei den Musikvereinen zu einer Reihe von Auflösungen (etwa ⅔), doch überlebt auch eine stattliche Anzahl die Zeit des „Anschlusses", bei den Gesangsvereinen konnten hingegen die meisten weiterbestehen.

4.2.) Vereinstypen, die 1938/39 endgültig aufgelöst werden

Eine zahlenmäßig bedeutsame Gruppe stellen hier zum Ersten die Fachvereine dar. Sie erlöschen beinahe ausnahmslos in den Jahren 1938/39 und zwar zumeist durch Eingliederung. Selbstauflösungen kommen hier praktisch keine vor.

Ähnlich ergeht es auch den Geselligkeitsvereinen, die zumeist ersatzlos gelöscht wurden, hier kam es zu keinerlei Eingliederungen und nur im seltensten Falle zu Selbstauflösungen.

Endgültig erlöschen im Jahre 1939 auch Krankenunterstützungs- und Leichenbestattungs- und auch die Wohltätigkeitsvereine. Im Gegensatz zu den Kranken- und Leichenunterstützungsvereinen dürften letztere aber oft bis zum Zeitpunkt ihrer Auflösung tätig geblieben sein, dafür spricht zumindest die beträchtliche Zahl an Eingliederungen.

Endgültig erlöschen 1938/39 auch die religiösen Vereine. Es handelt sich dabei um katholische, evangelische und jüdische Organisationen, wobei deren Auflösung durchaus differenziert geschah. So wurden die katholischen Vereine ausnahmslos behördlich aufgelöst, die evangelischen zumeist eingegliedert. (jüdische Vereine s.u.)

Gänzlich erlöschen die Jugendvereine, deren Auflösung durchgehend behördlich erfolgte. Das Ende bedeutete der „Anschluß" auch für die traditionellen studentischen Vereine. Zumeist kam es hier zu behördlichen Auflösungen, doch gibt es auch eine Reihe von Eingliederungen, vor allem in den NS-Altherrenbund Deutscher Studenten.

4.3.) Kontinuitäten

Ein etwas differenzierteres Bild zeigen die landwirtschaftlichen Vereine. Hier kommt es wohl auch zu einer Reihe von behördlichen Auflösungen und Eingliederungen, doch überlebt hier auch ein beträchtlicher Teil die Jahre des „Anschlusses" oft noch sehr lange. Ein ähnliches Bild ergibt sich auch bei den Sport- und Schützenvereinen. Letztere wurden freilich sämtlich zwischen 1945 und 1949 auf Weisung des alliierten Rates verboten. Hier, wie auch oben bei den landwirtschaftlichen und Sportvereinen handelt es sich bei den „überlebenden" Vereinen durchaus nicht nur um Neugründungen von 1938/39, sondern zumeist um schon länger bestehende Vereine.

Ein eigenartiges Bild zeigen die Kleingarten- und Kleintierzüchtervereine. Bei diesen Vereinsgattungen kommt es zu einer Unzahl von Neugründungen, die allesamt die Kriegsjahre überstehen.

4.4.) Jüdisches Vereinswesen

Die Vorgangsweise der nationalsozialistischen Diktatur kann hier durchaus als zynisch bezeichnet werden, denn es kam in der Regel vorerst keineswegs zu sofortigen Vereinsauflösungen, sondern zumeist zu Eingliederungen in jüdische Dachorganisationen. Diese waren zumeist dem Zionistischen Landesverband Wien unterstellt, der selber wieder dem Palästina-Amt untergeordnet war[16]. Das Kalkül dieser Vorgangsweise dürfte darin bestanden haben, durch die Unterstellungen eine genaue Auflistung des Vermögens der jüdischen Vereine zu erhalten, um dieses dann umso leichter und vollständiger einziehen zu können.

Anmerkungen

1 vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs S. 551f.
2 Handbuch der Vereine für die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder Wien 1891. Brindelmayer/Markovics: Vereins- und Versammlungsrecht Wien 1951; Anhang.
3 vgl. Tezner, Friedrich: Gesetz vom 15. November 1867, RGBl. Nr. 134, über des Vereinsrecht, Gesetz vom 15. November 1867, RGBl. Nr. 135 über das Versammlungsrecht nebst den zu denselben ergangenen Verordnungen, Erlässen und Entscheidungen Wien 1891. vgl.: Brindelmayer, Siegfried: Vereins- und Versammlungsrecht, Wien 1951. vgl.: Fessler, Peter; Kölbl, Walter: Österreichisches Verfassungsrecht, Wien 1984.
4 § 2.
5 §§ 30–34.
6 Am bedeutendsten sind dabei 1890 die Aktienvereine (4,2 %), die Fachvereine (6,2 %), die Gesangsvereine (3 %), die Geselligkeitsvereine (7,1 %), die Krankenunterstützungs- und Leichenbestattungsvereine (10,1 %), die Sportvereine (3,5 %), die Wohltätigkeitsvereine (11,1 %) und vor allem die Spar- und Losankaufsvereine (33,2 %).
7 Häufig wechseln die Vereinsnamen, oft auch deren Ziele und Zwecke.
8 Gerade bei den „Fachvereinen" war allerdings die Zuordnung eher willkürlich.
9 Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, daß diese Gemeinden nicht in der Lage waren, die Aufgaben der Feuerwehr zu kommunalisieren, somit Vereine ins Leben riefen, die diese Aufgabe zu erfüllen hatten.
10 vgl. Fischer-Wellenborn, Eduard: Die kulturelle Rolle der Sparvereine in Wien, phil. Diss. Wien 1975.
11 Den folgenden Ergebnissen liegen die Daten aus dem Handbuch der Vereine a.a.O. zugrunde.
12 In diese Kategorie fallen sowohl noble Golf- und Reitervereine, später auch Automobil- und Touringvereine, aber auch Schwerathletikvereine. Die Bedeutung des Turnens für die diversen Nationalismen und Biologismen braucht hier nicht besonders erwähnt zu werden.
13 Bereits 1890 besteht die Hälfte aller Wiener Gesangsvereine schon länger als 10 Jahre, während die Musikvereine zu 75 % in den 80er Jahren entstanden. Die 1938 erfaßten Musikvereine wurden großteils erst nach 1918 gegründet, während die Gesangsvereine zu ⅔ bereits bestanden.
14 1890: Musik- und Gesangsvereine: 4,6 %; Musikvereine: ca. 1,6 %; Gesangsvereine ca. 3 %.
1938: (eingegliederte Gemeinden) insgesamt 6,8 %; Musikvereine: 2,0 %; Gesangsvereine 4,8 %.
15 So sind zwei von den fünf Alberner Vereinen musikalische Vereine.
16 Für den diesbezüglichen Hinweis danken wir Christian Mertens.

Gabriele Eder

MUSIKFESTE IM WIEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT – EIN SPIEGEL REALPOLITISCHER VERHÄLTNISSE

„Sind Musikfeste zeitgemäß?" Diese Grundsatzfrage wurde nach 1918 von deutschen wie auch österreichischen Musikschriftstellern zur Diskussion gestellt.[1] Damit war nicht nur das Problem der Zeitgemäßheit von Musikfesten aufgeworfen. Implizit drückte die Fragestellung die Ungewißheit darüber aus, ob das musikalische Erbe nach dem Zusammenbruch der Monarchien bewahrt werden konnte und sollte. Wer sollte diese Aufgabe übernehmen? Schließlich war in Österreich der Adel, verarmt durch den Zerfall des Kaiserreiches, als Kunstmäzen endgültig abgetreten. Auch das Großbürgertum hatte durch den Krieg große finanzielle Verluste erlitten. Doch die Politiker der jungen Republik bewiesen trotz der katastrophalen sozialen und finanziellen Lage, mit deren Bewältigung sie sich konfrontiert sahen, großes Verantwortungsbewußtsein gegenüber der reichen musikalischen Vergangenheit. Sie erkannten die Notwendigkeit, daß, sollte die kulturelle Kontinuität gewahrt bleiben, die durch die gesellschaftlichen Umwälzungen entstandenen Lücken durch den Staat geschlossen werden mußten. Hierbei war entscheidend, daß dies den Interessen zweier gegensätzlicher Gruppen entsprach: dem Bürgertum, das auf Aufrechterhaltung seiner Traditionen bedacht war und der Sozialdemokratie, die dem Volk die schönen Künste zugänglich machen wollte.[2] Daraus ist auch zu verstehen, daß die Hofoper auch auf Drängen der Sozialdemokraten zur Staatsoper umgewandelt wurde[3] und nicht als staatliche Institution zu bestehen aufhörte.

Es waren auch Sozialdemokraten, unter ihnen Hugo Breitner und Robert Danneberg, die – auf Anregung Guido Adlers[4] – 1920 im Wiener Gemeinderat den Antrag auf Abhaltung eines Musikfestes stellten. Die drückende Wohnungsnot und Nahrungsmittelknappheit in Wien ließ jedoch die Gemeinderäte hinzufügen: „Die gegenwärtige Zeit des Elends und des Zusammenbruchs eignet sich gewiß nicht für Festlichkeiten."[5] Der Antrag wurde angenommen, ein Kredit der Gemeinde Wien über 500.000 Kronen genehmigt[6], aber man einigte sich, angesichts der notleidenden Wiener Bevölkerung die Veranstaltungen nicht „Musikfest" sondern „Meisteraufführungen Wiener Musik" zu nennen.[7]

Zu beweisen, „daß man beim Zusammenbruch des Reiches doch die geistigen Reichtümer gerettet habe"[8], mag wohl auch eine Motivation gewesen sein, dieses Musikfest zu veranstalten. Allein hätte diese Begründung jedoch noch nicht gereicht, die Zustimmung des Gemeinderates zu einem 500.000 Kronen Kredit zu erhalten. Tatsächlich brachten die sozialdemokratischen Gemeinderäte, viel zu sehr Realpolitiker, um sich von rein idealistischen Anschauungen leiten zu lassen, überzeugendere Argumente für die Abhaltung eines Musikfestes vor. Einerseits sollten die „Meisteraufführungen" den verzweifelten Wienern wieder Mut machen, sie dazu anspornen, „alle Kräfte zusammen(zu)raffen und den Wiederaufbau (zu)beginnen"[9]. Andererseits wollten die Gemeindeväter das Interesse des Auslandes auf Wien ziehen und zwar in mehrfacher Hinsicht. Natürlich erhoffte man sich eine Belebung des Fremdenverkehrs[10], man versuchte aber auch, aus dem musikalischen Erbe Wiens einen „moralischen Rechtsanspruch" abzuleiten, „in diesen schweren Tagen die Hilfe der ganzen Welt anzurufen".[11] Der Botschafter Musik sollte die Unterstützungsgelder zur Beschaffung von Mehl und Kohle rascher aus dem Ausland fließen lassen. Inwieweit sich dieser Wunsch erfüllte, wird noch zu prüfen sein.

Dem Ausschuß, der mit der Organisation des Festes betraut wurde, gehörten unter anderem Hugo Breitner, Julius Tandler und David Josef Bach an.[12] Der Letztgenannte, Redakteur der Arbeiter Zeitung und Leiter der sozialdemokratischen „Kunststelle", machte sich durch seinen Einsatz ganz besonders um das Gelingen der „Meisteraufführungen" verdient. Bach erläuterte sein Konzept für die Gestaltung der „Meisteraufführungen" in der Musikzeitschrift „Der Merker"[13]. Zwei Aspekte erschienen ihm für die Darstellung der Wiener Musik wesentlich. Erstens sollte das Fest nicht nur der Präsentation der großen Werke der klassischen Musik dienen, Wiener Musik sollte „in ihrem Zusammenhang mit dem Volksganzen"[14] gezeigt werden, und dies bedeutete für Bach auch die Berücksichtigung von Volks- und Unterhaltungsmusik. Zweitens wollte Bach dem Musikfest in jeder Hinsicht eine möglichst große Breitenwirkung verschaffen, und so war vorgesehen, modernen Wiener Komponisten wie Schönberg, einem Freund Bachs, und Zemlinsky Aufführungsmöglichkeiten einzuräumen.[15] „Nicht die persönliche Geschmacksrichtung privater Mäzenaten, sondern der Gesamtwille der Stadt"[16] sollte bestimmen, und daher ging Bachs Aufruf, an dem Musikfest mitzuwirken, nicht – wie bei ähnlichen Veranstaltungen früherer Jahre[17] – nur an die prestigereichen Institutionen der „Hochkultur", sondern an alle Gruppen, die musikalisch etwas zum Thema „Wiener Musik" beisteuern konnten.[18] Beide Aspekte stehen im Einklang mit der von Bach verfochtenen Idee, eine Annäherung zwischen Kunst und Volk zu erreichen, welches Ziel sich ja auch die von ihm 1905 initiierten Arbeitersymphoniekonzerte setzten. Die Wurzel dieses Zeitgedankens ist bei Richard Wagner zu finden, und 1920 exemplifizierte Bach, was er sechs Jahre später mit Berufung auf Wagner formulieren sollte: „Nicht von oben herab ... kann die Kunst dem Volk nahegebracht werden, sondern die Vermählung mit dem Volksganzen, um ein Wort Richard Wagners zu gebrauchen, kann nur durch den bewußten Willen des Volkes selbst erzielt werden."[19] Der spätromantische Wunsch nach Durchdringung von Kunst und Volk mit der Hoffnung, dadurch „die Herzen (zu) revolutionieren"[20], war somit auch in sozialdemokra-

tischen Kreisen verbreitet. Hier spürt man noch deutlich die Reste der deutschnationalen Einflüsse auf den jungen Bach[21], für einen Sozialdemokraten seiner Generation durchaus typisch. Die latent vorhandene Idee vom Gesamtkunstwerk, das das Volksganze stärken sollte, weist nach Salzburg, wo ebenfalls 1920 die ersten Festspiele stattfanden. War auch der Anspruch der Salzburger Festspiele von allem Anfang an elitärer als die „Meisteraufführungen", so ist doch die gemeinsame Verwurzelung im spätromantischen Festspielgedanken nicht zu übersehen. Auch Hugo von Hofmannsthal strebte danach, im Festspiel Volksgeist und Kunstideal zu vereinen und hoffte wie Bach auf eine erneuernde Wirkung des Festspiels auf das Leben.[22]

Bachs Einladung an Musiker aller Schichten und Richtungen, sich an den „Meisteraufführungen" zu beteiligen, stieß auf großen Widerhall, was in dem breitgefächerten Programm des Musikfestes seinen Niederschlag fand. Zwischen dem 26. Mai und dem 13. Juni 1920 kamen so unterschiedliche Werke wie Beethovens „Missa solemnis", Léhars „Der blaue Mazur", Lieder der jungen Komponisten R.St. Hoffmann und P.A. Pisk sowie Musikstücke von Judenkünig (auf historischen Instrumenten) zur Aufführung. In der Staatsoper gab es neben Strauss' „Ariadne auf Naxos" und Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" auch eine recht erfolgreiche Aufführung von Schönbergs „Gurreliedern". Im Redoutensaal der Hofburg gab der Schubertbund ein Konzert, Richard Strauss dirigierte Mahlers Vierte Symphonie, der Gau Wien des Reichsverbandes der Arbeitersänger Österreichs sang Chöre von Josef Scheu. Historischen Bläserfanfaren konnte man auf Stift Klosterneuburg lauschen, und zu Ende des Festes strömten die Wiener gegen eine Gebühr von 8 Kronen in den Prater, um Volksmusik zu hören (wobei auch Johann Strauß' Werke zur Volksmusik gezählt wurden).[23]

Das Fest erwies sich als finanzieller Erfolg. Der Gewinn von über 100.000 Kronen und der von der Gemeinde gewährte Vorschuß wurden auf einen Fonds für eine Kinderheilstätte überwiesen.[24] Doch die Kritik blieb nicht aus. Während Julius Bittner nur an der Bezeichnung „Meisteraufführungen" Anstoß nahm, sonst aber lobte, daß die Gemeinde ihre Bereitschaft bewiesen habe, „nicht nur für das leibliche, sondern auch für das geistige Wohl der Bürger"[25] zu sorgen, nannte Rudolph St. Hoffmann die Veranstaltung eines Musikfestes unter den gegebenen trostlosen Bedingungen in Wien „unzeitgemäß" und kritisierte die schlechte Organisation des Festes[26]. Bösartig und unsachlich war jedoch der Kommentar des Blattes „Der Volkssturm", der, nach einem Schwall antisemitischer Bemerkungen über Bach und Breitner in der Forderung gipfelte: „Hinaus mit den Juden aus Österreich."[27] In gemäßigterer Form, aber doch spürbar, machte sich dieser Ton auch im Wiener Gemeinderat bemerkbar, als sich das 1924 von Bach organisierte „Musik- und Theaterfest" der Gemeinde Wien als finanzieller Mißerfolg erwies.[28] Zum finanziellen Debakel und zu der Kritik der Opposition an der Programmgestaltung (die Opposition meinte, zu viele Neutöner wären zur Aufführung gebracht worden[29]) kamen kritische Stimmen aus den eigenen Reihen, die meinten, die sozialdemokratische Kulturpolitik orientiere sich an den Feinschmeckern der Kaffeehäuser und nicht an den Bedürfnissen der Arbeiter[30]. Dies alles und die Tatsache, daß die Gemeinde die zur Verfügung stehenden Gelder dringend im sozialen Bereich benötigte, trug dazu bei, daß die Gemeinde Wien in der Ersten Republik davon Abstand nahm, Festwochen in den Dimensionen von 1920 und 1924 nochmals zu inszenieren. Allerdings trat die Gemeinde wiederholt als Mitveranstalter von Zentenarfeiern (1917 Beethoven, 1928 Schubert) und anderen Musikjubiläen (1933 Brahms) auf. Schieden sich nämlich an den von Bach protegierten „Neutönern" die politischen Geister, so vermochte die Besinnung auf die gemeinsame musikalische Tradition trotz wachsender politischer Spannungen eine Brücke zwischen den Parteien schlagen.

Am 26. März 1927, knapp zwei Monate nach Schattendorf, eröffneten Bundeskanzler Ignaz Seipel und Bürgermeister Karl Seitz in schöner Einigkeit das Wiener Beethoven-Fest. Das rote Wien und der schwarze Bund zeichneten schließlich gemeinsam für die Organisation des Festes verantwortlich, und so fiel in Seipels und Seitz' Eröffnungsreden kein Wort, das auf politische Gegensätze hätte schließen lassen. Im Gegenteil, Seipel betonte gleich zu Beginn seiner Ansprache, daß Österreich und Wien gemeinsam beschlossen hätten, das Beethoven-Jubiläum würdig zu begehen.[31] Natürlich wollte man bewußt

Porträt David Josef Bachs von Oskar Kokoschka (Kreidezeichnung, etwa 1920)

Einigkeit demonstrieren, nahmen doch Delegierte aus 14 Ländern, darunter USA, Frankreich und Deutschland an der Eröffnung teil, und von dem gemeinsam Erlebten erhoffte man sich „das Beste für das geistige Zusammenarbeiten auf allen Gebieten“[32]. Tatsächlich ließ der Geist Beethovens die Repräsentanten des Auslandes in den Einigkeitschor der Österreicher miteinstimmen, kaum ein Redner, der nicht das einigende und völkerverbindende Element von Beethovens Musik betonte. Mehr noch – Beethoven selbst wurde zum „Freiheitsapostel“[33], zum „Helden der Menschheit“[34] hochstilisiert, und diese Heroisierung gipfelte in Romain Rollands Ausspruch „Beethoven ist nicht nur eine Sache der Musik und der Musiker... Beethoven gehört allen“[35]. War Europa auch durch die Wunden des Ersten Weltkrieges politisch zerrissen, so vermochte doch die Musik eine Katalysatorfunktion zu übernehmen, um die Sehnsucht der Menschen „nach jedem Anlaß zu wahrer Einigkeit“[36] zumindest teilweise zu stillen. Umgekehrt versuchten die Österreicher, indem sie im Zeichen Beethovens die – wie der belgische Abgesandte meinte – erste Zusammenkunft seit dem Kriege ermöglichten, bei der sich die europäischen Staaten auf die gemeinsamen Wurzeln ihrer Kultur besinnen konnten[37], die Verdienste Österreichs um die europäische Kultur zu betonen. Man zeigte sich zwar bereit, „unseren“ Beethoven mit dem Recht der Menschheit zu teilen[38], unterließ aber nicht, auf den „uralten musikalischen Boden“[39] Wiens und Österreichs hinzuweisen, der Beethoven so entscheidend geprägt hatte. Daß man daraus ein Recht Wiens und mit ihm Österreichs auf „eine hellere politisch-wirtschaftliche Zukunft“[40] ableitete (ähnlich wie beim Musikfest 1920), erübrigt sich fast zu sagen.

Eine andere Beobachtung mag hier noch angebracht sein. Während der deutsche Abgesandte davon sprach, daß Beethoven „von Österreich aus ... dem gesamten deutschen Volke bleibender innerer Besitz“[41] wurde – womit die Österreicher unausgesprochen als Bestandteil des deutschen Volkes definiert waren – so wiesen die österreichischen Redner immer wieder auf die österreichischen Traditionen hin. Hier wird, wie auch in der Fülle der in den zwanziger Jahren erschienenen Publikationen zum Thema „Das Österreichische in der Musik“ eines klar[42]: Während man sich in der Ersten Republik erfolglos auf der Suche nach einer politischen österreichischen Identität befand[43], war in kultureller Hinsicht ein durchaus akzeptiertes Österreichbewußtsein vorhanden. Allerdings entstand dieses kulturelle Österreichbewußtsein nicht erst in der Ersten Republik. Es entstammt vielmehr der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Kunst und Musik als Teil der staatstragenden österreichischen Idee systematisch gefördert worden waren.[44]

Das Beethoven-Fest war nicht nur ein Musikfest, gleichzeitig fand auch ein internationaler musikhistorischer Kongreß statt, der eine große Zahl anerkannter Fachleute nach Wien führte. Vorsitzender der Komitees war Guido Adler, doch als Mitglied der Komitees scheint neben den Generalsekretären der Konzerthausgesellschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde, Vertretern der Fremdenverkehrskommission für Wien und anderen wieder einmal David J. Bach auf.[45] Zu seinem organisatorischen Talent hatte man offensichtlich Vertrauen.

Das Programm der Konzerte beherrschte natürlich Beethoven. Neben zwei Kammermusikabenden gab es unter anderem Aufführungen der Missa solemnis, der Eroica, des Fidelio. Außerdem sollte ein Konzert mit Musik aus dem 18. Jahrhundert Beethovens Vorgängern Tribut zollen, und unter Bezugnahme auf den „Musikhistorischen Kongreß“ leitete Rudolf von Ficker eine Aufführung „Gotischer Mehrstimmigkeit“.[46] Während sich einige wenige Beiträge des Kongresses mit der Zeit nach Beethoven beschäftigten, stellte Beethoven im Musikfest und in der gleichzeitig laufenden Zentenarausstellung der Stadt Wien den Schlußpunkt dar. Beethovens Einfluß auf spätere Komponisten wurde nicht behandelt – und hier setzte die Kritik an. Man hätte versäumt zu zeigen, daß Wien noch immer „eine Stadt von Musiker-Führern“ sei, heißt es bei Paul Stefan, und er schließt die Vermutung an, „Kleinlichkeiten der Stephans-Kirchturmpolitik“[47] hätten eine Mahler/Schönberg-Präsentation, wäre sie geplant gewesen, ohnehin verhindert. Ganz offensichtlich waren eben 1927 wirklich alle österreichischen Beteiligten bemüht, sich der Welt im besten Kleide zu präsentieren, man umging in weitem Bogen mögliche Steine des Anstoßes und bewegte sich auf sicherem Terrain: Beethoven.

Neben Bund und Gemeinde trat in der Ersten Republik noch eine dritte Institution als Veranstalter von Wiener Festwochen hervor. Die Fremdenver-

kehrskommission für Wien und Niederösterreich, die Österreichwerbung im Ausland als ihre besondere Aufgabe betrachtete[48], versuchte mit den zwischen 1927 und 1937 jährlich im Juni stattfindenden „Wiener Festwochen" ein internationales Publikum nach Wien zu ziehen. Da man bemüht war, den Besuchern ein möglichst breites Spektrum unterschiedlicher Veranstaltungen zu bieten, nahm die Musik nur einen, wenn auch wichtigen Programmpunkt unter vielen ein. Neben Opernaufführungen und Konzerten gab es Tanzvorführungen, Theateraufführungen, Sportveranstaltungen und Kunstausstellungen. Da weder Bund noch Land die Festwochen in Wien initiierten, tritt, im Gegensatz zu den oben beschriebenen Musikfesten, der enge Zusammenhang zwischen Musik und Politik nicht so deutlich zutage. Dennoch sind die Programme der Festwochen wichtige Zeitdokumente, spiegeln sie doch das offizielle Österreichbild und seinen Wandel zwischen 1927 und 1937.[49] Eine Darstellung dieses komplexen Themas ist in diesem Rahmen natürlich nicht möglich. Als ungenügendes Beispiel sei hier das sich aus der Programmgestaltung ergebende Österreichbild des Jahres 1929 herausgegriffen. „Zu Wien" und damit „zu Österreich" gehörten 1929 neben den Philharmonikern, dem Wiener Symphonieorchester und dem Männergesangsverein auch der Arbeitersängerbund und der ostmärkische Sängerbund, die sogar gemeinsam (!) ein Konzert auf dem Rathausplatz bestritten. Während jedoch zeitgenössische österreichische Dramatiker wie Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Felix von Salten im Rahmen der Festwochen Aufführungen ihrer Werke erlebten, schwelgte man bei den musikalischen Darbietungen im Burggarten in ungetrübter Walzerseligkeit. Die Existenz Mahlers, Schönbergs, Weberns, Schrekers etc. wurde schamhaft verschwiegen. Doch, quasi „durch's Hintertürl" kam die Avantgarde dennoch zum Zug: Krenek und Wellesz u.a. komponierten die Musik zu dem von Rudolf Laban choreographierten „Umzug der Gewerbe".[50] Eine ähnliche Situation finden wir 1932, als das Musikfest der IGNM (Internationale Gesellschaft für neue Musik) im Rahmen der Wiener Festwochen stattfand.

Dieser kurze Überblick über verschiedene Arten von Musikfesten und Festwochen in Wien der Ersten Republik ist natürlich zu Unvollständigkeit verurteilt. Dennoch zeigt sich selbst daran, wie sehr die Kultur, in diesem speziellen Fall die Musik, zum Spielball im Spannungsfeld politischer Interessen wurde, wobei die Trennung innen- und außenpolitischer Aspekte oft schwer möglich ist. Trotz aller politischen Polarisierung war jedoch, im Gegensatz zu Deutschland, sogar noch 1932 jene kulturelle Konsensbereitschaft vorhanden, die eine Eingliederung des IGNM-Festes in die Wiener Festwochen ermöglichte.

Anmerkungen

1 Rudolph St. Hoffmann, Sind Musikfeste zeitgemäß? in: Musikblätter des Anbruch 1, 3 (1919), S. 64. – Die Frage wurde in Deutschland erstmals von August Spanuth anläßlich der Berliner Reger-Woche 1919 aufgeworfen. Hoffmann zitierte aus Spanuths Artikel und schloß eigene Überlegungen an.
2 Vgl. Rudolf Flotzinger, Musik, in: Erika Weinzierl — Kurt Skalnik (Hg.), Österreich 1918—1938, Graz 1983, Bd. 2, S. 651.
3 Vgl. Flotzinger a.a.O., S 667.
4 Vgl. Helene Kotlan-Werner, Kunst und Volk. David Josef Bach 1874—1947, Wien 1977, S. 72.
5 Gemeinderatssitzungsprotokoll vom 13.2.1920, S. 16.
6 Ebd.
7 Ebd.
8 Hoffmann, a.a.O., S. 64.
9 Gemeinderatssitzungsprotokoll vom 13.2.1920, S. 16.
10 Ebd.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 David J. Bach, Ein Wiener Musikfest? in: Der Merker 11,1 (1920), S. 148f.
14 Ebd. S 148.
15 Vgl. ebd. S. 149.
16 Ebd. S. 149.
17 So z.B. die Wiener Musikwoche 1912, veranstaltet zum 100jährigen Bestehen der Gesellschaft der Musikfreunde.
18 Vgl. Bach, a.a.O., S. 149.
19 David J Bach, Kunst und Volk, in: Kunst und Volk 1,1 (1926), S. 1.
20 Kotlan-Werner a.a.O., S. 5.
21 Vgl. Ebd., S. 11.
22 Vgl. Ingrid Zeilinger, Studien zur Festspielidee des zwanzigsten Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung ihrer Geschichte im deutschen Sprachraum. Diss., Wien 1982, S. 97 f.
23 Zur Programmgestaltung vgl. Meisteraufführungen Wiener Musik; veranstaltet von der Gemeinde Wien. 26. Mai—13. Juni 1920.
24 Vgl. Brigitte Ott, Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919—1934. Diss., Wien 1968, S. 54.
25 Julius Bittner, Epilog zu den Meisteraufführungen Wiener Musik, in: Der Merker 11,3 (1920), S. 372.
26 Rudolph St. Hoffmann, Epilog, in: Musikblätter des Anbruch 2,13 (1920), S. 472 ff.
27 Der Volkssturm, zit. in: Kotlan-Werner, a.a.O., S. 76f.
28 Ein Beispiel antisemitischer Argumentation: „Bachs Ansichten sind uns, die wir bodenständige Arier sind, fremd." Gemeinderatssitzungsprotokoll 21.6.1927, S. 3269f.
29 Gemeinderatssitzungsprotokoll 21.6.1927, S. 3273.
30 Unter dem Titel „Haben wir eine sozialdemokratische Kulturpolitik?" kam es z.B. zwischen D.J. Bach und seinem Kritiker O. Pollack zu einem ziemlich heftigen journalistischen Wortgefecht über Grundsatzfragen, in: Der Kampf 22,2 (1926), S. 83—86, bzw. 22,3 S. 139—148.
31 Vgl. die Ansprache Seipels, in: Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, S. 45.
32 Rede des Bundespräsidenten Hainisch, ebd. S. 45.
33 Rede Washburns, des Gesandten der USA, ebd., S. 48.
34 Paul Stefan, Das Wiener Beethoven-Fest, In: Musikblätter des Anbruch 9,4 (1927), S. 155.
35 Zit. bei Stefan, a.a.O., S. 156.
36 Rede Seipels, a.a.O..
37 Vgl. die Rede Vanderveldes, ebd., S. 49.
38 Vgl. die Rede des Unterrichtsministers Schmitz, ebd., S. 46.
39 Rede des Bundespräsidenten Hainisch, ebd., S. 45.
40 Stefan, a.a.O., S. 156.
41 Rede des deutschen Innenministers von Keudell, in: Beethoven-Zentenarfeier, a.a.O., S. 48.
42 Vgl. Flotzinger, a.a.O., S. 674.
43 Vgl. Kurt Skalnik, Auf der Suche nach der Identität, in: Weinzierl – Skalnik, a.a.O., S. 11—24.
44 Vgl. Flotzinger, a.a.O., S. 667.
45 Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, a.a.O., S. 8ff.
46 Detailliertes Programm in: Beethoven-Zentenarfeier, a.a.O., S. 33—37.
47 Vgl. Stefan, a.a.O., S. 156.
48 Vgl. Erwin Deinlein, Organisation und Aufgaben der Fremdenverkehrsförderung, in: Handbuch für den österreichischen Fremdenverkehr, Wien 1934, S. 48.
49 Offizielle Programme der Festwochen in Wien und Niederösterreich 1927—1937.
50 Vgl. Rudolf Laban, Gewerbefestzug in Wien 1929, in: Johann Strauß Festschrift für die Wiener Festwochen 1929, S. 10.

Rudolf Renger

MUSIKPOLITIK IM „STÄNDESTAAT“ Am Beispiel der publizistischen Rezeption und Repression von Ernst Kreneks Bühnenwerk mit Musik „Karl V.“ von 1934 bis 1984

1930 forderte der Staatsoperndirektor Clemens Krauss den jungen Komponisten Ernst Krenek auf, eine Oper für das Wiener Haus zu schreiben. Die Uraufführung, die Mitte Februar 1934 in Wien stattfinden sollte, wurde vor allem von der Heimwehr hintertrieben; das Werk selbst von der österreichischen Tagespresse als überaus aufwendiges und schwerverdauliches interpretiert und kritisiert. Am 18. Oktober 1984 – 50 Jahre später – fand schließlich die österreichische Premiere von „Karl V.“ an der Wiener Staatsoper statt.

Im folgenden soll die publizistische (und hier auf die Tagespresse eingeschränkte) Rezeption von „Karl V.“ von seiner verhinderten Uraufführung bis 1984 analysiert werden – eine Rezeption, die bei diesem Musikwerk stets mit Repression verbunden ist. Dabei interessieren weniger Ergebnisse musikwissenschaftlicher oder musikhistorischer Art, sondern vielmehr Antworten auf Fragen, die bestimmte „Medieneffekte“ betreffen. Gerade hier bietet die Rezeptionsgeschichte von Kreneks Musikdrama ein fruchtbares Feld zur Ernte. Es würde in diesem Rahmen jedoch zu weit führen, die Wirkung der Berichterstattung auf die Tageszeitungsleser, deren Geschmacksurteil etc. nachzuprüfen. In den Presseberichten sollen hingegen Kontinuitäten zu kulturpolitischen Entscheidungen und Attitüden vor allem im „Ständestaat“ herausgearbeitet werden.

„Alles politische Verhalten, alle politischen Einstellungen sind letztlich durch Informationen verursacht – ohne das ‚Mittel‘ der Kommunikation kommen Ideen und Faktoren nicht zur politischen Wirkung.“ [1] Die vielbeschworene Macht der Massenmedien kommt aber nur dort zum Tragen, wo die Rezipienten nicht schon fixierte Meinungen haben oder einer bestimmten Gesinnungsgemeinschaft angehören. Meinungsänderungen und -manipulationen des Publikums können zwar durchaus mit – im konkreten Fall – dem Zeitungslesen zusammenhängen, müssen es aber nicht. Die Analyse von Medienwirkungen entpuppt sich auf diese Weise als ein Faß ohne Boden oder zumindest als ein Bereich, in dem die Reichweite der Resultate auf die jeweiligen Fragestellungen beschränkt bleibt, diese also nicht generalisierbar sind. Aus diesem Grund kann wahrscheinlich gegen meine Ergebnisse ebensoviel Einleuchtendes argumentiert werden, wie ich für deren Begründung aufzubieten vermag.

Die Macht der Massenmedien bezieht sich bei der vorliegenden Studie auf die Macht der Musikberichterstattung bzw. der Musikkritik. Franz Tassié, 1945 bis 1970 Kritiker bei der Wiener „Weltpresse“ und später beim „Express“, vermerkt nicht ohne Humor in diesem Zusammenhang: „In entscheidenden Fragen waren sie (die Musikjournalisten, R.R.) immer machtlos, in belanglosen Dingen immer bedeutend, wichtig und machtvoll.“[2] Daß sich der Zustand der Musikkritik zwar heute so darstellt, in den dreißiger Jahren und auch nach 1945 die Musikberichterstattung in politischen Auseinandersetzungen jedoch noch – wenn auch immer weniger – kräftig mitmischte, zeigt gerade die publizistische Rezeptionsgeschichte von „Karl V.“.

Zur (kultur-)politischen Haltung Ernst Kreneks

In seinen politischen Ansichten war Ernst Krenek stark von Karl Kraus beeinflußt, zu dessem persönlichen Kreis der Komponist seit etwa 1930 Zugang hatte:

> Diese waren „auf eine allgemein liberale und fortschrittliche Weltanschauung gegründet. ... In Konfliktsituationen neigten meine (Kreneks, R.R.) Sympathien gewöhnlich nach links, aber nicht notwendigerweise, und nicht etwa, weil ich die Doktrin der Linken unbesehens teilte.“[3]

Bewegt von der großen Rede Dollfuß' am 11. September 1933 am Wiener Trabrennplatz, in der dieser den Aufbau Österreichs zum christlichen Ständestaat proklamierte, trat Krenek wieder der katholischen Kirche bei. Zu einem zentralen Gedanken wurde für ihn in der Folge der des „christlichen Universalreiches“. Dieser basierte auf der Erkenntnis des Komponisten,

> „daß die Sendung der Deutschen seit Jahrhunderten in einer bisher nicht recht bewußt gewordenen Weise auf Österreich, das heißt zunächst auf die Habsburgische Monarchie übergegangen war. Diese historische Sendung der Deutschen besteht, kurz gesagt, in der Aufgabe, das Reich zu bilden. Nicht irgendein Reich, etwa ein deutsches Reich, sondern das Reich. Das Reich aber ist die vom alten römischen Imperium vorgebildete übernationale Rechts- und Friedensordnung ...“[4]

Damit stand der Tondichter nicht alleine: die Mehrzahl der jüngeren, politisch interessierten und auch aktiven katholischen Intellektuellen waren von der Reichsideologie geprägt. 1933 konnte man in der Zeitschrift „Der Christliche Ständestaat“, bis zur Ermordung des Kanzlers 1934 mehr oder weniger das offiziöse Regierungsblatt, lesen:

> „In Wien hatte die erste deutsche Reichsidee, die eines übernationalen, eines heiligen Reiches als Rechts- und Friedensordnung christlicher Völker, ihren Mittelpunkt gefunden.“[5]

Der Begriff des „christlichen Universalreiches“ ist eher als ein Symbol denn als eine reale Hoffnung zu interpretieren – ein Symbol, hinter dem die geschickte Verdrängung des bestehenden eklatanten Widerspruchs „zwischen der politischen Wirklichkeit eines kleinen, machtlosen, hart bedrängten und gefährdeten Staatswesens und dem – wenn auch nur kulturell-geistigen – Anspruch, den es an sich stellte“[6], steht. Weniger die Macht und Geltung, die eine Refeudalisierung Österreichs versprach,

sondern die kulturpolitische Idee sollte Zielpunkt allen Strebens sein.

Die christlich-apostolische Reichsidee diente nicht nur der Abgrenzung gegenüber der Sozialdemokratie, sondern auch als Bollwerk gegen den Nationalsozialismus. In diesem Sinne stellte Krenek 1933 in den „Studien zu meinem Bühnenwerk Karl V." die kühne Behauptung auf, daß es keinen Anschluß Österreichs an das „häretische Scheinreich der Deutschen" geben könne,

> „sondern höchstens ... einen der Deutschen, wenn sie sich bekehrt haben und von ihrer bisher freilich ins Entsetzliche wachsenden Hybris zurückgekommen sein sollten an Österreich, d.h. eben an das wahre ‚Reich', das hier sein Asyl gefunden hat." [7]

Zum Österreich der achtziger Jahre meinte er kürzlich: „Seine Neutralität, die man als Gnade betrachten darf, hält es der Welt offen, sodaß der Traum vom Universalreich noch weitergeträumt werden darf." Denn: „Die Aufgabe des friedlichen Weltreiches steht ja noch bevor." [8]

„Karl V.": Entstehung, Rezeption, Repression

Am 17. Jänner 1934 meldet die „Reichspost", das Wiener Tagblatt für das „Christliche Volk", die Absetzung der Erstaufführung von „Karl V." an der Wiener Staatsoper.[9] Damit beginnt die einmalige Geschichte der Unterdrückung eines Stücks exponierten Musiktheaters, die erst ein halbes Jahrundert später durch die Uraufführung des Autographs am 18. Oktober 1984 an der Staatsoper ihr Ende findet.

Rezeption ist bei „Karl V." stets mit Repression verknüpft, die jederzeit wiederholbar ist – und in der Zweiten Republik bereits x-mal wiederholt wurde[10] –, „wenn ein Künstler ein Werk verfertigt und der Öffentlichkeit unterbreiten zu wollen sich untersteht, das auf die historische Situation wie der Hammer auf den Nagel trifft." [11]

Von Staatsopernchef Clemens Krauss 1930 mit dem Auftragswerk betraut, entschloß sich der junge Komponist, für Österreich eine Art „Festspiel seiner Erneuerung" zu konzipieren, dessen zentrale Figur der deutsche Kaiser Karl V. von Habsburg (1500–1558) sein sollte. Krenek selbst hält „Karl V.", übrigens das erste große Singspiel in Zwölfton-Kompositionstechnik, für sein wichtigstes Opus.

Das Textbuch bekundet einerseits deutlich seine damalige politische Position, andererseits spiegelt es die Geisteshaltung der Wiener Intellektuellen der dreißiger Jahre wider:

> „Man interessierte sich besonders für die Verknüpfung von historischer und individueller Wahrheit, für das Verhältnis von objektiver und subjektiver Wirklichkeit, für die Mechanismen der Macht und der Religion." [12]

Auf den ersten Blick hätte es kaum Veranlassung dafür gegeben, die für Februar 1934 geplante Uraufführung nicht über die Bühne gehen zu lassen. Einige Vorfälle verhinderten jedoch die Premiere.

Zwar deckt sich die inhaltliche Konzeption rein äußerlich mit Dollfuß' Regierungsideologie, doch verwirft Kreneks „Karl" das Prinzip der Macht überhaupt, und das ist kein staatserhaltendes oder wirtschaftsfreundliches Thema, auch weiterhin kein der römischen Kurie sonderlich genehmes." [13]

Anfang Januar 1934 setzte in der dem Heimatschutz nahestehenden „Österreichischen Abendzeitung" mit einer nazistisch gefärbten Kritik an der Staatsoperndirektion eine Kampagne gegen Kreneks Musikdrama ein, deren verdecktes Ziel eigentlich der Leiter der Wiener Oper selbst war. Ein Memorandum, dem damaligen Unterrichtsminister Schuschnigg vom Dirigenten Josef Krips überreicht, das die Absetzung „Karl V." forderte sowie eine offenbar mündliche Entscheidung, die im Büro des Ministerialbeamten Pertner getroffen wurde, besiegelten schließlich das Schicksal des Musikdramas. Clemens Krauss entschloß sich, sich mit der Heimwehr zu arrangieren; nach einigem Hin und Her schlief die Affäre wenig später von offizieller Seite her ein.[14] Die Premiere des Stücks fand am 22. Juni 1938 unter Karl Rankl am Neuen Deutschen Theater in Prag in Abwesenheit des Komponisten statt.

Analyse: Methode und Ergebnisse

Das Analysematerial bildeten alle Musikkritiken in der Wiener Tagespresse, die zu den vier Aufführungen von „Karl V." nach 1945 (1951: Wien, 1969: Graz, 1980: Salzburg, 1984: Wien) auf österreichischen Bühnen erschienen waren. Für 1969 und 1980 wurden die musikjournalistischen Arbeiten der Grazer und Salzburger Tageszeitungen miteinbezogen. Beiträge aus der „Österreichischen Musikzeitschrift" und der „Wochenpresse" sowie ein Bericht des „Foreign Service of the United States of America" aus 1951 vervollständigten das Dokumentenkorpus.

Mittels einer interpretativen Beschreibung bzw. qualifizierenden Dokumentenanalyse habe ich untersucht, inwieweit musikpolitische Entscheidungen und Geisteshaltungen aus der Ersten Republik, dem „Ständestaat" und der NS-Zeit weiter wirksam blieben.

Denn die für den ökonomischen Bereich gültigen Kontinuitäten können auch für die Kulturpolitik der jungen Zweiten Republik nachgezeichnet werden. Die Entnazifizierungsprogramme etwa beschränkten sich auch hier mehr oder weniger auf administrative Maßnahmen. Es scheint nicht verfehlt, von einem bruchlosen Übergang personeller und institutioneller Art zu sprechen.

Eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der faschistischen Kunst- und Bildungsdoktrin fand nach Ende des Zweiten Weltkriegs in höchst spärlichem Ausmaß statt. So fanden die von den Nazis als Kulturbolschewisten gebrandmarkten Komponisten „entarteter Musik", die Wiener Schule, erst ab 1947/48 und nur infolge der angestrebten Bemühungen einiger einflußreicher Anhänger Eingang in die Konzertprogramme, wenn auch noch nicht in aufnahmebereite Ohren.

Allgemein zeigt die Untersuchung der publizisti-

schen Rezeption „Karl V." die Verstärkung des Primats außermusikalischer Elemente. Das Werk selbst – als künstlerisches Elaborat – wird kaum von Journalisten, sondern – wenn überhaupt – fast ausschließlich von journalistisch tätigen Musikwissenschaftern besprochen. Inhaltlich läßt sich nun folgende Entwicklung beschreiben:

Nicht diese Töne!

1951 können in der Musikberichterstattung starke Kontinuitäten zu Urteilskriterien, wie sie vor 1918, während der Ersten Republik und in der faschistischen Kunstbetrachtung gang und gäbe waren, abgelesen werden. Nach Ansicht Peter Vujicas, lange Jahre Kulturredakteur der „Kleinen Zeitung" (Graz) und heute Intendant des „Steirischen Herbstes", beherrschte die „publikumsfreundliche Kunstideologie" als Nachwirkung des faschistischen Kunstbetriebs bis in die fünfziger Jahre erheblich den musikalischen Kunstbegriff und die Entscheidungen der maßgeblichen Kulturpolitiker.[15] Die Entpolitisierung der Kunst, die in einer übertriebenen Klassikerverehrung zutage trat, hat für 1951 u.a. zur Folge, daß die verhinderte Uraufführung von „Karl V." aus 1934 weitgehend verschwiegen wird, obwohl – oder vielleicht gerade weil – Krenek in seiner 1948 veröffentlichten biografischen „Selbstdarstellung" bereits die wirklichen Zusammenhänge angedeutet hatte.

Nach Meinung der Kritiker sei die Musik „kümmerlich, häßlich, grausam, brutal, mißtönend, chaotisch, unverständlich, dürr, klangarm, trostlos, sinnlos", ohne „Stimmungen der Sehnsucht, edler Trauer, Liebe, Wehmut", eine „papiererne" Konstruktion, sie würde den Zuhörer „ermüden, ungeheuer abstumpfen, entsetzlich anöden, bleierne Langeweile und düstere Monotonie, wirre Mißgeräusche, qualvolle, dem Ohr unentwirrbare Stimmgeflechte" vermitteln und „physische Schmerzen verursachen". Die Darbietung gebe ein Beispiel für die „Zwölftonneurose", das Werk selbst sei ein „klinischer Fall der Musikgeschichte".[16]

„Wir verlangen von einem Tonstück ... vor allem Musik, Wohlklang, Stimmung und Schönheit – ich bin noch immer so reaktionär", bekennt Joseph Marx in seiner Rezension[17], „Karl V." verfüge hingegen, so wird an anderer Stelle geschrieben, als „Zwölftoningenieurarbeit, Präzisionsmechanik" trotz „gewaltiger Lärmentfaltung" über keine „Seele, Ausdruck und Empfindung".[18]

Neben die zitierten musikästhetischen „Gegenargumente" treten latent (kultur-)politische. Das Publikum und die Veranstalter wünschten „reine Kunst", von allen politischen Färbungen gesäubert. „Karl V." äußerte hingegen nicht nur eine unverblümte Ostentation der (auch ständestaatlichen) Idee des Heiligen Römischen Reiches, sondern war zudem aufgrund seiner bisherigen Repressionsgeschichte und „Entartung" extrem politisch belastet. Dieser Aspekt bleibt in den Kritiken so gut wie unbeachtet, die Werkgeschichte für die Zeitungsleser im Dunkeln.

Ansonsten werden die Unterdrückungsmechanismen, die seit 1934 das Bühnenwerk begleiten, mit beharrlicher Kontinuität tradiert. So findet sich der 1951 gegebene Hinweis auf die „Schwierigkeit des Werkes" und die Klage ob der „teuren Produktion für das zwecklose Werk" bereits in der ersten Meldung der „Reichspost" über die Absetzung „Karl V.".

In der weiteren Rezeptionsgeschichte dieses Musikdramas gewinnt eine Aussage an steigender Bedeutung. Heinrich Kralik weist zuerst darauf hin:

> „Die Herrschaft des Musikalisch-Häßlichen (ist, R.R.) im Begriffe ... überwunden zu werden. ... So können wir uns heute geradezu mit einer gewissen Rührung der Arbeit aus jener Zeit zuwenden, in welcher sich Geist und Talent förmlich aufgerieben haben, einem Phantom, einer Täuschung, einem Wahn zuliebe." [19]

Die hier angesprochene „Rührung" verdeckt gekonnt die nicht erfolgte Aufarbeitung der musikgeschichtlichen Geburtsstunde der neuen Musik, das weiterbestehende Unverständnis gegenüber diesem Musikstil. Mitleidige „Rührung" ist deshalb auch ein in der Zweiten Republik geprägtes Etikett, unter dem die Kulturmanager, Musikjournalisten und das Publikum bis heute der Person und dem Schaffen Ernst Kreneks begegnen.

Mit großer Verspätung

1969 wird der musikkritische Diskurs von den Prämissen journalistischer Praxis: Sachlichkeit, Objektivität, Überprüfbarkeit dominiert. Im Vordergrund der Berichterstattung steht die beginnende Vermittlung der Werkgeschichte (Unterdrückung im „Ständestaat" und Nationalsozialismus etc.) des Musikdramas. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte wird jedoch nicht bewertet, sondern nur „erzählt".

Das vorsichtige Jonglieren der Kritiker mit neuer Musik, die zur Erkenntnis „näherer Vertrautheit" erfordere, spricht für den gewandelten Stellenwert dieser Musikart im österreichischen Musikleben. In ihrer rund 50jährigen Geschichte ist die neue Musik zum Kulturgut geworden, das bereits „klassischen" Charakter andeutet. Stimmen wie die Tassiés im „Express" tragen darum bereits das Kleid der Unglaubwürdigkeit, wenn er durch die Zeitungsspalten poltert:

> „Um es kurz zu sagen: die Musik ist gekonnt mißraten. Auf die divergierendsten Personen und historischen Persönlichkeiten verteilt, klingt die Musik immer gleich und kennt keinerlei Unterschiede. In der Kunst, die Musik als willkürlich und zufällig klingen zu lassen, ist Krenek zweifellos ein Meister." [20]

Allgemein liegt für die Journalisten der Wert „Karl V." weniger in seiner Komposition, sondern vielmehr im „Dokument eines bewußten, am eigenen Leibe persönlich erlittenen Österreichertums". Dieses mache die Oper „ehrwürdig und seine Aufführung dem neuen Österreich der Zweiten Republik zu Pflicht".[21] Kreneks Musik ist demnach nicht als einzigartiges Werk, sondern wegen seiner einzigartigen Geschichte interessant. Daraus erklärt sich auch, daß Krenek

von der Presse nicht als Komponist gerühmt, sondern als zwischen die Räder der Historie Geratener respektvoll, mitleidvoll und mit dem Gefühl ungesühnter Schuld anerkannt wird.

Tönende Philosophie

Dieser Aspekt wird 1980 vorrangig betont und mit gesellschaftskritischen Anleihen verfeinert. Erst jetzt versuchen die Musikjournalisten, der Ideologie der Unterdrückung von „Karl V." seit 1934 auf Österreichs Bühnen nachzuspüren und mit der Aussage selbst in Verbindung zu setzen.

„Karl V." sei „aufs engste mit der Geschichte und der Kulturpolitik der 30er Jahre verquickt", „aus spezifisch österreichischer Sicht her zu begreifen". Krenek „zielte darauf ab, ein ausgesprochen antinationalsozialistisches Werk zu schreiben. Ob ihm dies auch wirklich gelungen ist, muß allerdings bezweifelt werden", denn „der einstige Wunschtraum eines Teils der Bevölkerung jener unglücklichen 1. Republik wird unterschwellig spürbar, der auf Wiedereinführung der Monarchie abzielte". „Aber wenn man die Meuchelmörder am Haustor rütteln hört, erscheint sogar der lokale Faschismus ... als bergender Schutzraum." Schließlich würden „Kreneks damals, vor Hitlers Machtergreifung, mutige Apelle gegen die ‚zersetzenden Kräfte von Nationalismus, Materialismus und religiöse Gleichgültigkeit' (Krenek, R.R.) ... in der heutigen allgemeinen Barbarei doch recht zahm" wirken.

Trotz der informativ-fachlichen Ausrichtung der Kritiken können sich einige Journalisten des „Stimmungsurteils", Relikt aus der Zeit des 19. und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, nicht enthalten: „Karl V." rühre „das Herz des Zuhörers nicht an"; die Musik werde im ersten Teil der Oper „richtig blutarm"; „rein auf das Musikdramatische bezogen, wirkt vieles zu blutleer".

Im Gegensatz dazu warten andere mit einem neuen Bewertungsansatz, jedoch nicht ohne Verweis auf die Schwierigkeiten einer aufführungspraktischen Realisation auf: „‚Karl V.' ist tönende Philosophie", heißt es etwa in der „Wochenpresse". „Das Werk trägt schwer an dem Text ... Das meiste, was da abgehandelt wird, bleibt Papier." [23]

Die Schande ist beseitigt

1984 werden in den Artikeln vor allem die Hintergründe der Versäumnis der Staatsoper, der politische Gehalt und die aktuelle Brisanz des Bühnenwerks als Politikum – nicht zuletzt durch die Entwicklung unserer „postmodernen" restaurativen Kultur – dargestellt:

„Die in ‚Karl V.' entwickelte Geschichtsphilosophie (will, R.R.) bis heute, unabhängig von den einstigen politischen Verhältnissen, bedacht werden." „Kreneks Anspielungen bzw. Warnungen ... sind 1984 als geschichtliches Faktum hinzunehmen, allerdings mit möglichen aktuellen Perspektiven. Historische Prozesse wiederholen sich, abgewandelt, immer wieder." [24]

Im Premierenjahr konnte nur mehr eine ablehnende Stimme festgestellt werden, alle übrigen ergingen sich in „respektvollem" Lob der „moralischen Leistung" oder ließen es bei einer Aufführungsbeschreibung bewenden.

Im Laufe der Aufführungsgeschichte hat sich unter den Musikjournalisten eine „Expertenlobby" für „Karl V." herausgebildet. Norbert Tschulik und Franz Endler schreiben schon seit 1969 über die Karl-Aufführungen, Karlheinz Roschitz und Claudia Maurer-Zenck seit 1980. Nicht zuletzt deshalb ist Kreneks Oper auch 1984 noch einigen zu „blutleer", „papiern" und „spröde", wenngleich das „spröde Werk" von manchen zu einem von „herber Schönheit" umgemünzt wird.[25]

Massenmediale Musikberichterstattung erzielt – wie eingangs erwähnt – nur dort Wirkungen, wo nicht bereits fixierte Meinungen bei den Rezipienten bestehen. Im Fall der Rezeption von „Karl V." trifft dies wohl für den Großteil der Journalisten und des Publikums zu. Unter diesem Aspekt sind auch die festgestellten Kontinuitäten in den Musikkritiken nach 1945 zu kulturpolitischen Einstellungen und journalistischen Urteilskriterien aus dem „Ständestaat" gegenüber Ernst Kreneks Bühnenwerk mit Musik „Karl V." zu betrachten.

Anmerkungen:

1 Gehmacher, Ernst: Wirkung der Massenmedien im politischen Geschehen. In: Khol, Andreas/Ofner, Günther/Stirnemann, Alfred: Österreichisches Jahrbuch für Politik 1986. Wien 1987, S. 117.
2 Tassié, Franz in: Fragebogen S. 3. Im Rahmen des Projekts: Renger, Rudolf: Entwicklungen des österreichischen Musikjournalismus – Am Beispiel der Presseberichterstattung über Ernst Kreneks Bühnenwerk mit Musik „Karl V." in der Zweiten Republik (= Teilstudie aus: Fabris, Hans Heinz (Projektleitung): Meidne- und Kommunikationskultur in der Zweiten Republik – 2. Teil: Journalistische Kulturen). Vervielf. Manuskript, Salzburg 1987.
3 Krenek, Ernst: Selbstdarstellung. Zürich 1948, S. 35.
4 Krenek, Ernst: Österreich (1934). In: Ders.: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik. München 1958, S. 153.
5 Wildner, L.O.: Zuletzt wird doch Österreich sein! In: Der Christliche Ständestaat 4/1933, S. 9.
6 Maurer-Zenck, Claudia: Ernst Krenek – ein Komponist im Exil. Wien 1980, S. 52.
7 Krenek, Ernst: Studien zu meinem Bühnenwerk „Karl V." (1933). In: Ernst Krenek. München 1984 (Musik-Konzepte H. 39/40), S. 33.
8 Krenek, Ernst: Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Zeitzeugen", 11. Juni 1985, ORF-Landesstudio Salzburg, Manuskript S. 26 f; Rüdenauer, Meinhard: Traum vom Weltfrieden mit Musik. Gespräch mit dem Komponisten Krenek über seine Oper „Karl V.". In: Neue Kronen Zeitung vom 17. Oktober 1984, S. 14.
9 Vgl. Keine Aufführung von „Karl V." in der Staatsoper. In: Reichspost vom 17. Jänner 1934, S. 9.
10 Vgl. u.a. den Aufruf „Unterstützung inkriminierter Kunst und Künstler". In: Medien Journal 1–2/1986, S. 76 f.
11 Metzger, Heinz-Klaus: Plus ultra. Notizen zu Kreneks Karl V. In: Krenek 1984, a.a.O. S. 57.
12 Stöianova, Ivanka: Subjekt – Objekt. Erläuterungen zur epischen Dramaturgie in Karl V. von Ernst Krenek. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Wien-Graz 1982 (Studien zur Wertungsforschung Bd. 15), S. 127.
13 Metzger, 1984, a.a.O. S. 62.
14 Vgl. Tschulik, Norbert: Die verhinderte Uraufführung von Kre-

neks „Karl V.". In: ÖMZ 3/1979, S. 121–129; Ders.: Vergebliches Bemühen um Uraufführung. In: Wiener Zeitung vom 22. August 1980; Ders.: Die verhinderte Uraufführung. Aus der Leidensgeschichte von Ernst Kreneks „Karl V.". In: Wiener Zeitung, EXTRA zum Wochenende vom 12. Oktober 1984, S. 3; Maurer-Zenck, 1980, a.a.O. S. 77 ff.

15 Vujica, Peter: In: Fragebogen S. 2. Im Rahmen des Projekts a.a.O.
16 Vgl. Renger, 1987, a.a.O. S. 98, Anmerkung 36.
17 Marx, Joseph: Musikfest: Zweite Runde. In: Neues Österreich vom 15. April 1951, S. 3.
18 Y.: Musikfest: „Karl V." von Ernst Krenek. In: Neues Österreich vom 15. April 1951, S. 6.
19 Kr.: „Karl V." von Krenek. In: Die Presse vom 15. April 1951, S. 8.
20 Tassié, Franz: Gekonnt mißratene Musik. In: Express vom 28. Oktober 1969, S. 8.
21 Hartmann, Dominik: Kreneks Verteidigung Österreichs. In: Volksblatt (Wien) vom 28. Oktober 1969, S. 7.
22 Vgl. Renger, 1987, a.a.O. S. 101, Anmerkungen 91 und 92.
23 Mayer, Gerhard: Tönende Philosophie. In: Wochenpresse vom 20. August 1980.
24 Vgl. Renger, 1987, a.a.O., S. 103, Anmerkung 122.
25 Vgl. ebd. Anmerkung 125.

Christian Glanz
„JAZZ" IN ÖSTERREICH 1918–1938: Personalstudie Charly Kaufmann

Die Geschichte des Jazz in Österreich ist noch nicht geschrieben. Dies liegt einerseits in der traditionellen Vernachlässigung der nicht zur „Hochkultur" gehörenden musikalischen Sparten durch die Musikwissenschaft, andererseits aber auch in bedeutenden methodischen Problemen begründet. Da schwierigste Problem ist wohl die Quellenlage: wie bereits anläßlich der Arbeitstagung im Mai ausgeführt, ist die Geschichte der U-Musik nur in den seltensten Fällen durch Dokumente zu belegen, die dem Anspruch des Historikers genügen.

Ein solcher seltener Fall ist der des Kapellmeisters und Tanzmusikers Karl „Charly" Kaufmann; das Institut für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik in Wien verfügt über einen umfangreichen Bestand verschiedenster Dokumente zu seinem Leben und Wirken. Als bedeutungsvolles und aussagekräftiges Detail soll auch erwähnt werden, auf welchem Weg das Institut in den Besitz dieses wichtigen und (was den Wert besonders betont) geschlossenen Bestandes gekommen ist: auf einem Flohmarkt (!) fand sich zufällig ein Photoalbum mit Bildern von Charly Kaufmann und seiner musikalischen Tätigkeit; weitere Nachforschungen ergaben, daß dieser Charly Kaufmann bereits vor längerer Zeit verstorben war und von seiten der Erben kein Interesse an seinem musikalischen Nachlaß gegeben war. Eine blitzartig durchgeführte „Expedition" in die kurz vor der Übergabe befindlichen Wohnung des Verstorbenen führte schließlich zur Sicherstellung des gesamten Bestandes. Bei der bevorstehenden Räumung der Wohnung wäre dieser Bestand mit Sicherheit der Vernichtung anheimgefallen.

Dies wird hier in epischer Breite referiert, um auf die oft seltsame Art und Weise hinzuweisen, wie man in den Besitz von historisch höchst interessanten Beständen kommen kann. Eine systematisch betriebene „Flohmarktanalyse" durch Historikertrupps könnte ungeahnte Schätze heben!

Die verschiedenen Dokumente des Bestandes „Charly Kaufmann" belegen in (noch einmal sei dies betont) höchst seltener Geschlossenheit die Vita dieses Musikers. In diesem Referat wird versucht, durch Auswertung dieser Dokumente einige Aspekte des „Jazz" im Österreich der Zwischenkriegszeit darzustellen.

Charly Kaufmann wurde im Jahre 1909 in Bosnisch-Brod (Bosnien) geboren. Sein Vater war Musikpädagoge, bekleidete später an der Akademie für Musik in Wien sogar ein Professorenamt, der Bruder Ludwig Kaufmann (geboren 1907) sollte ebenfalls die musikalische Laufbahn (als Kapellmeister) einschlagen. 1911 übersiedelte die Familie Kaufmann nach Wien, wo Karl zunächst die „Handelsschule unter der Leitung der christlichen Schulbrüder" am Rosenhügel (1924–1926) und anschließend die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien absolvierte (Flöte bei Jaques van Lier, Musiktheorie bei Franz Schmidt).[1] Kaufmann hat diese seine „klassische" Ausbildung mit fast allen Wiener Jazzmusikern der Zwischenkriegszeit gemein. Bei Bewerbungen oder Offerten weist er immer wieder mit Stolz darauf hin (besonders auf seine Ausbildung bei Franz Schmidt). Ferner ist interessant, daß seine diesbezüglichen Ambitionen auch im Alter nicht erlahmten: 1960, als 51jähriger, absolvierte er noch die Kapellmeisterschule an der Musikakademie in Wien.[2] Für diesen ungewöhnlichen Schritt dürfte auch seine damals bereits prekäre finanzielle Situation ausschlaggebend gewesen sein.

Schon während seines Studiums war Kaufmann in der Unterhaltungsbranche tätig: so arbeitete er etwa als Kinomusiker (was enorme Vielseitigkeit und Flexibilität erforderte), aber auch im Ausland, zum Beispiel im Kurorchester des „See- und Solbades Swinemünde", wo ihm ein ausgezeichnetes Zeugnis ausgestellt wird: „Seine hervorragenden tonlichen und technischen Qualitäten lassen ihn bestimmt für jedes Opern- oder Symphonie-Orchester als wertvolle Kraft erscheinen."[3]

Nach Beendigung seines Studiums 1930 (ein Abschlußdiplom ist nicht erhalten) widmete sich Kaufmann bereits gänzlich der Unterhaltungsmusik: dabei war er immer wieder im Ausland tätig (so als Mitglied von Bordkapellen auf Kreuzfahrtschiffen), dazwischen arbeitete er in Wiener Kinos und Lokalen. Neben seinem Hauptinstrument Flöte spielte Kaufmann ständig auch Saxophon, Akkordeon und Klavier, zeigte also auch hier Vielseitigkeit.

1932 unternahm Kaufmann an Bord eines Luxusschiffes eine Weltreise als Bordmusiker. Die Ein-

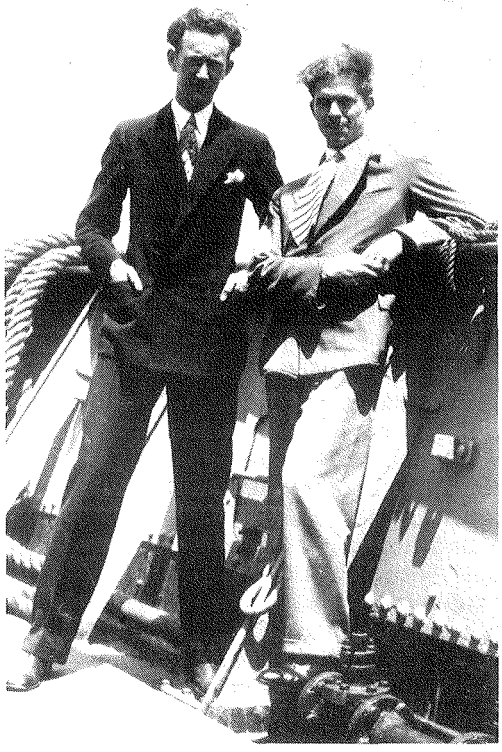
drücke dieser Reise hat er in romantischer Tradition in einer Folge von kurzen Klavierstücken festgehalten. Später hat er diese Reise in Zeitungsbeiträgen und Lichtbildvorträgen (so etwa in der Wiener Urania) „ausgeschlachtet". Auch bei der Eigenwerbung als Musiker wies er immer wieder auf seine internationale Tätigkeit hin, dies sollte ihn offenbar aus der Konkurrenz herausheben. Ein weiterer wesentlicher Punkt seiner Entwicklung war ein Engagement in Ceylon, wo er ab Juli 1934 ein Jahr gastierte und als Virtuose und Komponist von Unterhaltungsmusik Erfolge feierte (was aus Zeitungsberichten hervorgeht). Kaufmann hat sich später in diesem Zusammenhang gerne als „musikalischer Botschafter Österreichs" stilisiert, eine Haltung, die dem österreichischen Musikklischee offensichtlich schon immer sehr behagte; anhand der vorhandenen Programme ist dies jedoch zu relativieren: neben österreichischer Musik (besonders aus Operetten von Suppé und Strauß) standen in durchaus gleichwertiger Quantität Kompositionen moderner U-Musik (meist mit instrumental virtuosem Charaker) am Programm.

In Wien war Kaufmann bereits ein bekannter Name und mit seinem hier zusammengestellten Orchester auch öfter in der „RAVAG" zu hören. Das dabei gebotene Repertoire der „Jazzkapelle Charly Kaufmann" reichte von aktuellen Schlagern von Cole Porter und sogar Duke Ellington bis hin zu „Tangoserenaden" und langsamen Walzern. Der Begriff „Jazz" ist also hier ein durchaus weit gespannter, er umfaßt auch Bereiche der reinen „Kommerzmusik".

Neben seiner Tätigkeit als Jazzmusiker (besonders gefragt war die Kapelle Kaufmann bei Bällen und ähnlichen Veranstaltungen) war Charly Kaufmann ab 1936 (bis 1938) auch Mitglied der Bühnenmusik im Burgtheater und Leiter eines Lehrgangs für Jazz-Musik am Wiener Schubert-Konservatorium (dies ist wohl der früheste Beleg für das Eindringen der bislang verpönten Jazzmusik in die heiligen Hallen der musikpädagogischen Anstalten; Kaufmann unterrichtete dort die Fächer Klavier, „Klavierharmonika" = Akkordeon, Saxophon und Schlaginstrumente, an der „Abteilung für Jazzpianistik" unterrichtete Kaufmann auch bereits ausgebildete Musikpädagogen).[4]

Die wahrscheinlich größte Öffentlichkeitswirksamkeit erreichte Charly Kaufmann im Jahre 1937, durch seine erfolgreiche Teilnahme am „Wettbewerb der Wiener Jazzkapellen und Jazzsänger um das Goldene Band", eine sehr publikumswirksame Veranstaltung des „Rings der ausübenden Musiker Österreichs" unter der organisatorischen Leitung von Franz Sirowy und dem Conferencier Erwin Engel, der bekanntlich in der zeitgenössischen Cabaret-Szene eine wichtige Rolle gespielt hat. Nach der erfolgreichen Bewältigung einer „Vorkonkurrenz" kam es am 5. Dezember 1937 im hehren Wiener Konzerthaus zur entscheidenden Veranstaltung. Sieger wurde (nicht zum letzten Mal) Leo Jaritz mit seinem Orchester und der Sängerin Lilo Alexander, Charly Kaufmann mit seinem Orchester und dem Sänger Leo Illmar und die Kapelle Franz Zamazal teilten sich den zweiten Rang. Darob herrschte beim Publikum große Mißstimmung, da es offenbar Kaufmann für des Sieges würdig befand. Jedenfalls waren die Zeitungen voll von diesem Ereignis und trugen so zur Bekanntheit der Akteure bei (bei der diesbezüglichen Berichterstattung scheinen durchaus noch alte Ressentiments auf, was schon in den Titeln wie „Jazzlärm im Konzerthaus" u.ä. deutlich wird).[5] Die bei diesem Wettbewerb gebotene Musik zeigt erneut, welch verschiedene Musiken unter dem Reizwort „Jazz" subsummiert wurden: die Spanne reicht von Irving Berlin über Theo Mackeben bis Ralph Benatzky und Robert Stolz.

Dies läßt sich auch bei der Betrachtung der von den „Jazzkapellen" bei anderen Anlässen gespielten Musik feststellen: so galten etwa Kaufmanns Arrangements von Melodien aus Lehar-Operetten (meist in Potpourri- oder Phantasieform) als Fixpunkte seiner Programme im „Kabarett Wintergarten" und ähnlichen Lokalen. Diese Erweiterung des Begriffs „Jazz" muß als ein wesentliches Element der Geschichte der U-Musik in Österreich gesehen werden. Von einer adäquaten Übernahme oder Verarbeitung des US-amerikanischen zeitgenössischen Jazz kann hier nur sehr bedingt gesprochen werden; mehr als an den klein besetzten Ensembles eines Louis Armstrong oder Fats Waller orientierte man sich hier offenbar am „Symphonischen Jazz" Paul Whitemans (der mit einem großen Apparat an Streichern und Bläsern regelrechten Konzertehrgeiz entwickelte, und den „Jazz" in die klassischen Konzertsäle führen wollte). Folgerichtig war dieser „Jazz" auch tatsächlich bald



Charly Kaufmann und Carl Suivens ca. 1930

„salonfähig" im wahrsten Sinne des Wortes: am Beispiel Charly Kaufmanns zeigt sich auch dieses deutlich. So wurde er mit seinem Orchester auch zu hochoffiziellen Ballveranstaltungen eingeladen und kam so in Verbindung zu wichtigen Repräsentanten des „Ständestaates": Leopoldine Miklas, die Frau des Präsidenten, ist die Widmungsträgerin einer Komposition von Charly Kaufmann („Kleine Serenade für Altsaxophon und Klavier", 1936). Die Bekanntschaft ist offensichtlich über Kaufmanns Mutter (die von Leopoldine Miklas in einem Schreiben ausdrücklich erwähnt wird) zustandegekommen. Für Kaufmann hatte diese Bekanntschaft Vorteile: er wurde mit seinem Orchester zu offiziellen Gelegenheiten herangezogen. Bei Beispiel dafür ist der „Zweite Ball für den Frauen-Notdienst", der von Leopoldine Miklas veranstaltet wurde und am 8. Jänner 1938 in den Festsälen der Hofburg stattfand. Interessant ist dieser Ball auch wegen seines Mottos „Im Rhythmus der Jahrhunderte", eine Tanzrevue durch die Musikgeschichte, beginnend mit der griechischen Antike und gipfelnd im Strauß-Walzer „Wein, Weib und Gesang".[6] Das Programm zeigt deutlich das Bemühen, vor dem Hintergrund der Tanzrevue zu wohltätigen Zwecken „österreichische Identität" im Sinne des „Ständestaates" zu vermitteln: man stellt sich in die große Reihe der abendländischen Kultur, das „Volk" wird aber nicht vergessen: es tritt als ständisch strukturiert auf, mit den Kernschichten Handwerker und Bauern (mit entsprechenden Tänzen). Das Orchester Charly Kaufmann hatte einige der historischen Stationen zu begleiten und spielte im Anschluß daran zum Tanz auf (neben der „Jazzkapelle" Kaufmann agierte übrigens als „österreichisches Symbol" die „Vollständige Kapelle des Wiener Infanterie-Regiments Alt-Starhemberg Nr. 2" unter der Leitung von Franz Königshofer, der für die Entwicklung der Blasmusik in der Schweiz noch von großer Bedeutung werden sollte. Mit dieser Zusammenstellung versuchte man offensichtlich, den Anschein von verstaubter Tradition zumindest abzuschwächen, „für jeden etwas" wurde geboten, die „Österreich-Tradition" kam auch nicht zu kurz. Auch den „Ball der Front" zum apokalyptischen Datum 10. Februar 1938 gestaltete das „Jazzorchester" Kaufmanns musikalisch mit: in insgesamt sieben Sälen musizierten da sieben höchst verschiedene Ensembles: im Festsaal natürlich die Kapelle des I.R. Nr. 3 „in großer Besetzung" unter dem Kapellmeister Gustav Gaigg, in den übrigen Sälen Heinz Sandauer mit seinem Orchester, die Jazzkapelle Ch. Kaufmann, Anita und Egon Freiherr von Buttlar auf 2 Klavieren, Primas Bokor Pista mit seinen Zigeunern, Strohmayer und Rotter mit Wienerliedern und der Pianist Erwin List „aus der Kärntner Bar".[7] Den Herren wurde im Einladungsheft als Kleidung „Frack" oder „Waffenrock mit Dekorationen" verordnet. Kaufmann erntete auch den ausdrücklichen Dank Guido v. Zernattos, seines Zeichens Generalsekretär der VF, der ihm („Front Heil!") besonders für sein geistesgegenwärtiges Verhalten während eines Stromausfalls tiefempfundenen Dank aussprach.[8]

Charly Kaufmann und seine „Jazz"-Kapelle waren also akzeptiert und gehörten zur Creme der österreichischen U-Musik, als Hitler seine engere Heimat „heim ins Reich" holte.

Die Jahre der NS-Herrschaft sind die vielleicht interessantesten im Leben Charly Kaufmanns: sein Vater war Jude, der 1904 zum Katholizismus konvertiert war, Charly Kaufmann gehörte also zur großen Gruppe der völlig assimilierten Juden in Österreich.

Am 6. September 1938 bürgte der Amerikaner Forrest T. Berg in einem Antrag auf Einreisevisum für „Charly Kaufmann" beim US-Botschafter in Oslo, Norwegen.[9] Kaufmann hielt sich zu dieser Zeit als Tanzmusiker in Norwegen auf (was auch zu seinem Ausscheiden aus dem Orchester des Burgtheaters geführt hatte) und hat offensichtlich erwogen, nach Amerika auszuwandern. Welche Gründe ihn zum Bleiben erwogen, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Jedenfalls kehrte er nach Wien zurück, leistete seiner Einberufung zur Deutschen Wehrmacht Folge und landete schließlich als Musiker beim „Stabsmusik-Korps der Waffen-SS" in Berlin unter der Leitung von Franz Schmidt. Dieses Musik-Korps galt offensichtlich als elitäres Ensemble und hatte musikalischen Vorbildcharakter. Kaufmann war dort als Flötist, Akkordeonist und Saxophonist, aber auch als Komponist tätig. Aufgrund seiner nichtarischen Abstammung wurde Kaufmann aber 1942 aus dem Musik-Korps entlassen.[10] Kaufmann berief ohne Erfolg gegen diese Verfügung unter dem Hinweis auf seine christliche Erziehung und sein gänzliches Fernstehen vom Judentum.[11] Dies fruchtete jedoch nicht. Kaufmann war bis Ende des Krieges einerseits als Tanzmusiker in Wien, andererseits in der künstlerischen Truppenbetreuung und im Rahmen von Konzertreisen der KdF tätig. Nach der Befreiung 1945 begann Kaufmann sofort wieder seine tanzmusikalische Tätigkeit, die ab Mitte der fünfziger Jahre zunehmend erfolgloser wurde. Bis zu seinem Tod 1980 wurde seine finanzielle Situation infolge Ausbleiben von Engagements immer trister, die erhaltenen Aufzeichnungen seiner Bemühungen um Arbeit sind erschütternd. Ein einstmals gefeierter und bekannter Musiker starb in völliger Unbekanntheit (ein Trost allerdings blieb ihm: 1974 wurde ihm der Titel „Professor" verliehen).

Anmerkungen

(IMG = Institut für Musikgeschichte
1 Zeugnise im Archiv IMG (D 32).
2 Reifezeugnis vom 19. Mai 1960, siehe FN 1.
3 Zeugnis „See- und Solbad Swinemünde", siehe FN 1.
4 Charly Kaufmann, Erinnerungsalbum, Archiv IMG.
5 Neues Wiener Abendblatt, 6. 12. 1937, S. 3.
6 Programm im Archiv IMG (P 254).
7 Programm im Archiv, siehe FN 6.
8 G. v. Zernatto an Ch. Kaufmann, 14. 2. 1938, siehe Kaufmann, Erinnerungsalbum, Archiv IMG.
9 Application for a Visa for Charles Kaufmann, US-Botschaft Oslo, 6.9.1938, Archiv IMG (D 34).
10 Abschrift „Rasse- und Siedlungshauptamt", Berlin 29. 1. 1942, Archiv IMG (D 34).
11 K. Kaufmann u. Rechtsanwalt F. Bruchmüller an die „Kanzlei des Führers", 9.3.1942, Archiv IMG (D 34).

Peter Revers

THEODOR BERGER
Die Anfänge seiner kompositorischen Karriere

Als der am 18. Mai 1905 in Traismauer geborene Komponist Theodor Berger im Sommer 1935 Wien für vier Jahre verließ, um bei seinem Bruder Hans Berger[1] in Berlin zu leben, war dies ein gleichsam „ökonomisches Exil", das vor allem durch zwei Ursachen bedingt war:

1.) Die Ablehnung der Aufnahme Bergers in die AKM (trotz zahlreicher vorangegangener Aufführungen seines Streichquartetts c-Moll, op. 2 durch das Wolfgang Schneiderhan-Quartett) und der damit verbundene Verzicht auf Tantiemeneinkünfte.

2.) Die Ablehnung der Drucklegung seiner Werke durch die Universal-Edition. Über die Begegnung mit Alfred Kalmus, geb. am 16. Mai 1889, seit 1909 in diesem Verlag in führender Stellung tätig, sagte Berger in einem Interview vom 20.7.1984: „Der Kalmus, an der Tür (zur Universal-Edition. P.R.) stehend, hat mir das Quartett und ‚Malinconia' zurückgegeben und gesagt: ‚...Ja,...ein Komponist muß zuerst einmal so schreiben, daß die ganze Welt empört ist'."[2]

Die im wesentlichen in nachromantischer erweiterter Tonalität geschriebenen frühen Werke Bergers paßten nicht in das Konzept eines Musikverlags, der vornehmlich progressiven Strömungen aufgeschlossen war. Zweifellos hatte die Tatsache, daß Bergers Werke nicht verlegt wurden, auch die Ablehnung durch die AKM begünstigt. Erfolgreicher waren die Initiativen Hans Bergers, den urheberrechtlichen Schutz der Werke seines Bruders durch die reichsdeutsche STAGMA zu erreichen. Unterstützt durch ein Empfehlungsschreiben Erich Kleibers gelang Theodor Berger die Aufnahme in jene Verwertungsagentur, deren Einnahmen sich im Geschäftsjahr 1935/36 auf 10,290.000 RM belaufen hatten, wovon auf E-Musik-Veranstaltungen allerdings lediglich 238.066,33 RM entfielen.[3] Berger erhielt bis zum Jahre 1939 kaum Einkünfte aus seiner kompositorischen Tätigkeit. Seine ökonomische Existenz verdankte er in seinen Berliner Jahren jener Frau, die seine bedeutendste Mäzenatin war und wesentlichen Anteil daran hatte, daß Berger, der zeit seines Lebens freier Komponist gewesen ist, seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte: Muriel Gardiner, geb. am 23.11.1901 in Chicago, Enkelin der beiden führenden Nahrungsmittelindustriellen der mittleren USA (Nelson Morris und Gustavus Swift)[4], seit 1929 zum Studium der Psychoanalyse und Medizin in Wien lebend und mit dem britischen Industriellen Julian Gardiner verheiratet, lernte Berger im Frühjahr 1931 kennen und lud ihn zu einer mehrwöchigen USA-Reise ein. Muriel Gardiner engagierte sich seit 1934 stark in der sozialistischen Untergrundorganisation (seit dieser Zeit war sie auch – in zweiter Ehe – mit Josef Buttinger [geb. 1906], seit 1935 Vorsitzender der „Revolutionären Sozialisten", eine im Untergrund tätige Nachfolgeorganisation der verbotenen sozialdemokratischen Partei Österreichs liiert). Sie überwies ihm im Jahre 1932 einen Betrag von US$ 10.000,– auf sein Konto des niederländischen Bankinstituts „Handels-Maatschappy", wovon Berger bis etwa 1939 seinen Lebensunterhalt in bescheidenem Maße finanzieren konnte. Die kompositorische Tätigkeit Bergers beschränkte sich in den Jahren 1935–1939 auf wenige Werke. Sie umfassen einen Auftrag für die Musik zu dem Kulturfilm „Bilder aus Stadt und Land", der über Vermittlung des Dirigenten und Filmmusikkomponisten Alois Melichar an Berger vergeben wurde und aus dem der noch heute des öfteren gespielte symphonische Zyklus „Impressionen" hervorgegangen ist, sowie das umfangreiche Orchesterwerk „Elemente. Ein symphonischer Naturmythus", von dem lediglich der 1. Satz „Pulsende Natur" in einem Konzert am 21. November 1938 in Essen uraufgeführt wurde.[5]

Der kompositorische Durchbruch Bergers erfolgte nur zögernd. Die Uraufführung seiner Streichorchesterkomposition „Malinconia" (wohl auch heute noch das meistgespielte Werk Bergers, das seiner Gönnerin Muriel Gardiner gewidmet ist) erfolgte erst fünf Jahre nach der Komposition im November 1937 und zwar im Rahmen des unter der Leitung von GMD Heinz Dressel stehenden Lübecker Zeitgenössischen Musikfestes. In der Allgemeinen Musikzeitung vom 19.XI.1937 wurde dieses folgendermaßen rezensiert:

„Lübecks führender Musiker, GMD Heinz Dressel, ist sich seiner Verantwortung, auch den jüngeren und jungen Nachwuchs der Schaffenden zu Worte kommen zu lassen, immer bewußt gewesen, so wenig Resonanz er auch oft in dem musikfreundlichen Publikum fand. In dem auf seine Anregungen zurückzuführenden zeitgenössischen Musikfest...bemühte er sich, in einem sorgsam ausgewählten Querschnitt einen Einblick in das moderne Schaffen zu geben. Daß er dabei nicht immer Gegenliebe fand, liegt in der Natur der Sache. ... Völlig ablehnend verhielt sich ... wohl der größte Teil der Zuhörerschaft gegenüber Bela Bartoks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta", einem formal glänzenden, an Gefühlswerten aber armen Werke, das vielleicht nicht zu den repräsentativen Schöpfungen des Meisters gerechnet werden darf."[6] Die sehr positive Rezension bezüglich der UA von „Malinconia" hatte die Einladung zu den Düsseldorfer Reichsmusiktagen 1938 zur Folge, in deren Rahmen am 29. Mai – mit deutlich ablehnender Resonanz – seine ebenfalls in den frühen 30er Jahren komponierten Stücke für zwei Soloviolinen und Orchester „Capriccio und Fantasie" zur UA gelangten. Der eigentlich kompositorische Durchbruch gelang erst ein Jahr später, am 14. Mai 1939 mit der Aufführung von „Malinconia" wiederum bei den Reichsmusiktagen. Berger erhielt dafür in der Schlußveranstaltung der Musiktage am 21. Mai den Nationalen Musikpreis in der Höhe von RM 5.000,– sowie von seiten des Propagandaministeriums einen Auftrag für ein weiteres Orchesterwerk. Dieser Kompositionspreis, der wesentlich auf die Initiative Richard Strauss' zurückzu-

führen war, hatte die Bekanntschaft Bergers mit Wilhelm Furtwängler zur Folge, der sich seither nachhaltig für Bergers Schaffen eingesetzt hat. Furtwängler war es auch, der jenes mit dem Preis verbundene Auftragswerk, die „Ballade für großes Orchester" in einem Konzert der Berliner Philharmoniker am 17.10.1941 zur UA brachte. Die Aufführung dieses Werkes, das ursprünglich „Symphonischer Zeitbericht" heißen sollte, aufgrund der Befürchtungen möglicher politischer Konsequenzen aber den unverfänglicheren Titel „Ballade" erhalten hatte, geriet zu einem Konzertskandal, der über die Grenzen Berlins hinaus Aufsehen erregte. Hermann Killer etwa, Hauptstellenleiter des Kulturpolitischen Archivs im Amt Kunstpflege, sah sich veranlaßt, die politische Fragwürdigkeit dieser Komposition herauszustreichen. Die Kritik betraf auch die von Berger verfasste Programmeinführung, in der von einer „apokalyptischen Stimmung", die durch die „Ballade" widergespiegelt werden sollte, die Rede war, „was doch" — so Killer — „von ungefähr so etwas wie Weltuntergangsstimmung bedeuten soll. Der so beeinflußte Hörer, der den großen Freiheitskampf des deutschen Volkes wohl kaum unter dem Gesichtswinkel einer biblischen Apokalypse betrachten dürfte, hat sich dann sehr gewundert, als ein in rasantes Tempo gebannter Klangorkan über ihn hereinbrach, der... durch seine schlagzeuggewürzte Dissonanzenfülle eher Visionen des Furchtbaren als des Großen und Erhebenden heraufbeschwor. Er hat sich auch, wie aus zahlreichen Zurufen hervorging, unwillkürlich gefragt, warum ein derart problematisches Werk heute an repräsentativer Stelle herausgebracht wird, wenn erst vor wenigen Jahren ähnliche Schöpfungen ... als atonal gebrandmarkt und verbrannt wurden." [7]

Der Rekurs auf „Entartete Musik" der in Killers Rezension allzu deutlich in Erinnerung gerufen wird, ist als Ausdruck jener konservativ-reaktionären Einstellung zu interpretieren, die insgesamt für die Kulturpolitik des Amtes Rosenberg, dem auch Killer angehört hat charakteristisch ist. Sowohl die Kritik als auch die Publikumsreaktionen entzweiten sich wegen dieser Novität: ein Umstand der wohl nicht geringen Anteil daran hatte, daß angesichts diese Opus von „bevölkerungsspaltender Musik" [8] gesprochen wurde. Und durchaus wurde dieses zweifellos unbequeme Werk auch als Ausdruck einer „Ästhetik des Fortschritts" gewürdigt. Deutlich wird dies etwa in der Rezension der „Zeitschrift für Musik" (November 1941):

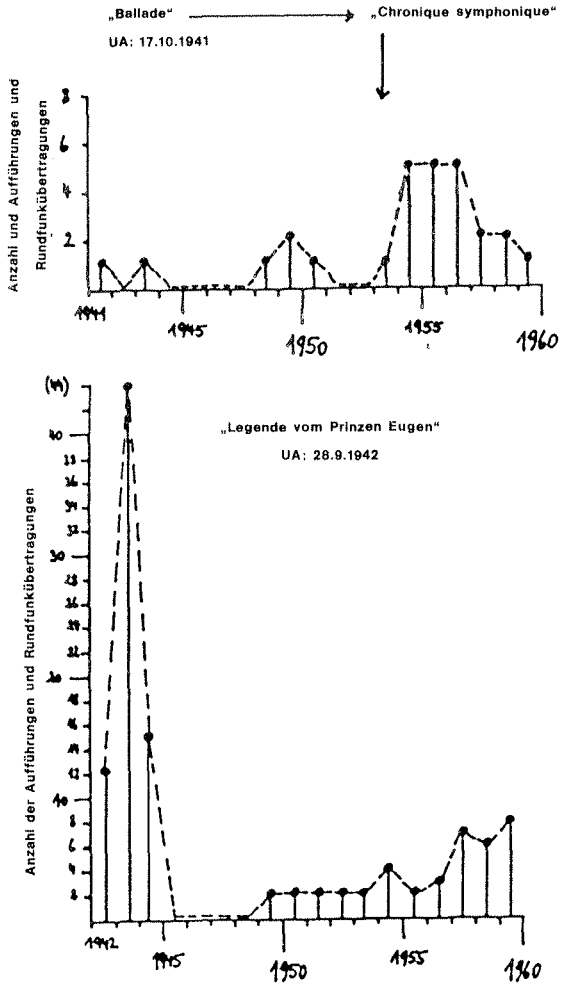
„... Man spürt die Absicht des Komponisten, eine unbestimmte Vision des Kriegserlebens zu bieten, und gleich klanggeballten Wetterwolken stürmen die Tonmassen vorüber, ohne dem Hörer Gelegenheit zu bieten, mehr als nur vereinzelt aufblitzende Bilder hinter dem tosenden Klangnebel zu hören. Als instrumentale Studie findet dieses etwas ungebärdige und hemmungslose Werk dank mancher Effekte ... durchaus Beachtung, und unter dem Gesichtspunkt des kämpferischen Einsatzes gegen schöpferische Schablone und allzu gleichmäßige stilistische Ausrichtung wirkt Bergers Ballade sogar erlösend und erfrischend, daß man sein Werk gern noch einmal hören möchte." [9]

Der darin geäußerte Wunsch nach weiteren Aufführungen erfüllte sich indessen nicht. Das Werk wurde auf Befehl Goebbels von der Übertragung durch die Reichssender, die damals alle Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters ausstrahlten, gestrichen. Die einzige weitere Aufführung während der Kriegsjahre fand am 16.1.1943 in Rotterdam statt. Zudem drohte Berger die Streichung von der „Künstlerliste", auf die er – aufgrund seines Erfolges bei den Reichsmusiktagen 1939 – gesetzt wurde und die damit verbundene Einberufung zum Wehrdienst.

Deutlich wird, daß fortschrittliche Tendenzen und insbesonders die stilistische Nachfolge Strawinskys, die in der „Ballade" markanten Niederschlag findet, keineswegs eo ipso abgelehnt wurde und auch Bemühungen festzustellen waren, „rasch gefaßten und ausschließlich auf den Eindrücken der „Balladen" beruhenden Vorurteilen entgegenzutreten und für einen schöpferischen Musiker zu werben, der Anspruch darauf erheben kann, ... aus den Zusammenhängen seines Schaffens ... verstanden zu werden." [10] In der Reaktion auf die „Ballade" wird in hohem Maße die Divergenz zwischen den kulturpolitischen Ideologien des Amtes Rosenberg und des Propagandaministeriums deutlich. Zweifellos rückte Berger mit der UA jenes Werkes, in dem – wie Hermann Heyer in einem Essay vom Mai 1942 geschrieben hat – „das Kriegsgeschehen der Gegenwart eine herausfordernd kühne Klangspiegelung gefunden hat" [11], in das Scheinwerferlicht der Sensation und machte den Komponisten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Gewichtig waren freilich jene Stimmen, die in Richtung einer Schwächung geistiger Widerstandskraft argumentierten und in jener Form der Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen Gefahr witterten. So war in der Allgemeinen Musikzeitung vom 14.11.1941 zu lesen:

„Die Dämonik der Klangballungen schreckt vor schneidenster Aphonik, grellsten Schlaglichtern und rhythmischen Zerrungen nicht zurück, geht gewissermaßen bis zur musikalischen Materialschlacht. Auflichtung und Lösung der Konflikte wird nicht angestrebt, es bleibt bei einer Art expressionistischer Illustration von Grauensvisionen. Als subjekives Bekenntnis seelischer Abgründe, das hier keinen Ausweg weiß, vielleicht interessant, stellt diese Ballade doch wohl nicht die positive Reaktion auf das Zeitgeschehen dar." [12]

Die kompositorische Rehabilitation Bergers fand bereits im darauffolgenden Jahr statt. Die Uraufführung der „Legende vom Prinzen Eugen", ein Auftragswerk des Kulturamtes der Stadt Wien für das Zeitgenössische Musikfest, am 28. September 1942, leitete einen der größten kompositorischen Erfolge Bergers während der Kriegsjahre ein. Und es ist von nicht geringem Interesse, die Aufführungszahlen der gebrandmarkten „Ballade" mit denen – der sich in das Konzept nationalsozialistischer Kulturpolitik problemlos integrierbaren – „Legende" zu vergleichen: [13]



Die Ursachen des außerordentlichen Erfolges der „Legende" dürften nicht zuletzt in der stark nationalen Färbung dieses Liedes liegen. Groß ist die Zahl der Parodien. So etwa findet sich die Melodie in einem Soldatenlied des Deutsch-Französischen Krieges zu den Worten: „Als König Wilhelm dies vernommen, ließ er gleich den Bismarck kommen, seinen General und Feldmarschall!", sie fungierte für das Reservistenlied „Setzt zusammen die Gewehre", im österreichischen Heer, während des Ersten Weltkrieges wurde sie mit dem Text „Prinz Eugen, du edler Ritter, schau aus deinem Himmelsgitter in das grüne Bosnatal." Während des Zweiten Weltkrieges ertönte die erste Zeile des „Prinz Eugen"-Liedes zu Sondermeldungen des Rundfunks über die Kriegsereignisse auf der Balkanhalbinsel.[14] Aber auch die musikalische Faktur des Werkes selbst erklärt den Erfolg. Nicht nur die stilisierte Klangwelt alter Feldmusiken und Fanfaren, auch die Steigerungsanlage der Komposition, die schließlich in eine gloriolenhafte Überhöhung des Prinz-Eugen-Chorals mündet bilden entscheidende Komponenten der Rezeption der „Legende" und erfüllen jene Forderung nach „positiver Reakion auf das Zeitgeschehen", die bei der UA der „Ballade" vermisst wurde. Die „Legende" trug aber auch wesentlich dazu bei, daß Bergers Kompositionen in den drei letzten Kriegsjahren zu den meistaufgeführten Werken der jüngeren symphonischen Literatur zählen: ein Umstand, der sich in den unmittelbaren Nachkriegsjahren – wie aus obenangeführter Graphik ersichtlich – negativ auswirken sollte.

Die Anfänge der kompositorischen Karriere Bergers wurden zweifellos durch die nationalsozialistische Kulturpolitik begünstigt, wenngleich der Komponist nie Parteimitglied gewesen ist. Im Bestreben, das ostmärkische Musikschaffen im Rahmen der Reichsmusiktage in repräsentativen Konzerten zu berücksichtigen, erhielt Berger Aufführungsmöglichkeiten, die ihn innerhalb nur weniger Jahre zu einem der zwar umstrittensten, zugleich aber namhaftesten deutschen Komponisten machte. Und auch das erwähnte „ökonomische Exil" Bergers sollte sich noch während der Zeit des NAZI-Regimes zumindest in einer Hinsicht als positiv erweisen: Die nach den Unruhen der „Ballade"-UA drohende Streichung von der Künstlerliste konnte unter Hinweis darauf, daß Berger bereits vor dem Anschluß in das deutsche Reichsgebiet übersiedelt sei, zumindest einige Jahre hinausgezögert werden.

Anmerkungen:

1 Hans Berger, geb. 1907, wurde 1929 von Erich Kleiber als Solohornist an die Berliner „Oper unter den Linden" berufen.
2 Interview mit Theodor Berger vom 20.7.1984.
3 Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt/Main 1982, S. 264.
4 vgl. hierzu: Muriel Gardiner, Code name „mary". Memoirs of an American woman in the Austria Underground. New Haven and London 1938, S. 7 ff..
5 vgl. hierzu: Eugen Brunner, Rezension des Konzertes in: Essener Allgemeine Zeitung, Abendausgabe, 23.11.1938; Udo Agens, Rezension des Konzertes in: Regional-Zeitung Essen, 24.11.1938.
6 Rezension, in: Allgemeine Musikzeitung, 64. Jg. (1937), 19.11.1937, S. 692.
7 Hermann Killer, Rezension des Konzertes, in: Die Musik. Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung durch die NSDAP. Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", 34. Jg. (1942), H. 1, S. 111.
8 Interview mit Theodor Berger vom 6.11.1987.
9 Rezension des Konzertes, in: Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik, 108. Jg., Dezember 1941 (H. 12), S. 779.
10 Hermann Heyer, Theodor Berger und sein Schaffen, in: Hochschule für alle, 31.5.1942.
11 a.a.O.
12 Rezension des Konzertes, in: Allgemeine Musikzeitung, 68. Jg. (1941), 14.11.1941, S. 290.
13 Die Übersicht über die Aufführungszahlen beruhen auf der „Werke-Kartothek", Archiv der Universal-Edition, Wien.
14 Fritz Müller, „Prinz Eugen, der edle Ritter". Zum 225. Jahrestag der Schlacht bei Belgrad, des 16. August 1717, in: Zeitschrift für Musik, 109. Jg., August 1942 (H.8), S. 363.

Gerhard J. Winkler

DAS VERORDNETE LANDESBEWUSSTSEIN

Am Beispiel der Burgenländischen Landeshymne (1935/36)

I.

Nationalhymnen sind staatliche Hoheitszeichen und nehmen als solche denselben Rang ein wie Staatswappen und Staatsflagge. Sie fungieren als musikalische Staatsinsignien – säkularisierte Abkömmlinge der Symbole von Herrschaftshoheit – und erklingen zu den festlichen Anlässen staatlicher Repräsentation. Ihr Status als Nationalhymne gründet sich in einem gesetzlichen Akt und muß diplomatisch international anerkannt sein: jeder Staat hat nur eine Hymne, sowie er nur eine Staatsflagge hat, die ihn protokollarisch repräsentieren dürfen. Nationalhymnen sind ein Teil des offiziellen Bildes, das sich Staaten von sich selber geben.

Das britische „God save the King/Queen" und das niederländische Geusenlied sind die ältesten heute in Gebrauch stehenden Nationalhymnen. Sie bestätigen als Ausnahmen die Regel, daß die europäischen Musterstücke der Gattung vom Ende des 18. bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Ihre spätere Verankerung als Nationalhymne verdanken sie der Tatsache, daß sie mit wichtigen Phasen in den Entstehungsgeschichten der modernen Nationalstaaten verbunden und darum Teil von deren Selbstverständnis sind.

Das politische Paradigma „Nationalstaat" ist relativ jung. Dieses Paradigma – begrifflich die Kombination der beiden geschichtlich ungleichen Prinzipien „Staat" und „Nation" – zielt bei Umsetzung in die Realität darauf ab, „staatliche" und „nationale" Grenzen zur Deckung zu bringen, wobei unter „Staat" „territoriale Herrschaft" gemeint ist und der Begriff der „Nation" in seiner unprätentiösesten Formulierung alle Leute umfaßt, die darum zusammengehören, weil sie dieselbe Sprache sprechen; außerdem bindet das Paradigma den Begriff von „Freiheit" an den von „nationaler Selbstbestimmung".

Je nach politischer Ausgangslage wirkte sich das Paradigma in Mitteleuropa verschieden aus: In Deutschland, wo das Heilige Römische Reich einen politischen Fleckenteppich hinterlassen hatte, führte der rote Faden der historischen Entwicklung in die Gründung des deutschen Einheitsstaates; bei der Habsburger Monarchie hingegen entfaltete das Paradigma zentrifugale Kräfte; Frankreich wiederum ist schon vor Einsetzen der Französischen Revolution ein territorial konsolidierter und zentral verwalteter französischer Einheitsstaat gewesen (darum konnte sie auch so erfolgreich sein) – der Begriff „Nation" ist nicht zufällig ein Lehnwort aus dem Französischen.

Dementsprechend unterschiedlich sind auch die europäischen Nationalhymnen in ihren Inhalten und Charakteren: Die „Marseillaise" bezieht sich auf die revolutionäre Urszene des modernen Frankreich, das „Lied der Deutschen" drückt die Sehnsüchte nach der „deutschen Einheit" aus, das „Gott erhalte" ist nie „National"-Hymne im strengen Sinn gewesen, sondern Staatshymne der Dynastie, die die Nationen der Monarchie unter ihrer Herrschaft versammelte.

Man kann davon ausgehen, daß um die Wende des 20. Jahrhunderts das Prinzip „Nationalstaatlichkeit" in der politischen Realität Europas durchgeführt war; die dadurch erzeugten Spannungen entluden sich im Ersten Weltkrieg in großem Maßstab, und die hierbei getroffenen Lösungen gaben die Vorwände für den Zweiten. Und so sehr die Staatenneuordnung nach dem Zweiten Weltkrieg im Spannungsfeld der Blöcke stand, so auffallend sind doch die Bemühungen der neugegründeten Staaten, auf dem Boden des Nationalstaatsprinzips ein eigenes Selbstverständnis „nachzuholen" (Dies gilt besonders für die DDR, aber auch für die Österreichische II. Republik.). Damit kehrt sich die Zeitenfolge in der Genese von Nationalhymnen um: um im internationalen Konzert der Hymnen protokollarisch vertreten zu sein, muß in manchen Fällen die Komposition einer Hymne in Auftrag gegeben werden, damit sozusagen die nationale Identität erst geschaffen wird, die sonst als Voraussetzung einer Staatengründung galt. Soviel als Basisüberlegng zur folgenden Fallstudie.

II.

Das Burgenland ist jüngstes Bundesland Österreichs und hat auch darüber hinaus ein geschichtliches Defizit aufzuweisen: Während die meisten der anderen Bundesländer aus ehemaligen Habsburgischen Erbländern hervorgegangen sind und jedes durch eine individuelle Geschichte geprägt war, ist das Burgenland als Landesverband mehr oder weniger zufällig zustandegekommen. Die Grenzziehung nach Osten erfolgte zwar nach den Gegebenheiten der deutschen Besiedlung – die ja die Begründung für die Beanspruchung des westungarischen Randstreifens durch Deutsch-Österreich gewesen war – war aber nach geschichtlichen und geographischen Kriterien völlig willkürlich: Die Grenzen schneiden die Region von ihren früheren wirtschaftlichen Zentren Sopron und Szombathely ab und machen das Burgenland zu einem ungewöhnlich langgezogenen territorialen Gebilde. Ein Symptom aller dieser Verlegenheiten ist ja der Name des Burgenlandes selber, der sich ja auf die gemeinsame Nachsilbe der vier ungarischen Kombinate bezieht, die ihre Weststreifen an Österreich abgeben mußten: Preßburg, Wieselburg, Ödenburg und Eisenburg[1]. (Zwischen 1938 und 1945 war das Burgenland übrigens auf die Gaue Niederdonau und Steiermark aufgeteilt.)

Dieses innere Defizits ungeachtet stellte das Burgenland eine staatliche Einheit mit eigener Landesverfassung dar und befand sich auf gleicher protokollarischer Ebene mit den anderen Bundesländern. 1929 hatte sich die I. Republik eine offizielle Hymne gegeben; in den späten zwanziger und den frühen dreißiger Jahren hatten alle anderen Bundesländer

ihre Heimatlieder als offizielle Hymnen wiederbestätigt, oder, wie Salzburg 1928, ein neu verfaßtes dazu gemacht. Es war also zunächst dieses Manko, das die burgenländische Landesleitung der „Vaterländischen Front" im Oktober 1935 dazu veranlaßte in der eigenen Zeitung, dem „Burgenländischen Volksblatt", einen Wettbewerb für eine burgenländische Landeshymne auszuschreiben:

„Immer wieder wird bei festlichen Anlässen eine geeignete burgenländische Landeshymne vermißt, die die burgenländische Einheit würdig zum Ausdruck zu bringen vermag." [2]

Daß Initiative und Abwicklung dieses Wettbewerbs nicht in der Verantwortung der Landesregierung selbst, sondern der „Vaterländischen Front" lag, signalisiert den politischen Charakter dieser Ausschreibung. Der Aufruf zu Dokumentation „burgenländische Einheit" reagiert auf die permanente politische Krisensituation, in der sich die ständestaatliche Regierung seit 1934 befand, die einen Zweifrontenkrieg zu führen hatte: innenpolitisch – die Sozialdemokratie war verboten und agierte im Untergrund – und außenpolitisch – das Kesseltreiben vom Dritten Reich aus um die Souveränität Österreichs hatte voll eingesetzt. Sosehr jedoch die „Vaterländische Front" in der Ständeverfassung von 1934 verankert ist, so sehr sind die formalen Unterschiede zwischen dieser Art „Einheitspartei" und der Regierung aufrechterhalten (auch auf Landesebene). Die Ausschreibung hatte hiermit „halboffiziellen" Charakter; sie fand auf vorderster ideologischer Front statt – im Rahmen einer politischen „Sammlungsbewegung", die ja zur ideologischen Krisenbewältigung eingerichtet worden war.

Für den Inhalt des Textes gibt die Ausschreibung folgende Richtlinien vor:

„Die Hymne soll etwa Freude und Stolz auf die burgenländische Heimat und die Zugehörigkeit zum burgenländischen Volk sowie die Verbundenheit mit dem großen österreichischen Vaterland zum Ausdruck bringen."

Die Ausschreibung knüpft also das Landesbewußtsein ausdrücklich an ein Österreichbewußtsein. Die Formulierung bezieht sich zunächst auf die Herkunft der Region aus Ungarn; es schwingen jedoch noch andere Absichten mit: Hier liegt der in der Geschichte der Hymnen doch ungewöhnliche Fall vor, daß die Nationaleigentümlichkeiten eines Landes an die Zugehörigkeit zu einer größeren Einheit gebunden werden sollen; es handelt sich also um eine Art Bundeshymne auf Landesebene. Hier wird der Fall einer Landeshymne benutzt, um das fehlende nationale Selbstverständnis eines Staates zu stärken, der als „deutsch-österreichisches" Fragment aus der Habsburger Monarchie übrig geblieben war. Die ständestaatliche Regierung, die gerade dabei war, die Souveränität Österreichs gegen den außen- und den innenpolitischen Gegner zu verteidigen, soll ideologiche Rückendeckung erhalten. Die Formulierung des Ausschreibungstextes scheint direkt auf den Ausspruch eines sozialdemokratischen Landespolitikers (LhStv. Ludwig Leser, nach dem Zweiten Weltkrieg erster Landeshauptmann) gemünzt zu sein, der nach der Verabschiedung der ersten burgenländischen Landesverfassung 1926 unter Beifall der Abgeordneten im Landtag erklärt hatte:

„... wir wären glücklich, wenn wir unser Burgenländertum für ein vollwertiges Österreichertum aufgeben und wenn wir auch dieses Österreichertum wegwerfen und mit dem Gefühl eintauschen könnten, nur Mitglieder der deutschen Republik zu sein." [3]

(Die österreichische Sozialdemokratie ist bekanntlich stets für den Anschluß „Deutsch-Österreichs" an Deutschland eingetreten; bemerkenswert an dieser Äußerung ist, daß sie die Frage der Landessouveränität des Burgenlandes an die der Staatssouveränität Österreichs knüpft.)

Zusammenfassend läßt sich also zur Ausschreibung sagen, daß man ganz selbstverständlich mit der sinnstiftenden – oder mit einem modernen Wort: systemstabilisierenden – Eigendynamik rechnet, die die Gattung Hymne aus ihrer Geschichte mitbringt, nämlich, daß sich die burgenländische Bevölkerung in diesen Musikstück selbst erkennen möge und über dieses erst die „burgenländische Einheit" im Sinne der Ausschreibung hergestellt werden. Konsequenterweise sorgt die Landesregierung sofort nach ihrer Approbation, die neue Landeshymne der „burgenländischen Jugend", d.h. Schülerchören zukommen zu lassen.

III.

Die burgenländische Landeshymne ist die einzige der in der I. Republik neuverfaßten Hymnen, die als ganze im Rahmen einer öffentlichen Ausschreibung ermittelt wurde.[4] Die Ermittlung erfolgte in zwei getrennten Phasen (Text und Vertonung) mit einem mehrstufigen Auswahlverfahren über ein System von Punkten, die die Mitglieder einer Fachleute-Jury zu vergeben hatten. Die beiden Jurys (insgesamt 13 Herren aus Wien (!) und dem Burgenland, von denen 5 in beiden saßen) waren zusammengesetzt aus Lehrern, Kulturbeamten aus Bund und Land, dem Landeswerbeleiter der „Vaterländischen Front", dem Volksbildungsreferenten der burgenländischen Landesregierung; zur Textjury wurden Mitglieder des Katholischen Schriftstellerverbandes, zur Musikjury Sachverständige für Volksliedforschung und -pflege beigezogen.[5] Es ist wohl unnötig zu sagen, daß die beiden Kommissionen die ideologisch tragende Schichte des Ständestaates repräsentierte. Vertreter derer, für die die Landeshymne geschrieben wurde, waren nicht vorgesehen; die Hymne wurde ja, formal völlig korrekt, dem Ständelandtag hernach zur Approbation vorgelegt.

IV.

Aus 105 Einsendungen wurde der Text von Dr. Ernst Görlich, Lehrer an der Katholischen Lehrerinnenbildungsanstalt in Steinberg/Burgenland, ausgewählt.

Da die anderen 104 Bewerbungen nicht mehr greifbar sind, kann man nur an diesem einen Fall zeigen, wie die Ausschreibungsvorgaben eingelöst wurden, aber nicht, aus welchen Gründen gerade dieses Beispiel ausgewählt wurde.

Das Gedicht hat drei Strophen zu je acht Zeilen im Reimschema: ababccdd. In den ersten vier Zeilen sind die Reimphasen ineinander verschränt (abab), die zweite Strophenhälfte wirkt durch die direktere Reimabfolge (ccdd) unruhiger; es entsteht ein Sog auf das Ende hin.

Die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe enthalten beinahe schon alles, was die Ausschreibung an Inhaltlichem verlangte: Heimatvolk, Heimatland, mit Österreich verbunden, und dazu Gottes Segen. (Der Name Gottes taucht hier zwar programmatisch, am Kopf der ersten Strophe, auf, wird aber hier wohl in einer ständestaatlichen Hymne nicht fehlen dürfen.) Daran schließt sich eine kurze Charakterisierung von Land und Leuten, und zwar in der rhetorischen Figur einer Synekdoche: Die Eigenschaften „Treue, Fleiß und Redlichkeit", die man eigentlich nur seinen Bewohnern zuschreiben kann, werden auf das Land selbst bezogen. In Zeile 7 folgt nun der Versuch, das Burgenland nun auch territorial zu lokalisieren: „Am Bett der Raab . . ."; hier kommt dem Autor bei dem Versuch, landschaftliche Merkmale zu finden, die ungewöhnlich langgestreckte geographische Form des Landes ein wenig in die Quere. Die Raab fließt, aus der Steiermark kommend, durch den Südzipfel des Burgenlandes; die Gegenbestimmung „am Heiderand" (gemeint als Rand der ungarischen Tiefebene) ist wiederum zu unspezifisch, um das sprachliche Bild im Sinne einer Süd-Nord-Polarisierung auszubalancieren.

Die zweite Strophe geht von den Landesfarben Rot-Gold aus und füllt das Versschema damit, daß für jede der beiden Farben eine Charakterisierung gefunden wird; sie schließt also die beiden Landessymbole Hymne und Flagge kurz. Mit der Metapher von der „heißen Herzen Spruch", die die Farbe Rot auf geflossenes Blut bezieht, scheint zum ersten Mal im Gedicht ein historisch konkreter Erfahrungshorizont angeschnitten zu sein; bei näherem Hinblicken erweist sich jedoch das sprachliche Bild, abgesehen von seiner literarischen Qualität, als historisch schief, wie man es auch dreht und wendet. Bezieht man die Zeile 4 etwa auf die gebräuchliche Aufschrift von Kriegerdenkmälern: „Sie starben für die Heimat 1914—1918", dann hat sie, strenggenommen, nichts mit dem Burgenland zu tun, denn die westungarischen Bürger, die als Soldaten im Ersten Weltkrieg fielen, starben nicht für die Existenz eines Landes Burgenland. Bezieht man die Zeile jedoch auf die Kämpfe im Raum Sopron 1921, rund um den Anschluß des Burgenlandes an Österreich, so ist das Ergebnis ein ähnliches: Dieser Anschluß war ein unblutiger völkerrechtlicher Akt, der an den grünen Tischen von St. Germain und Trianon vollzogen wurde; bei der vorgesehenen Landnahme durch österreichische Gendarmerie kam es zu Kämpfen, in deren Verlauf ungarische Truppen bis nach Niederösterreich vordrangen.[6]. Die darauf folgende Abstimmung ergab, daß Sopron bei Ungarn verblieb („Venediger Protokoll"). Es handelt sich hier also um das gebräuchliche sprachliche Klischee: „Volk, das sich gegen äußere Aggressoren verteidigt", ein Klischee übrigens, das zur Gattungsnorm der Nationalhymne gehört und schon in Zeile 5 der ersten Strophe angerissen wurde („Du bist gestählt in hartem Streit . . ."). Dieser Sachverhalt wird vollends deutlich, wenn man den vorliegenden Fall mit dem innerösterreichischen Gegenbeispiel des sogenannten Kärntner Abwehrkampfes 1918—1920 vergleicht, der ungleich drastischer ausfiel und übrigens auch im Kärntner Heimatlied seinen Reflex gefunden hat, nämlich im Vers „Wo man mit Blut die Grenze schrieb/und frei in Not und Tod verblieb" der neuen 4. Strophe, die, ermittelt in einer Ausschreibung (!), 1930 die alte aus 1822 ersetzte[7].

Mit anderen Worten: die Wendung: „die für die Heimat starben" will gar nicht historisch konkretisiert werden, sondern Emotionen wecken – Emotionen, die nun kanalisiert werden in der Paraphrase zu Farbe Gold: „der Zukunft Sonnenlicht", womit die Hoffnung ausgedrückt ist, das staatliche Gebilde Burgenland möge Bestand haben. Das Wort „Wappenband" in Zeile 7 faßt den heraldischen Rahmen dieser Strophe zusammen. Die dritte Strophe ist in ihrer Information fast redundant; sie bekräftigt symmetrisch das in der ersten Strophe Gesagte, indem sie sich speziell den Aspekt der Österreich-Verbundenheit herausgreift und die Seite der Ebenbürtigkeit im staatlichen Zusammenhalt trotz „Geschichtsdefizits" des Burgenlandes („Du jüngstes Kind") betont.

Um die Analyse zusammenzufassen: Man ziehe zum Vergleich etwa die Texte der drei Österreich-Hymnen (I. und II. Republik) heran (Renner, Kernstock, Preradović); alle drei abundieren förmlich in konkreten Bestimmungen Österreichs und des Österreichertums („Land der Berge . . ."). In der Burgenland-Hymne kommen nur die toten staatlichen Hülsen des Landes (Bundesstaatlichkeit, Grenzen), überhöht in ihrem heraldischen Symbol, vor. Alles andere könnte geringfügig geändert auch in vielen beliebigen anderen Hymnen stehen. Nicht einmal Landesklischees oder der Landesheilige haben in diesen Text Eingang gefunden, geschweige denn die Erwähnung der bedeutenden ungarischen und kroatischen Minderheiten, die nun ja wirklich zu den „Nationaleigentümlichkeiten" des Landes zählen, und angesichts derer sich ja schon die Deutschsprachlichkeit des Textes, die als so selbstverständlich vorausgesetzt ist, daß sie in der Ausschreibung gar nicht erwähnt wurde, als „deutsch-österreichischer" Partikularismus erweist.

Die Funktion der Leerformeln ist weniger, in politisch hochbrisanter Situation nirgendwo anzuecken, sondern erschließt sich eher aus der „poetologischen Struktur" des Gedichtes. Das „lyrische Subjekt", das „Ich" dieses Textes ist der Bewohner des Burgenlandes, der sein Land mit „Du" anspricht (daher die Figur der Synekdoche); es handelt sich also

um ein Akklamationsritual an die staatliche Einheit Burgenland, wo jede Strophe in den resümierenden Ausruf: „Du bist mein teures Burgenland" (in der 3. Strophe noch verstärkt zu: „Du bleibst ...") mündet. Das Ziel dieser Textstrategie ist klar: die Leerformeln sind eigentlich Lehrformeln; jeder, der das Lied singt, wird sozusagen auf die „Landestotems" vereidigt, damit er allein noch „rot-gold" fühle; der Sinn dieser Gelöbnisformeln ist es, die Bereitschaft zur Verteidigung der in jenen Symbolen liegenden Landesidentität zu wecken.

V.

Was kann eine musikalische Analyse zur politischen Analyse der Hymne beitragen?

Die politischen Gewichte, die an der Gattung Nationalhymne hängen, haben diese geschichtlich träge gemacht und bewirkt, daß sie wenig Entwicklung durchgemacht hat, sondern noch immer auf den ästhetischen Prämissen des „Volksliedes" beruhen, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts gültig waren. Auch Hanns Eisler schrieb der DDR eine Hymne, die jedermann singen kann.

In der Ausschreibung vom 8. Februar 1936 hieß es nur, die Melodie solle „künstlerisch wertvoll, leicht sangbar und volkstümlich" und eine Dezime Tonumfang nicht überschreiten.[8] Der Gewinner wurde aus 283 Bewerbungen ermittelt, und wenn man den Berichten Glauben schenken darf, kulminierte das Auswahlverfahren in einer spannenden Schlußrunde (30. April). Der Komponist war der Jury kein Unbekannter und im Gegensatz zum Textautor, kein Amateur: Peter Zauner, geboren 1886 in Pöttsching, Sohn eines Landwirts und Schuhmachermeisters; er hatte während seiner Militärzeit in Wien ab 1903 soliden Musikunterricht erhalten und war Primgeiger in der Kapelle Carl Michael Ziehrers gewesen; er gründete in Pöttsching eine Blasmusikkapelle, mit der er überregionale Bekanntheit erlangte.[9] Jedenfalls war die Person Zauners den Initiatoren des Wettbewerbs als Gewinner hochwillkommen. Das „Volksblatt" jubelte: „Ein burgenländischer Bauer – Komponist der Landeshymne"; „Nur ein Mann aus dem Volke kann wirklich das *Lied des Volkes* schaffen."[10]

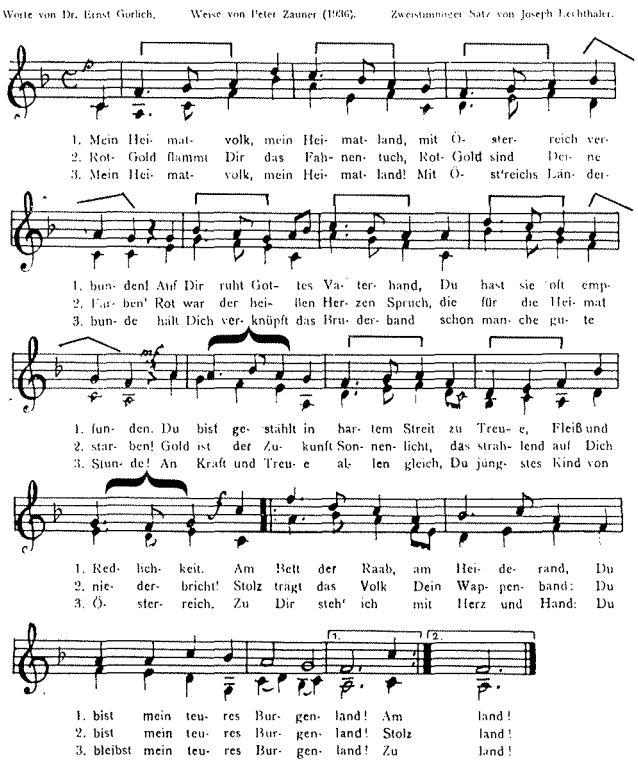
Die Komposition der Hymne war mit der Einlösung einer nahezu unüberbietbaren Vorgabe verbunden. Das „Burgenländische Volksblatt" sah sich aus Anlaß der ersten Einsendungen genötigt, bereits am 19. Oktober 1935 eine Zwischennotiz des Inhalts einzurükken, daß die Verwendung der Melodie der österreichischen Bundeshymne nicht in Frage komme; es sei daher nicht nötig, deren Versmaß und Strophenbau zu übernehmen.[11] Es handelt sich natürlich um die von Joseph Haydn komponierte Melodie des „Gott erhalte", und man weiß, daß diese Melodie auch 1946, bei der Ausschreibung zur Bundeshymne der II. Republik, nicht aufhörte, immer wieder aus der „Verdrängung" aufzutauchen.[12]

Wenn das Burgenland, seiner Kulturpolitik nach zu schließen, je in einem klassischen Komponisten seine kulturelle Identität gefunden hat, dann in Joseph Haydn (und weniger Franz Liszt). Man könnte meinen, daß gerade die Adaption der Haydn-Hymne, die ja „am nächsten" lag, im Interesse einer Ausschreibung gelegen sein mußte, die ansonsten die Österreichverbundenheit derart herausstrich (seit 1929 war die Kernstock/Haydn-Hymne offizielle Bundeshymne). Es liegt also für das Beharren auf der burgenländischen Eigenständigkeit in diesem Punkt die Vermutung nahe, daß die musikalische Identität einer Österreich-Hymne (Kernstock-Text) mit der Deutschlands (Text: Hoffmann v. Fallersleben) 1929 noch möglich war, die einer burgenländischen Hymne mit dem Deutschlandlied 1935/36 bereits als kompromittierend angesehen wurde.

Peter Zauner ist sowohl den Ausschreibungsrichtlinien, als auch der Vorgabe gerecht geworden.

Die Hymne ist kein Marsch (wie etwa die Kienzl/Renner-Hymne), sondern gesanglich und einfach, benutzt ausschließlich leitereigene Töne und ist mit leitereigenen Nebendreiklängen leicht zu harmonisieren. Daß der Notentext genau 16 Takte (der 17. überzählige verdankt sich einer Schlußdehnung und stammt nicht vom Komponisten[13])umfaßt, ergibt sich aus der Versstruktur. Diese 16 Takte ergeben durch Schlußwiederholung folgenden „symmetrischen" Aufbau: (4+4)+4+‖:4:‖. Die ersten 8 Takte sind ein in sich stabiles Gebilde, insofern die zweiten 4 die ersten 4 Takte „beantworten", wobei sich das gegenseitige Tonika-Dominante-Ausbalancieren in die Zweitakter, ja bis in die Eintaktmotive hinein fortsetzt – das „Frage-Antwort"-Spiel wird durch die Verwendung der Varianten eines einzigen Motives mit Auf-

Burgenländische Landeshymne.



takt unterstützt. Der zweite Viertakter scheint sich durch Sequenzen des Motivs „vom Mittelpunkt" entfernen zu wollen, um unversehens bei „empfunden" die Dominante-Tonika-Entsprechung zum „verbinden" herzustellen. (Siehe im Notenbeispiel die Klammern ⌐¬ und ⌒). Der Mittelteil ist harmonisch instabil und „hängt" sozusagen in der Dominante der Parallele d-moll, von wo er zur Dominante der Grundtonart zurückleitet (er ist motivisch in sich „symmetrisch": T. 9 und 12 bringen ein neues Wechselschlagmotiv im rhythmischen Grundmuster). Von dort setzt die Melodie zum Höhepunkt des Liedes, der Oberoktave, an (hier wird eine Dezime Tonumfang überschritten, also eine Ausschreibungsbedingung verletzt), von wo die Melodie in die Ausgangstonika zurückfindet. Die musikalische Formenlehre hat solche perfekte Regelmäßigkeit, wo ein Zweitakter die Balance zum anderen herstellt, der „klassischen" Liedform einerseits sowie alpenländischer „Volks"-Musik andererseits zugeordnet und hat dafür oft biologistische Methaphern gefunden: „Ein-Ausatmen", „Systole-Diastole", um zu zeigen, daß es sich um musikalische „Organismen" handelt. (Daß die Melodie hier nach solcher „Eigengesetzlichkeit" funktioniert, zeigt, daß die Steigerung zum Höhepunkt f" – unterstützt durch die Dynamik: p – mf – f – vom Text her nur in der dritten Strophe gerechtfertigt ist.) Kurz: Die Melodie ist in ihrer Struktur ganz offen dem „Gott erhalte" nachgebaut (z.B. Oberoktave am Beginn des letzten Viertakters), ohne es direkt zu zitieren und bringt auch ohne diese Reminiszenz die Konnotationen an „klassische" Liedform bzw. „Volksmusik" mit, allerdings in choralhafter Überhöhung (die beiden ersten Takte klingen an „Was Gott tut, das ist wohlgetan" an). Mit anderen Worten: Die Melodie fundiert also den Landescharakter musikalisch in der Sphäre der Hochkunst und unterstützt mit dem, was an ihr „hymnisch" [14] ist, die Textstrategien des Gedichts.

Als Epilog wäre dem nur noch hinzuzufügen, daß die Burgenländische Landeshymne 1949 wiederbestätigt wurde, weil man trotz ihrer Entstehungsgeschichte im Rahmen der Vaterländischen Front keine mit „demokratischen Tendenzen unvereinbare Tendenz" [15] in ihr fand. Dieses Fallbeispiel zeigt deutlich, daß auch dann, wenn direkte Anspielungen im Text fehlen, eine Nationalhymne ein Spiegel der politischen Geschichte eines Landes ist.

Anmerkungen

1 Vgl. Fred Sinowatz: Zur Geschichte des Landesnamens. In: Burgenländische Heimatblätter 23 (1961), S. 123 ff.
2 Burgenländisches Volksblatt (15), Nr. 41 (12.10.1936), S. 5.
3 Zit. nach: Gerald Schlag: Die Geschichte der Burgenländischen Landesverfassung. In: Die Burgenländische Landesverfassung (= Publ. d. Burgenl. Kulturoffensive 10), Eisenstadt 1981, S. 17.
4 Vgl. Franz Grasberger: Die Hymnen Österreichs. Tutzing 1968.
5 Die Zusammensetzung der Kommissionen in: Burgenländisches Volksblatt (15), Nr. 52 (28.12.1935, S. 2 und (16), Nr. 19 (9.5.1936), S. 1; zur Text-Kommission war etwa Guido Zernatto beigezogen, Vorsitzender der Musik-Kommission war Joseph Lechthaler.
6 Vgl. Gerald Schlag: Die Kämpfe um das Burgenland (= Militärhistorische Schriftenreihe 16), Wien 1970.
7 Grasberger (Anm. 5), S. 169.
8 Burgenländisches Volksblatt (16), Nr. 6 (8.2.1936), S. 3.
9 Vgl. Hans Paul: Peter Zauner. Komponist der burgenländischen Landeshymne. Salzburg 1970.
10 Burgenländisches Volksblatt (16), Nr. 19 (9.5.1936), S. 1.
11 Burgenländisches Volksblatt (15), Nr. 42 (19.10.1935), S. 6.
12 Grasberger (Anm. 4), S. 138 f.
13 Nach mündlicher Auskunft von Dr. Joseph Lentsch, Bgld. Landeshauptmann i.R., 1936 Jury-Mitglied, wurde Peter Zauner auf Anraten von der Auskunftsperson von der Jury die Auflage gemacht, für die Endversion die Schlußakte zu dehnen.
14 Nach Dr. Lentsch gab das „Hymnische" der Melodie in der Endrunde der Auswahl den Ausschlag.
15 Einleitung zum Gesetzesentwurf vom 27. Juni 1949.

BÜCHER

In seinem Buch „ZEITWENDEN UND STILWENDEN" konnte Reinhard Kannonier seine sozialhistorischen Überlegungen zur Geschichte der europäischen Kunstmusik vom 19. zum 20. Jahrhundert führen. Der Band „BRUCHLINIEN" schreibt die dort vorgezeichneten Linien bis zur Gegenwart weiter und erleichtert so einer breiten, mit der jüngsten Entwicklung auf dem Sektor „ernster Musik" nicht immer vertrauten Öffentlichkeit das Verständnis für die komplexe Materie „Musik des 20. Jahrhunderts".

...und Lenker

Ob zwölf Zylinder oder Doktorhut.
Ob K.I.T. oder Kats.
Ob neue Autos oder junge Menschen.
Die Wiener Städtische versichert's vom kleinsten bis zum größten Fall.
Mit der großen Sicherheit der großten österreichischen Versicherung.

WIENER STÄDTISCHE

Wir versichern Denker...

BEITRITTSERKLÄRUNG

Ich erkläre mich mit den Bestrebungen des „Instituts für Wissenschaft und Kunst" einverstanden und melde meinen Beitritt als Mitglied an.

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdaten: _____ Telefon: _____

Wohnungsanschrift: _____

Berufsanschrift: _____

Beruf: _____

Interessenrichtung: Philosophie, Geschichte, Kunst, Musik, Naturwissenschaft, Sozialwissenschaft, Rechtswissenschaft, Literaturwissenschaft*

_____

Datum: _____ Unterschrift: _____

Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt S 100,—. Jugend- und Studentenmitgliedschaft (bis 25 Jahre bzw. bis Beendigung des Studiums) S 50,—.

* Nichtzutreffendes streichen

Ich bestelle

____ Ex. VERDRÄNGTE SCHULD – VERFEHLTE SÜHNE
Entnazifizierung in Österreich 1945—1955
IWK-Mitgliederpreis: S 336,—

____ Ex. PHILOSOPHIE UND GESELLSCHAFT
S 120,— (und Versandspesen)

____ Ex. VERTRIEBENE VERNUNFT I.
Emigration und Exil österr. Wissenschaft 1930—1940
IWK-Mitgliederpreis: S 330,—

____ Ex. KONTINUITÄT UND BRUCH 1938—1945—1955
Beiträge zur österr. Kultur- und Wissenschaftsgeschichte
IWK-Mitgliederpreis: S 265,—

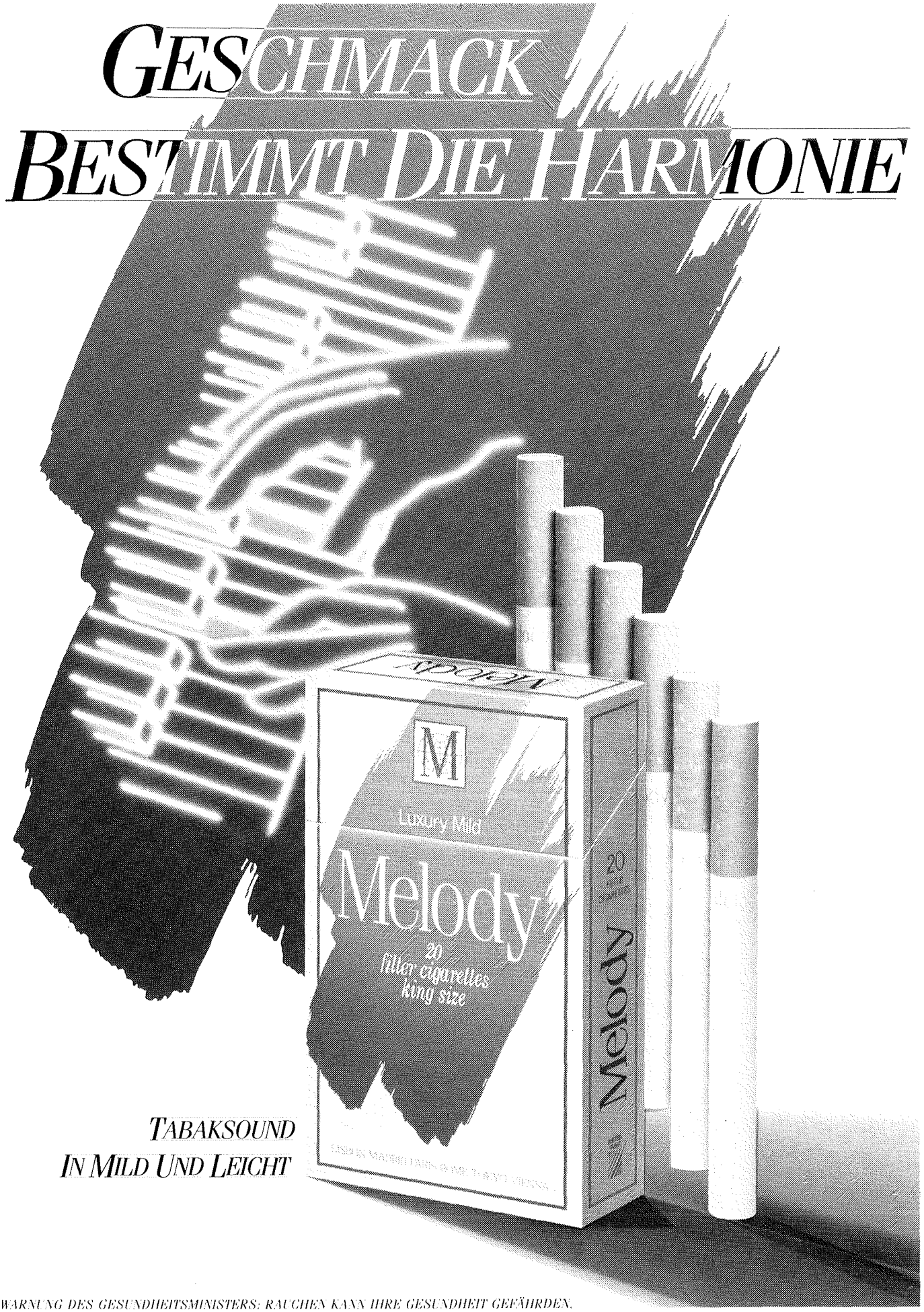
Name und Anschrift: _____

_____

Datum: _____ Unterschrift: _____

P. b. b. Erscheinungsort Wien, Verlagspostamt 1090 Wien

GESCHMACK BESTIMMT DIE HARMONIE



TABAKSOUND
IN MILD UND LEICHT

WARNUNG DES GESUNDHEITSMINISTERS: RAUCHEN KANN IHRE GESUNDHEIT GEFÄHRDEN.