



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Rezeption von Richard Wagners Opern in der
Zwischenkriegszeit im Spannungsfeld österreichischer
Identitäten.“

Verfasserin

Elisabeth Gelinek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Philipp Ther, MA

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Prof. Ther für sein Interesse an meiner Diplomarbeit sowie für seine Geduld und konstruktiven Input während ihrer Entstehung. Bei meinen Eltern und Familie bedanke ich mich für den finanziellen Beistand und ihre liebevolle Unterstützung. Vor allem möchte ich meinem Vater Oskar danken, der während des Schreibens sehr viel Zeit und Geduld investiert hat und mir in vielen ideenreichen Gesprächen zur Seite stand. Bei Florian bedanke ich mich ganz besonders für seinen beständigen und aufbauenden Zuspruch.

Inhalt

1 Einleitung	1
2 Österreichische Identität nach dem 1. Weltkrieg. Nationale Identitätskonstruktion durch kulturelle und musikalische Praxis	10
2.1 Die Darstellung eines „Österreich“-Begriffes in der Parteiideologie der Sozialdemokraten und der Christlichsozialen Parteien und deren Vorläufer	13
2.1.1 Die Sozialdemokraten	13
2.1.2 Christlichsoziale Partei	17
2.2 Das „Österreichische“ in der Musik	23
2.2.1 Das „Österreichische“ in der Musik aus Sicht der Wissenschaft	25
2.3 Die Konstruktion einer nationalen Identität durch das Konstrukt des „kulturellen Erbes“	32
2.3.1 Österreichs Repräsentation im Ausland	37
3 Die Wiener Staatsoper in der Zwischenkriegszeit	41
3.1 Strukturelle und ästhetische Orientierung nach dem Ersten Weltkrieg	42
3.2 Die künstlerischen Strömungen und Programmplanung in der Zwischenkriegszeit	45
3.3 Exkurs: Die spezifisch „deutschen“ Themengebiete in Wagners Werk	52
4 Quellenanalyse	59
4.1 Lohengrin. Neueinstudierung 1.1.1920	59
4.1.1 Neue Freie Presse	59
4.1.2 Reichspost	63
4.1.3 Arbeiter-Zeitung	66
4.2 Die Meistersinger von Nürnberg. Neueinstudierung 21. Mai 1922	67
4.2.1 Neue Freie Presse	67
4.2.2 Reichspost	69
4.2.3 Arbeiter-Zeitung	70
4.3 Tannhäuser. Neueinstudierung 21.2.1923	73
4.3.1 Neue Freie Presse	73
4.3.2 Reichspost	75
4.3.3 Arbeiter-Zeitung	77
4.4 Die Meistersinger von Nürnberg. Neuinszenierung 30.9.1929	79
4.4.1 Neue Freie Presse	79
4.4.2 Reichspost	84
4.4.3 Arbeiter-Zeitung	86
4.5 Parsifal. Neuinszenierung 13.2.1933	89
4.5.1 Neue Freie Presse	89
4.5.2 Reichspost	92
4.5.3 Arbeiter-Zeitung	94
4.6 Tannhäuser. Neuinszenierung 13.10.1935	99
4.6.1 Neue Freie Presse	100
4.6.2 Reichspost	101
5 Resümee	104
Literaturverzeichnis	115
Anhang	123

1 Einleitung

Eingebettet in die Heterogenität, die die Geschichte Zentraleuropas ausmacht, ist die Suche nach den verschiedenen nationalen Identitäten, die sich im Österreich der Zwischenkriegszeit manifestierten, eine Aufgabe, die zahllose Ausgangspunkte und Fragestellungen bietet. Die vorliegende Arbeit wählt einen Ausgangspunkt der wohl bis heute charakteristisch für den Namen „Österreich“ steht, nämlich die Kultur und im engeren Sinne die Musik.

Im Zentrum der Fragestellung sollen die verschiedenen nationalen und kulturellen Identitätsangebote stehen, die in der Zwischenkriegszeit von Seiten der Kultur- und Realpolitik, aber auch von kulturellen Institutionen und Medien verbreitet wurden. Hier soll hinterfragt werden, wie bzw. wo in der Zwischenkriegszeit eine österreichische Identität verortet wurde und ob - und wenn ja - wie diese von einer deutschen Identität abgegrenzt wurde. Diese Distinktion und die diversen Ausprägungen einer „österreichischen“ Identität sollen anhand der Rezeption von Richard Wagners Opern beispielhaft untersucht werden und so einen Eindruck geben, wie in österreichischen Printmedien, im Umgang mit dem „deutschen“ Wagner und seinen deutsch-nationalen Themen, eine „österreichische“ Identität transportiert wurde.

Über die identitätspolitische Situation in Österreich in der Zwischenkriegszeit wurden bereits zahlreiche Forschungen in verschiedene Richtungen angestellt, die hier zum Teil zur Sprache kommen sollen.¹ Auch die Instrumentalisierung der Musikkultur in der Zwischenkriegszeit durch die Rekonstruktion einer ruhmreichen Vergangenheit wurde mehrfach untersucht.²

Über Richard Wagner gibt es bekanntlich eine allmählich unüberschaubare Vielzahl an Sekundärliteratur. Seine politische Rolle ist ein gut untersuchter Gegenstand

¹ Siehe hierzu vglw. u.a.: Anton *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Emmerich *Tálos*, Wolfgang *Neugebauer* (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938 (Wien 2005); Anton *Staudinger* (Hg.), Aufsätze zum Themenbereich „Nationale Frage in Österreich“ (Wien 1979); Michael P. *Steinberg*, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele. 1890-1938 (Salzburg/München 2000); Christiana *Potocnik*, das Bewußtsein um die „Österreichische Nation“ im Zusammenhang mit der Gründung der Ersten und Zweiten Republik. Der Weg d. österr. Selbst- und Nationalbewußtseins seit 1918 (Diss. Klagenfurt 1988).

² Siehe hierzu vglw. u.a.: Anita *Mayer-Hirzberger*, „Zwischen Reichsbündel und Donauföderation“. Diskussionen über ein Neues Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts mit musikhistorischen Argumenten. In: Barbara *Boisits*, Cornelia *Szabó-Knotik* (Hg.), Anklaenge 2009. Sapiienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag (Wien 2009) 209-227.; Martina *Nußbaumer*, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images (Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2007); Johanna *Eder*, Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung (Wien/Salzburg 1991); Rudolf *Flotzinger*, Musik. In: Erika *Weinzierl*, Kurt *Skalnik* (Hg.), Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 2 (Graz/Wien 1983).

in der Forschung.³ In der Musik- wie auch in der Geschichtswissenschaft hat man sich bisher eher auf eine Analyse der inhaltlich-politischen Aussagen bestimmter Opernkomponisten bzw. Opern konzentriert⁴, während die Rezeption und die gesellschaftliche Wirkung bisher noch nicht im Zentrum der Forschung stand.⁵ Auch über die Rezeption von Richard Wagner in Wien gibt es kaum Studien, vor allem für die Zwischenkriegszeit gibt es hierzu keine Literatur, die sich mit Printmedien auseinandergesetzt hat.⁶

Die Auseinandersetzung mit Wagner, speziell anhand seiner nationalen oder ideologischen Kriterien ist problematisch. Bekanntermaßen wird Richard Wagners künstlerisches und philosophisches Werk in der Geschichtsschreibung mannigfaltig diskutiert und ideologisch interpretiert– sei es nun um ihn als Hauptverantwortlichen für die Irrwege im 20. Jahrhundert darzustellen, oder ihn von jeglicher Verantwortung für den ideologischen Missbrauch seiner Werke freizusprechen.⁷

Die vorliegende Arbeit wird sich allein an der Rezeption seiner als national konnotierten Opern in den Primärquellen konzentrieren. Sie soll nicht den Versuch machen, hier eine Position einzunehmen. Der Umgang mit Wagners Werk ist nicht nur wegen der zahlreichen Polarisierungen in diverse Richtungen eine Herausforderung. Auch die oftmals fälschlicherweise gezogene Verbindung zwischen der Intention des Komponisten und der sich mit der Zeit verändernden Rezeption seines Werkes soll hier vermieden werden.⁸ Die vorliegende Arbeit wird nicht den Versuch unternehmen die eigentlichen Intentionen Wagners darzustellen oder sie mit der Rezeption seiner Werke in der Zwischenkriegszeit zu vergleichen.

³ Siehe hierzu vglw. u.a.: Udo *Bermbach*, „Blühendes Leid“. Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen (Stuttgart 2003).

⁴ Für die Untersuchungen zu politischen Bedeutung von Operninhalten, siehe u.a.: Udo *Bermbach*, *Wo Macht ganz auf Verbrechen Ruht: Politik und Gesellschaft in der Oper* (Hamburg 1997); Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* (Schliengen 2001); Bernhard *Frevel*, *Musik und Politik: Dimensionen einer undefinierten Beziehung* (Regensburg 1997).

⁵ Siehe hierzu vglw. u.a.: Sven Oliver *Müller*, Jutta *Toelle* (Hg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. Und 20. Jahrhundert* (Wien/München 2008); Celia *Applegate*, Pamela *Potter* (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002).

⁶ Reinhard *Farkas*, *Zur Rezeption des Opernwerks Richard Wagners in Wien*. In: Reinhard *Farkas* (Hg.), *Das Musiktheater um die Jahrhundertwende* (Wien-Budapest um 1900). *Zur Rezeption in Deutschland* siehe u.a.: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* (Schliengen 2001); Udo *Bermbach*, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen* (Stuttgart 2011).

⁷ Vgl. Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* (Schliengen 2001) 7.

⁸ Siehe hierzu vglw. u.a.: *Danuser*, *Münkler* (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? 7; speziell zu den Meistersingern: Thomas S. Grey*, *Wagner's ‚Die Meistersinger‘ as National Opera (1868-1945)*. In: Celia *Applegate*, Pamela *Potter* (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002) 78-105.

Über die Wiener Staatsoper, die folgend als wichtige Institution in der Vermittlung einer kulturellen Identität vorgestellt wird, gibt es für die Zwischenkriegszeit eine umfassende Forschungsarbeit, die sich mit der Situation von Novitäten an der Staatsoper auseinandersetzt.⁹ Neuere, übergreifende Forschungen sind hinsichtlich ihrer Rolle als identitätsstiftender Gedächtnisort nicht bekannt. Im Gegensatz dazu gibt es vereinzelte Studien für die Zeit des Nationalsozialismus und nach 1945.¹⁰ Als mehr populärwissenschaftliche, und somit aus identitätspolitischer Perspektive interessante Darstellungen, sind auch die Werke von Heinrich Kralik, oder Marcel Prawy, berücksichtigt, die durch die zeitlich „nähere“ Position zu den Schrecken der Zerstörung der Oper noch eine romantisierende Interpretation bieten könnten.

Die Untersuchung der Vermittlung verschiedener kollektiver „österreichischer“ Identitäten in Verbindung mit der Rezeption des „deutschen“ Wagners und der seinerseits durch die Opern transportierten nationalen Inhalte, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit und soll einen kleinen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Wagners in Österreich leisten. Analysiert werden soll, wie der „deutsche“ Wagner in den verschiedenen Quellen interpretiert wird bzw. ob Hinweise auf eine ideologisierende Interpretation von Richard Wagners Werk zu finden sind. Im Spannungsfeld stehen hier die nationale Identität Österreichs und ihre deutschen Elemente, die durch Wagners Opern repräsentativ dargestellt werden sollen.

Ob und in wie weit sich die Oper als Medium politischer Botschaften instrumentalisiert werden kann, ist trotz der immer wieder demonstrierten Verbindung zwischen Oper und Politik eine aktuelle Frage der Kulturwissenschaften. Auf die vielschichtigen Verzweigungen zwischen der öffentlichkeitswirksamen Oper und der jeweilig herrschenden politischen Verhältnisse kann hier nicht im Detail eingegangen werden, dennoch ist zu erwähnen, dass Opernaufführungen durch ihre Öffentlichkeit politisch konnotiert sind und gesellschaftliche Ordnungsmuster oder Werte kreieren und diese nicht nur widerspiegeln.¹¹ „Im Auditorium des Opernhauses verhandeln

⁹ Siehe hierzu vglw.: Susanne *Rode-Breymann*, Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren (Tutzing 1994); zur Zeit zwischen 1919-1924 siehe: Andreas *Giger*, Tradition in Post World-War-I Vienna: The Role of the Vienna State Opera from 1919-1924. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 28, H. 2 (1997) 189-211.

¹⁰ Siehe hierzu vglw. u.a.: Oliver *Rathkolb*, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich (Wien 1991); Andreas *Láng* (Hg.), Opfer, Täter, Zuschauer. 70. Jahre danach – die Wiener Staatsoper und der „Anschluss“ 1938, Ausstellung im Gustav Mahler-Saal der Wiener Staatsoper 10. März-30. Juni 2008 (Wien 2008); Manfred *Stoy*, Zur Geschichte der Wiener Staatsoper 1938-1945. In: Michael *Jahn* (Hg.), *Aus Archiv und Oper, fünf Jahre RISM-Österreich 2004-2009* (Wien 2009).

¹¹ Vgl. Sven Oliver *Müller*, Jutta *Toelle* (Hg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. Und 20. Jahrhundert* (Wien/München 2008) 7-10.

verschiedene kollektive Akteure ihren Status und ihre Weltbilder und erzeugen so politische Beziehungen innerhalb einer Gesellschaft“.¹² Bei der immer wieder national und politisch aufgeladenen Rezeption von Richard Wagners Bühnenwerken gilt diese Aussage von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle vielleicht besonders.

Um den Einfluss „deutscher“ Elemente in den zeitgenössischen „Österreich“-Begriffen zu analysieren, soll die Identität eines „Österreichs“ gezeigt werden, das nach dem Ersten Weltkrieg eine vollkommene Umstrukturierung der nationalen Identität sowohl aktiv anstrebte, wie auch passiv durch die Veränderung der eigenen Nation erlebte. Die beiden wichtigsten politisch-gesellschaftlichen Strömungen, die christlichsoziale und die sozialdemokratische Anschauung, waren in der Zwischenkriegszeit für die Vermittlung von österreichischer Identität verantwortlich, die den jeweiligen Wählern das Gefühl von Sicherheit geben sollte. Eben deshalb soll der Standpunkt der christlichsozialen Bewegung und der Sozialdemokratie in Hinblick auf die Beziehung zu Deutschland und dem „deutschen“ Kunstschaffen skizziert werden, da beide Parteien verschiedene Identitätsangebote für ein „neues Österreich“ gestalteten.

Hierbei soll die besondere Rolle des Musikschaftens, speziell in Wien, und ihre identitätsstiftende Wirkung beleuchtet werden. Obwohl es sicher einen interessanten Aspekt in der Frage nach einer „österreichischen“ Identität eröffnen würde, kann in der vorliegenden Arbeit nicht auf die vielen verschiedenen Ausformungen der kulturellen Praxis in den Bundesländern eingegangen werden, da das den vorliegenden Rahmen sprengen würde. Deshalb sollen hier Wien und die Wiener Staatsoper im Fokus der Untersuchung stehen.

In der allgemeinen Unsicherheit nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Konstrukt eines „kulturellen Erbes“ als Ersatz für die nationale Identität benutzt und anhand von diversen Erklärungsmodellen, die u.a. kultureller Natur waren, gerechtfertigt. Bei der Bestimmung der nationalen, musikalischen und kulturellen Position, wird es auch um eine „gefühlsmäßige Verbundenheit“¹³ gehen, die einem Österreich entgegengebracht wird, das in der Zwischenkriegszeit verschiedene Zukunftsmodelle und Visionen in sich trägt. Es wird interessant zu beobachten sein, wie, bzw. wodurch sich diese Verbundenheit verorten lässt.

¹² Müller, Toelle (Hg.), Bühnen der Politik, 10.

¹³ Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts (Frankfurt/New York 1996) 142.

Die Wiener Staatsoper hat in der Zwischenkriegszeit, laut der Studie von Franz Hadamowsky¹⁴, 14 Wagner Opern neu einstudieren oder neu inszenieren lassen. Da die Analyse all dieser Bühnenaufführungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden hier insgesamt sechs ausgewählte Opern bzw. deren Neuinszenierungen/Neueinstudierungen zur Untersuchung ausgewählt. In Zusammenhang mit der Ausgangsfrage, scheint es sinnvoll, jene Werke Wagners heranzuziehen, die eine deutsch-nationale Färbung aufweisen. So sollen die stofflich verwandten Werke *Lohengrin* und *Parsifal*, sowie *Tannhäuser*, die *Meistersinger* zur Untersuchung herangezogen werden. *Tannhäuser* und die *Meistersinger* werden jeweils mit zwei Neuinszenierungen/Neueinstudierungen vertreten sein, hier ist der Spannungsbogen im direkten Vergleich besonders interessant. Bei den Rezeptionen zur Neuinszenierung des *Parsifal* wird auch auf die Artikel zum 50. Todestag von Richard Wagner Rücksicht genommen, da diese sich ebenso als interessante Quelle zur Verortung Wagners in der österreichischen Medienlandschaft eignen.

Auf die Neuinszenierung von Wagners monumentaler Ring-Tetralogie und deren Vorspiel kann in der vorliegenden Arbeit keine Rücksicht genommen werden, da die Interpretation einer zu umfassende Untersuchung bedürfte, die in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann.

Die Entfaltung der Presse zum Massenmedium ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts förderte die Bildung eines öffentlichen Diskurses in Hinblick auf die zunehmende öffentliche kulturelle Praxis. Sie transportierte somit identitätspolitische Themen, die durch öffentliche musikalische Aktivitäten dargestellt werden sollten.¹⁵ Hier sollen in erster Linie drei Printmedien zur Untersuchung herangezogen werden, die für die Erste Republik als sog. „seriöse“¹⁶ Zeitungen gelten und zum einen beispielhaft für gesellschaftliche und politische Gruppierungen sind und zum anderen über eine hohe Auflage vorweisen.

Die *Neue Freie Presse*, galt als fest etabliertes Organ des liberalen Wiener Bürgertums. Da sie ihrem eigenen Anspruch nach eine „parteilose“ Zeitung war, soll sie als Quelle herangezogen werden. Als repräsentativ für die sozialdemokratische Strömung soll weiters deren Hauptorgan, die *Arbeiter-Zeitung*, zur Untersuchung

¹⁴ Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper). 1811-1974*, Bd. 2 (Wien 1976).

¹⁵ Vgl. Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images* (Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2007) 19.

¹⁶ Vgl. Gerhard Jagschitz, *Die Presse in Österreich von 1918-1945*. In: Manfred Bobrowsky, Wolfgang Duchkowitsch, Hannes Haas (Hg.), *Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung* (Wien 1987) 105-116, hier 117.

dienen. Aus dem Lager der Christlichsozialen Partei soll als ideologisches Gegenstück die *Reichspost* als Quelle zur Wagner-Rezeption untersucht werden.

Die beiden Organe, die die beiden bedeutendsten Parteien in der Zwischenkriegszeit vertraten, wurden auch von deren führenden Ideologen Ignaz Seipel und Otto Bauer bedeutend mitgestaltet.¹⁷ Basierend auf den Soziallehren von Karl von Vogelsang auf der Seite der christlichsozialen Partei und den Lehren von Karl Marx und Friedrich Engels im sozialdemokratischen Lager, vertraten die beiden Zeitungen grundlegend bipolare Anschauungen.¹⁸ So scheint es besonders interessant, ob und in welcher Weise sich diese politischen Gegensätze auch in der Rezeption von Wagners Opern widerspiegeln, oder ob die Rezeption in Hinblick auf Wagner eine Ähnliche ist.

Die *Neue Freie Presse* soll zur Untersuchung herangezogen werden, da sie auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie und des politischen Liberalismus ihre Position als international bekannte Zeitung beibehalten konnte und als großformatige Zeitung über eine verhältnismäßig hohe Auflage verfügte.¹⁹ Durch ihre hohe Präsenz seit ihrer Gründung im Jahr 1848, blieb die *Neue Freie Presse* imperialen Visionen verhaftet, die auch noch bis in die Erste Republik wirkten und zur Selbstüberschätzung Österreichs beitrugen, die auch durch den neuen Umfang und Bedeutung der Republik weiterlebte.²⁰ Insofern scheint es interessant, die *Neue Freie Presse* in Hinblick auf die Rezeption von Wagners Werk zu untersuchen und deren Einstellung mit denen der eher „republikanischen“ Parteiblätter zu vergleichen.

Die schwerwiegenden politischen Brüche, die sich bis zum Jahr 1938 in Österreich ereignen, sollen in Hinblick auf die Rezeption von Wagners Werk den Hintergrund bilden. Insofern stellen nicht unbedingt die Daten der politischen Umbrüche den Rahmen für diese Arbeit, sondern die Inszenierungen der Opern, die sich zeitlich um diese Wendungen gruppieren. Den Endpunkt soll die Neuinszenierung des *Tannhäuser* 1935 bilden, da sie mit der Neueinstudierung von 1923, die sich noch in einem anderen politischen Umfeld bewegt, eine interessante Vergleichsbasis darstellt.

Anhand der Quellen sollen die verschiedenen Topoi herausgearbeitet werden, die über den Umgang der Öffentlichkeit mit Wagner und seinem Werk Auskunft geben.

¹⁷ Vgl. Fritz *Csoklich*: Presse und Rundfunk. In: Erika *Weinzierl*/Kurt *Skalnik*, Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik (Wien/Graz 1983) 115-130, hier 717.

¹⁸ Vgl. Marianne *Lunzer*, Parteien und Parteienpresse im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der österreichischen Parteien und ihrer Presse. In: *Bobrowsky, Duchkowitsch, Haas* (Hg.), Medien- und Kommunikationsgeschichte 105-116, hier 112.

¹⁹ Vgl. *Csoklich*, Presse und Rundfunk, 719.

²⁰ Vgl. *Jagschitz*, Die Presse in Österreich, 112.

Gibt es eine explizite Unterscheidung zwischen dem „Deutschen“ und dem „Österreichischen“ in Hinblick auf Gesellschaft, Kultur, Musikschaffen? Interessant erscheint hier ebenso, ob es eine Darstellung einer musikalischen oder auch kulturellen Überlegenheit Österreichs gibt²¹, wie sie zum Teil in der zeitgenössischen Literatur propagiert wird. Die jeweilige Thematik in Wagners Opern soll in diesem Zusammenhang ebenso als Bemessungsgrundlage herangezogen werden.

Wie an den Ausgangsfragen dieser Arbeit schon ersichtlich ist, wird hier die These aufgestellt, dass Wagners Opern und deren Inhalte durchaus eine Rolle bei der Vermittlung einer „österreichischen“ oder „deutschen“ Identität gespielt haben. Hier soll versucht werden, die Bedeutung von Richard Wagners national konnotierten Opern für die Suche nach einer österreichischen Identität in der Zwischenkriegszeit zu verorten. Interessant hierbei ist, ob und inwieweit sich diese Bedeutung in den turbulenten 1920ern und 1930ern verändert und ob diese Veränderung mit den verschiedenen politischen Tendenzen einhergeht. Wenn hier im Folgenden von „nationalen“ Phänomenen die Rede ist, so soll dies vor allem auf Benedict Andersons Thesen beruhen, die davon ausgehen, dass der Begriff der „Nation“ auf einer kollektiven Konstruktion und Vorstellung beruht.²²

Die kulturwissenschaftliche Forschung scheint sich für die Untersuchung von „symbolischen Instrumenten der Machtausübung“, der Stiftung von kollektiven Identitäten, „der Konstruktion soziokultureller (damit auch politischer) Wirklichkeiten und Grenzgebieten als Zonen des kulturellen Übergangs“ besonders gut zu eignen die Probleme einer Geschichte Österreichs (oder österreichischen Geschichten) analytisch zu untersuchen.²³ Die vorliegende Arbeit soll nun in Anlehnung an Forschungen in den Cultural Studies und Kulturwissenschaften anhand einer begrenzten empirischen Basis die verschiedenen Topoi untersuchen, die sich in der Zwischenkriegszeit in Hinblick auf ein „österreichisches“ oder „deutsches“ Selbstverständnis manifestieren. Die Untersuchung zur Vermittlung einer speziell österreichischen Identität anhand von Printmedien, wie Zeitungsartikel oder Reiseberichten hat u.a. Martina Nußbaumer geleistet, die in ihrer Monographie ebenfalls u.a. Zeitungsrezensionen als Grundlage für die Untersuchung von kulturnationalen Sendungen und Identitätspolitiken heranzieht.

²¹ Vglw. Michael P. *Steinberg*, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele. 1890-1938 (Salzburg/München 2000).

²² Vgl.: *Anderson*, Die Erfindung der Nation.

²³ Johannes *Feichtinger*, Peter *Stachel*, Vorwort. In: Johannes *Feichtinger*/Peter *Stachel* (Hg.), Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne (Innsbruck 2001) 7-11, hier 9.

An ihrer Vorgangsweise bei der Bearbeitung der Primärquellen soll sich auch die vorliegende Arbeit orientieren, wenn auch in viel begrenzterem Rahmen. Hier soll noch angemerkt werden, dass die Interpretation der Quellen von einem subjektiven Standpunkt aus passiert, der immer einem individuellen Kontext entspringt.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit wird in drei Kapitel unterteilt. Die ersten zwei Teile werden sich durch die Auseinandersetzung mit Sekundär- aber auch zeitgenössischer Literatur mit den politischen und kulturellen Ausformungen der Konstruktion verschiedener Identitäten in der Zwischenkriegszeit beschäftigen, sowie ein Überblick über die Position der Wiener Staatsoper geboten werden. Dort folgend sollen in einem Exkurs die Bedeutung Richard Wagners als Gestalter „nationaler“ Kunst gezeigt – und seine national konnotierten Themen kurz beschrieben werden. Die in beiden Kapiteln herausgearbeiteten Erkenntnisse sollen die Grundlage für den empirischen Teil bilden, in dem untersucht werden wird, ob, und wie sich die oben genannten Themen und Modelle einer österreichischen Identität tatsächlich in den Zeitungen widerspiegeln.

Das erste Kapitel befasst sich mit den verschiedenen Ausprägungen österreichischer Identitäten in der Zwischenkriegszeit. Die verschiedenen Positionen, die von Seiten der Politik vermittelt werden, finden im ersten Unterkapitel Behandlung. Folgend soll das spezifisch „österreichische“ in der Musik behandelt werden und seinen identitätsstiftenden Argumentationen. Die Konstruktion eines „Kulturellen Erbes“, das durch die kulturelle Praxis, die nach dem Ersten Weltkrieg eine konservative Grundstimmung einnahm und die Vereinnahmungen geschichtlicher Glanzzeiten, sowie der aktiven Repräsentation nach außen ein österreichisches Selbstverständnis zu rechtfertigen suchte, soll die Erörterung um die verschiedenen österreichischen Identitäten abschließen.

Im Kapitel zur Wiener Staatsoper in der Zwischenkriegszeit sollen die gesellschaftlichen und kulturellen Umschichtungen aufgezeigt werden, die an der Staatsoper wirksam wurden. Hier soll einerseits die essentielle Rolle der Institution im Selbstverständnis der Bevölkerung gezeigt werden, andererseits die Verschiedenen musikalischen Strömungen Erwähnung finden, die in der Zwischenkriegszeit im Fokus der Programmplanung standen.

Das letzte Kapitel des Hauptteils wird die Untersuchung der Quellen beinhalten. Es werden in chronologischer Reihenfolge die Rezensionen der Neuinszenierungen

bzw. Neueinstudierungen in der *Neuen Freien Presse*, der *Reichspost* und der *Arbeiter-Zeitung* nacheinander besprochen.

2 Österreichische Identität nach dem 1. Weltkrieg. Nationale Identitätskonstruktion durch kulturelle und musikalische Praxis

Um einen Eindruck über die grundsätzliche Problematik zur Bildung einer österreichischen Identität zu geben, soll hier anfangs eine von den Cultural Studies begründete Begriffsdefinition vorgestellt werden. Die Konstruktion einer kollektiven Identität durch bestimmte Begriffe wie Nation, Geschlecht, Religion etc. beinhaltet die Frage der Beziehung zwischen dem einzelnen Individuum und der Gruppe. In der älteren Forschung wurde Identität als eine Konstante dargestellt, die durch die Eigenschaften der gemeinsamen sozialen Gruppe festgelegt wird. Neuere Ansätze in den Kulturwissenschaften und Cultural Studies gehen von einem Identifizierungsprozess aus. Die eigene Identität wird immer wieder aufs Neue von der konkret geltenden materiellen und symbolischen Umgebung neu definiert.²⁴ Benedict Anderson begründet den vielzitierten konstruktivistischen Ansatz, indem er von der Nation als „imagined community“ spricht, die durch verschiedene Eigenschaften charakterisiert wird, jedoch nur eine konstruierte Vorstellung ist. Die Nation ist eine „vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän“, „vorgestellt“ deshalb, da sich in einer Nation nie alle „Mitglieder“ kennen werden. Die Begrenztheit, die Teil dieser Vorstellung ist, wird durch die Herstellung von klaren Grenzen zu anderen Nationen geprägt und bildet ein essentielles Merkmal der eigenen, „nationalen“ Selbstbestimmung.²⁵

Dieser Ansatz steht der Ansicht kritisch gegenüber, die das Bestehen festgelegter Werte und einer fest definierten Identität durch kollektive Eigenschaften beschreibt. Diese Eigenschaften werden durch identitätspolitische Strategien als unberührbar dargestellt und werden somit als Vorwand für eine persönliche und politische Unveränderlichkeit verwendet. Diese Form von Identitätsbewusstsein basiert immer auf Ausschluss und Abgrenzung. Hier kommt es darauf an, wer die Macht besitzt, die Ausgrenzung oder Einbeziehung von Individuen in das Kollektiv zu bestimmen. Somit wird der Identitätsdiskurs auch für die Identitätspolitik ein wichtiger Gegenstand.²⁶ Mirsolav Hroch nähert sich in seiner Abhandlung über die Nationsbildung in Europa an

²⁴ Christina Lutter, Markus Reisenleitner (Hg.), Cultural Studies. Eine Einführung (Wien 2008) 93.

²⁵ Anderson, Die Erfindung der Nation, 15-17.

²⁶ Vgl. Nußbaumer, Musikstadt Wien, 21.

eine Synthese der verschiedenen Forschungsansätze an und stellt bei diesen Gemeinsamkeiten in fünf Punkten fest, die hier verkürzt dargestellt werden sollen: 1. Jede Nation bildet Rückbildungen zu ihrer Vergangenheit. 2. Die Ethnizität der Bewohner spielt bei der Frage über die Entstehung einer Nation eine essentielle Rolle. 3. Die Modernisierung mit besonderem Augenmerk auf die Industrialisierung und ihren Auswirkungen auf die Sozialstruktur, Erziehung und Bildung wird in der Forschung zur Nationsbildung berücksichtigt. 4. Ebenso spielen Interessenskonflikte in Bezug auf soziale Zugehörigkeit oder auf die Verteilung von Macht und Prestige eine Rolle. 5. In jüngerer Forschung findet sich Interesse für sozialpsychologische und kulturelle Zusammenhänge in Bezug zur Nationsbildung, besonders bei der Frage, ob Nationsbildung und Nationalismus von Gefühlsmobilisierung und irrationalen Trieben abhängig sind.²⁷

Bei der vorliegenden Fragestellung ist es nun interessant, mit welchen Identitätsangeboten die österreichische Politik, besonders die Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit versucht eine kollektive Identität zu schaffen. Die Ausgrenzung und Einbeziehung von der Nation Deutschland oder von Individuen, wie Richard Wagner, seinen Bühnenfiguren oder deren Interpreten ist im vorliegenden Zusammenhang und besonders bei der Untersuchung der Quellen von Interesse.

In diesem Kapitel ist besonders der Umgang mit der kulturellen Praxis im Österreich der Zwischenkriegszeit essentiell. Wie wurde der identitätspolitische Diskurs geführt? Welche Aspekte in der Bildung eines „neuen Österreichs“ besonders berücksichtigt wurden oder welches nationale Identitätsangebot von welcher politischen Seite aus- bzw. einbezogen wurde, soll hier Untersuchungsgegenstand sein.

Die Identität als *Gemeinschaftskonstrukt*, wie sie bei Benedict Anderson dargestellt wird, kann sich also durch mehrere Komponenten definieren. Nationale Einrichtungen, die gemeinsame Sprache oder konstruierte kulturelle Symbole werden verwendet, um eine Zusammengehörigkeit zu propagieren. Es werden also nationale Identitätsmerkmale dargestellt und als Mittel zur Kreation nationalen Gemeinschaftlichkeit benutzt, und dies vorzugsweise durch die Kreation einer Vergangenheit, die diese Gemeinschaft rechtfertigen soll. Nach Eric Hobsbawm: „Die Vergangenheit verleiht den Heiligenschein der Legitimität. Die Vergangenheit bietet

²⁷ Vgl. Miroslav Hroch, *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich* (Göttingen 2005) 38.

den ruhmreichen Hintergrund für eine Gegenwart, die selber nicht viel hermacht.“²⁸ Bei der Identitätspolitik geht es um „das stetig neue Aushandeln der eigenen Position im Spannungsfeld einer gedeuteten Vergangenheit und in Hinblick auf eine anvisierte Zukunft.“²⁹

Diese Legitimität verleihende Vergangenheit spielt vor allem in Zeiten der Veränderung und Umbruchs eine große Rolle.³⁰ So auch im Wiederaufbau Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg. Wie in den Sitzungsprotokollen der konstituierenden Nationalversammlung klar ersichtlich ist, ist die Stimmung eindeutig deutsch-national eingestellt. Karl Renner erklärte in der berühmten 3. Sitzung der provisorischen Nationalversammlung am 12. November 1918 unter großem Beifall die Zugehörigkeit Österreichs an die deutsche Republik, die das „Stammvolk“ Österreichs sei. „In dieser Stunde soll unser deutsches Volk in allen Gauen wissen: Wir sind ein Stamm und eine Schicksalsgemeinschaft.“³¹ Doch wie wurde der nicht verwirklichte Anschlusswunsch bzw. das Scheitern dieser „anvisierten Zukunft“ von Seiten der politischen Institutionen und Intellektuellen nach dem Anschlussverbot von St. Germain überwunden bzw. kompensiert? Wie wurde nun ein neues Identitätsangebot bzw. eine kollektive Gemeinschaftlichkeit unter den „Deutsch-Österreichern“ hergestellt? Um diese Fragen zu untersuchen, soll im Folgenden der Standpunkt der beiden Großparteien besprochen werden und die bedeutende Rolle der Musikpflege im Prozess der österreichischen Selbstbestimmung dargestellt werden. Das dritte Unterkapitel soll die ideologischen Konstruktionen einer Österreich-Darstellung beschreiben, die von offizieller Seite und im Kreis intellektueller Kunstschaffender geschmiedet werden. Dies soll auch in Hinblick auf die Quellenauswertung einen interessanten Hintergrund zum Umgang mit Wagner und seinen deutsch-national konnotierten Opern bilden.

²⁸ Eric Hobsbawm, Die Erfindung der Vergangenheit. In: *Die Zeit*, Nr. 37 (9.09. 1994) 1.

²⁹ Beate Binder, Peter Niedermüller, Wolfgang Kaschuba, Inszenierung des Nationalen – einige einleitende Bemerkungen. In: Beate Binder, Wolfgang Kaschuba, Peter Niedermüller (Hg.), *Inszenierungen des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts* (Köln/Weimar 2000) 7-15, hier 10.

³⁰ Vgl. Wolfgang Kaschuba, Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich. In: *Binder, Kaschuba, Niedermüller* (Hg.), *Inszenierungen des Nationalen*, 19-42, hier 30.

³¹ Stenographisches Protokoll zur 3. Sitzung der Provisorischen Nationalversammlung 1918-1919. In: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spe&datum=0001&page=219&size=45> (24.05.12)

2.1 Die Darstellung eines „Österreich“-Begriffes in der Parteiideologie der Sozialdemokraten und der Christlichsozialen Parteien und deren Vorläufer

Die beiden Großparteien verfolgten durch ihre ideologische Ausrichtung vollkommen andere Ziele in Hinblick auf Politik, Kultur und Gesellschaft. Im vorliegenden Zusammenhang scheint hier die Frage interessant, ob - und wenn ja - inwieweit die Darstellungen des Begriffes „Österreich“ bzw. die identitätsbildenden Erklärungsmuster unterschiedlich sind. Wurde die neue Situation nach den Friedensverträgen zur Neuorientierung des eigenen Selbstverständnisses genutzt oder versuchte man die von außen forcierten Maßnahmen so gut es ging zu ignorieren?

Im Folgenden sollen anfänglich grob die Parteiideologien umrissen werden, um die grundsätzlichen Ziele der Sozialdemokraten bzw. der Christlichsozialen in Erinnerung zu rufen und dann auf die diversen identitätsstiftenden Argumente Rücksicht genommen werden.

2.1.1 DIE SOZIALDEMOKRATEN

Die Sozialdemokraten vertraten in der Zwischenkriegszeit eine „aufgeklärte“ Version des Marxismus, die von den Gedanken Kants geprägt war. Der sog. Austromarxismus befürwortete die Revolution des Proletariats und eine klassenlose Gesellschaft, jedoch mit der Idee der Aufklärung eines „neuen Menschen“ vermenget, der die neue Gesellschaft prägen sollte.³² Nach der Einführung des allgemeinen Männerwahlrechts 1907 waren die Sozialdemokraten zu einer bedeutenden innenpolitischen Partei aufgestiegen, die durchaus in der Lage zu sein schien, soziale Ungleichheiten durch das bestehende politische System verändern zu können. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Demokratie zum Teil als Hemmung für die eigentlichen Ziele der während des Krieges nach links gerückten Partei angesehen. Das Verhältnis zur Demokratie bestand in der Partei aus einer weiten Spannweite von Ansichten, dennoch überwog die traditionelle Anschauungsweise, sich als die „besseren Demokraten“ zu verstehen.³³ Das demokratische Prinzip wird schließlich ab 1926 durch das Linzer Parteiprogramm bedingungslos zur Grundlage und zum Leitbild des

³² Vgl. Karl *Vocelka*, Österreichische Geschichte (München 2005) 101.

³³ Vgl. Helmut *Konrad*, Demokratieverständnis, parlamentarische Haltung und nationale Frage bei den österreichischen Sozialdemokraten. In: Anna M. *Drabek*, Richard G. *Plaschka*, Helmut *Rumpler* (Hg.), Das Parteienwesen Österreichs und Ungarns in der Zwischenkriegszeit (Wien 1990) 107-127, hier 109f.

österreichischen Sozialismus. Wenn vorher die Demokratie nur als Vorstufe zum Sozialismus gegolten hatte, der man politische Versäumnisse oder Fehltritte zur Last legen konnte, so wurde sie zum angestrebten, gesellschaftsverändernden Prinzip des Austromarxismus. Ein weiterer wichtiger Aspekt des Austromarxismus war die Vorbereitung einer neuen Gesellschaft, eines „Neuen Menschen“. Es ging darum, die Gesellschaft in allen Lebensbereichen auf die Sozialdemokratie vorzubereiten und zu prägen. Das zeigen auch die vielen Vereinigungen der Sozialdemokraten, die ihr Angebot auf ein ganzes Leben ausrichteten, um vom Jüngsten bis zum Ältesten Einfluss zu erlangen.³⁴ Die Sozialdemokraten förderten in der Ersten Republik vor allem im „Roten Wien“ die Verankerung neuer Menschenbilder mit dem Leitbild der emanzipierten und sportlichen Frau, oder dem wissbegierigen Arbeiter, der von keiner Religion abhängig ist.³⁵ Diese Ambitionen haben auch im kulturellen Bereich ihre Auswirkungen, so erkennt man diese an der Arbeitermusikbewegung bzw. an den organisierten Besuchen von Konzerten, Theater, Oper etc. die von der *Sozialdemokratischen Kunststelle*, unter der Leitung von David Josef Bach, organisiert wurden.³⁶

Im hier besprochenen Zusammenhang scheint es nun wichtig, die Ausrichtung der österreichischen Sozialdemokraten in Hinblick auf die Beziehung zu Deutschland näher zu untersuchen und die Bedeutung eines nationalen „Österreich“-Begriffes in der Parteiideologie zu beleuchten. Der Diskurs um die nationale Frage ist hier besonders in Zusammenhang mit dem Anschluss an Deutschland ein aufschlussreicher Aspekt des Umganges der Sozialdemokraten mit einem neu zu ordnenden Österreich.

Nach dem Ersten Weltkrieg war die Situation in Bezug auf die nationale Frage klar. Die Anerkennung des Selbstbestimmungsrechts der Nationen und die Berücksichtigung von Marx' Theorie zur Erreichung eines größtmöglichen Wirtschaftsraumes, ließ den Anschluss des vorwiegend deutschsprachigen Rest-Österreichs an Deutschland als sinnvolle Lösung erscheinen. Diese rationalen Gründe wurden von der Wahrnehmung der angeblichen wirtschaftlichen Lebensunfähigkeit Österreichs bestärkt.³⁷ Ein weiterer, subjektiver und traditionell verankerter Antrieb für

³⁴ Vgl. Detlev Albers, Zur Spezifik und Aktualität des „Austromarxismus“ – Zehn Thesen. In: Erich Fröschl, Maria Mesner, Helge Zoitl (Hg.), Die Bewegung. Hundert Jahre Sozialdemokratie in Österreich (Wien 1990) 411-420, hier 412 f.; Vocelka, Österreichische Geschichte, 104.

³⁵ Vgl. Vocelka, Österreichische Geschichte, 104.

³⁶ Vgl. Gabriele Johanna Eder, Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung (Wien/Salzburg 1991) 4-6.

³⁷ Vgl. Konrad, Demokratieverständnis, parlamentarische Haltung und nationale Frage, 119.

einen Anschluss war ein romantischer Deutschnationalismus, der auf liberal-nationales, aber auch auf sozialistisches Gedankengut der Revolution 1848 zurückgreifen konnte und von Engels und Lassalle thematisiert worden war.³⁸ Otto Bauer, 1919 Staatssekretär für Äußeres, argumentiert im *Weg zum Sozialismus* mit einerseits rational anmutenden Folgerungen, z.B. dass der Anschluss an Deutschland der Weg in ein sozialistisches System, und daher anzustreben sei. Andererseits stellt er ebenso eine emotionale Rechtfertigung vor, indem er von einem „großen deutschen Volk in Europa“ spricht und somit eine nationale Einigung auf Basis eines ideologischen Verständnisses propagiert und trat mit dieser Einstellung in die Fußstapfen Viktor Adlers.³⁹ Der von Bauer verwendete Begriff der „Nationalen Revolution“ entsprach weniger dem eigentlichen Sinn des Wortes, als dem Bestreben, sich durch diese Formulierung näher an den Anschluss an Deutschland zu positionieren.⁴⁰ Auch wenn sowohl Otto Bauer als auch Karl Renner immer wieder betonten, dass die nationale Identität Österreichs der Deutschen entsprach, so waren auch marxistisch-ideologische Motive bei der Pro-Anschluss-Haltung im Gedanken eines sozialdemokratischen Europas essentiell.⁴¹

Bei den Sozialdemokraten wurde die Anschlussfrage kurz nach Kriegsende also einerseits auf rationaler Ebene argumentiert, andererseits bestand ein deutsches Nationalverständnis, basierend auf der 48er-Revolution, das zu einer Pro-Anschluss tendenz führte.

Wie Helmut Konrad in seinem Aufsatz zum Demokratieverständnis und der nationalen Frage bei den österreichischen Sozialdemokraten behauptet, war die Anschlussfrage nicht ein Thema der großstädtischen Arbeiterschaft, die den Hauptteil der sozialdemokratischen Wählerschaft ausmachten, sondern sie wurde hauptsächlich von der kleinen intellektuellen Führungsschicht der Partei und von den Sozialisten in den Bundesländern behandelt. Der Begriff eines „österreichischen Volks“ ist durchaus in sozialdemokratischer Literatur zu finden, dennoch strebte man eine Vereinigung mit Deutschland und eine gemeinsame Überwindung des Faschismus, sogar zum Teil noch bis nach dem Zweiten Weltkrieg an.⁴² Unbeantwortet bleibt jedoch, in welchen

³⁸ Vgl. Helmut Konrad, Nationalismus und Internationalismus. Die österreichische Arbeiterbewegung vor dem Ersten Weltkrieg (Wien 1976) 9-15.

³⁹ Vgl. Konrad, Demokratieverständnis, parlamentarische Haltung und nationale Frage, 119-121.

⁴⁰ Vgl. Fritz Kaufmann, Sozialdemokratie in Österreich. Idee und Geschichte einer Partei von 1889 bis zur Gegenwart (1978 Wien) 111.

⁴¹ Christiana Potocnik, Das Bewußtsein um die „Österreichische Nation“ im Zusammenhang mit der Gründung der Ersten und Zweiten Republik. Der Weg d. österr. Selbst-u. Nationalbewußtseins seit 1918 (Diss. Klagenfurt 1988) 81, 92-94.

⁴² Vgl. Konrad, Demokratieverständnis, parlamentarische Haltung und nationale Frage, 121f.

Zusammenhängen Österreich als eigenständiges Volk betitelt wird und in welcher Weise die Sozialdemokratie ein österreichisches Selbstverständnis als solches überhaupt transportierte bzw. transportieren wollte, da der Anschlussgedanke offenbar überwog.

Fritz Kaufmann beschreibt in seinem umfassenden Band zur Sozialdemokratie in Österreich, dass die Sozialdemokraten und die Großdeutsche Partei in der Verfassung vom 12. November 1918 gegen den „allgemeinen Willen der Bevölkerung“ handelte. Als Grund für die Ablehnung des Bündnisses mit Deutschland führt Kaufmann die in den Kriegsjahren angeblich erlebte „Präpotenz“ der deutschen Soldaten gegenüber ihrer österreichischen Kameraden an. Die einzige Erklärung, warum sich von Seiten der Bevölkerung kein Widerstand gegen die Klausel in der neuen Verfassung rührte, sei laut Kaufmann der Unglaube an seine Verwirklichung. Er geht jedoch nicht weiter auf diesen interessanten Punkt ein und lässt den Leser und die Leserin in der Frage nach den genaueren Verhältnissen eines österreichischen Nationalgefühls im Unklaren. Auch Helmut Konrad stellt die geheimen Verhandlungen Otto Bauers mit Berlin, die zu einem raschen Anschluss führen sollten, als eher lächerliche Versuche einer Politik dar, die klar zum Scheitern verurteilt gewesen war.⁴³ Wie in den schon oben zitierten Protokollen der 3. Sitzung der provisorischen Nationalversammlung zu sehen ist, wurde der Anschluss von allen Mitgliedern der Versammlung, nicht nur von Sozialdemokraten und Deutschnationalen, begrüßt. Es erscheint außerdem nicht wahrscheinlich, dass die österreichische Bevölkerung eher den Feind, als den ersehnten Verbündeten in den deutschen Nachbarn gesehen hätte.

Der Aufstieg der Nationalsozialisten in Deutschland und schließlich deren Machtergreifung durch Hitler 1933 änderte die Einstellung der Mehrheit österreichischer Sozialdemokraten und der Passus der Zugehörigkeit Österreichs an die Republik Deutschland wurde aus dem Parteiprogramm der Sozialdemokraten wie auch der Christlichsozialen gestrichen.⁴⁴

Die Sozialdemokraten waren also gegenüber einer nationalen Identität hauptsächlich „Großdeutsch“ eingestellt, einerseits durch eine deutsch-nationalistische Tradition begründet, die in den geistigen Strömungen der Revolution von 1848 wurzeln und andererseits durch die rationalen Gründe der angeblichen Lebensunfähigkeit Österreichs nach Ende des Ersten Weltkrieges. Ein weiterer Grund für den Wunsch nach der Vereinigung mit Deutschland war die Hoffnung auf die Erweiterung des

⁴³ Vgl. *Kaufmann*, Sozialdemokratie in Österreich, 112-114.

⁴⁴ Vgl. *Potocnik*, das Bewußtsein um die „Österreichische Nation“, 118.

sozialistischen Wirtschaftsraumes, der zusammen mit den anderen Motiven eine solide Basis für die Hinwendung zu einer deutsch-national geprägten österreichischen Identitätskonstruktion bildete. Das erwähnte deutsche Nationalverständnis fand unter anderem seinen Ursprung in der deutsch-nationalen Jugend, die einige hohe Politiker (Adler, Pernerstorfer, Bach) verband. Dazu gehörte auch die große Verehrung für Richard Wagner, der durch die Berufung auf seine revolutionären Neigungen von den Sozialdemokraten als einer von ihnen vereinnahmt wurde. Auch die kulturpolitischen Ziele waren denen Wagners durchaus ähnlich, wie die Verbindung zwischen „Kunst und Volk“ (so auch der Titel der Zeitschrift der *Sozialdemokratischen Kunststelle*).⁴⁵ Wie sich diese Tendenzen in den Rezeptionen zu Wagners Opern in der *Arbeiter-Zeitung* widerspiegeln und ob man auf eine offensichtliche Propaganda für „deutsches“ Österreich stoßen wird, wird in der Quellenanalyse zu untersuchen sein.

2.1.2 CHRISTLICH-SOZIALE PARTEI

Die Christlichsoziale Partei konnte mit ihrer kulturpolitischen Praxis nicht mit den Sozialdemokraten mithalten. Ihren Bemühungen entsprang zwar auch eine Organisation wie die *Sozialdemokratische Kunststelle*, doch diese hatte im „roten Wien“ nicht annähernd so viel Zuwachs wie die ihrer Kontrahenten und man musste seinen politischen Einfluss auf polemisierende Parolen gegen moderne kulturelle Ansätze, besonders in der Musik, beschränken. Das Fehlen eines einheitlichen kulturpolitischen Konzeptes resultierte aus der Verschiedenartigkeit der christlichsozialen Wählerschaft, die sich aus großen Teilen der Bauernschaft, dem konservativ-katholischen Bürgertum, dem Kleinbürgertum und dem kleinen Teil der katholischen Arbeiterschaft zusammensetzten.⁴⁶ Die Unterschiede der verschiedenen Wählerschichten drückten sich auch in der vielschichtigen Planung eines „Neuen Österreich“ nach dem Ersten Weltkrieg aus. Öffentliche Äußerungen und Gedanken zu einer ideologischen Neuorientierung kamen in erster Linie aus dem Bereich des rechten Flügels der Christlichsozialen Partei. Es waren hierbei Zeitschriften wie *Das Neue Reich* oder *Schönere Zukunft*, die in den 1920er Jahren vehement gegen Demokratie, Republik, Marxismus, oder Liberalismus eintraten, aber auch gegen die Friedensverträge von Versailles polemisierten, nicht selten in antisemitischer Diktion. Hervorgehoben wurde

⁴⁵ Vgl. Eder, Wiener Musikfeste, 7-9.

⁴⁶ Vgl. Eder, Wiener Musikfeste, 17f.

die christlich-katholische Perspektive, die die „Mission“ zur Errichtung eines neuen „Heiligen Reiches“ verspürte.⁴⁷

Besonders die Gesellschaftsauffassung von Othmar Spann war eine Quelle für die Ideologiebildung, die ein neues „Reich“ propagierte. Die Anschlusstendenzen an Deutschland widerstrebten einigen in christlichsozialen Kreisen, so traten einige Vertreter im Jahr 1918 noch für die Aufrechterhaltung der Monarchie ein, darunter unter anderem auch der spätere Bundespräsident Wilhelm Miklas. Auch Ignaz Seipel und andere Parteikollegen lehnten die Republikanisierung Österreichs ab.⁴⁸ Bei den Christlichsozialen waren die Grundzüge der österreichischen Identität augenscheinlich nicht so homogen „deutsch“ orientiert wie bei den Sozialdemokraten. Hier fanden sich zum Teil autoritäre Ansichten was das politische System anbelangte und die ideologischen Tendenzen Othmar Spanns zeigen eine gewisse imperialistische Einstellung, die Österreich noch immer als Hegemonialmacht verstanden. Die Genfer Protokolle, die auf österreichischer Seite 1922 von Ignaz Seipel ausgehandelt wurden, waren ein eindeutiger Schritt gegen den Anschlussgedanken, da sie den Verzicht des Anschlusses aller Parteien voraussetzten.⁴⁹ Innerparteiliche Unstimmigkeiten gab es vor allem zwischen Bundes- und Landesebene. So waren die Christlichsozialen unter Ignaz Seipel nicht so vehement dem Anschluss zugetan, wie sie es in ländlicheren Gegenden der Fall war, wie man an den Bemühungen einiger Länder um Volksabstimmungen Anfang der 20er Jahre ablesen kann.⁵⁰ Dies kann man auch an den Diskussionen rund um das Parteiprogramm von 1926 ersehen, bei denen vor allem die steirische und die Wiener Fraktion aneinander gerieten. Die divergenten Meinungen zum Anschluss Thema fanden auch dadurch ihren Ausdruck, dass fünf Landesparteien differierende Anträge bezüglich eines möglichen Anschlusses der Länder und des Bundes einbrachten. Hier ging die Tendenz der Länder in verschiedene Richtungen, die den Anschluss nicht ablehnten, aber die Eigenständigkeit Österreichs und/oder der einzelnen Länder forderte. Dennoch finden sich noch Bekenntnisse zur „national gesinnte[n] Partei“, die die „Pflege deutscher Art“ fördert, dies besonders in Abgrenzung zur „Übermacht“ des

⁴⁷ Vgl. Anton *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Emmerich *Tálos*, Wolfgang *Neugebauer* (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938 (Wien 2005) 28-54, hier 29.

⁴⁸ Vgl. *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, 29.

⁴⁹ Vgl. Walter *Goldinger*, Dieter A. *Binder*, Geschichte der Republik Österreich 1918-1938 (Wien/München 1992) 82.

⁵⁰ Vgl. *Goldinger*, Republik Österreich 1918-1938, 80f.

Judentums.⁵¹ In der endgültigen Fassung des Programmes vom Herbst 1926 wurden die nationalen Anliegen stärker berücksichtigt, d.h. „die Gleichberechtigung des deutschen Volkes in der europäischen Volksfamilie und die Ausgestaltung des Verhältnisses zum Deutschen Reiche auf Grund des Selbstbestimmungsrechtes“⁵² verlangt. Die Formulierung berücksichtigt einerseits das Gesamtdeutsche Volk und betont aber andererseits auch die nationalen (österreichischen) Selbstbestimmungsgedanken. Man legte sich hier auf einen Anschluss also nicht fest, sondern ließ auch für national-österreichische Tendenzen Raum.⁵³

Das Parteiprogramm der Christlichsozialen aus dem Jahr 1926 musste vor allem nach den Wahlverlusten 1927 und 1930 überdacht werden. Der Kommentar zum Parteiprogramm von Richard Schmitz von 1932 zeigt eindeutig die antidemokratischen Ziele, die wenig später von Seiten der Regierung unter Bundeskanzler Dollfuß verwirklicht werden sollten. In diesen Kommentaren wird wiederum die nationale Frage Österreichs behandelt und es werden die ideologischen Vorstellungen der Partei sichtbar.⁵⁴ Der Kommentar gibt vor allem in Hinblick auf die sich radikalierenden politischen Verhältnisse Anfang der 1930er Aufschluss und bietet einen Einblick in die christlichsoziale Auffassung zu einem österreichischen Nationalverständnis, oder wie Anton Staudinger es treffend nennt, einer „Österreich“- Ideologie.⁵⁵

Im Parteiprogramm wird auf die Verbindung Österreichs mit dem Deutschtum hingewiesen, „mit dem die österreichischen Deutschen nicht nur durch die Blutsverwandtschaft, sondern auch durch eine tausendjährige Geschichte und durch die Gemeinsamkeit von Sprache und Kultur unzerreißbar sich verbunden“ fühlten. Zum einen werden die Gemeinsamkeiten der Kultur und Geschichte hervorgehoben, zum anderen wird mit der Aussage der „Pflege deutscher Art“, die von „gut christlichem Wesen nicht zu trennen“ sei, eine Einheit zwischen Kultur und dem Christentum dargestellt. Das wird noch unterstrichen durch die Äußerung des Ziels der „Abwehr undeutscher und unchristlicher Einflüsse“ und die Beschreibung der „Übermacht des zersetzenden jüdischen Einflusses auf geistigem und wirtschaftlichem Gebiete.“ In der Anschlussfrage zeigt Schmitz jedoch nicht den Wunsch nach einer bedingungslosen Vereinigung, sondern bemerkt, dass die „wirtschaftliche und kulturelle Erhaltung des

⁵¹ Das Christlichsoziale Parteiprogramm (Wien 1926) 9. Zit. nach: Andreas *Lüer*, Die nationale Frage in Ideologie und Programmatik der politischen Lager Österreichs. 1918-1933 (Diss. Wien 1985) 227-230.

⁵² Das Christlichsoziale Parteiprogramm (Wien 1926) Zit. nach: *Lüer*, Die nationale Frage, 235.

⁵³ Vgl. *Lüer*, Die nationale Frage, 236.

⁵⁴ Vgl. *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, 30.

⁵⁵ Vglw. *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie.

deutschen Österreichertums [...] im gesamtdeutschen Interesse“ liege, da Österreich nur dann seiner „Ostmarkmission“ gerecht werden könne, „wenn es ein genügendes Maß von Selbstständigkeit“ erhalte.⁵⁶ Trotz dieser Bekenntnis zur gesamtdeutschen Kultur, wird dennoch festgestellt: „Die Christlichsoziale Partei [ist] zugleich heimatliebend, österreichisch-patriotisch und wahrhaft national [...]“⁵⁷.

Die essentielle Bedeutung von christlichem Gedankengut und die dezidierte Ausgrenzung nicht-christlicher und nicht-deutscher Einflüsse nahm also in der Konzeption eines neuen Österreich-Bewusstseins Anfang der 1930er eine bedeutende Rolle ein. Weiters wird auch hier die Verbindung zwischen dem „Deutschen“ und dem „Christlichen“ dargestellt und so als eine Einheit inszeniert. Die „imagined community“ setzt sich im Lager der Christlichsozialen also aus einerseits christlichen Werten und deutsch-nationalen Ambitionen zusammen. Die „österreichischen Deutschen“ werden mit den „echten“ Deutschen vereinheitlicht und dadurch als stark dargestellt. Dennoch gibt es hier keine eigentliche Gleichsetzung, es wird noch immer von „österreichischen Deutschen“ gesprochen, die einen „wahrhaft nationalen“ Patriotismus hervorrufen. Auch der Hinweis auf die Erhaltung von „deutsch-österreichischem“ Kulturgut weist auf eine eigenständige österreichische Identität hin, die trotz allem „Deutschen“ zu bewahren sei.

Geprägt wurden die ideologischen Vorstellungen der jungen Katholiken von „großdeutschen“ Wissenschaftlern rund um Othmar Spann, wie unter anderem dem Germanisten Josef Nadler und den Historikern Adam Wandruszka und Heinrich Srbik. Srbik vertrat eine „gesamtdeutsche“ Geschichtsauffassung, und propagierte im Gegensatz zu einem klein- und großdeutschen Konflikt ein gemeinsames „Reich“. Aus Nadlers „Stammestheorie“ resultieren auch politische Ordnungsprinzipien, die ein zukünftiges Reich der Deutschen erstrebenswert macht. Hier konstruiert Nadler eine Führungsfunktion der Deutschen über die kleinen mitteleuropäischen Nationen. Nicht zuletzt leistete Othmar Spann mit seinen gesellschaftsphilosophischen Abhandlungen, wie *Der wahre Staat*, die antiparlamentarisch und ständestaatlich geprägt waren, einen nicht unüberschätzbaren Beitrag zur Bildung der Ideologie und dem autoritären Regime in Österreich.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Das Christlichsoziale Parteiprogramm, mit Erläuterungen von R. Schmitz (Wien 1932) 61-70. Zit. nach *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, 29.

⁵⁷ Christlichsoziale Parteiprogramm, 61. Zit. nach: *Lüer*, Die nationale Frage, 239.

⁵⁸ Vgl. *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, 30 f.

Einerseits wird bei den Ideen und Theorien christlichsozialer Intellektueller die ideologische Verbundenheit mit dem „Gesamtdeutschtum“ deutlich, das gegenüber anderen Nationen eine allgemein überlegene Stellung einnimmt, also ein Chauvinismus, der allerdings ohne den Zusatz des „Deutschen“ nicht auskommt. Doch trotz dieser eindeutig dargestellten Bekenntnis „deutsch“ zu sein, ist die christlichsoziale Parteiführung gegen eine bedingungslose Eingliederung an das Deutsche Reich und glaubt an eine deutschösterreichische Kultursuprematie.⁵⁹ Das sieht man auch bei den Anmerkungen zum Parteiprogramm 1932, in denen durchaus eindeutige Hinweise für spezifisch „österreichische“ Kulturelemente zu finden sind.

Anton Wildgans, der sich in seiner berühmten *Rede über Österreich* öffentlich zu einem „österreichischen Menschen“ bekannte, war der Vorreiter des Teils der christlichsozialen Anhängerschaft, der sich eindeutig gegen den Anschluss aussprach und gleichzeitig eine eigene „Österreich“-Ideologie propagierte, die er in der Geschichte der Habsburgermonarchie verankert.⁶⁰ In der Quellenanalyse wird es interessant zu beobachten sein, wie sich diese Spannungsfelder in der *Reichspost* in Bezug auf Wagner und seine Opern widerspiegelt. Erwähnenswert scheint hier noch, dass am „Allgemeinen Deutschen Katholikentag“ am 9. September 1933, der vom „Volksdeutschen Arbeitskreis österreichischer Katholiken“ maßgeblich mitgestaltet worden war,⁶¹ sogar drei Aufführungen des *Parsifal* vom 9.-11. September 1933 in der Staatsoper gegeben wurden.⁶² In der *Reichspost* findet sich eine kurze Rezension am 10. September auf S. 12, mit der Überschrift „Festvorstellung in der Staatsoper: ‚Parsifal‘“ in der der Autor A.W. bei der Darstellung der Gralsszene vom „höchsten Mysterium unserer Religion“ spricht und im Allgemeinen das Erlösungsmotiv in Wagners Werk in den Mittelpunkt stellt.⁶³ Die Präsenz von Wagners „Bühnenweihfestspiel“ an der Staatsoper ist mit drei aufeinanderfolgenden Aufführungen groß und zeigt die einheitliche Kulturpolitik, die im September 1933 schon stark katholisch ausgerichtet war.

Die Sozialdemokratische Partei wie auch die Christlichsozialen positionieren sich von Anfang an also deutlich von deutsch-nationalen Einflüssen geprägt. Die

⁵⁹ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 118.

⁶⁰ Vgl. Anton *Wildgans*, Rede über Österreich. In: http://www.mediathek.at/akustische-chronik/Popups_9/Wildgans (20. Juni 2012).

⁶¹ Vgl. *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, 31.

⁶² Vgl. *Hadamowsky*, Wiener Hofoper, 345.

⁶³ Vgl. *Reichspost* (10. 09. 1933) 12.

Sozialdemokraten aus Gründen die einerseits im gesamtsozialistischen Interesse stehen, nämlich der Verbreitung von sozialistischen Wirtschaftskompetenzen aber auch durch ein ideologisches Traditionsbewusstsein, das „Deutschösterreich“ kulturell an Deutschland verbindet und mit diesem gleichsetzt. Die Christlichsozialen propagieren einen christlich-deutschen Standpunkt und kreieren von offizieller Seite einen Kulturchauvinismus, in dem der deutsch-nationale Aspekt eine essentielle Rolle spielt. Die verschiedenen Strömungen in der Partei, die hauptsächlich von Seiten der Intellektuellen repräsentiert werden, zeigen allerdings auch stark national-österreichische Tendenzen und weisen auf das Bewusstsein und die Konstruktion einer eigenen österreichischen Identität hin. Insofern bestehen offensichtlich Diskrepanzen innerhalb der christlichsozialen Bewegung, auch in Zusammenhang mit den Sozialdemokraten, die zu verschiedenen Auffassungen einer österreichischen Identität gelangen.

Die sonst eindeutig gegensätzlich positionierten Parteien wiesen in der Frage nach dem Verständnis einer österreichischen Identität bzw. der Anschlussfrage also ähnliche Tendenzen auf. Bei beiden Ansätzen sind in den verschiedenen Argumentationen jedoch kaum eindeutige Äußerungen zu einer österreichischen Identität zu finden, in der Suche nach dem richtigen Umgang mit den akuten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und nationalen Fragen ist auch in der Frage um das „Österreichische“ Unsicherheit und Unklarheit zu bemerken. Beide Parteien unterstützten aber, dass die Kultur und die Geschichte Österreichs als kulturelle Kontinuität ins Zentrum gerückt wurden,⁶⁴ und somit auch an der Bildung von „österreichischen“ Identitätsangeboten teilhatten. Dies kann man an der Repräsentation nach außen ablesen, die noch während des Ersten Weltkrieges mit den Wiener Philharmonikern von öffentlicher Seite propagiert wurde⁶⁵ und auch später noch erwähnt werden soll.

Die gemeinsamen deutsch-nationalen Tendenzen sind wahrscheinlich zum Großteil auf den gemeinsamen „Feind“ nach dem Ersten Weltkrieg zurückzuführen, die Entente und deren „Diktat“ sind wohl für ein Zusammenrücken der politischen Lager in Österreich verantwortlich, zumindest in der Frage des Selbstbestimmungsrechtes. Erwähnenswert scheint noch das gemäßigte Ergebnis der Nationalratswahlen im

⁶⁴ Vgl. *Eder*, Wiener Musikfeste, 3.

⁶⁵ Vgl. Rudolf *Flotzinger*, Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Rudolf *Flotzinger*, Gernot *Gruber* (Hg.), Musikgeschichte Österreichs 3. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart (Wien/Köln/Weimar 1995) 173-251, hier 175f.

November 1930, bei denen von den nahenden autoritären Entwicklungen in Österreich noch kaum etwas zu spüren war. Die beiden Großparteien, angeführt von den Sozialdemokraten waren mit Abstand die stärkste Kraft. Fritz Kaufmann sieht den Grund hierfür in der Bevölkerungsgewichtung, die in Österreich zum größten Teil Arbeiter und Bauern darstellte und nicht etwa wie in Deutschland einen von der Krise stark betroffenen Block des Kleinbürgertums radikalisierte. Ein weiterer Grund für den relativ gemäßigten Ausgang der Wahlen ist laut Kaufmann die konservative Einstellung der „österreichischen Natur“, die weder eine starke kommunistische Partei, noch einen zu Putschen aufgelegten Sozialismus hervorbrachte und zumindest vorerst ein Aufkommen der Rechtsradikalen verhinderte.⁶⁶ Dieser Konservatismus wird auch noch im Laufe der Arbeit eine immer wiederkehrende Rolle in der Suche nach einer österreichischen Identität spielen.

2.2 Das „Österreichische“ in der Musik

An den oben in der Politik genannten Argumenten zur Einordnung eines österreichischen Nationalbewusstseins kann man den Kampf um eine österreichische Identitätsbildung, basierend auf Vergleichen und Gleichsetzungen mit dem „Deutschen“ nachvollziehen. Es zeichnet sich ein zum Teil praktizierter Kulturchauvinismus ab, bei dem es auf die Anschauungsweise ankommt, ob nun Deutschland und Österreich als Einheit zu verstehen sind, oder ob eine „österreichische Eigenheit“ nochmals als überlegen angesehen wird. In dem hier vorliegenden Zusammenhang ist besonders die Frage nach der Verortung einer „österreichischen“ Musik interessant, die vielleicht speziell in der Beziehung zu Richard Wagners Musikschaffen eine aufschlussreiche Argumentation in Hinblick die Bildung einer österreichischen Identität bieten kann. Hierbei scheint es erwähnenswert, dass bis in die 1990er Jahre wissenschaftliche Bemühungen unternommen wurden, lokale und nationale Besonderheiten in der „österreichischen“ Musik herauszuarbeiten.⁶⁷

Die politischen Niederlagen Österreichs im Deutschen Krieg stärkten das Bedürfnis nach einer identitätsstiftenden kulturellen Gemeinsamkeit der Österreicher, die gleichzeitig eine Hegemonialvorstellung deutscher Kultur verwirklichen sollte.

⁶⁶ Vgl. Kaufmann, Sozialdemokratie in Österreich, 261f.

⁶⁷ Vgl. Andreas Giger, Tradition in Post World-War-I Vienna: The Role of the Vienna State Opera from 1919-1924. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 28, H. 2 (1997) 189-211, hier 189.

Hierzu gehörten die Erbauung von musikalischen Wirkungsstätten, Denkmälern, die Institutionalisierung von musikalischen Ausbildungsstätten, etc. Als Bildungsgut, das gleichzeitig eine Art der Unterhaltung und Erbauung bot, schien Musik besonders geeignet um Identifikationsmöglichkeiten herzustellen, da sie als apolitisch galt und nicht national besetzt erschien.⁶⁸ Nach dem Zerfall der Monarchie konnte sich das „neue Österreich“ weder auf die Legitimierung durch die Sprache berufen, noch auf seine Tradition als Monarchie. In dieser Unsicherheit bot sich also an, die kulturelle Größe, die auch zur Genüge in der Vergangenheit verortet werden konnte, als identitätspolitischen Faktor zu instrumentalisieren.⁶⁹ Der Fokus auf das aufgebaute institutionalisierte Musikleben und der Stolz des Bürgertums auf die Errungenschaften im öffentlichen Musikleben hatte zur Folge, in Abgrenzung zur entstandenen Mittelschicht, dass der Kernpunkt dieses Stolzes immer mehr in der Vergangenheit lag. Die Pflege der kulturellen Vergangenheit und der Tradition rückten immer mehr in den Mittelpunkt.⁷⁰

Diese Praxis des Historisierens taucht auch im Folgenden immer wieder auf und scheint für die Suche nach etwas speziell „Österreichischem“ essentiell. Bekannte Komponisten, die immer wieder als „Beweismittel“ für eine „österreichische“ Musikalität herangezogen werden, u.a. Bruckner, Schubert, Mahler stehen in erster Linie für eine klassische Musiktradition in den Genres Kammermusik, Lied, Symphonie und vor allem die beiden Erstgenannten sind in der ersten Republik wahrscheinlich ohne Einschränkung als spezifisch österreichische musikalische Instanzen anerkannt. Im Genre der Oper gibt es mit den vermutlich meistbekanntesten Mozart und Strauss zwar auch prominente Vertreter, dennoch war die Präsenz Wagners als Opernkomponist und Bühnendramatiker gegenüber den heute als „österreichisch“ geltenden Komponisten wohl unbestritten. Hier scheint es nun interessant, ob man Wagner als Österreicher in der Suche nach einer kulturellen Identität auch als Basis für eine österreichische Musiktradition vereinnahmt hatte.

Im Folgenden sollen die Merkmale von dem speziell „österreichischem“ Musikschaffen und eine eventuell transportierte kulturelle bzw. musikalische

⁶⁸ Vgl. Cornelia Szabo-Knotik, *Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken und Repräsentationen*. In: Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), *Identität, Kultur, Raum. Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa* (Wien 2001) 41-58, hier 46.

⁶⁹ Vgl. Peter Stachel, „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit.“ Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik. In: Müller, Toelle (Hg.), *Bühnen der Politik*. 90-108, hier 91.

⁷⁰ Vgl. Szabo-Knotik, *Musikalische Elite*, 51.

Überlegenheit Österreichs gezeigt werden und somit ein Einblick in die Aspekte von österreichischen kulturellen Identitäten gegeben werden.

2.2.1 DAS „ÖSTERREICHISCHE“ IN DER MUSIK AUS SICHT DER WISSENSCHAFT

Die nationale, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer „österreichischen“ Musik wurde schon Ende des 19. Jahrhunderts beschrieben, als die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1888 begonnen wurden,⁷¹ und erst in der neueren Forschung werden solche nationalen Zuschreibungen für die Beschreibung musikalischer Entwicklungen nicht mehr als sinnvoll erachtet. Das Schrifttum über die besonderen Merkmale einer „österreichischen“ Musik trat vermehrt nach dem Ersten Weltkrieg auf und war bis in die 1930er beteiligt an der Bildung einer nationalen Ideologie. Dieses Schrifttum wurde durch den Anschluss an Deutschland 1938 hinfällig, war aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg in der „Gedächtniskultur“ abermals ein wichtiger Faktor der Identitätsbildung.⁷²

Eine wichtige Persönlichkeit in Zusammenhang mit den Fragen nach der nationalen Kultur und der Bestimmung einer „österreichischen“ Musik war der Wiener Musiksoziologe Kurt Blaukopf, der sich zwischen 1939-1947 im französischen Exil in mehreren Schriften mit einer österreichischen, musikalischen Identität auseinandersetzt.⁷³ Für diese Arbeit scheint er besonders interessant, da er als Zeitzeuge für den untersuchten Zeitraum dienen kann und als Musikwissenschaftler in der Retrospektive ein klares Schema der Merkmale „österreichischer“ Musik vorlegt. Er beschäftigte sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg mit der österreichischen Identität, Kultur und deren Charakteristika, mit besonderem Augenmerk auf die Musik und deren Geschichte.⁷⁴ Es werden folgend aber auch andere zeitgenössische Ansichten zu Wort kommen und Thesen aus der neueren Forschung zum Thema einer „österreichischen“ Musik Erwähnung finden.

⁷¹ Vgl. Celia Applegate, Pamela Potter, Germans as the „People of Music“: Genealogy of an Identity. In: Celia Applegate, Pamela Potter (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002) 1-36, hier 14.

⁷² Vgl. Gernot Gruber, Flüchtige Musik als globales und regionales „kulturelles Erbe“. In: Moritz Csáky, Monika Sommer (Hg.), *Kulturerbe als soziokulturelle Praxis* (Innsbruck 2005) 77-85, hier 80f.

⁷³ Vgl. Barbara Boisits, Volkstümlich und autonom. Kurt Blaukopf und das Österreichische in der Musik. In: Ingram, Reisenleitner, Szabó-Knotik (Hg.), *Identität, Kultur, Raum*, 29-41, hier 30.

⁷⁴ Vgl. Boisits, Volkstümlich und autonom, 30.

Alfred Orel publizierte in der *Österreichischen Rundschau* 1934 seine Ansicht zur „österreichischen“ Musik, die nach dem Krieg „keinen Wandel erfahren hat“ und nach wie vor „mit dem Kernland, dem Kernvolk des einstigen Reiches unlöslich verbunden ist. Im Wesen des Volkes des heutigen Österreichs muss die Musikalität des Landes ihren letzten Grund haben.“⁷⁵ Man spürt hier in den 1930ern eine gewisse Kultursuprematie, bei der das „Kernvolk“ gegenüber den anderen Ländern des „einstigen Reiches“ offenbar eine überhöhte Stellung einnimmt, ebenso wie einen Fokus auf Vergangenes, das im „Wesen“ der Österreicher liege. Auch Kurt Blaukopf verortet die österreichische Identität in der österreichischen Variante der Aufklärung. Der „Josephinismus“, und seine Eigenschaften wie Optimismus, Realismus, Pragmatismus, Fortschrittsglaube, Empirismus oder soziales Engagement, bilde die Grundlage für die Charakteristika der österreichischen Identität. Diese zeichne auch das Leben und Werk der Wiener Klassiker aus und bilde in Folge zwei Hauptmerkmale der österreichischen Musik: die Volkstümlichkeit und Autonomie, die die österreichische Musikalität bis ins 20. Jahrhundert prägten. Die Volkstümlichkeit zeichnet sich laut Blaukopf dadurch aus, dass österreichische Musik einerseits Hochkunst und andererseits Volksnähe verbindet. Sie vereint sowohl einen hohen Kunstanspruch als auch die Verständlichkeit für den Laien. So ist sie gleichermaßen, wenn auch auf anderen Ebenen, im Idealfall für alle sozialen Schichten und Typen „genießbar“.⁷⁶ Für Blaukopf kann die „österreichische“ Musik allen Ansprüchen gerecht werden, sei es nun eine leichte Unterhaltung oder „hoher“ Kunstgenuss. In der Vermittlung des Volkstümlichen sieht auch Michael P. Steinberg die Essenz von „österreichischer“ Kultur, die sich im ideologischen Aufbau der Salzburger Festspiele manifestiert und auch mit Wagners Idee des Bayreuther Festspielgedankens Ähnlichkeit hat. In den Salzburger wie den Bayreuther Festspielen spiegelt sich der Wunsch der beiden Gründerväter wider, die sich nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch verewigt sehen und die Festspiele als eine Verschmelzung von Künstler und Gesellschaft geltend machen wollten.⁷⁷

Für Blaukopf stellt Mozart genau das richtige Paradigma dar, da er mit seinen Kompositionen hohe Kunstfertigkeit und Eingängigkeit verbinden kann. So ist die in einem Brief an Leopold dokumentierte Selbsteinschätzung Mozarts, bezüglich seiner

⁷⁵ Alfred Orel, Die Musikalität des Österreichers. In: *Österreichische Rundschau: Land, Volk, Kultur* 1 (Wien 1934/1935) 50-55, hier 50.

⁷⁶ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 30.

⁷⁷ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 38,40f.

ersten Klavierkonzerte, in Blaukopfs Augen der Inbegriff für österreichische Musik. Mozart, am 28. Dezember 1782 an seinen Vater:

die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenneer allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.⁷⁸

Auch Johann Strauss Sohn vereine mit seiner Musik Kunst und Volkstümlichkeit auf beispielhafte Weise. Den 1867 bei der Pariser Weltausstellung so erfolgreichen Walzer *An der schönen blauen Donau* zieht Blaukopf auch als musikalische Verbindung zwischen Frankreich und Österreich heran und sieht beide als Gegenpole zu Deutschland.⁷⁹ Beim Vergleich zwischen „österreichischer“ und „deutscher“ Musik haben selbst zeitgenössische Intellektuelle, die für einen Anschluss einstanden, klare Grenzen gesetzt. So etwa Max von Millenkovich-Morold der in seinem Werk *Die österreichische Tonkunst* aus dem Jahr 1918, die „deutsche“ Musik als zu „herb“ in der Melodik beschreibt und die „süd-deutsche“ hingegen mit Begriffen wie weich und lustvoll in der Ausgestaltung der Melodie und Rhythmik besetzt. Er meint außerdem, dass erst durch die „österreichische Musik“ die „deutsche Tonkunst ihre Weltstellung“ erlangt hätte. Dies läge am „österreichischen Stammescharakter, der österreichischen Landschaft und den österreichischen Kulturverhältnissen“.⁸⁰ Auch hier kann man die Heraushebung der „österreichischen Musik“ bemerken, die eine Sonderform der Deutschen darstellt, und ihr überlegen ist. Die Argumentation hierfür findet sich in der Darstellung des „genius loci“ der durch die genealogischen, geographischen und kulturpolitischen Voraussetzungen begründet wird und durch die Verbindung von „Stammescharakter“ und „Landschaft“ einen Beigeschmack des Volkstümlichen bekommt.

Auch Rudolf Flotzinger verortet in seinem Sammelband *Musikgeschichte Österreichs* sieben Spezifika, die in der Zwischenkriegszeit mit dem speziell „Österreichischem“ in der Musik verbunden wurden: der Stammescharakter, die Landschaft, die Kulturverhältnisse, das Gemüt, die Anziehungskraft für Musiker aus dem Ausland, die Volksmusik und das Naturell. Diese verschiedenen Argumentationspunkte hatten, wie hier schon gezeigt wurde, vielfältige Grundlagen in der Geschichte „Österreichs“, die alle versuchten, eine kongruente Entwicklung der

⁷⁸ Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Ed. Internationale Stiftung Mozarteum (Salzburg 1987) Zit. nach: *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 31.

⁷⁹ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 32.

⁸⁰ Max von *Millenkovich-Morold*, *Die österreichische Tonkunst* (Wien 1918) 13-27.

„österreichischen“ Musik von den Anfängen (oft: Walther von der Vogelweide) bis zur Gegenwart zu schaffen und hierbei das (oftmals als „deutsch“ bezeichnetes) „Kernland“ als Ursprung für die Weltgeltung der Musik nannten.⁸¹

Interessant ist hier auch zu erwähnen, dass die Ausweitung des vom Bildungsbürgertum festgelegten Kanons der „niveaувollen“ musikalischen Werke Anfang des 20. Jahrhunderts erweitert wurde. Die Aufnahme der ursprünglich verpönten neuen Komponisten der als oberflächlich geltenden Unterhaltungsmusik und der volkstümlichen Musik ist auch ein Hinweis auf die im Volkgeist-Gedanken festgelegte Idee eines „genetischen“ Aspektes im Kulturschaffen,⁸² wie er auch in der zeitgenössischen Literatur der Zwischenkriegszeit propagiert wird.

Die Autonomie stellt für Blaukopf die zweite Komponente der „österreichischen“ Musik dar. Er nimmt in Österreich eine Vorrangstellung der Musik wahr, in der alles nicht-musikalische wie Texte, die eventuell eine politische oder religiöse Färbung aufweisen, eine untergeordnete Rolle spielt. In diesem Charakteristikum sieht Blaukopf den Grund für die in Österreich entwickelte Vorliebe zur Instrumentalmusik. Wenn aber im Lied, in der Oper, etc. ein Zusammenspiel zwischen Musik und Text besteht, so muss sich dieser der Musik als untergeordnet betrachten.⁸³ Hier wird das „Österreichische“ im rein-musikalischen verankert, Text und anderes Beiwerk ist nicht relevant. Vielleicht wird hier kompensiert, dass es augenscheinlich weniger „reine“ Opernkomponisten in Österreich gab als z.B. in Italien, Frankreich und vielleicht durch Wagner repräsentiert auch in Deutschland, und somit der Schwerpunkt auf dem rein Musikalischen gelegt wird. Für Blaukopf ist Österreich kein Land der Opern oder Lieder. Diese Produkte musikalischen Schaffens seien nur als Nebenzweig zu sehen, trotz mancher herausragender Opernkomponisten wie Mozart, Berg oder Beethoven.⁸⁴ „Die Tradition der absoluten Musik erwies sich als zu vital, als dass neben ihr Kompromisse mit der Dichtkunst, Opern oder gar Gesamtkunstwerke im Stile Richard Wagners aufkommen konnten.“ Er argumentiert weiter:

Wagner überschritt die Grenzen des Reiches der Musik, verletzte die von Grillparzer postulierte ästhetische Autonomie der Musik, machte sie zur ‚Tondichtung‘ und gliederte sie in das Gesamtkunstwerk ein.⁸⁵

⁸¹ Vgl. *Flotzinger*, Von der Ersten zur Zweiten Republik, 175.

⁸² Vgl. *Szabo-Knotik*, Musikalische Elite, 51.

⁸³ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 31.

⁸⁴ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 32.

⁸⁵ Kurt und Miriam *Blaukopf*, Von österreichischer Musik. Eine kurze Geschichte der österreichischen Musik. (Wien 1947) 23, 27.

Selbst Bruckner hätte sich, bei all seiner Bewunderung für Wagner, für den Geist der österreichischen Musik entschieden und die musikalische Autonomie nie verletzt, sondern Wagners Neuerungen ins symphonische, also österreichische Musikschaffen, übersetzt.⁸⁶ Bei diesen Argumentationen schimmert der augenscheinlich höhere Wert der „österreichischen“ Musik durch, deren „Autonomie“ nicht durch eine „Dichtung“ „verdünnt“ würde, wie es bei Wagner der Fall sei. Hier sieht man auch eindeutig eine Abgrenzung zu Wagner und seinen „Tondichtungen“, die laut Blaukopf dem Gegenteil von „österreichischer“, durch „Autonomie“ gekennzeichnete, Musik entspricht.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch die Argumentation, mit der Blaukopf noch 1998 das österreichische Kunstschaffen allgemein mit dem Deutschen vergleicht:

Was die Philosophie und Dichtkunst für die in politisch voneinander isolierten Zwergstaaten lebende deutsche Bourgeoisie bedeutete, das war die Musik für das Bürgertum der im Habsburgerreich zusammenlebenden Völker: ästhetischer Ausdruck der nationalen Ideologie.⁸⁷

Bemerkenswert ist hier die eindeutige Abgrenzung bzw. der Gegensatz den hier der Autor zwischen dem österreichischen und dem deutschen Kunstschaffen – und gleichzeitig der Ideologien – darstellt. Man sieht hier Blaukopfs grundlegende Haltung, die einen kulturellen bzw. ideologischen Gegensatz zwischen Österreich und Deutschland darstellt. Auch Millenkovich-Morold verortet schon 1918 in Deutschland die Dichtkunst, an „deren Sonnenaufgang“ Österreich durch seine „Kulturverhältnisse“ nicht teilhaben konnte, diese waren jedoch für die musikalische Entwicklung prädestiniert. Folglich gab es zwischen Österreich und Deutschland eine „redliche Teilung der Arbeit“.⁸⁸

Kurt Blaukopf hebt noch eine dritte Komponente (neben der Volkstümlichkeit und der Autonomie) des österreichischen Musikschaftens hervor, nämlich die Traditionsgebundenheit, die die Entwicklung der österreichischen Musik mitbestimmt. Laut Blaukopf wurden in Österreich moderne Einflüsse mit den traditionellen, bzw. schon „erarbeiteten“ musikalischen Traditionen verbunden, aber nie ganz vom Neuen eingenommen. „Es ist eine der Eigenheiten der Wiener Musiktradition, äußere Einflüsse zu verarbeiten, sich ihnen aber niemals völlig auszuliefern.“⁸⁹ So wurde Österreich, im

⁸⁶ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 32.

⁸⁷ Kurt *Blaukopf*, *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, kommentiert von Reinhard Müller (Wien/Graz 1998) 125.

⁸⁸ *Millenkovich-Morold*, *Die österreichische Tonkunst*, 17.

⁸⁹ *Blaukopf*, *Von österreichischer Musik*, 17.

Gegensatz zu Deutschland, nie zu einem „Experimentierfeld“ sondern konnte immer auf das traditionelle Musikschaffen zurückgreifen und vermied alles Radikale.⁹⁰ Es wird bei der Quellenanalyse interessant zu beobachten sein, ob in den Rezensionen etwas von den „österreichischen“ Merkmalen wie der „Autonomie“, „Volkstümlichkeit“ oder der „Traditionsgebundenheit“ zu finden ist, oder ob man sich von Wagner und dem „Deutschen“ wie bei Blaukopf kulturell distanziert.

Die Bestimmung und Einteilung eines Kulturgutes in eine bestimmte geographische Region oder Nation bringt oft weniger wissenschaftlichen als mehr politischen Zweck mit sich. Die Herstellung eines Nationalbewusstseins, das besonders in Zeiten nationaler Dilemmata propagiert wird,⁹¹ ist auch in der vorliegenden Fragestellung im Zentrum des Interesses. Auch wenn man annehmen kann, dass Kurt Blaukopf in seinen zum Teil nach dem Zweiten Weltkrieg publizierten Forschungen nicht ins Fahrwasser deutsch-nationaler Diktion geraten wollte, so kann man annehmen, dass seine Positionen in Hinblick auf eine „österreichische“ Musikauffassung in der Zwischenkriegszeit Gültigkeit hatten.

Blaukopfs Forschungsergebnisse decken sich – wie schon gezeigt – zum Teil mit den Autoren, die sich ebenfalls mit dem Thema des „Österreichischen“ in der Musik beschäftigt haben. So findet man Parallelen zu den Theorien von Viktor Zuckerkandl (1896-1965), der in der österreichischen Musiktradition ebenfalls einen Schwerpunkt auf der Kammermusik feststellt und diese auch als Verbindungsglied zwischen Professionalität und Laientum sieht. Auch in der expliziten Abgrenzung zum Deutschtum sind sich beide Autoren einig. Was Wagner und Bruckner in ihrem Musikschaffen trennte, sei eben die Nationalität. Die Musikauffassung und Verarbeitung sei einmal eine österreichische und einmal eine deutsche.⁹² Millenkovich-Morold, der in seinem Werk *Die österreichische Tonkunst* ja ebenso eine Abgrenzung zum deutschen Musikschaffen darstellt, steht mit seiner Publikation erst am Anfang des „neuen“ Österreich und man kann davon ausgehen, dass das Thema der „österreichischen“ Musik also auch schon in der Zeit der ausgehenden Monarchie einen Stellenwert in der Verortung einer österreichischen Identität einnahm.⁹³

In Hinblick auf die Bedeutung der Volkstümlichkeit in der „österreichischen“ Musik schreibt auch Erich Schenk (1902-1974), angesehener Universitätsprofessor in

⁹⁰ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 33.

⁹¹ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 34f.

⁹² Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 35.

⁹³ Vgl. Rudolf *Flotzinger*, Musikwissenschaft und der österreichische Mensch. In: Christian *Brünner*, Helmut *Konrad* (Hg.), *Die Universität und 1938* (Wien 1989) 147-167, hier: 152.

Wien, von der Symbiose zwischen der Volksbegabung bzw. –Begeisterung und der sich ausgebildeten Kunstmusik. Er ist auch der Auffassung einer traditionsbewussten Weiterentwicklung der „österreichischen“ Musik und ist mit Blaukopf einer Meinung. In der neueren Forschung sind die meisten dieser Thesen nicht mehr haltbar.⁹⁴ Dennoch findet man z.B. auch noch bei Theophil Antonicek Thesen zur musikalisch-konservativen Haltung in Österreich. Er betont, dass es zwar keine österreichische Musik per se gäbe, jedoch bestimmte Muster im Umgang mit derselben, nämlich in der intensiven Beschäftigung mit Musik. Das „...lebendige Interesse an Musik, das sich auch in einer intensiven Musikpflege“ manifestiere, sei ein Merkmal weiter Kreise der österreichischen Gesellschaft.⁹⁵

Die bisher dargestellten Unterschiede in der Musikalität Österreichs und Deutschlands vermitteln der Leserschaft Elemente einer nationalen-, kulturellen- und musikalischen Identität die sich durch eine eindeutige Abgrenzung zur „deutschen“ Musik auszeichnet.

Dass es auch Beispiele zur totalen Vereinheitlichung zwischen Österreich und Deutschland in der Verortung von musikalischen Merkmalen in der Zwischenkriegszeit gab, zeigt u.a. der Sammelband *Die Anschlussfrage* aus dem Jahr 1930. Hier wird die Anschlussfrage in ihren vielschichtigen Ebenen erörtert und durch verschiedene Erklärungsmuster propagiert. Robert Lach der als Professor der Musikwissenschaft tätig war, trägt mit seinem Aufsatz „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“ zu einer einheitlichen Vorstellung von „deutscher“ und „österreichischer“ Musik bei. Für ihn ist es nicht die „österreichische“ Musik und die „deutsche“ Dichtkunst, sondern er setzt beide unter der Bezeichnung „deutsches Volk“ gleich und argumentiert mit Begriffen wie der „seelischen Veranlagung“, „nach Innenversenktsein“ und dem „Grübeln“, die die „ganz besondere musikalische Begabung“ ausmachten.⁹⁶ Auch wenn er später die musikalischen Eigenheiten der verschiedenen Regionen Deutschlands, darunter Österreich und seine Länder, beschreibt, so bleibt es jedoch eindeutig, dass hier keine Überlegenheit Österreichs gemeint ist, sondern als Teil der Großdeutschen Idee besteht.

⁹⁴ Vgl. *Boisits*, Volkstümlich und Autonom, 35.

⁹⁵ Theophil Antonicek, „Österreichisches“ in der Musik? In: Richard G. Plaschka, Gerald Stourzh und Jan Paul Niederkorn (Hg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Wien 1995) 335-353, hier 340-349.

⁹⁶ Robert Lach, Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik. In: Friedrich F.G. Kleinwachter und Heinz von Paller (Hg.), Die Anschlussfrage. In ihrer kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung (Wien 1930) 286-295, hier 288-292.

Es gibt also zahlreiche Ansätze zur Verortung von bestimmten „österreichischen“ Merkmalen in der Musik, wie dies anhand der Autoren aufgezeigt wurde. Wie es scheint, wird Österreich und den Österreichern oft eine universelle musikalische Begabung zugeschrieben, die sie von den Deutschen abhebt. Bei den oben gezeigten Argumentationen zur Identifikation einer „österreichischen“ Musik spürt man eine Tendenz, die bei Benedict Andersons Abhandlung über die „imagined community“ eine große Rolle spielt. Es geht um die schon in der Einleitung erwähnte „gefühlsmäßigen Verbundenheit“, die zur eigenen Nation empfunden wird.⁹⁷ Diese äußert sich hier in vielfacher Weise gegenüber einem „Österreich“ und nicht unbedingt gegenüber einem „Deutschland“. „Österreichische“ Musik zeichne sich einerseits durch die Volksnähe aus, andererseits bestünde eine besondere Begabung für ein „autonomes“ Musikschaffen, das auch in Bezug auf Wagner und sein „Gesamtkunstwerk“ eine Möglichkeit zur Distanzierung bringt. Das Gesamtkunstwerk kann deshalb nicht als „österreichisch“ gelten, da die Musik nicht alleine im Vordergrund steht. Die Traditionsgebundenheit unterscheidet die „österreichische“ Musik von der „Deutschen“, sie habe davor bewahrt, dass die modernen Einflüsse überhandgenommen hätten. Es finden sich hier also im Gegensatz zu den offiziellen parteipolitischen Einstellungen verschiedene Abgrenzungen zum deutschen Kulturschaffen, die eine national-kulturelle österreichische Identität propagieren. Die Auswertung der Quellen wird interessante Einblicke geben, inwiefern man nun die „österreichischen“ Eigenschaften der Musik in den Rezensionen als Vergleich zu Wagner darstellt und wie sich hier die politisch gefärbten Zeitungen hinsichtlich einer Einbeziehung oder Abgrenzung zum „deutschen“ Wagner positionieren.

2.3 Die Konstruktion einer nationalen Identität durch das Konstrukt des „kulturellen Erbes“

Die außenpolitischen Misserfolge seit den 1850er Jahren bis zur Reichsgründung Deutschlands 1871 waren – wie schon erwähnt – Auslöser für eine Umorientierung der identitätsstiftenden Argumente. Das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Legitimierung des Gesamtstaates Österreich sollte nun über die Konstruktion einer Überlegenheit auf kultureller Ebene gefördert werden.⁹⁸ Die materielle Konstruktion der

⁹⁷ Vgl. Anderson, *Erfindung der Nation*, 142.

⁹⁸ Vgl. Szabo-Knotik, *Musikalische Elite*, 50.

Wiener Identität als „Musikstadt“ fand ebenso in dieser Zeitperiode statt, mittels physischer Zeichensetzung durch die zahlreichen musikalischen Repräsentationsbauten wie der Oper, dem Konzerthaus oder der Komponistendenkmäler.⁹⁹ Martina Nußbaumer hat hierzu eine ausführliche Forschungsarbeit vorgelegt, die über die zahlreichen Ebenen der Entstehung des Topos „Musikstadt“ grundlegend Auskunft gibt.

Der Ausbau des öffentlichen Musiklebens fand zunehmend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt und fand zur Wende zum 20. Jahrhundert auch staatliche Unterstützung. Berufsorchester entstanden und die Ausübung bürgerlicher Musikkultur fand ihren Höhenpunkt in der Gründung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte 1905. Die Fertigstellung des Wiener Konzerthauses 1913 war der letzte Akt großbürgerlicher Kulturinitiative in der Zeit der Monarchie.¹⁰⁰

Wie an den obigen Darstellungen schon ersichtlich wurde, ist ein Österreich-Begriff bzw. das „Österreichische“ schwer zu fassen. Hat man es mit den politisch gesteuerten, ideologischen Ansichten zu tun oder ist man von den klischeehaften Darstellungen einer „österreichischen“ Musik eingenommen, es sind in jedem Fall kulturelle, religiöse und soziale Aspekte, die zur Sprache kommen und auch stark von der jeweils dargestellten Beziehung zu Deutschland geprägt sind. Das „Antreten“ des „kulturellen Erbes“ war der Faktor, bei dem sich die beiden Großparteien einig waren.¹⁰¹ Die Entstehung dieses Topos in Zusammenhang mit der Vorstellung „Musikland Österreich“, wurde von Historikern, Intellektuellen, Musikwissenschaftlern, etc. geformt und hat wohl bis heute als „Gedächtnisort“ einen hohen Stellenwert bei der Suche nach einer kulturellen Identität.¹⁰²

Folgend sollen hier nun die verschiedenen Aspekte gezeigt werden, die an der Konstruktion des „kulturellen Erbes“ Österreichs mitgewirkt haben und die für dessen Legitimität bzw. Illegitimität einstanden.

Michael P. Steinberg beschreibt hierzu in seiner ausführlichen Abhandlung zur Ideologie der Salzburger Festspiele die entscheidenden Aspekte zur Bildung einer österreichischen Identität vom Ende der Monarchie bis zum Anschluss.

Zwischen 1890 und 1918 befindet sich die Kultur Österreichs in einer Kontroverse zwischen einer „kritischen Moderne“ und einem erstarkenden Konservativismus, der sowohl politischer-, gesellschaftlicher- als auch kultureller Natur ist. Nach 1918 geht es

⁹⁹ Vgl. Nußbaumer, Musikstadt Wien, 24.

¹⁰⁰ Vgl. Nußbaumer, Musikstadt Wien 18.

¹⁰¹ Eder, Wiener Musikfeste, 3.

¹⁰² Vgl. Gruber, Flüchtige Musik, 81.

um die Neuorientierung der österreichischen Kultur, die vor der Aufgabe steht, den nationalen Selbstwert – anhand einer Neudefinition der eigenen Geschichte, Nation, Sprache und Religion – wieder aufzurichten. Wie Steinberg meint, dominiert der Konservatismus der späten Monarchie auch die Erste Republik, da er mit der Wiederbelebung der dargestellten ruhmreichen Vergangenheit besser vereinbar ist, als die Moderne.¹⁰³ Hier spielen die Gründung und der programmatische Aufbau der *Salzburger Festspiele* eine bedeutende Rolle. Gerade dieses Universelle, oder wie er es nennt „Totalität“, stellt Steinberg in Frage. Seine These ist, dass es keine kohärente Kategorie „Österreich“ gibt, diese aber aufgrund der betriebenen Kulturideologie propagiert wird und mit einer „Theatralität“ zusammen als Grundpfeiler für die Sendung einer österreichischen Identität wird.¹⁰⁴ Er verortet diese Österreich-Sendung auch im Neo-Barock des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Als „barock“ wird im vorliegenden Zusammenhang der katholisch-zentrierte Blickwinkel bezeichnet, der sich die Kontrolle über den Prozess der Repräsentation aneignet und somit zum essentiellen Teil der oben genannten Theatralität wird.¹⁰⁵ Steinberg spricht vom Barock als „diskursiven Stil“ der

die beiden Prinzipien Theatralität und Totalität [verkörpert], und genau diese Eigenschaften, zusammen mit der ‚überwölbenden‘ Idee einer katholisch-imperialen Vergangenheit, möchte der neobarocke Diskurs des späten 19. Jahrhunderts stilistisch und damit kulturell und politisch für sich rekrutieren. Mit Totalität meine ich eine Dialektik von Macht, Identität und Kohärenz, die Nation, Monarch und Gott als Einheit versteht. [...] Theatralität bezieht sich auf den Anspruch, die erwähnte politische Kosmologie könne und solle durch Repräsentation (Festspiele, Zeremonien, Rituale, Kunst Architektur usw.) nicht nur erfasst werden, sondern entstehe allererst durch sie.¹⁰⁶

Politische und kulturelle Autorität, die zur Identitätsbildung beiträgt, wird also durch Repräsentationsformen wie das Theater oder die Oper also in erster Linie hergestellt und nicht nur widerspiegelt. In der hier behandelten Thematik liegt das Augenmerk besonders auf der kulturellen Praxis – die im Kapitel der Staatsoper beschrieben werden wird – und deren Rezeption in der Quellenanalyse. Hier wird es interessant zu sehen sein wird, ob man auch in den Kritiken zu Wagners Opern eine Inszenierung von Theatralität in Hinblick auf die Konstruktion österreichischer Identität finden kann. Diese barocke Ideologie ist laut Steinberg ein Vermächtnis der Monarchie,

¹⁰³ Vgl. Michael P. *Steinberg*, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele. 1890-1938 (Salzburg/München 2000) 8f.

¹⁰⁴ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 10.

¹⁰⁵ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 16f.

¹⁰⁶ *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 20.

das sich in einer konservativen Minderheit noch bis zum Anschluss 1938 hält. Diese bildet auch die Grundlage für die Salzburger Festspiele und steht für den Kampf gegen eine intellektuelle Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg.¹⁰⁷

Wie schon oben im Kapitel zu den ideologischen Ausrichtungen der Parteien zu sehen ist, spiegelt sich dieses Vermächtnis der Monarchie vor allem bei Strömungen der Christlichsozialen Partei wider. Allgemein war in den Parteibestrebungen der Christlichsozialen und Sozialdemokraten die Tendenz einer deutsch-nationalistischen Haltung abzulesen und man neigte kaum zu „national-österreichischen“ Aussagen. Dennoch gab es vor allem bei christlich geprägten österreichischen Intellektuellen Anschlussgegner, die ihre Einstellung mit einer österreichischen Nationalidentität begründen. Für sie verkörpert Deutschösterreich nicht nur ein authentisches Kulturerbe, sondern sie sahen Österreich als das bessere Deutschland an. Es wurde folglich eher die Bildung einer Donauföderation begrüßt, als die Vereinigung mit Deutschland, was auch in der Abgrenzung zum Protestantismus im Gegensatz zum katholischen Österreich zu sehen ist.¹⁰⁸

Eine wichtige Plattform für die Diskussion über das zukünftige Österreich stellte die Wochenzeitschrift *Der Friede* dar, die in den Jahren 1918 und 1919 herausgegeben wurde und viele Artikel führender österreichischer Intellektueller enthält. Hier kamen österreichische Literaten und Publizisten zu Wort, die sich für ein friedliches Miteinander einsetzten und hier verschiedene Denkansätze zur Zukunft Österreichs preisgaben, wobei vor allem die politische Linke präsent war. In den Ausgaben wurde über ein neues Bildungssystem nachgedacht, und auch kulturpolitische Aspekte wurden besprochen. So äußerte sich Egon Wellesz 1919 über *Die sozialen Grundlagen der gegenwärtigen Musikpflege*, und es wurden die *Richtlinien für ein Kunstatmt* von Adolf Loos und Arnold Schönberg besprochen. Damals ging man allgemein noch von einem Anschluss Österreichs an Deutschland aus und es wurde die innige Beziehung der österreichischen und deutschen Kultur als Rechtfertigung bzw. Begründung benutzt. Die gänzliche Abwendung vom „Österreichischen“ war allerdings nicht überall gerne gesehen. So verfocht Oskar Jelinek in *Der Friede* 1919 die österreichische Kultur als eine selbstständige, durch die die deutsche Kunst erst in der Form möglich gemacht

¹⁰⁷ Vgl. Steinberg, Salzburger Festspiele, 29.

¹⁰⁸ Vgl. Steinberg, Salzburger Festspiele, 32.

wurde. Er argumentierte mit dem angeblich fruchtbaren geographischen Ort Österreichs und mit seiner Verflechtung mit dem Südlichen.¹⁰⁹

Die Mitwirkenden an der Debatte um eine sinnvolle Weiterentwicklung Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg waren vielseitig. Darunter waren u.a. Richard von Kralik, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr oder Viktor Adler. Sie waren in ihren Ansichten inspiriert von Wagner und Nietzsche, die sich durch den Wunsch der Erneuerung einer deutschen Kultur, Gesellschaft und Kunst auszeichneten, sowie durch die Verbreitung von anti-liberalem Gedankengut. Ihnen allen lag die Idee zu Grunde, dass die deutsche Kultur allen anderen überlegen sei, und die österreichische Kultur ein Teil dieser sei. Kralik, der sich im Gegensatz zu den vorher genannten der antisemitisch-konservativen Gruppe der Christlichsozialen verbunden fühlte,¹¹⁰ erklärte in seinem Werk *Österreichs Wiedergeburt*, von 1917, dass die österreichische Kultur „der beste Teil der deutschen Kultur“ sei.¹¹¹ Es gibt in der Verortung einer „Österreich-Ideologie“ nach dem Ersten Weltkrieg also zwei Standpunkte, die sich manifestieren. Der eine verteidigt eine eigenständige Kultur Österreichs, die mit der Deutschlands verwandt ist, diese jedoch „nicht nötig“ hat, der andere stellt österreichisches Kunstschaffen ganz in den Schatten des Deutschen. Bei den Argumentationen zu einer überlegenen österreichischen Kultur werden in erster Linie die geographische Lage, die Vermischung zwischen Nord, Süd und Ost, West als Gründe für eine „österreichische“ Einzigartigkeit herangezogen. Hier zeigt sich nun ein Kernpunkt des „kulturellen Erbes“, der einerseits durch eine historisierende Darstellung Österreichs manifestiert und andererseits durch die geographischen und biologischen Gegebenheiten argumentiert wird.

Es gibt allerdings auch Vertreter einer gesamtdeutschen Linie, die die propagierte „Einzigartigkeit“ Österreichs als Farce ansieht. Ein Verfechter des Anschlusses an Deutschland, der hinsichtlich seiner gegensätzlichen Meinung gegenüber den Legitimierungsversuchen seiner Kollegen interessant erscheint, war Robert Musil.¹¹² In *Der Friede* äußert sich Robert Musil diesbezüglich auch mit

¹⁰⁹Vgl. Anita Mayer-Hirzberger, „Zwischen Reichsbündel und Donauföderation“. Diskussionen über ein Neues Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts mit musikhistorischen Argumenten. In: Barbara Boissits, Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), *Anklaenge* 2009. *Sapienti numquam sat*. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag (Wien 2009) 209-227, hier 215-217.

¹¹⁰ Vgl. Mayer-Hirzberger, *Zwischen Reichsbündel und Donauföderation*, 209.

¹¹¹ Richard Kralik, *Österreichs Wiedergeburt* (Regensburg 1917) 66. Zit. nach: Mayer-Hirzberger, *Zwischen Reichsbündel und Donauföderation*, 209f.

¹¹² Vgl. Mayer-Hirzberger, *Zwischen Reichsbündel und Donauföderation*, 209.

Sarkasmus zu Wort und kritisiert die als reaktionär dargestellte proösterreichische Haltung:

Sie lautet immer: Wir sind so begabt, Orient und Okzident vermählen sich in uns, Süden und Norden; eine zauberhafte Vielfalt, eine wunderbare Kreuzung von Rassen und Nationen, ein märchenschönes Miteinander und Ineinander aller Kulturen, das sind wir.¹¹³

Musil rechnete in mehreren Schriften mit dem Österreichtum ab, so beschreibt er die Kulturlegende Österreich-Ungarns als nie bewahrheitete Theorie und steht für den Wunsch der Auflösung Österreichs.¹¹⁴ Ähnlich wie Musil kritisiert auch Hermann Bahr Österreich schon 1907 auf ironische Art und Weise in seinem Buch über Wien. Für ihn bedeutet die „Vermischung“ der Österreicher mit den Slawen reine Schwäche und er kritisiert auf unmissverständliche Art und Weise den unmöglichen Charakter des Wieners und auch des Österreichers, der alle erdenklich schlechten Eigenschaften vereint.¹¹⁵ Musil sowie Bahr wenden hier die sonst angeführten Argumente für die angebliche Einzigartigkeit der Österreicher ins Negative und schätzen diese Einstellung als konservativ und unmodern ein.

2.3.1 ÖSTERREICHS REPRÄSENTATION IM AUSLAND

In dem aufschlussreichen Sammelband von Ingram, Reisenleitner und Szabó-Knotik über die Vermittlung von Identität durch kulturelle Praxis über einen geographischen Raum hinweg, wird die Verwendung von kulturellen Symbolen und die Vermittlung von Klischees in einen anderen geographischen Raum als essentiell für den Aufbau einer eigenen kulturellen Identität erachtet. Die Auseinandersetzung mit der Rezeption Österreichs im Ausland ist in vielerlei Hinsicht auch Spiegelung des eigenen Verständnisses der kulturellen Überlieferung.¹¹⁶

Im Ständestaat wurde die Sendung einer „österreichischen“ Identität von Seiten der Politik immer stärker propagiert. Das drückte sich auch in der offiziellen Repräsentation Österreichs im Ausland aus und spielte beim 100-jährigen Jubiläum der Stadt Chicago 1933 eine Rolle. Österreich war zu dieser Zeit jedoch schon mit dem sich

¹¹³ Robert *Musil*, Buridans Österreicher. In: Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur (1919) 82f.

¹¹⁴ Vgl. Walter *Fanta*, Das Österreichische in den Texten von Robert Musil. In: Annette *Daigger*, Peter *Henninger* (Hg.), Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers (Bern 2008) 13-37, hier 24.

¹¹⁵ Vgl. Hermann *Bahr*, Wien. In: Leo *Greiner* (Hg.), Städte und Landschaften (Reihe, Stuttgart 1908). In: <http://archive.org/stream/wien00bahrgoog#page/n123/mode/2up> (20. Juni 2012).

¹¹⁶ Vgl. *Ingram*, *Reisenleitner*, *Szabó-Knotik*, Einleitung in: *Ingram*, *Reisenleitner*, *Szabó-Knotik* (Hg.), Identität, Kultur, Raum 12.

etablierenden totalitären System und der prekären wirtschaftlichen Situation beschäftigt. Am 4. März 1933 wurde das Parlament von Dollfuß entmachtet und stellte im September die Pläne zur Erstellung eines autoritären Ständestaates vor, die am 1. Mai 1934 verwirklicht werden sollten. Österreich wurde trotzdem in Chicago kulturell vertreten, zumindest von Tonaufnahmen der Wiener Symphoniker und zwei Monate später durch ein „Austrian Concert“ mit dem Chicago Symphony Orchestra, das im Rahmen des Umzuges der National Broadcasting Corporation of America im Rockefellercenter dargeboten- und weltweit übertragen wurde. In seinem Report betont Paul Kerby, der musikalische Repräsentant und Berichterstatter in Chicago, wie wichtig die Musik als Werbemittel für Österreich sei und die englischsprachigen Länder als besonders geeignet hielte, um dort mit zukünftigen Veranstaltungen zu punkten.¹¹⁷ Der Mythos „Musikland Österreich“ wurde also während des Ständestaates verstärkt verwendet und als Topos der österreichischen nationalen Identität verwendet.

Einerseits sollte dies zur Stärkung eines nationalen Selbstbewusstseins der Österreicher beitragen, andererseits wurde der Einfluss auf den ökonomisch wertvollen Fremdenverkehr als positiv erachtet. So wurde auch das Programm „Musikfreunde besuchen Österreich“ von Felix Weingartner 1935 ins Leben gerufen, um den Tourismus in die sogenannten Hauptstädte der österreichischen Musikkultur, nach Wien und Salzburg, anzukurbeln. An solchen Vorhaben, ebenso wie an der Repräsentation Österreichs bei den folgenden Weltausstellungen in Brüssel (1935) und Paris (1937) erkennt man ein zunehmendes Interesse der österreichischen Regierung an der Darstellung Österreichs im Ausland. Die plakativen Werbemaßnahmen waren in Brüssel wie in Paris Österreichs Landschaft und Architektur. In den Broschüren wurde besonders auf die großen kulturellen Werte Österreichs – besonders in Hinblick auf die nunmehrige physische Beschränktheit – hingewiesen.¹¹⁸ Um den Mangel an politischem Selbstbewusstsein zu kompensieren, suchte man in der Kultur Ersatz. Die „vergangene Kulturgröße“ sollte nach den zahlreichen politischen Zugeständnissen erhalten werden und eine Grundlage für ein österreichisches Selbstbewusstsein bilden.¹¹⁹

Nach Paris wurden u.a. die Sängerknaben und Mitglieder der Wiener Philharmoniker und der Staatsoper entsandt. Die Pläne, Österreich als Mittelpunkt der

¹¹⁷ Vgl. Anita Mayer-Hirzberger, Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934-1938) Used Musical Clichés to Improve the Country’s Image Abroad. In: Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), Ports of Call. Central European and North American Culture/s in Motion (Frankfurt 2003) 199-209, hier 199-201.

¹¹⁸ Vgl. Mayer-Hirzberger, Voting for Shifts in Austria, 201f.

¹¹⁹ Vgl. Rode-Breymann, Wiener Staatsoper, 9.

europäischen Musikszene darzustellen, wurden allerdings von der Budgetknappheit eingeschränkt. So wurde seitens der Regierung angedeutet, dass es für kleinere musikalische Gruppierungen letztlich eine bürgerliche Pflicht sei, auch ohne Bezahlung, in Paris aufzutreten.¹²⁰ So zitiert Mayer-Hirtsberger einen Abgesandten in Paris:

Wenn zahlreiche österreichische Chorvereinigungen, Solisten, [...] in Paris zu kommerziellen Bedingungen auftreten können, ohne dass sie Staatszuschüsse beanspruchen, möchte ich glauben, dass es ihnen auch heuer möglich sein müsste [...] anzutreten. [...] Es schiene mir, dass es eine Ehre sein müsste, einem Rufe der Regierung zu folgen.¹²¹

Die Darstellung der Einzigartigkeit und Besonderheit Österreichs orientiert sich also weiterhin an der Überhöhung der musikalischen Qualität. Die eigenständige Mitwirkung von österreichischen Künstlern wird im Ständestaat etwas theatralisch quasi als eine staatsbürgerliche Pflicht gesehen.

Der Auftritt in Tracht war durchaus im Sinne der Veranstalter und der internationalen Besucher. Tiroler Jodler und Wiener Tanzmusikergruppen genauso wie Heurigenmusik waren schon zu Zeiten der Monarchie gültige und wirkungsvolle Klischees einer österreichischen Musik und deren „gemütlichen“ Charakters. Die Verantwortlichen im Ständestaat konnten auf eine lange Tradition nationaler Repräsentation durch kulturell dargestellte Ideologien zurückgreifen. Durch die finanzielle Situation konnten vergleichsweise wenige der ersehnten Projekte in Brüssel und Paris verwirklicht werden.¹²² Auch die Bundestheater hatten für die Regierung weniger einen geschäftlichen Nutzen, sondern waren deshalb so essentiell, da man die kulturelle Präsenz Österreichs wahren wollte. Aber auch hier kam es im Laufe der 1920er und 1930er zu zwangsmäßigen Kürzungen und Sparmaßnahmen.¹²³

Die nationale Repräsentation hatte sich jedenfalls nicht durch moderne Ansätze ausgezeichnet, sondern ist größtenteils auch im Fahrwasser der traditionellen Österreich-Darstellung geblieben: Musik, Berge, Volkstümlichkeit.¹²⁴

Die innere Unsicherheit, die man im Österreich der Zwischenkriegszeit spürte, schien sich in verschiedenen Positionen zu manifestieren, die verschiedene Geschichtsbilder entstehen ließen. In der Politik waren die Tendenzen in Richtung einer

¹²⁰ Vgl. *Mayer-Hirtsberger, Voting for Shifts in Austria*, 202.

¹²¹ *Message, Vollgruber*, Paris 13.1.1937 (ÖSTA, AVA-Unterreich, Ausland, Paris 43992-36) 3. Zit. nach: *Mayer-Hirtsberger, Voting for Shifts in Austria*, S. 203f.

¹²² Vgl. *Mayer-Hirtsberger, Voting for Shifts in Austria*, 206.

¹²³ Vgl. Rode-Breyman, *Die Wiener Staatsoper*, 16.

¹²⁴ Vgl. *Mayer-Hirtsberger, Voting for Shifts in Austria*, 206.

Zusammenführung mit Deutschland der beiden Großparteien stark, wobei die Christlichsozialen zusätzlich für eine Donauföderation, Monarchie oder einen rechten Ansatz der deutsch-nationalen Annäherung einstanden und somit eher konservative Modelle vertraten. Mit der zunehmenden Radikalisierung der innen- und außenpolitischen Fronten wurde der Wunsch nach einer vermehrten Abgrenzung nach außen stärker, was man auch an der Repräsentation Österreichs im Ausland sehen kann. Die Sozialdemokraten vertraten eine homogenere Linie, da man eine Ausweitung des sozialistischen Gedankengutes anstrebte und allgemein eine fortschrittlichere Politik ansteuerte. Die Entwicklung bis zum Ständestaat gab den katholisch-konservativen Weg frei, wobei damit immer mehr die Abschottung nach außen, bzw. Selbstpräsentation im Vordergrund stand.

Auf kultureller Ebene war die Musik ein essentieller Bezugspunkt für die Präsentation und Herstellung einer österreichischen Identität. Hier war einerseits die Rückbesinnung auf alte Traditionen und Werte beispielhaft, die sich besonders dadurch auszeichneten, dass sie sich nicht durch neue Einflüsse ersetzen ließen. Außerdem trägt eine historisierende Darstellung zur Bildung einer Identität bei, indem propagiert wird, dass es schon immer Ansätze einer „österreichischen“ Musik gegeben hätte. Bei dieser Argumentation spielen weiters die Volkstümlichkeit eine Rolle, sowie die Hervorhebung des besonders *musikalischen* Charakters, im Gegensatz zu einem „deutschen“ Wagner.

3 Die Wiener Staatsoper in der Zwischenkriegszeit

Wie schon im oberen Kapitel angedeutet wird, ist die Staatsoper als staatliche Institution in der neu entstandenen Republik ein Mittel der nationalen Selbstbestimmung. Die Oper als Gattung, deren Ursprung in der Barockzeit liegt und die durch ihren Anspruch die Kunstgattungen in sich zu vereinen, ist für Michael P. Steinberg geradezu prädestiniert, eine kohärente Nationalkultur zu propagieren. Die Oper des 19. Jahrhunderts ist hier mit der konservativen Kulturideologie, wie sie im untersuchten Zeitraum zum Teil in Österreich propagiert wird, durchaus im Einklang. Dennoch gibt es besonders im Genre der Oper Möglichkeiten für Gegenentwürfe zu herrschenden kulturellen Praktiken. Bei Wagner finden wir ein Spannungsfeld zwischen einer musikalischen Moderne und einem Konservativismus in seinen Werkinhalten bzw. in den Zielsetzungen der Institution Bayreuths, das zur äquivoken Interpretation Wagners beiträgt.¹²⁵

Das folgende Kapitel soll nun einerseits die Stellung der Wiener Staatsoper im Diskurs um eine nationale Identität zeigen und die künstlerischen Strömungen, die in diesem Prozess von Bedeutung sein können, erläutern. Hier soll auch die Staatsoper in ihrer Rolle gezeigt werden, die nach dem Ersten Weltkrieg eher eine „Konservierung“ der kulturellen Verhältnisse anstrebte, als sich zeitgenössischen Entwicklungen zuzuwenden. Andererseits soll die Präsenz und Bedeutung von Richard Wagner im Rahmen der Staatsoper gezeigt werden.

Die künstlerischen Gegenentwürfe, die nach dem Ersten Weltkrieg in der Oper ihren Ausdruck fanden, waren Teil der kulturellen Neuentwicklung, die sich nach dem Zusammenbruch der Monarchie manifestierte.¹²⁶ Aufgrund der dargelegten konservativen Strömungen in der österreichischen Kulturszene, ist nun die Frage interessant, wie die Staatsoper ihr Programm zusammengestellt hat. Hierzu wird vor allem die Monographie von Susanne Rode-Breymann als Sekundärquelle dienen, die sich mit der Behandlung von Novitäten an der Staatsoper in der Zwischenkriegszeit beschäftigt, aber auch auf die gängigere Literatur zur Wiener Staatsoper zurück gegriffen werden.

¹²⁵ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 21f.

¹²⁶ Vgl. *Rode-Breymann*, Die Wiener Staatsoper, 7.

3.1 Strukturelle und ästhetische Orientierung nach dem Ersten Weltkrieg

Wie Heinrich Kralik in seinem Jubiläumsband zur Wiedereröffnung der Staatsoper 1955 sehr eindrucksvoll schreibt, war die Institution der Wiener Staatsoper nach dem Ersten Weltkrieg kein Luxus, wie man aufgrund der verheerenden wirtschaftlichen Lage vermuten könnte, sondern eine Notwendigkeit.

Sie war ein lebendiger Begriff, ein geistiger Besitz, zutiefst eingewurzelt im geistigen Boden und mit tausend Beziehungsfäden dem Land und den Leuten organisch verbunden. Ein Besitz, der nicht abgefordert, nicht abgetreten werden konnte. Und der uns in die Lage versetzte, auf kulturellem, zumal auf musikalischem Gebiet die alte Position zu behaupten. Der Luxus erwies sich geradezu als Staatsnotwendigkeit.¹²⁷

Hier wird von Heinrich Kralik die Institution der Staatsoper als „Lebensnotwendigkeit“ für das österreichische Volk bezeichnet. Die Nationale Identität wird durch die Wiederherstellung („barocker“) Traditionen durch die Staatsoper („theatral“) repräsentiert. Bei Kralik hört man, auch nach dem Zweiten Weltkrieg, deutlich eine identitätspolitische Färbung heraus, wenn er vom „behaupten“ der „alten Position“ auf „musikalischem Gebiet“ spricht. Nach 1918 war die Rückbesinnung auf den Kanon der Meisterwerke des späten 18. und 19. Jahrhunderts ein Aspekt, durch den das „kulturelle Erbe“ dargestellt werden sollte essentiell¹²⁸ und wie zu sehen sein wird auch für die Staatsoper wesentlich.

Dennoch waren die Oper und ihre Besucher nicht von der Entfaltung neuer Stil- und Strukturentwicklungen gefeit. Die Nachkriegszeit brachte auf vielen kulturellen Ebenen ein ausgebautes Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition.¹²⁹ Auch für die Komponisten war der Erste Weltkrieg ein Bruch in ihrem Musikschaffen. Die Zwölftontechnik Schönbergs und Hauer durchbrach die Tonalität und nach dem Krieg wandte man sich nun dem metaphysischen, verstärkt patriotischen und einem vermehrt internationalistischen Musikschaffen zu.¹³⁰ Die Gattung „Oper“, stehend zwischen der nachromantischen Tradition und den avantgardistischen Ansätzen, befand sich in einer Umbruchsituation, die sich aufgrund der vielfältigen gesellschaftlichen Umschichtungen nur schwer bewältigen ließ. In zeitgenössischen Kompositionen war die Homogenität der Gattung nicht mehr gegeben, die Tradition im Sinne Wagners und

¹²⁷ Heinrich Kralik, *Das Opernhaus am Ring* (Wien 1955) 63.

¹²⁸ Vgl. Gruber, *Flüchtige Musik*, 81.

¹²⁹ Vgl. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper*, 7.

¹³⁰ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Musik*. In: Weinzierl, Skalník (Hg.), *Österreich 1918-1938*, 651-673, hier 654.

seinem romantischen Operschaffen war nun nicht mehr die einzige ästhetische Grundlage. Es begann ein „planloses Auseinanderfallen aller Instinkte“¹³¹, das durch den gesellschaftlichen Wandel nicht mehr aufzuhalten war.

Als moderner Künstler musste man nun seinen eigenen Weg in die Darstellung eines Musikdramas oder Oper finden, ohne sich noch an geltenden Vorlagen orientieren zu können. Es vollzog sich jedoch nicht nur ein ästhetischer Wandel, sondern auch ein Strukturwandel an der Wiener Oper selbst. Der Wechsel vom Hof-Theater zum Staatstheater war unter den gegebenen politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen und dem gleichzeitigen Aufkommen einer kommerziellen Massenkultur ein schwieriges Unterfangen. Durch diese ästhetische und strukturelle Krise kamen Zweifel an der Gattung „Oper“ selbst auf, die sich durch das Ausbleiben von großen Erfolgen in den 1920er Jahren manifestierten.¹³²

Diese Zweifel an der „Oper“ selbst bezogen sich vielleicht auf die zeitgenössischen Produktionen und deren Verfasser, die in ihrer Vielfältigkeit und Neuartigkeit für die Öffentlichkeit bzw. das Publikum schwer einzuordnen waren. Es war ein Zweifeln der Intellektuellen und fand wohl mehr in den Reihen der Komponisten und Kritiker statt, als im Zuschauerraum. Die „traditionelle“ Oper war, wie man an der Programmplanung ablesen kann,¹³³ nach wie vor sehr beliebt. Es scheint, als ob die nunmehrige Staatsoper eine Brücke zur alten Monarchie darstellte, ein Anker, der, wie Kralik oben beschreibt, essentiell für das Selbstverständnis der Wiener und wohl auch der Österreicher war. Dazu gehörten für viele Operngänger jedoch nicht die progressiven, neuartigen Werke, sondern das Altbekannte war das Wesentliche.

Dies war, wie Andreas Giger auch in seinem Aufsatz über die Wiener Staatsoper in der ersten Hälfte der 1920er schildert, einer der Mitgründe für die Verlagerung der Programmplanung zu traditionelleren Werken und deren Aufführungspraxis, anstatt, wie vor dem Ersten Weltkrieg, zeitgenössische Musikströmungen zu berücksichtigen.¹³⁴

Wie Susanne Rode-Breymann beschreibt, wirkte sich die Reduktion des österreichischen Staates im Fehlen eines kulturellen und politischen Selbstverständnisses aus, das ein „Nicht-Wahrhabenwollen der realen Situation“ auf

¹³¹ Ernst Krenek (1927) Zit. nach: Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 8.

¹³² Vgl. Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 7f.

¹³³ Vglw. Hadamowsky, Die Wiener Hofoper.

¹³⁴ Vgl. Giger, Tradition in Post World-War-I, 191.

politischer und kultureller Ebene zur Folge hatte.¹³⁵ So scheint es verständlich, sich nach Möglichkeit auf die alten Gewohnheiten und Gepflogenheiten zu stützen, was sich am Repertoire der Staatsoper wesentlich leichter als in der Politik umsetzen ließ. An der weiter unten besprochenen Programmplanung wird allerdings noch zu sehen sein, dass in der Zwischenkriegszeit in Bezug auf die Berücksichtigung musikalischer Neuerungen dennoch ein zunehmendes Gefälle in Richtung Ständestaat und Anschluss zu finden ist. Wie Andreas Giger beschreibt, zeigten sich die vormals höfischen kulturellen Institutionen nach dem Zerfall der Monarchie zunehmend mit der Verehrung einer glorreichen Vergangenheit zufrieden, als sich neuen Entwicklungen zuzuwenden. Er zeigt auf, dass sich die Staatsoper verstärkt mit der Verbesserung der Aufführungsqualität beschäftigte, da das Opernpublikum eher für ein volles Haus sorgte, wenn man prächtige Aufführungen anbot, als bei Uraufführungen moderner Wiener Komponisten, und hatte also wohl auch einen ökonomischen Hintergedanken.¹³⁶

Der Wille, den kulturellen „Glanz“ der Vorkriegszeit zu erhalten spiegelte sich auch in den Reaktionen der Öffentlichkeit wider. So wurde vehement dagegen protestiert, die Bundestheater zu verpachten. Die Mitglieder der Staatsoper appellierten an die Regierung, die Oper als Kulturinstitution zu erhalten. Die Erhaltung der Oper in „ihrer bedeutsamen Stellung als Pflegestätte deutscher Kunst“¹³⁷ und ihr Fortwirken als Nationaltheater wurde im Oktober 1919 von der Regierung zugesichert. Der Fortbestand der Oper als Staatstheater wurde trotz mehrmaligen Überlegungen nicht in Gefahr gebracht, sie war als wichtiger Teil der kulturellen Identität unentbehrlich. Man wollte sich den Abend im Theater oder in der Oper trotz der widrigen Umstände nicht nehmen lassen. Die aktuelle Realität sollte von einer fiktiven Darstellung abgelöst werden.¹³⁸

Die gesellschaftspolitische Entwicklung der Nachkriegsjahre hatte auch großen Einfluss auf die Besucher kultureller Veranstaltungen. So manifestierte sich nach dem Krieg eine Veränderung des Opernpublikums. Es war nun nicht mehr vorwiegend die bürgerliche Schicht, sondern es begannen auch Arbeiter und die „kleinen Leute“ kulturelle Veranstaltungen zu frequentieren. Das basierte auf den zahlreichen Initiativen der Arbeiterorganisationen von diversen Parteien und Organisationen, die

¹³⁵ Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 8.

¹³⁶ Vgl. Giger, Tradition in Post World-War-I, 189f.

¹³⁷ Bammer, zit. nach: Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 15.

¹³⁸ Vgl. Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 15-17.

nach dem Krieg Volksbildungsmaßnahmen durchsetzten und Gemeinschaftsbesuche zu kulturellen Veranstaltungen organisierten. Damit wurde die Oper für neue Gesellschaftsschichten geöffnet und sie verkaufte, trotz der schwierigen finanziellen Umstände, ihre Karten.¹³⁹ Es ging den organisierenden Parteien und Einrichtungen jedoch primär um „den kulturellen Nachholbedarf“ gegenüber der kulturell eingesessenen bürgerlichen Schicht, als um eigene Kulturentwicklung der Arbeiterschaft.¹⁴⁰ Hierfür beispielhaft war der Einsatz des Sozialdemokraten David Josef Bach, der für die Einbeziehung der Kunst in die Industriegesellschaft eintrat und auch in Wagner ein Vorbild für die Verbindung zwischen Kunst und Volk sah.¹⁴¹ Bach hatte 1905 die Arbeiter-Symphoniekonzerte gegründet und konnte somit der Arbeiterschaft erstmals Zugang zur bürgerlichen Musikkultur verschaffen.¹⁴² Bach wird auch noch im empirischen Teil eine wesentliche Rolle spielen, da er der Hauptrezensent der *Arbeiter-Zeitung* war und so direkt zu Wort kommen wird.

Der künstlerische und strukturelle Prozess der Neuorientierung an der Staatsoper sowie der zeitgenössischen Künstler verlief also auf mehreren Ebenen und zeigt die essentielle Rolle des Hauses in Bezug auf die Konstruktion nationaler Identität. In der kulturellen Entwicklung der Nachkriegsjahre, in der sich Innovation und Tradition gegenüberstanden, positionierte sich die Staatsoper zunehmend als Repräsentantin des Altbewährten, um die Unsicherheit der nationalen Selbstbestimmung zu überwinden. Auch die Neuorientierung der Arbeiterschaft, die eine Vermischung des Publikums nach sich zog, strebte in erster Linie nicht nach Einfluss bei künstlerischen Entscheidungen oder gar nach einer Entwicklung der eigenen ästhetischen Ausdrucksweise, sondern orientierte sich am bürgerlichen „Standardrepertoire“.

3.2 Die künstlerischen Strömungen und Programmplanung in der Zwischenkriegszeit

Die Wiener Staatsoper hatte als staatliche Institution also auch eine offiziell-repräsentative Rolle. Als öffentlicher Raum war sie auch als identitätspolitischer Ort ein wichtiger Bezugspunkt zur Bildung einer kulturell präsentierten Identität.¹⁴³ Die Oper

¹³⁹ Kralik, Das Opernhaus, 68. Marcel Prawy, Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten (Wien/München 1978) 107.

¹⁴⁰ Vgl. Flotzinger, Musik, 660.

¹⁴¹ Henriette Kotlan-Werner, Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947 (Wien 1977) 35.

¹⁴² Vgl. Arbeiter-Symphoniekonzerte, in: WEB-Lexikon der Wiener Sozialdemokratie. In: <http://www.dasrotewien.at/arbeiter-symphoniekonzerte.html> (18. Mai 2012).

¹⁴³ Vgl. Nußbaumer, Musikstadt Wien, 29.

konnte sowohl als Genre als auch als staatliche Institution ideale politische Verhältnisse darstellen und war somit für die Legitimierung der Führungsschicht ein bedeutender Faktor.¹⁴⁴

Die Repräsentation des kulturellen Repertoires Österreichs stellte demnach nicht nur eine Funktion nach außen dar, sondern war auch für die heimische Identifikation und die Konstruktion des „kulturellen Erbes“ ausschlaggebend. Deshalb soll hier im Folgenden die Programmgestaltung der Staatsoper in der Zwischenkriegszeit dargestellt werden, wobei hier einerseits der Umgang mit Novitäten behandelt werden soll und andererseits auf die Rolle des „traditionellen“ Repertoires Rücksicht genommen wird. Weiters soll auch auf die Positionierung „österreichischer“ Opern eingegangen werden um so eventuell den Status des „nationalen“ Einflusses während der verschiedenen Direktionsperioden bestimmen zu können.

Das Verhältnis der Staatsoper zu Novitäten und zu österreichischen Komponisten wurde von zeitgenössischen Intellektuellen stark bemängelt.¹⁴⁵ Die Wissenschaftler bzw. Chronisten, die sich nach 1945 mit der Geschichte der Wiener Oper auseinandergesetzt haben, haben interessanterweise zum Teil sehr verschiedenen Auslegungen über die Behandlung von Novitäten bzw. der österreichischen Avantgarde an der Staatsoper. So scheint die Auffassung über eine ausreichende Berücksichtigung an der Staatsoper in Bezug auf neue musikalische Strömungen, bzw. auf österreichische Komponisten in der Forschung stark zu variieren bzw. sich mit der Zeit zu verändern. Im Folgenden sollen einige der verschiedenen Darstellungen dargelegt werden und auch zeitgenössische Kritiken zu Wort kommen.

Friedrich C. Heller teilt die musikalischen Strömungen nach dem Ersten Weltkrieg in „Neuromantiker“, (Julius Bittner, Franz Schmidt, Erich Korngold etc.), die „vergessene avant-garde“ (mit Franz Schreker und Alexander Zemlinsky) und die avant-garde (Vertreter der Zweiten Wiener Schule) ein.¹⁴⁶ Der Fakt, dass bis 1924 nur Kompositionen aus den ersten beiden Kategorien an der Staatsoper zur Uraufführung oder Premiere gelangten, zeigt den musikalisch gemäßigten Umgang mit musikalischen Neuerungen, den man Anfang der 1920er an den Tag legte.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Müller, Toelle (Hg.), Bühnen der Politik, 14.

¹⁴⁵ Vglw. Susanne Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren (Tutzing 1994).

¹⁴⁶ Vgl. Friedrich C. Heller, Die Auseinandersetzung mit der Tradition. In: Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs 2. Vom Barock zur Gegenwart (Graz/Wien/Köln 1979) 385-433, hier 422-430.

¹⁴⁷ Vgl. Giger, Tradition in Post World-War-I, 196.

Im Jahr 1925 kritisiert Heinrich Kralik (der Sohn des schon oben erwähnten Richard Kralik) vehement die Verhältnisse der Staatsoper bezüglich deren Umganges mit musikalischen Neuerungen. Er beschreibt, dass in der Staatsoper kein Ausweg mehr aus der materiellen und künstlerischen Situation gesucht wird, sondern auf das „abgespielte Puccini-Verdi-Wagner-Repertoire“ beharrt wird und sich die Oper durch die Bestellung berühmter Sänger populär hält, jedoch kein eigener Aufwand betrieben wird, um ein neues Repertoire aufzustellen.¹⁴⁸ Dabei ist es interessant, dass Heinrich Kralik in seinem Jubiläumsband der Wiedereröffnung der Staatsoper schreibt, dass noch in den Jahren der Operndirektion von Hans Gregor (1911-1918) „die österreichischen Autoren wieder liebevolle Pflege fanden“. Genau dieselben Worte findet Kralik für die Direktionsära von Richard Strauss, der von 1918-1924 die Staatsoper mit Franz Schalk geleitet hatte und laut Kralik österreichische Komponisten und deren Werke förderte.¹⁴⁹ Eventuell ist die Situation der Neuerungen in der Retrospektive, und besonders nach der tragischen Zerstörung der Oper, als nicht mehr so relevant anzusehen, und wird deshalb unkritischer betrachtet.

Tatsächlich empfanden manche Operndirektoren die Verantwortung für die Darbietung von Novitäten als keine leichte Aufgabe. So schreibt Richard Strauss zu seinem Amtskollegen Schalk: „Entweder wurde ein Werk zum Erfolg, dann erhielt man als Direktor lob, oder es ‚fiel durch‘, und man war dafür verantwortlich“¹⁵⁰. Oder wie Marcel Prawy so treffend schreibt: „das wichtigste, das ein Manager braucht, wenn er eine Direktion führt, ist Glück.“¹⁵¹

Wie Rode-Breymann erörtert, lag die Schuld der zeitgenössischen Kritik an einer mageren Programmgestaltung, die weder einem Konzept zu Grunde lag, noch einen neuen Inhalt präsentierte.¹⁵² Prawy zeigt in seinem umfangreichen Band zur Wiener Oper hierzu eine gegenteilige Darstellung. Er beschreibt die Programmplanung der verschiedenen Direktoren und zeigt die Vielfalt des Repertoires auf, zu dem für ihn auch ausreichend österreichische Komponisten zählten und zeichnet ein Bild der Staatsoper, in dem durchaus Konzepte vorgestellt und Novitäten österreichischer oder ausländischer Komponisten berücksichtigt wurden.¹⁵³

¹⁴⁸ H. von Kralik, *Die Musik*, 1925/26, S.701. Zit. nach: *Rode-Breymann*, Die Wiener Staatsoper S.24.

¹⁴⁹ Vgl. Kralik, *Das Opernhaus*, 58, 66.

¹⁵⁰ Richard Strauss, zit. nach: *Prawy*, Wiener Oper, 111.

¹⁵¹ *Prawy*, Wiener Oper, 91.

¹⁵² Vgl. *Rode-Breymann*, Die Wiener Staatsoper, 24.

¹⁵³ Vgl. *Prawy*, Wiener Oper, 102, 117, 138, 143.

Dennoch weist Rode-Breyermann in ihrem Band nach, dass an der Wiener Staatsoper eingereichte Novitäten nur schwer Einlass in den Spielplan finden konnten. Die Verweigerung von neuen Konzepten bzw. einer künstlerischen Neuorientierung fand zum Teil auch durch die Ausrede auf die schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse Ausdruck.¹⁵⁴ Hier scheint ihre Argumentation interessant, dass musikalisch weniger innovative Werke leichter einlass fanden: Es wurden in den Spielzeiten zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges bis zum „Anschluß“ durchschnittlich drei Werke, seien es Opern oder Ballette, pro Saison ur- bzw. erstaufgeführt. Auch wenn die Zahl aus heutiger Sicht relativ hoch ist, so waren diese Neuaufnahmen dennoch meist nicht einer neuen Musikentwicklung zuzuordnen, sondern standen im Schatten der älteren Musiktradition. Das lag zum einen an einer konservativen Einstellung der handelnden Persönlichkeiten, zum anderen war die Aufführung neuer Werke durch die Umwälzung des kulturellen Bewusstseins gehemmt,¹⁵⁵ bzw., wie schon oben dargestellt, waren „moderne“ Opern nicht unbedingt erste Priorität des allgemeinen Opernpublikums.

Diese konservativen kulturellen Entscheidungen in der Planung des Repertoires sind wohl in Zusammenhang mit den herrschenden politischen Verhältnissen zu sehen, die als solche eine bestimmte Art von Kollektivismus propagierten, der sich auf die kulturelle Repräsentation niederschlug.¹⁵⁶ Der Kanon an der Staatsoper wurde offenbar nicht leicht um musikalische Neuerungen erweitert, was wieder die traditionsgebundene kulturelle Einstellung verdeutlicht. Diese kann man u.a. auch an anderen Wiener Kulturinstitutionen ablesen, so etwa bei der Programmplanung der Wiener Philharmoniker, die durch die Veranstaltung von Novitätenproben, bei denen anschließend durch den Mehrheitsbescheid für oder gegen die eingereichte Novität gestimmt wurde, restriktive Regeln zur Aufnahme von neuen Musikstücken aufstellten.¹⁵⁷

Es wurde auch heftige Kritik an der Ignoranz der Staatsoper gegenüber der jungen Generation österreichischen Komponisten geübt. So schreibt Theodor Haas in der *Neuen Musikzeitung* im Jahr 1922:¹⁵⁸

Unser heimischer Meister Julius Bittner, von dem in Deutschland mehrere Werke in den Spielplänen stehen, ist in seiner Vaterstadt mit keinem einzigen Werke

¹⁵⁴ Vgl. Rode-Breyermann, Die Wiener Staatsoper, 8.

¹⁵⁵ Vgl. Rode-Breyermann, Die Wiener Staatsoper, 8-10.

¹⁵⁶ Vgl. Christian Glanz, Musikalischer Populismus und politischer Kollektivismus in den 1920er und 1930er Jahren. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 14 (2003) 39-53, hier 40.

¹⁵⁷ Vgl. Fritz Trümpi, Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonisches Orchester im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 2011) 69-73.

¹⁵⁸ Vgl. Rode-Breyermann, Die Wiener Staatsoper, 26.

vertreten. Es ist daher nicht zu wundern, wenn er [...] seine neueste Oper *Das Rosengärtlein* [...] der Wiener Staatsoper nicht einmal angetragen hat. [...] Berlin und Mannheim, wo das neue Werk bereits angenommen ist, werden also die Vaterstadt des Künstlers beschämen. [...] Wo ist weiters Zemlinsky, dessen Opern mit Recht hochgeschätzt sind? Wo ist Weingartner[...]? Braunfels und Graener sind in Wien überhaupt unbekannt und Pfitzner ist mit vier Aufführungen des *Palestrina* gewiß nicht gebührend gewürdigt.¹⁵⁹

Haas nennt hier nicht nur österreichische Komponisten, sondern erwähnt auch deutsche Kollegen, wie Walter Braunfels, Paul Graener oder Hans Pfitzner. Er könnte hier die allgemeinen Bedingungen der Novitätensituation in Wien kritisieren. Es scheint in diesem Zusammenhang jedoch ebenso naheliegend, dass er die deutschsprachigen Komponisten als ebenso als „österreichisch“ versteht und dem Leser und der Leserin das österreichische Musikschaffen größer erscheinen lassen möchte. Haas scheint hier auch zu unterschlagen, dass von 1909 bis 1924 insgesamt sechs Bühnenwerke von Bittner in Wien ihre Uraufführung fanden.¹⁶⁰ Auch Marcel Prawy widerspricht hier Haas und erwähnt Bittner als geachteten Komponisten der 1920er Jahre.¹⁶¹ Dennoch räumt auch Prawy ein:

Die meistgespielten Komponisten waren freilich trotzdem Verdi und Wagner, Puccini und Richard Strauss. Denn so ist das ja über alle Jahrzehnte hinweg bis auf den heutigen Tag geblieben: ob sich ein Direktor in Interviews noch so avantgardistisch und modern gibt [...] und Förderer des Neuen gebärdet [...] immer beherrschen das Programm Verdi und Wagner, Puccini und Richard Strauss. Seit kurzem auch Mozart.¹⁶²

Die Programmplanung ist auch immer in Zusammenhang mit der aktuellen Führungspersönlichkeit, die gerade im Amt des Direktors zu finden ist, zu sehen. So wurde unter der Leitung der ersten Nachkriegsdirektoren, Franz Schalk und Richard Strauss etwa weniger Engagement an der Produktion von Novitäten gezeigt, als später bei Schalks alleiniger Direktionsperiode.¹⁶³ Bei Kralik und Prawy wird die Novitätenarbeit von Richard Strauss anders dargestellt. Er hätte einige Opern österreichischer Komponisten zur Erstaufführung gebracht, doch er klagte über die dürftige Qualität der Opern, besonders in Zusammenhang mit der schlechten Kritik an

¹⁵⁹ Theodor Haas, Musikzeitung 1922. Zit. nach: *Rode-Breyermann*, Die Wiener Staatsoper, 26f.

¹⁶⁰ Vgl. Musik in Geschichte und Gegenwart, Datenbankversion, Bd. 01, 1868f.

¹⁶¹ Vgl. Prawy, Wiener Oper, 84, 104, 111.

¹⁶² Prawy, Wiener Oper, 96.

¹⁶³ Vgl. *Rode-Breyermann*, Die Wiener Staatsoper, 27.

der Wahl seiner Novitäten.¹⁶⁴ In der Periode seiner alleinigen Amtszeit als Staatsoperndirektor brachte Franz Schalk zum ersten Mal auch Opern eines modernen Kompositionsstil auf, wie Hindemiths *Cardillac*, *Ödipus Rex* von Stravinsky oder die umstrittene Erstaufführung von *Jonny spielt auf* von Krenek.¹⁶⁵

Mit dem Amtsantritt von Clemens Krauss 1929 begann eine Zeit eines relativen Aufschwunges für die Moderne. So fanden allein im Jahr 1930 neun Neuinszenierungen statt, von zum Teil schon lange vorher entstandenen Werken. Unter ihnen fünf zeitgenössische Opern, wie Bergs *Wozzek*, Max von Oberleithners *Der eiserne Heiland*, Korngolds *Violanta*, Jaromir Weinbergers *Schwanda der Dudelsackpfeifer* und ein Ballett von Grete Wiesenthal: *Der Taugenichts in Wien*. Die erste Spielzeit von Krauss gilt als jene, in der viele Hoffnungen auf Opernneuheiten erfüllt wurden. Die Einreichungen der Novitäten kamen an ihren Höhepunkt, die Planung einer Experimentenbühne ließ eine neu aufkommende Ära ahnen, in der Neuheiten eine eigene Plattform zur Entfaltung finden würden. Doch die Pläne scheiterten, schon nach seiner zweiten Spielzeit war der Enthusiasmus verflogen.¹⁶⁶ Mit der zunehmenden politischen Radikalisierung wurden die modernen Ansätze wieder gestrichen und die politisch motivierte Absetzung der Premiere 1934 von Kreneks *Karl V.* markiert die eindeutig veränderte kulturpolitische Lage.¹⁶⁷ An der Rückkehr zu einem konservativeren Spielplan, der offenbar von den Kulturfunktionären erwünscht war, kann man wieder den hartnäckigen Kulturkonservatismus erkennen, der den Österreichern vielleicht besonders Anfang der 1930er durch die erschwerte wirtschaftliche Lage weiterhin als identitätsstiftendes Element dienen sollte.

Als wichtiger Mitgestalter der künstlerischen Strömungen in Krauss' Amtszeit war der Regisseur Lothar Wallerstein. Durch ihn wurde das Zusammenwirken von Regiearbeit und musikalischer Ausgestaltung intensiviert und die Idee des „Gesamtwertes“ an der Staatsoper stark geprägt. Durch die Zusammenarbeit zwischen Krauss und Wallerstein entstanden sowohl Neuinszenierungen von „deutschen“ Opern, wie der *Meistersinger* im Jahr 1929, als auch eine umfassende Neubearbeitung von Verdis Opernschaffen.¹⁶⁸

Eine zentrale Frage in dieser Thematik muss auch sein, wie sich die Programmplanung der Staatsoper im Ständestaat verändert hat. Das Regime begann die

¹⁶⁴ Vgl. Kralik, *Das Opernhaus*, 70. *Prawy*, Wiener Oper, 111.

¹⁶⁵ Vgl. Kralik, *Das Opernhaus*, 70.

¹⁶⁶ *Rode-Breymann*, *Die Wiener Staatsoper*, 27f.

¹⁶⁷ Vgl. Flotzinger, *von der Ersten zur Zweiten Republik*, 197.

¹⁶⁸ Kralik, *Das Opernhaus*, 74f.

Kulturpolitik umfassend einzunehmen und das Hauptargument der identitätsstiftenden Grundlage bildete, wie oben schon ausführlich beschrieben, die Musik. So scheint es naheliegend, auch in der Staatsoper nach Veränderungen zu suchen. Kralik und Prawy gehen auf diese Frage nicht ein, für sie (die wohl noch in der Zeit der erfolgreichen Verdrängung schrieben) vollzieht sich der relevante Bruch erst 1938. Rode-Breymann ist hier einer Meinung mit Rudolf Flotzinger. Sowohl die Neuinszenierungen als auch die Erst- und Uraufführungen nahmen in den 1930er Jahren drastisch ab. Weiters wurden zeitgenössische Neuaufnahmen weitgehend auf die konservative Linie eingeschränkt. Es wurden hier zwar von offizieller Seite österreichische Komponisten gefördert, jedoch kaum mehr neue kompositorische Ansätze gepflegt. Mit 1938 waren nur noch Salmhofer, Lehár und Kienzl als einzige Österreicher im Repertoire vorhanden.¹⁶⁹ In den Fokus der Argumentation geriet noch mehr die Bewahrung und Pflege der Kultur, als neue zu fördern. Direkt disponiert wurde von der nun abhängigen Kunststelle im Austrofaschismus nicht, dennoch hatte sie maßgeblichen Einfluss auf den Spielplan, da sie die im Spielplan vorgesehenen Stücke genau zensurierten.¹⁷⁰ Wagners Bühnenwerke wurden, wie an den Theaterzetteln der Wiener Staatsoper zu sehen ist, während 1933-1938 zwar relativ häufig gespielt, dennoch wagte man sich an nur eine Neuinszenierung, den *Tannhäuser* von 1935.

Auffallend sind die in der Sekundärliteratur kontroversen Darstellungen in Bezug auf die Staatsoper und ihren Umgang mit Novitäten bzw. der Präsentation von „österreichischen“ Komponisten. Von populärwissenschaftlicher Seite, die noch aus der Kriegsgeneration schreibt wie Kralik und Prawy finden sich wenig kritische Worte in Hinblick auf die Behandlung von Novitäten und dem Umgang mit österreichischen Komponisten. Rode-Breymann argumentiert in ihrer Untersuchung mit der an der Staatsoper herrschenden konservativen Einstellung, die ein vehementes Desinteresse repräsentiert. Ihre Arbeit ist auch jüngerer Datums und ist besonders in Hinblick auf die Novitätensituation aufschlussreich.

Interessant bei der Programmplanung bzw. den künstlerischen Strömungen erscheint, dass die Staatsoperführung die Strategie in der Pflege eines „traditionellen“ Repertoires vorzog während der Aufbau und die Kultivierung einer „modernen“, „heimischen“ Opernszene zwar zeitweise gefördert wurde, aber nie fester Bestandteil der Planung wurde. Es scheint, wie im oberen Kapitel schon angedeutet, als ob

¹⁶⁹ Vgl. Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 28. Flotzinger, Musik, 664.

¹⁷⁰ Vgl. Rode-Breymann, Die Wiener Staatsoper, 29-33.

identitätsstiftende Merkmale weniger im „österreichischen“ Musikschaffen der Zwischenkriegszeit an sich zu finden waren, sondern mehr in der Erhaltung eines, den Österreichern seit den Zeiten der Monarchie bekannten, patriarchalischen Repertoires Ausdruck fanden. So war die Staatsoper als identitätspolitischer Ort auch im Ständestaat Repräsentantin für eine verordnete, konservative Kulturpolitik.

3.3 Exkurs: Die spezifisch „deutschen“ Themengebiete in Wagners Werk

Die Stellung von Wagners Bühnenwerken an der Staatsoper war in der Zwischenkriegszeit prominent. Wie man auch unten in den Rezensionen sehen wird, war Wagners hohe Präsenz durchaus im Sinne des Opernpublikums und wohl auch der jeweiligen staatlichen Führungspersönlichkeiten. Wagner war freilich in der Zwischenkriegszeit ein mittlerweile international anerkannter und berühmter Komponist, vielleicht aber gerade auch für die Österreicher in der Zwischenkriegszeit ein Zünglein an der Waage in Hinblick auf die Positionierung einer eigenen Identität. Wie an den Ausgangsfragen dieser Arbeit schon ersichtlich ist, wird hier die These aufgestellt, dass Wagners Opern und deren Inhalte durchaus eine Rolle bei der Vermittlung von deutschen Elementen in der Suche nach einer österreichischen Identität gespielt haben. Ob, und auf welche Weise das der Fall ist wird im empirischen Teil zu sehen sein. Da die Wagnerliteratur ohnehin ein mehr als reichliches Angebot vorbringt, sollen hier im Folgenden die „nationalen“ Merkmale in Wagners Werk vorgestellt werden und die ideologisch interpretierbaren Aussagen in den unten angeführten Opern kurz besprochen werden, um seinen möglichen Einfluss auf ein österreichisches Selbstverständnis besser einordnen zu können.

Die Operntradition im 19. Jahrhundert begründete eine nationale Verortung des Opernstoffes nicht mehr wie zuvor in der Antike sondern im für den Rezipienten „näheren“ Mittelalter und in der Neuzeit. Durch den Einsatz des jeweiligen nationalen Charakters und den örtlich ansässigen Volksgeschichten wurden nun nationale Mythen auf die Bühne gebracht, die eine gewisse Zusammengehörigkeit legitimierten.¹⁷¹ In diese neue Entwicklung der Oper schlug Richard Wagner eine spezifische Richtung ein und war Mitte des 19. Jahrhunderts der Repräsentant eines „ethnischen Nationalismus“, der sich in der nationalen Kategorisierung der Oper niederschlug. So galt eine Oper nur

¹⁷¹ Vgl. Müller, Toelle (Hg.), Bühnen der Politik, 13.

dann als „deutsch“ wenn sie auch von einem deutschen Komponisten stammte (und nicht wenn sie etwa „nur“ übersetzt wurde). Wenn vorher eine wie bei Karl Maria von Weber „romantische“ und weltoffenere Version des Nationalismus gegolten hatte, so grenzte sich Wagner eindeutig von anderen Nationen ab und stand hierin auch stellvertretend für die sich verhärtenden Fronten vor der Revolution. In seinen Schriften, die in der Zeit im erzwungenen Exil immer radikalere Formen annahmen, versuchte Wagner ein als „deutsch“ gültiges Konzept der Oper zu entwerfen, indem er die verschiedenen nationalen Operntraditionen miteinander in Kontrast stellte. Damit schuf er klare Abgrenzungen und Kategorisierungen nach Außen und erreichte somit eine Gegenüberstellung nationaler Operntraditionen, die folgend die Rezeption prägten.¹⁷²

In der vorliegenden Fragestellung wird es interessant zu beobachten sein, ob man in den Zeitungsartikeln diese Abgrenzung, die Wagner gegen alles „nicht-deutsche“ suchte, als ein- oder ausgeschlossen darstellt. Wagner bezeichnete das Deutsche als das „Reinmenschliche“. Hieraus ergibt sich die offensive Herabminderung alles Fremden, das folglich als „unrein“ gelten muss. Er nennt hier einen ethischen Grundwert und vereinnahmt ihn als Eigenschaft des spezifisch „Deutschen“. Weitere Eigenschaften die im 19. Jahrhundert mit dem „deutschen“ Wesen assoziiert wurden, waren „Innerlichkeit“ und „Sachlichkeit“, die sich auch im Musikalischen ausdrücken.¹⁷³ Bei der Quellenauswertung wird es interessant zu sehen sein, ob und wie man Wagners Musikalität als Mittel zur Ein- bzw. Ausgrenzung verwendet.

Wie Hannu Salmi in seiner Monographie zu Wagner bemerkt, war für Wagner die Kunst das Mittel essentiell, mit der er das deutsche Volk zu erreichen suchte, um ihm die deutschen Werte vor Augen zu führen und es so zu seinem „gesellschaftlichen Glückszustand“ zu verhelfen.¹⁷⁴ Als Mittel seiner nationalen musikalischen Ausprägung verwendete Wagner allerdings keine schon vorher vorhandenen Volkweisen, setzte aber historische Instrumente ein, die ebenso wie seine Satztechnik einen bestimmten Klangstil erzeugten. Dieser spezielle Klang wurde nun ebenso als ein Merkmal der „deutschen“ Musik empfunden und verhalf Wagner, zusätzlich zu seinem nationalen

¹⁷² Vgl. Philipp *Ther*, *Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis*. In: Peter *Stachel*, Philipp *Ther* (Hg.), *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas* (Wien/München 2009) 89-113, hier 95f.

¹⁷³ Vgl. Adolf *Nowak*, *Vom „Trieb nach Vaterländischem“*. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Danuser, Münkler* (Hg.), *Deutsche Meister*, 151-166, hier 163.

¹⁷⁴ Vgl. Hannu *Salmi*, *„Die Herrlichkeit des deutschen Namens...“*. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands (Turku 1993) 129.

Engagement, zu seinem deutschnationalen Ruf.¹⁷⁵ Das Thema der „Volkstümlichkeit“ ist ja wie oben schon gesehen wurde, auch in der österreichischen Musik verortet worden und wurde als wesentliches Merkmal derselben gesehen. Die verschiedenen Ebenen des „Volksverständnisses“, also entweder eines speziell „österreichischen“ Volkes oder einer gesamtdeutschen Einstellung, stehen in der vorliegenden Fragestellung im Spannungsfeld.

Das „Gesamtkunstwerk“, das von Blaukopf als das Gegenteil von „österreichisch“ dargestellt wird, ist ein weiteres Charakteristikum, das Wagners künstlerisches Schaffen bestimmt, das von E.T.A Hoffmann ebenso inspiriert war, wie von der in der Romantik oft herangezogenen Antike.¹⁷⁶ Man kann hier die inhaltliche Ebene, die sich auf das „Gesamtkunstwerk“ von Wort und Musik, Gestik und künstlerische Ausgestaltung auf der Bühne bezieht, von der formalen Ebene unterscheiden, wobei letztere die Rahmenbedingungen meint, bei denen es um die öffentliche Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Situation bis hin zur Rolle des Publikums geht. Wagners Vereinnahmung dieser schon bestehenden Tendenz zur Hinwendung einer geistigen Gesamtheit der „Schöpfung“¹⁷⁷ kann man auf der inhaltlichen Ebene anhand der oben besprochenen Merkmalen zwar nicht als „österreichisch“ charakterisieren, dennoch kann man annehmen, dass die formale Ebene in der kulturellen Praxis an der Wiener Staatsoper eine Rolle spielte. Dass dort, und in weiterer Folge in den Kritiken der Tageszeitungen, dem Publikum eine gewisse ideologische Stellungnahme in Hinblick auf eine österreichische Identität vermittelt wurde, ist eine Annahme dieser Arbeit, die im Folgekapitel mit der Auseinandersetzung mit den Quellen gesehen, bzw. im Schlusskapitel erörtert werden soll.

Bei der Betrachtung von Wagners Opern ist es jedenfalls essentiell, die Werke einerseits als künstlerische Arbeit zu erkennen, sowie als historisches Artefakt wahrzunehmen, das mit der Geschichte seiner Rezeption eng verbunden ist.¹⁷⁸ Wagners Opern sind Gegenstand von zahlreichen ideologischen Interpretationen. Seine Opern sind mit ideologisch ausbeutbarer Dogmatik bestückt, doch auch Opern wie die

¹⁷⁵ Vgl. *Ther*, *Wie national war die Oper?* 100.

¹⁷⁶ Vgl. *Salmi*, „Die Herrlichkeit...“, 139.

¹⁷⁷ Vgl. *Udo Bermbach*, *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie* (Stuttgart 2004) 210f.

¹⁷⁸ Vgl. *Thomas S. Grey*, *Wagner's 'Die Meistersinger' as National Opera (1868-1945)*. In: *Celia Applegate*, *Pamela Potter* (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002) 78-105, hier 102.

Zauberflöte können ideologisch interpretiert werden.¹⁷⁹ Entscheidend ist hier immer der Kontext, in dem die Interpretation stattfindet.

Wagner griff in seinen Themengebieten bevorzugt auf die deutsche Geschichte zurück, die für ihn stark von Mythos geprägt war. Er betrachtete die verschiedenen deutschen Geschichten, Mythen und Märchen als Gegenstand, mit dem sich ein historischer Hintergrund ausfüllen lasse. In seinen Inhalten lässt er also „Stammesgesellschaften“ entstehen, die seiner Ansicht nach in der Historie so bestanden hatten (und die vielleicht wieder so werden sollten) und in denen die Kunst und der König eine wichtige Bedeutung in der Erziehung dieser Gesellschaft hatten.¹⁸⁰ Wagners theoretische Schriften und sein gesamtes Werk ist von der griechischen Antike geprägt.¹⁸¹ Seine konkreten Opernstoffe entnahm Wagner aber dem Mittelalter. Er vermischte und/oder gestaltete die mittelalterlichen Vorgaben um, um ein für ihn authentischeres Bild des Mittelalters zu schaffen. Dieser Gedankengang war im 19. Jahrhundert durchaus charakteristisch. Wagner ließ durch die Auferstehung des Mittelalters als glückliche Utopie der Vergangenheit Mittel der nationalen Identifikation aufleben. Für ihn ist jedoch die korrekte Betrachtung des historischen Stoffes eher hinderlich.¹⁸² Diese Bindung zu mittelalterlichen deutschen Sagen und Geschichten findet sich in den unten rezipierten Opern wieder.¹⁸³

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg baut auf zwei mittelalterliche deutsche Sagen auf, einerseits auf der Legende des *Tannhäuser*, andererseits auf der Sage *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*. Wie Udo Bermbach festhält, stellte der Stoff – in dem der Sängerstreit in den frühen 40er Jahren des 19. Jahrhunderts dargestellt ist – auch eine Allegorie für Wagners Gegenwart dar. Er sah in diesem „Volksgedicht“ und der Gestalt des Tannhäuser eine wahrhaftigere Vorlage als in der Geschichte von Friedrich II., die er ebenso als möglichen Stoff in Betracht gezogen hatte. Für Wagner war die Dichtung eine aus dem „Volk“ entstandene und deshalb besonders wertvoll. Diese Einstellung spiegelte sich auch später in den „Züricher Kunstschriften“ wider, die ebenso in diesem Zeitraum konzipiert wurden. In diesen beschreibt Wagner die Rolle

¹⁷⁹ Vgl. Steinberg, *Geschichte und Ideologie der S. Festspiele*, 211.

¹⁸⁰ Vgl. Salmi, „Die Herrlichkeit...“, 85.

¹⁸¹ Vgl. hierzu u.a.: Ulrich Müller, *Richard Wagner und die Antike*. In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch* (Stuttgart 1986) 7-19.

¹⁸² Vgl. Volker Mertens, *Richard Wagner und das Mittelalter*. In: Müller, Wapnewski (Hg.), *Handbuch*, 19-60, hier 19-21.

¹⁸³ Vgl. zur Entstehung und detaillierteren Operninhalten u.a.: Mertens, *Wagner und das Mittelalter*, 21-60. Udo Bermbach, „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen* (Stuttgart 2003).

des Volkes, das im Kontext der Sprache und den eigenen Bedürfnissen und Fähigkeiten steht und im „Kunstwerk der Zukunft“ als essentiell dargestellt wird. Die Verbindung zwischen dem *Tannhäuser* und dem „Volk“¹⁸⁴ lässt im vorliegenden Zusammenhang die Frage aufkommen, ob man diese Verankerung des „Völkischen“ auf die eine oder andere Art und Weise in den Rezensionen der Aufführungen des *Tannhäuser* an der Staatsoper wiederfindet.

Lohengrin, ursprünglich aus der Parsivalsage von Wolfram von Eschenbach entnommen, basiert auf dem ebenfalls mittelalterlichen, anonymen *Lohengrin*-Epos, vermischt mit der Grals-Sage und der Geschichte des ersten Sächsischen Königs. Die Oper behandelt die Vorbereitungen von König Heinrich I., der im 10. Jahrhundert mit dem Aufruf an das Herzogtum Brabant, den „deutschen Landen“ gegen die Ungarneinfälle beizustehen und bringt somit erstmals eine deutsche Vereinigung zur Andeutung. Dies bildet die Rahmenhandlung für eine Liebesgeschichte zwischen dem geheimnisvollen Ritter Lohengrin und Elsa von Brabant, der rechtmäßigen Erbin des Herzogtums, die er vor internen Machtintrigen schützt. Im Zentrum steht hier das Frageverbot, das Lohengrin seiner Verlobten auferlegt, ihn nie die Frage nach seiner Herkunft zu stellen. Elsa fragt jedoch, und Lohengrin, der als Gralsritter durch das Gesetz des Grals gebunden ist, muss wieder zurück in die übersinnliche Welt von Montsalvat, der Gralsburg. Dies ist zwar die persönliche Katastrophe für die beiden Protagonisten, die äußere Ordnung jedoch bleibt gewahrt.¹⁸⁵ Die Oper entsteht kurz nach *Tannhäuser*, ist also auch durch vorrevolutionäre Einflüsse geprägt. Diese spiegeln sich in der Behandlung der Entstehung des ersten deutschen Reiches wider, die Wagner in seiner eigenen Sehnsucht nach der Einigung der deutschen Staaten darstellt.¹⁸⁶ Die Sehnsucht nach Vereinigung, die Wagner in diesem Stoff andeutet, könnte sich auch in den Rezeptionen zu *Lohengrin* wiederfinden, die 1920 in Österreich noch ganz im Nachklang des Ersten Weltkrieges stehen und vielleicht ebenso die Vereinigung mit Deutschland ersehnen.

Die *Meistersinger von Nürnberg* ist vermutlich die Oper Wagners, die am meisten mit einem deutschnationalen Ruf behaftet ist. Ein erster Entwurf entsteht 1845, der zweite 1861 in Wien. Die Uraufführung fand 1868 in München statt. Wagner, der hier erstmals keine konkrete mittelalterliche Quelle heranzieht, ließ sich u.a. von den im 18. Jahrhundert entstandenen Beschreibungen der historischen Figur Hans Sachs

¹⁸⁴ Vgl. *Bermbach*, „Blühendes Leid“, 93f.

¹⁸⁵ Vgl. *Mertens*, Wagner und das Mittelalter, 26-30.

¹⁸⁶ Vgl. *Bermbach*, „Blühendes Leid“, 123-125.

inspirieren.¹⁸⁷ Die erfundene Handlung, in der Hans Sachs die ordnende Kraft zwischen alten und neuen Kunstansprüchen und junger Liebe ist und schließlich als solcher vom Volk begeistert gefeiert wird, setzt Wagner im Nürnberg des 16. Jahrhunderts an. Dieses wurde schon Ende des 18. Jahrhunderts als ein identitätsstiftendes Symbol der deutschen Kunst angepriesen.¹⁸⁸ Dort stellte Wagner, in der Tradition seiner romantischen Zeitgenossen denkend, eine ideale Stadtgemeinschaft dar, „durch die Wagner zu zeigen hofft, wie durch eine dem Volk verbundene und aus diesem herauswachsende Kunst eine neue Gesellschaft entsteht, die ohne alle Politik auskommt.“¹⁸⁹ Die Handlung zeigt den Sieg neuer künstlerischer Entwicklung gegenüber alter, festgefahrener Regeln durch die Kraft des Volkes, das durch Sachs repräsentiert wird. Die *Meistersinger* stellt die Vision dar, in der eine zukünftige Gemeinschaft gezeichnet wird, die in der Kunst die „ästhetische Weltordnung“ als Fundament des „deutschen Bürgertums“ ersehnt. Diese Vision wird in Schlussansprache des Sachs zusammengefasst und ist durch ihre Formulierung immer wieder Anlass zu missverständlicher Interpretation.¹⁹⁰

Zerfällt erst deutsches Volk und Reich, in falscher welscher Majestät, kein Fürst bald mehr sein Volk versteht; und welschen Dunst mit welschem Tand sie pflanzen uns in deutsches Land. Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'. [...] Ehrt Eure deutschen Meister, dann bannt Ihr gute Geister!¹⁹¹

Wie und ob in den Rezensionen diese Zeilen und ihr national konnotierter Hintergrund zur Sprache kommen, wird Anfang der 1920er interessant zu sehen sein, auch im Vergleich mit der Neuinszenierung von 1929, als schon andere identitätspolitische Voraussetzungen gegeben waren.

In Bezug auf die Konnotation der *Meistersinger* als „Nationaloper“ Deutschlands, scheint hier noch erwähnenswert, dass die Rezeption während des Nationalsozialismus (wo schon im Jahre 1924, bei der Wiedereröffnung des Festspielbetriebes in Bayreuth, bei der die Schlussansprache von Hans Sachs vom Publikum zum Teil stehend rezipiert wurde und nachfolgend das Deutschlandlied gesungen wurde), sich nicht mit den Intentionen des Autors gleichsetzen lässt, dennoch

¹⁸⁷ Vgl. Mertens, Wagner und das Mittelalter, 46.

¹⁸⁸ Vgl. Bermbach, „Blühendes Leid“, 251.

¹⁸⁹ Bermbach, „Blühendes Leid“, 248.

¹⁹⁰ Bermbach, „Blühendes Leid“, 277.

¹⁹¹ Dritter Aufzug. In: <http://www.rwagner.net/libretti/meisters/e-meisters-a3s5.html> (20. Juni 2012).

hatte sie einen maßgeblichen Einfluss auf die Bildung der deutschen nationalen Identität.¹⁹²

Der *Parsifal*, Wagners letzte Oper, die er selbst als „Bühnenweihfestspiel“ bezeichnete, basiert auf Wolfram von Eschenbachs Epos *Parsival*, dem Wagner lose folgt und mit der Verwendung von historisch-religiöser Symbolik ein hoch komplexes Werk entstehen lässt. Wagner lässt die bei Wolfram einführende Vorgeschichte weg und konzentriert die Handlung auf den Gralstempel bzw. seine Umgebung und Klingsors Reich. Der heilige Speer und der Gral (die Schale, die das Blut Christi aufgefangen hatte, nachdem dieser mit dem Speer verwundet worden war), werden bei Wagner zu den beiden zentralen Symbolen.¹⁹³ Amfortas ist verwundet vom selben Speer, der auch Christus verwundet hatte, und leidet, durch die immer wieder kehrende Enthüllung des Grals, die ihn nicht sterben lässt. Die unheilbare Wunde, die im dem sein Gegenpart, der Zauberer Klingsor, zugefügt hatte, kann nur ein „durch Mitleid wissend, der reine Tor“¹⁹⁴ heilen. Als wichtige Figur kommt Kundry hinzu, die von Wagner einerseits als Heidin und „Verwünschte“, als Verführerin und gleichzeitig als Wissende, die sich nach Erlösung sehnt, gezeigt wird.¹⁹⁵ Parsifal kommt die Rolle des „Erlösers“ zu, der erst durch Umwege, eines „fast gelingenden Sündenfalls – den Kuß einer Sündigen, der ‚weltsichtig‘ macht – [seine Mission] begreift, in den Akt der Erlösung aber so einbezogen bleibt, daß er selbst der Erlösung bedarf“.¹⁹⁶ Durch Wagners komplexer Verwendung von religiöser Symbolik ist es vielleicht naheliegend, dass sich besonders die Christlichsozialen bzw. die Autoren der *Reichspost* mit dem Werk identifizieren.

¹⁹² Vgl. Herfried Münkler, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers „Freischütz“ und Wagners „Meistersinger“. In: Danuser, Münkler (Hg.), *Deutsche Meister*, 45-61, hier 47.

¹⁹³ Vgl. *Bermbach*, „Blühendes Leid“, 283f., 292f.

¹⁹⁴ Erster Aufzug. In: <http://www.rwagner.net/libretti/parsifal/e-pars-a1.html> (10. August 2012).

¹⁹⁵ Vgl. *Mertens*, *Wagner und das Mittelalter*, 53.

¹⁹⁶ *Bermbach*, „Blühendes Leid“, 293.

4 Quellenanalyse

Folgenden sollen nun die Zeitungsartikel und Zeitschriftenaufsätze betrachtet werden, um die eingangs formulierten Fragestellungen zu beantworten und die oben vorgestellten Thesen und Theorien in Zusammenhang mit den hier untersuchten Quellen zum Vergleich zu bringen. Es wird die chronologische Reihenfolge der Neuinszenierungen bzw. Neueinstudierungen an der Staatsoper eingehalten um einen zeitlichen Vergleich sichtbar zu machen. Die thematischen Aspekte werden in den einzelnen Analysen zur Gegenüberstellung gelangen.

Die Analyse soll semantisch interessante Aspekte aufzeigen, die in Zusammenhang mit nationalen, lokalen oder sozialen Zuschreibungen auftauchen und eventuell mit Wagner oder seinen Werkstoffen in Verbindung gebracht werden. Die verschiedenen Tendenzen der Vermittlung von „österreichischen“ Identitätsangeboten sollen hier geortet werden und im Schlusskapitel zusammengefasst werden.

Insgesamt werden 17 Artikel zu den Neuinszenierungen und Neueinstudierungen untersucht, wobei bei der Neuinszenierung des *Parsifal* von 1933 auch andere Beiträge zu Wagners Todestag Erwähnung finden sollen. Die Zeitungsartikel wurden zum Großteil auf der Homepage der Österreichischen Nationalbibliothek, im *ANNO – Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften* geortet, die illegale Ausgabe der *Arbeiter-Zeitung* wurde auf Mikrofilm an der Nationalbibliothek vor Ort gesichtet.

4.1 Lohengrin. Neueinstudierung 1.1.1920.

4.1.1 NEUE FREIE PRESSE

Die Kritik von Julius Korngold behandelt die Neueinstudierung des *Lohengrin* auf den Seiten 1 und 2 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse* vom 3.1.1920. Die Rezension ist im unteren Drittel platziert.

Zu Anfang schildert Korngold in wohlwollender und ausführlicher Weise die schon von Mahler erwirkte Neuinszenierung, mit dem Hinweis auf dessen Verbindung mit Alfred Roller und „die bedeutsame Allianz der musikalischen Bühne mit der bildenden Kunst“. Das Ergebnis bildete auch für die „letzte Straußsche Verjüngung

noch sicheren Grund“. Wie Mahler würde auch Strauss von diesem Werk nur die „innige Verkettung zwischen Szene und Musik in einem allgemein gültigen Sinne“ als Ausdruck des „Musikdramas“ hervorheben.¹⁹⁷ Den Begriff „Musikdrama“ stammt aus dem Jahr 1833 und wurde von Theodor Mundt eingeführt und ohne Wagners Einverständnis¹⁹⁸ mit ihm in Verbindung gebracht und bis heute mit ihm assoziiert. Man kann den Begriff auch durchaus als eine Eigenschaft der „deutschen“ Musikschriftung deuten, wenn man z.B. an Wagners „Antipode“ Verdi denkt, der die Gattung „Oper“ wohl in den Augen der Öffentlichkeit „beherrscht“. ¹⁹⁹ Korngold befindet, dass die Oper sonst von einem lyrischen Charakter geprägt sei, den er im Folgenden immer wieder betont.

Der „Lohengrin“ bleibt auch ihm [Richard Strauss Anm.] offenbar die „schöne Oper“ die er ist, und die deutscheste „schöne Oper“ dazu, mit seinem sehnsüchtigen Ausschauen nach überirdischen Höhen, seiner schwärmerischen Mystik, edlen Sentimentalität, in Lyrik aufgelösten Romantik“²⁰⁰.

Hier verbindet Korngold die nationale Charakterisierung der Oper mit Begriffen, die auf eine magische Metaebene hindeuten sollen und beschreibt „deutscheste“ Wesenszüge, die durch die „lyrische“ Musiksprache veranschaulicht werden. Semantisch ist hier besonders der Superlativ zu erwähnen, der die nationale Empfindung augenscheinlich noch verstärken soll. Dagegen geht Korngold hier in seiner nationalen Zuschreibung kaum auf den Inhalt bzw. den aus dem historischen Hintergrund hervorgehenden Topos der erstmaligen Vereinigung des Deutschen Reiches durch Heinrich I. ein, der gegen die Ungarneinfälle das „Deutsche Reich“ mobil machen möchte: „für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!“²⁰¹ Lohengrin, der Gralstritter, offenbart dem König kurz vor seiner erzwungenen Abreise: „Doch, großer König, lass mich dir weissagen: dir Reinen ist ein großer Sieg verliehn! Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!“²⁰² Trotz der eindeutigen deutsch-nationalen Färbung des Inhaltes, scheint Korngold das „deutsche“ eher im Ausdruck der Musik, auf einer Metaebene zu verankern, wie das obige Zitat zeigt.

¹⁹⁷ Neue Freie Presse (3. 01. 1920) 1.

¹⁹⁸ Carl *Dahlhaus*, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas (Regensburg 1971) 9-11.

¹⁹⁹ Hermann *Danuser*, *Siegfried Mauser*, *Achim Aurnhammer* (Hg.), Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14 (Laaber 2004) 12.

²⁰⁰ ‚Schöne Oper‘, das heißt: Die Musik wird als herrschend empfunden, die Handlung, die Gestalten sind ganz in Wohlklang und Melodie getaucht. In: Neue Freie Presse (3. 01. 1920) 1.

²⁰¹ Dritter Aufzug. In: www.rwagner.de/libretti/lohengrin/e-lohen-a3s.html (1. Mai 2012).

²⁰² Dritter. Aufzug. In: www.rwagner.de/libretti/lohengrin/e-lohen-a3s.html (1. Mai 2012).

Korngold verwendet in seiner Rezension auch weiterhin nationale und ständische Zuschreibungen an die Oper und deren Konsument:

Es ist dem Schöpfer dieser romantisch-lyrischen Oper für den bürgerlich-lyrischen Deutschen ebenso wenig gelungen, nachträglich den Glauben an ein „Musikdrama Lohengrin“ durchzusetzen, als seinen Ausleger, irgendwelche Tragik des Lohengrin klar zu machen. Was rührt, was ergreift in dieser Handlung? Zwei Wesen edelster Art, in Schönheit füreinander geschaffen, finden sich und gehen einander verloren. [...] ²⁰³

Korngold betont hier wieder den lyrischen Charakter der Oper und spricht ihr den Status eines „Musikdramas“ ab, sowie er den Rezensenten als „bürgerlich-lyrischen Deutschen“ darstellt, der nicht etwa durch die „Tragik“ des Stoffes berührt wird, sondern durch das Schicksal und „Wesen“ eines Liebespaares. Es wird hier zwar eine kollektive Identität der (Wiener) Opernbesucher durch die nationale Zuschreibung rekurriert, die Korngold weiter oben sogar im Superlativ auch für die Oper selbst verwendet, doch werden die beiden „deutschen“ Komponenten mit dem Opernstoff nicht in Zusammenhang gebracht. Im Gegenteil. Korngold streicht durch seine Hervorhebung der Liebesgeschichte die mehr emotionalen Eigenschaften des Stoffes heraus und verzichtet im Folgenden auf jegliche Beschreibung der politisch-nationalen Inhalte. Dennoch verweist Korngold auf deutsch-nationale Traditionsträger, wie das „Männergesangfest“ oder das „Liederband“, die seiner Meinung nach im zweiten und dritten Akt von den Chören getragen werden und folgend charakterisiert sind:

„welche Inspiration gerade in dieser Lyrik, welche Neuheit, welche Milde und Süße, welche Volkstümlichkeit in all diesen Gesängen! Für das deutsche Volk bedeutet vielleicht noch immer nicht „Parsifal“, sondern „Lohengrin“ Wagners Zauberflöte...“ ²⁰⁴

Hier findet sich wieder der Hinweis auf den lyrischen Charakter der Oper und indirekt wird auch die Verbindung zu einer lieblich dargestellten „Volkstümlichkeit“ gezogen. Durch die Gemeinsamkeit transportierenden Chorstellen kreiert Korngold eine kollektive Gemeinschaft des „deutschen Volkes“, das sich mit dem augenscheinlich lyrischen *Lohengrin* mehr identifizieren kann als mit dem Weihecharakter des *Parsifals*, dem jede „Volksfestatmosphäre“ durchaus fremd ist. Erwähnenswert scheint hier noch die Tatsache, dass Wagner die Chorszenen als repräsentativ für ein deutsches Kollektiv sah, das die vielen Stämme symbolisch miteinander vereinte. ²⁰⁵ Als Musterbeispiel für das „Volkstümliche“, das mit einer bestimmten „Lyrik“ verknüpft zu sein scheint, gilt für Korngold folglich die *Zauberflöte*. Dass hier seine Nennung der heute als

²⁰³ Neue Freie Presse (3. 01.1920) 1.

²⁰⁴ Neue Freie Presse (3. 01.1920) 1.

²⁰⁵ Vgl. Ther, *Wie national war die Oper?* 99.

„österreichisch“ geltenden *Zauberflöte* eine Differenzierung zum „deutschen“ Wagner darstellt, ist unwahrscheinlich, da Korngold den Begriff „Österreich“ nicht nennt, bzw. der „deutsche“ Charakter der Wiener Rezipienten in Korngolds Ausführungen offensichtlich scheint. Dennoch mag hier unterschwellig der durch Steinberg charakterisierte Diskurs über die nationale Kultureinstellung im Kreise Hugo von Hofmannsthals mitschwingen, der den „Deutschen Geist“ auch in Österreich verankert sieht bzw. in Österreich das „authentischere Deutsche“²⁰⁶ zu finden glaubt. Hier könnte Korngolds Nennung der *Zauberflöte*, übrigens die einzige nationale Österreich-Assoziation in dieser Rezension, unterschwellig auf das speziell „Österreichische“ im „Deutschen“ anspielen. Julius Korngold, aus dem Hause einer „gutbürgerlichen jüdischen Familie“ 1860 in Brünn geboren, studierte Jus an der Universität Wien und am Wiener Konservatorium. Er war Mitglied des ausdrücklich national geprägten „Deutschen Klubs“ und begann auch für das „Deutsche Blatt“ Artikel zu verfassen, das aus der Wochenzeitschrift „der treue Eckart“ hervorgegangen war.²⁰⁷ Insofern kann man bei Korngold durchaus von einem deutsch-national geprägten Hintergrund sprechen, dennoch scheint die Nennung der *Zauberflöte* auch andere Rückschlüsse zuzulassen, als die der Behandlung des deutsch-nationalen Stoffes im *Lohengrin*.

Im weiteren Verlauf beschreibt Korngold das musikalische Zusammenspiel zwischen Strauss und dem Orchester, das „die Fährnisse des ewigen Viervierteltaktes, des ‚deutschen Andante‘ in dieser Oper“ überwindet. Das sei auch „unserem Opernorchester [...] diesem herrlichen Kunstkörper“ zu verdanken und es bleibe auch trotz der kraftverleihenden Performanz des Dirigenten „wienerisch klangschön auf eigene Faust“.²⁰⁸ Hier findet sich nun das lokale Identitätsmerkmal, bezeichnet durch ein Possessivpronomen: die Wiener als „Besitzer“ eines überragenden Orchesters, das durch die Bezeichnung „Kunstkörper“ über seine eigentliche Funktion hinaus instrumentalisiert wird. Auch das lokal verankerte Adjektiv in Bezug auf die erzeugte Klangfarbe, sowie die Bezeichnung „auf eigene Faust“ zeugen vom Glauben an ein Eigenleben, eine durch den „genius loci“ geprägte Persönlichkeit des Orchesters. Die Bezeichnung des „Wiener Klangs“ spielte schon Anfang des 20. Jahrhundert eine Rolle in der Manifestation des Topos „Musikstadt Wien“ und wird bis heute als angeblich

²⁰⁶ Steinberg, Salzburger Festspiele, 85.

²⁰⁷ Vgl. Franz Endler, Julius Korngold und die „Neue Freie Presse“ (Diss. Wien 1981) 11-19.

²⁰⁸ Neue Freie Presse (3. 01.1920) 2.

maßgebendes Merkmal für die „Marke“ Wiener Philharmoniker verwendet, konnte jedoch nie wissenschaftlich nachgewiesen werden.²⁰⁹

Vielleicht könnte man in der von Korngold dargestellten Überwindung der „Fährnisse“ des „deutschen Andante“ (ein von ihm hervorgehobener Begriff) durch das „eigene“ bzw. „Wiener“ Orchester, eine Überwindung des „Wiener“ Kulturgutes gegenüber dem „Deutschen“ herauslesen. So als ob erst eine Vermischung der beiden zu einem positiven Ergebnis führen würde. Diese Einschätzung wird noch am Schluss der Rezension verstärkt, indem Korngold die positiven Publikumsreaktionen wiedergibt und schreibt: „Er [R. Strauss Anm.] hat das erste Mal in eigener Arbeit erfahren, was mit Wiener Talent auszurichten ist. Das mag dem Dirigenten ebenso wie dem Direktor für Spielplan wie Niveau des Hauses fruchtbare Wege weisen.“²¹⁰ Ganz so, als ob Wien und dessen Musiker selbst, dem frisch inaugurierten Staatsoperndirektor Strauss wie selbstverständlich für eine hohe Qualität garantieren würden.

Die Beschäftigung des deutsch-national konnotierten Inhaltes des *Lohengrin* ist für Korngold offenbar nicht von großer Bedeutung, für ihn liegt der Reiz nicht im dramatischen Epos sondern im lieblich-volkstümlichen Charakter. Dennoch ist die Hervorhebung des „Deutschen“ in Korngolds Rezension offenkundig. Die Frage nach einer ideellen Nationalität der Leserschaft wird hier insofern beantwortet, als der „Österreicher“ in keiner offensichtlichen Weise vom „Deutschen“ unterschieden, geschweige denn genannt wird. Andererseits stellt er mit der Hervorstreichung des „Wiener Talentes“ und der Rühmung des Opernorchesters eine lokale Identitätskonstruktion her, die durchaus ein Gegengewicht zu den deutsch-nationalen Identitätszuschreibungen darstellt.

4.1.2 REICHSPOST

Auch in der *Reichspost* befindet sich die Rezension zur Neueinstudierung des *Lohengrin* auf der ersten Seite der Ausgabe vom 3.1.1920. Der Rezensent, Max Springer, beginnt mit Anmerkungen zur dringend benötigten „Reformarbeit“ an „unserem vornehmsten Kunstinstitut“ und räumt Strauss „jedenfalls Sinn für die dringendsten Verbesserungen des Spielplanes“ ein.

²⁰⁹ Vgl. Trümpler, Politisierte Orchester, 13f.

²¹⁰ Neue Freie Presse (3. 01.1920) 2.

Waren ja doch gerade [...] die [...] Werke unseres größten Musikdramatikers, deren pietätvolle Pflege jedem deutschen Operntheater in erster Linie am Herzen liegen sollte, Schulbeispiele von Verschlamptheit und künstlerischer Gleichgültigkeit.²¹¹

Hier fällt die Beschreibung der Staatsoper auf, die im Bereich der „Kunst“ offensichtlich als sehr bedeutende Institution dargestellt wird und mit dem Präfix „unser“ ein kollektives Identitätsangebot verwendet wird. Weiters bemerkenswert ist, dass auf dieselbe Art und Weise Wagner in den Kontext eines gemeinsamen „unser“ vereinnahmt wird. Je nachdem, wen der Autor mit der Nennung des Possessivpronomens meint, wird hier entweder Wagner in einen deutsch-österreichischen Kontext gestellt, oder Österreich mit Deutschland gleichgesetzt und dadurch als nationales Bemessungskriterium unwirksam gemacht. Wenn Springer im Folgenden von der „künstlerischen Kulturtätigkeit“ spricht, und „unserem herrlichen Kunstbesitz an klassischen Meisterwerken“ in Zusammenhang mit Wagners Kompositionen bringt, so scheint dies auf eine ideologisierende Grundlage hinzudeuten, die durchaus als „gesamtdeutsch“ gesehen werden kann. Offenbar gehörte Max Springer, ein gebürtiger Württemberger,²¹² zu den Vertretern der Christlichsozialen Anhängerschaft, die Anfang der 1920er für die Idee des Anschlusses an Deutschland eintraten. Obwohl die Christlichsozialen, wie oben schon erörtert, der Anschlussfrage mit vielfältigen, und nicht immer befürwortenden Tendenzen gegenüber standen, ist es augenscheinlich auch in der *Reichspost* möglich, offensichtliche Hinweise zu nationalpolitischen Fragen in Richtung großdeutscher Vereinigung zu äußern.

Springer lobt im Folgenden die Aufführung, vor allem die musikalischen Feinheiten und das „mitreißende Temperament“ des Orchesters. Das Spiel des Orchesters bleibt auch weiterhin im Mittelpunkt, wenn Springer von Strauss als dem „Zauberer, dem kein Ding unmöglich scheint, namentlich wenn er über eine Schar solcher Geister zu gebieten hat, wie sie ihm in Gestalt unserer einzigen Philharmoniker zur Verfügung stehen“²¹³ spricht. Er stellt hier Strauss und das Staatsopernorchester in Verbindung als beinahe überirdisch dar und benutzt für das Orchester wieder das Possessivpronomen, das er schon für Wagner in Anspruch genommen hat.

Kurz, man spürte in jedem Takte die Überlegenheit des Dirigenten Strauß, der den Stoff souverän bemeistert. Uns wäre es allerdings noch lieber gewesen, er wäre der gewaltigen visionären Schöpfung Wagners willenlos erlegen und hätte aus der Trunkenheit heiliger

²¹¹ Reichspost (3. 01.1920) 1.

²¹² Vgl. *Flotzinger*, Von der Ersten zur Zweiten Republik, 207.

²¹³ Reichspost (3. 01.1920) 1.

Künstlerbegeisterung heraus dirigiert, statt aus der selbstherrlichen Intelligenz und akademischen Vollkommenheit des großen Operndirektors.²¹⁴

Wagners „Schöpfung“ hat in Springers Beschreibung eine eigene, fast spirituelle Dynamik, die den Künstler und Zuseher augenscheinlich berauschen soll. *Lohengrin* möchte nicht nur „bemeistert“ werden, sondern mit einem, fast religiös anmutenden, Verständnis aufgenommen werden. Der Dirigent wird von Springer fast wie ein Priester dargestellt, der die Kreation seines Schöpfers nahezu willenlos anbeten soll. Die Formulierung der „gewaltig visionären Schöpfung“ verstärkt die Darstellung eines überirdischen Werkes, das von dem als „Zauberer“ dargestellten Strauss „gebändigt“ wird. Hier verwendet Springer mit seinen christlich-symbolischen Formulierungen eine Rhetorik, wie man sie vielleicht in der christlich-beeinflussten *Reichspost* erwarten kann. Interessant erscheint, dass sie hier eher mit den spirituellen Eigenschaften der Oper korreliert, als mit den deutsch-nationalen Themen in Berührung kommt. De facto wirken heute diese Beschreibungen etwas übertrieben und verherrlichend, sowohl in Bezug auf Wagner als auch auf Strauss und das Orchester.

Im Folgenden beschreibt Springer die Leistungen der Sänger, deren Stimmen durchaus nationale Charaktereigenschaften zugeschrieben werden. So war Herr Mayr ein „kerniger, markiger und adeliger“ König Heinrich, aus dessen „warmen“ Baß „eine Fülle deutscher Kraft zu strömen“ schien.²¹⁵ Hier findet wieder eine nationale Zuschreibung in Hinblick auf musikalische Eigenschaften statt, wie sie schon oben in der *Neuen Freien Presse* vorgekommen ist.

Man findet hier in der christlichsozial geprägten *Reichspost* also eine Art von spirituellem Verständnis des *Lohengrins* und insgesamt an Wagner, der offensichtlich 1920 auch in einer österreichischen Zeitung als Identitätsmerkmal für seine Leserschaft verwendet wird. Interessant ist hier, dass im christlichsozial geprägten Blatt doch Hinweise auf eine pro-Anschluss-Haltung nach dem Ersten Weltkrieg zu finden sind, obwohl die Tendenzen der Partei in dieser Frage durchaus nicht eindeutig waren. Der als deutsch-national zu deutende Inhalt der Oper wird allerdings weder erwähnt, noch in einen Bezug zu nationalen Identitätsmerkmalen des Lesers und der Leserin gesetzt. Dies war für Springer entweder nicht relevant, oder wurde als selbstverständlich erachtet. Die Vereinnahmung Wagners als einen der „unsrigen“ deutet jedoch darauf hin, dass die christlichsoziale Zeitung eher eine gesamtdeutsche Sichtweise vertrat, als eine Unterscheidung zu etwas speziell Österreichischem herauszustreichen.

²¹⁴ Reichspost (3. 01. 1920) 1.

²¹⁵ Reichspost (3. 01.1920) 1.

Der dringende Wunsch nach Erneuerung, der in der Rezension von Springer am Anfang geäußert wird, mit dem besonderen Hinweis auf Wagners Werk, zeigt in jedem Fall deutlich, wie wichtig der Kommentar zur Pflege von Wagners Opern an der Staatsoper war. Springer setzt sich nicht, wie etwa bei Susanne Rode-Breyman beschrieben, für die Arbeit an Novitäten ein, sondern hebt den besonderen Wert des als Standardrepertoire und „Klassiker“ angesehenen Wagnerkanons hervor, wie es auch bei Prawy u.a. beschrieben wird.

4.1.3 ARBEITER-ZEITUNG

Die wohl von David Josef Bach als D.B. gezeichneten Rezension zum *Lohengrin* befindet sich auf Seite 7 der *Arbeiter-Zeitung* vom 3.1.1920 unter der Rubrik „Kunst und Wissen“. Sie ist vergleichsweise kurz und beschäftigt sich in erster Linie mit der Beurteilung der Sänger und der musikalischen Ausformung durch Richard Strauss. Das „dramatische Moment“ sei von Strauss besonders hervorgehoben worden, Bach scheint überrascht, „daß dies immer noch auf neue Art möglich ist.“²¹⁶ Bach beschreibt die gesanglichen Stärken und Schwächen der Künstler und erörtert nur wenig die für die vorliegende Fragestellung interessanten Beschreibungen der Charaktere. Für die Gestaltung des Lohengrin von Herrn Oestvig findet er folgende Formulierung und Forderung: „Aber diese Märchengestalt, die das naivste wie das kunstverständigste Empfinden gleichermaßen ergreift, vertrüge auch etwas mehr naive Deutlichkeit“²¹⁷ wie sie Herr Oestvig für Bach offensichtlich zu wenig zeigt. Was auch immer Bach mit der angesprochenen „naiven Deutlichkeit“ meint, er geht eindeutig nicht auf Lohengrins Eigenschaft als christlicher Gralsritter oder Mitstreiter Heinrichs gegen ‚undeutsche‘ Einflüsse ein. Dass Frau Weidt laut Bach ihren „großen dramatischen Augenblick in der Szene ‚Entweihte Götter‘“²¹⁸ hat, in dem Ortrud die alten germanischen Götter anruft, kann man augenzwinkernd als ironische Begebenheit werten, die die allgemeine antireligiöse Einstellung der Sozialdemokraten widerspiegelt.

Bachs Rezension gibt uns hier keinen Aufschluss über das Verständnis einer deutschen oder österreichischen Identität, für ihn steht in seiner kurzen Beschreibung die gesangliche Leistung im Vordergrund. Die zeitgenössischen Konflikte einer neu zu definierenden Identität und die Einstellung der Sozialdemokraten in Hinblick auf den

²¹⁶ Arbeiter-Zeitung (03. 01. 1920) 7.

²¹⁷ Arbeiter-Zeitung (03. 01.1920) 7.

²¹⁸ Arbeiter-Zeitung (03. 01.1920) 7.

Wunsch nach einer Vereinigung mit dem Deutschen Reich wird von Bach hier nicht mit dem korrespondierenden Inhalt der Oper erwähnt.

4.2 Die Meistersinger von Nürnberg. Neueinstudierung 21. Mai 1922

4.2.1 NEUE FREIE PRESSE

Die Neueinstudierung der *Meistersinger* im Jahre 1922 honoriert Julius Korngold mit einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* auf den Seiten 8-9 am 23.5.1922. Er begrüßt die Neueinstudierung, da ihm die Oper schon länger vernachlässigt schien. Er kritisiert den Fokus der Staatsoper auf Verdi, Puccini, Gounod und Strauss, er wiederholt „besonders Strauß“ zum Leidwesen anderer, „-auch Wagnerischer“ Werke. Er beglückwünscht Franz Schalk, den „gegenwärtigen“ Vertreter der „bodenständigen künstlerischen Traditionen“, der der Pflege eines „Standardwerkes“ wie der *Meistersinger* gerecht würde²¹⁹. Hier schwingt unterschwellig mit, dass der zweite Direktor, Richard Strauss, für Korngold weniger „bodenständig“ für solche Aufgaben geeignet scheint. Er formuliert weiter: „Franz Schalks tiefes Eindringen in Wagner rühmen wir nicht das erste mal; es ist dabei die gute, gesunde, großlinige Wiener Wagner-Auffassung die er in Zeitmaßen, Dynamik, Ausdruck vertritt.“²²⁰ Offensichtlich befindet Korngold die Arbeit und künstlerische Ausrichtung von Franz Schalk als „wienerischer“ als die von Richard Strauss. Korngold könnte auch „authentischer“ oder vielleicht sogar „besser“ meinen. Auch wenn Strauss von Korngold oben Lob für die *Lohengrin*-Premiere geerntet hatte, scheint Schalk Korngolds Vorlieben in der Kultivierung von „Standardwerken“ bzw. denen Wagners, besser zu entsprechen.

Das obige Zitat ist im vorliegenden Zusammenhang auch besonders interessant, da Korngold von einer „Wiener Wagner-Auffassung“ spricht, die von Schalk offenbar repräsentiert wird. Dass diese Auffassung, die die Eigenschaften „gut“, „gesund“ und „großlinig“ vereint, laut Korngold dem lokalen-Wiener Hintergrund entspringt, ist bemerkenswert. Der Rezensent vermittelt hiermit, dass dem Werk eine bestimmte, lokal bedingte Färbung zukommt, die es augenscheinlich nur in Wien bzw. von einem Wiener

²¹⁹ Neue Freie Presse (23. 05.1922) 7.

²²⁰ Neue Freie Presse (23. 05. 1922) 7.

erfahren kann. Die drei beschreibenden Adjektive vermitteln das Gefühl, dass diese „Wienerische“ Interpretation für Korngold durchaus adäquat, vielleicht noch wünschenswerter als eine mögliche „herkömmliche“ Auffassung gesehen wird. Hier offeriert er seiner Leserschaft, wohl Großteils dem Wiener Bürgertum, identitätsstiftende Worte, die die Rolle von „Wiener“ Künstlern und einer „Wiener Auffassung“ in der Bearbeitung der *Meistersinger* als wesentlich erachtet. Mit der Uraufführung der *Meistersinger* wurde Wagners Ruf als der „deutsche“ Opernkomponist schlechthin durch die breite Wirkung in der Öffentlichkeit besiegelt. Er sprach hier in erster Linie das protestantische Bürgertum als Träger der deutschen Kultur an, das er durch den Protagonisten Hans Sachs verkörperte.²²¹ Hier ist es besonders interessant zu sehen, dass Korngold das lokale Spezifikum, den „Wiener Klang“ herausstreichen möchte.

Korngold kritisiert weiters die Proben Disziplin, die immer kürzer werdenden Probenzeiten und vor allem das „Vorherrschaft diktierende Startum“, und den damit verbundenen Mangel an „fähigen“ Sängern.²²² Im Folgenden bespricht er die Besetzung im Allgemeinen, interessant erscheint hier die Charakterisierung des Walther (Karl Aagaard Oestvig): „Wagners feuerköpfiger junger Dichter-Komponist nahm einen leidenden, gedrückten Zug an, als vereinigte er modernsten Expressionismus mit modernstem Atonalismus“ und verkörperte nicht das erwünschte „Leuchtende, Ritterliche, Freie, Frohgemute, jugendlich Ungestüme“²²³. Die hier verwendeten Begriffe „Expressionismus“ und „Atonalismus“ wurden ab den 1920ern durchaus im selben musikästhetischen Zusammenhang genannt, im musikjournalistischen Jargon oft auf polemische, schlagwortartige Weise als negativ-Begriff zum „tonalen“ gebracht.²²⁴ So scheint auch Korngold hier mit diesen Begriffen zu verfahren, die im Gegensatz zu Wagners jugendlichem, unabhängigem, „leuchtendem“ Helden stehen. Verstärkt wird der Eindruck der konservativen Einstellung Korngolds, durch das Präfix vor beiden Begriffen, dem Superlativ von „modern“.

Schalk scheint hier in der *Neuen Freien Presse* als Wiener ein gewisses Lokalkolorit mitzubringen, das sogar für eine „deutsche“ Oper besser geeignet scheint, als das seines Münchner Kollegen Strauss. Auf die in den *Meistersingern* verankerten deutsch-nationalen Botschaften geht Korngold hier nicht ein, sondern bestimmt durch

²²¹ Vgl. Ther, *Wie national war die Oper?* 99.

²²² Neue Freie Presse (23. 05. 1922) 8.

²²³ Neue Freie Presse (23. 05. 1922) 8.

²²⁴ Hartmuth Kinzler, *Atonalität*, (1994). In: http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Atonalitaet.pdf (19. Juni 2012).

die Zuschreibung von lokalen musikalischen Eigenschaften ein gewisses Bild von einer „Wiener Wagnerauffassung“. Er eröffnet der Leserschaft damit das hier schon bekannte lokale Identitätsmerkmal des Wiener „genius loci“ und durch seine Beschreibung der Figur des Walther von Stolzing einen Einblick in den Stellenwert von Wagners Charakterdichtung im Gegensatz zum „Modernen“, „Atonalen“.

4.2.2 REICHSPOST

In der *Reichspost* findet sich zur Neueinstudierung der *Meistersinger* ein knapper Absatz auf Seite 6 der Ausgabe am 23.5.1922, der Autor zeichnet mit „Tr.“. Der Rezensent spricht fälschlicherweise bei den *Meistersingern* von „neuinszeniert“ und nicht von einer Neueinstudierung, wie bei Franz Hadamowsky²²⁵ und den anderen beiden Rezensionen die Rede ist. Der Hauptteil der Ausführungen konzentriert sich auf das Lob der Sänger, im Gegensatz zu Korngold wird hier auch die Interpretin der Eva, Frau Rajdl, sehr gewürdigt. Anschließend findet sich einmal mehr das hohe Lob an Staatsopernorchester und Bühnenbild:

„Chor und unser Meisterorchester musizierten unter Schalks Leitung, der leider manche Tempi allzu sehr verschleppte, daß es eine helle Freude war. Streng den Vorschriften Wagners folgend, bauten sich Bühnenbilder voll wunderbarer Schönheit auf.“²²⁶

Es wird wie schon in der *Lohengrin*-Rezension der Stolz auf das „eigene“ Orchester mit dem Possessivpronomen und der Vorsilbe „Meister-“ ausgedrückt. Die Betonung liegt hier wieder auf dem lokalen Charakter des Orchesters, der allerdings nicht explizit als „Wienerisch“, „Österreichisch“ oder „Deutsch“ genannt wird, aber auf jeden Fall eine Dialektik von Integration und Differenzsetzung mit sich bringt. Doch ohne die Biographie und politische Einstellung des Rezensenten wird es eine Unbekannte bleiben, welchen lokalen oder nationalen Rahmen er anspricht. Der Hinweis auf die Befolgung von Wagners „Vorschriften“ zeigt dem Leser und der Leserin hier, dass eine gewisse „Werktreue“ erwartet wird, die kaum einen Spielraum für individuelle Interpretation lässt. Auch im letzten Satz der Rezension spürt man eine Art der sakralen Unantastbarkeit, die diesmal eindeutig mit einer nationalen Zuschreibung verknüpft ist: „Stürmischer Beifall, der namentlich Manowarda [Sachs Anm.] und Schalk galt, bewies, daß dieses echt deutsche Werk in ewiger Jugend blüht.“²²⁷

²²⁵ Hadamowsky, Die Wiener Hofoper, 640.

²²⁶ Reichspost (23. 05. 1922) 6.

²²⁷ Reichspost (23. 05. 1922) 6.

Mit dieser Beschreibung der Oper soll hier offensichtlich Bewusstsein der Existenz eines „echt deutschen“ Werkes gezeigt werden, und es stellt sich automatisch die Frage, nach welchen Bemessungskriterien diese Aussage getroffen wird. Diese nationale Beschreibung der *Meistersinger* wird eindeutig als etwas Positives dargestellt und man kann vielleicht annehmen, dass diese Formulierung aus einem gewissen Nationalstolz entspringt und der Autor diesen an seine Leserschaft verbreiten möchte. Diese Bemerkung, vor allem in Verbindung mit der augenscheinlich „ewig blühenden Jugend“ der *Meistersinger*, ist ein Hinweis auf die scheinbare Unzerstörbarkeit eines nationalen Pathos, das durch seine Jugend und damit vermittelten Gesundheit dem Leser und der Leserin Aktualität und Bedeutung propagiert.

Vielleicht lässt sich in der hier Analysierten Kritik kein offensichtlicher Hinweis auf die Übertragung von „österreichischen“ Identitätsangeboten feststellen, dennoch ist es bemerkenswert in welchen Zusammenhängen von „deutschen“ Elementen gesprochen wird oder wie unantastbar Wagners Kommentare erachtet werden. Ob die auch schon in den *Lohengrin*-Rezensionen sichtbare Nähe und Identifikation mit Deutschland mit dem noch relativ nahen Ersten Weltkrieg bzw. mit der von den Siegermächten diktierten Nachkriegsordnung zusammenhängen und konstant bleiben, wird im Folgenden auch besonders interessant zu beobachten sein. Bemerkenswert scheint hier, dass abermals ein Hinweis auf deutschen Nationalstolz in der *Reichspost* zu finden ist, obwohl in christlichsozialen Reihen deutsch-nationale Tendenzen nicht durchgehend vertreten wurden.

4.2.3 ARBEITER-ZEITUNG

Am 24. Mai 1922 findet sich auf der 7. Seite, unter der Rubrik „Kunst und Wissen“, eine Rezension zu den *Meistersingern* von David Josef Bach. Mit den Worten „Die ‚Meistersinger‘ sind nun aus dem Zustand einer fühlbaren Verwahrlosung erlöst. Neueinstudiert!“²²⁸ beginnt der Rezensent seine Kritik. Er verweist auf den „Schmutz der letzten Jahre“, der sich angesetzt hat aber auch auf den sich (seit 1909) geänderten „Reproduktionsstil“, der eine Erneuerung „von Grund auf“ durchaus gerechtfertigt hätte. „Die Substanz des Werkes ist unveränderlich, aber seine Erscheinungsformen wechseln mit der Zeit.“²²⁹ Dieser Satz ist wohl auch für die heutige Vielfalt an

²²⁸ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

²²⁹ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

Interpretationen, besonders zu Wagners Bühnenwerken, repräsentativ. Hier wäre interessant zu erfahren, was für Bach die „Substanz“ der *Meistersinger* ausgemacht hätte. Ein „in der Oper besonders übel angebrachter Realismus“ gehört allerdings nicht dazu, denn „in einem Kunstwerk ist alles vollendet, von höchster Festlichkeit, auch der Raum der Begebenheiten...“²³⁰. Hier zeigt sich Bach über ein Detail der vorigen Inszenierung erbost, das aber durch die Neueinstudierung 1922 korrigiert wurde. Der hier ausgedrückte, explizit idealistische Charakter, den Bach in „einem Kunstwerk“ sehen möchte erinnert durchaus an den *Parsifal*, bei dem das Festliche, Spirituelle im Vordergrund steht. Dies scheint für Bach auch in den *Meistersingern* ausgedrückt zu sein.

Im weiteren Verlauf der Rezension beschreibt Bach die Leistungen der Sänger in Gesang und Spiel, an denen Bach einiges auszusetzen hat. In Hinblick auf die oben dargestellte Quellenanalyse von Korngold und dessen Einschätzung des Walther von Stolzing ist es hier interessant, einen kurzen Vergleich zu ziehen. Bach ist mit der Darstellung von Herrn Oestvig durchaus zufrieden:

[Er] protzt nicht gerade mit seiner Stimme; aber er hat Glanz, Wärme, Ausdruck, und er ist, alles in allem, ein wahrhaft vornehmer Künstler. [...] der Ritter Stolzing soll ja im Gegensatz zu den biedereren Bürgern stehen. Der Sänger macht den sehr fühlbar; er behandelt seine Hörer – die auf der Bühne, versteht sich – ein bißchen von oben herab, er ist mitunter ein mehr schmerzlicher, weltverachtender als erobernder Künstler. Keinesfalls aber ist ein Standesunterschied gemeint, sondern der Gegensatz des freien Genies zur Gebundenheit der im Herkömmlichen brav weiterarbeitenden Handwerker.²³¹

Die etwas nebulöse Beschreibung Bachs über den Charakter Stolzings erinnert vor allem im letzten Satz an die obige Beschreibung Walthers von Korngold. Während der Rezensent der *Neuen Freien Presse* das augenscheinlich von Oestvig ausgedrückte Leiden in einen recht unfreundlichen Zusammenhang mit etwas „atonalen“ bringt und ihm jegliche Nähe zur von Wagner erdachten Figur abspricht, stellt Bach die selbe Eigenschaft fest, allerdings in einem anderen Kontext. Für Bach scheint die Interpretation von Oestvigs Walther durchaus sinnvoll zu sein, wenn man von einer Figur ausgeht, die durch ihr „freies Genie“ mehr von der Welt erfahren hat, wissender ist, als der „brave Handwerker“. Etwas widersprüchlich scheint hier die Aussage, Stolzing solle im Gegensatz zum „biedereren Bürgertum“ stehen. Auch dass man bei Bach, dem Vorkämpfer der Arbeiter-Symphoniekonzerte und Vertreter der

²³⁰ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

²³¹ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

Arbeiterschaft den Eindruck gewinnt, er spräche dem Handwerker die Möglichkeit des „Geniehaften“ ab, ist bemerkenswert. Auch wenn diese Passage nicht unmittelbar Aufschluss über die Vermittlung von kultureller oder politischer Identität an die Leserschaft der *Arbeiter-Zeitung* gibt, scheint sie trotzdem durch ihre fast verworrene Argumentation interessant, da sie den Eindruck entstehen lässt, der Autor wisse nicht recht, worüber er schreiben solle. Die Beschäftigung mit den deutsch-nationalen Topoi in den *Meistersingern* und die für diese Arbeit interessante Verbindung mit der österreichischen Identitätssuche wird hier, fast gewaltsam, wie man annehmen könnte, vermieden.

Im Folgenden ist von Hans Sachs, der „*Verkörperung des produktiven Volksgeistes*“; so hat ihn Wagner selber genannt²³² die Rede, dem laut Bach in der Interpretation von Herrn Manowarda noch an „Poesie“ und „Humor“ fehlt. Auch in der letzten Spalte bespricht Bach die Interpretation der Sänger, bemerkenswert scheint die Feststellung zur Ausstattung von Kothner (Herr Krenn), der Bach ansonsten recht gut gefällt „doch – diese Anmerkung gilt der Regie – eine Männergesangsvereinsfigur mit treudeutschem Bart brauchte Kothner durchaus nicht zu sein.“²³³ Diese Bemerkung erscheint überraschend, nachdem oben bei seinen Kollegen in der *Neuen Freien Presse* und der *Reichspost* durchaus deutsch-nationale Zuschreibungen in Bezug auf Charaktereigenschaften der Figuren und deren gesanglichen Ausformungen zu finden waren. Dass Bach sich hier so offensichtlich gegen einen, wie auch immer gearteten, „treudeutschen“ Bart ausspricht und die Erscheinung der „Männergesangsvereinsfigur“, die man durchaus als ein Symbol für kulturelle Bürgerinitiative sehen kann, als sarkastisch darstellt, ist bemerkenswert.

Im letzten Absatz lobt Bach die Neueinstudierung im Allgemeinen, besonders das Orchester wird wieder hervorgehoben. „Im ersten Akt schien es uns noch zu laut, zu wuchtig [...], aber die Poesie des zweiten Aktes, die innere Ergriffenheit des Vorspiels zum dritten, die Fröhlichkeit, die Weihe dieses Aktes überwältigend“²³⁴ Hier findet Bach wiederum viele, zum Teil sakral anmutenden Worte in der Beschreibung von Wagners Musik und seiner Wirkung und unterstreicht die offenbar große Bedeutung dieses Werkes. Auch wenn offensichtlich zur deutsch-nationalen Gesinnung von Sachs Schlussansprache von Bach nichts angemerkt wird, so wird der Gesamteindruck dennoch als „weihevoll“ empfunden. Das kann man vielleicht als stilles Einverständnis

²³² Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7. Hervorhebung durch den Autor.

²³³ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

²³⁴ Arbeiter-Zeitung (24. 05. 1922) 7.

werten, würde allerdings in Widerspruch zur Äußerung zu Kothners national-interpretierten Ausstattung stehen. Vielleicht sind diese zum Teil recht undurchsichtigen, in verschiedene Richtungen gehenden Beschreibungen von national konnotierten Charakteren oder Szenen in den *Meistersingern* Ausdruck von der Suche nach der eigenen Positionierung in Hinblick auf Elemente von österreichischer Identität. Zu diesen will oder kann sich Bach (noch) nicht präziser äußern. Das ist in Hinblick auf die eigentlich klare Haltung der Sozialdemokratischen Partei gegenüber einem Zusammenschluss mit Deutschland erwähnenswert.

4.3 Tannhäuser. Neueinstudierung 21.2.1923

4.3.1 NEUE FREIE PRESSE

Korngolds Kritik zur Neueinstudierung des *Tannhäuser* unter der Leitung von Richard Strauss findet sich auf Seite 8 der Morgenausgabe vom 23.2.1923 unter der Rubrik „Theater- und Kunstinrichten“. Im Vergleich zum *Lohengrin* von 1920 kann diese Platzierung ein Hinweis auf die augenscheinlich geringere Bedeutung des *Tannhäuser* in den Augen der Herausgeber sein. Auf Seite 1 im Feuilleton wird die Neuinszenierung am Volkstheater von Ibsens *Die Kronprätendenten* besprochen.

Korngold bemerkt auch in seiner Rezension zum *Tannhäuser* die wichtige Arbeit an „Standardwerken des Repertoires, den Wagnerschen oben an [...]“ um den „Rost“ zu entfernen.²³⁵ Im Folgenden kritisiert Korngold die Beibehaltung der „Pariser Fassung“ des *Tannhäuser*, „die eine längere Ballettpantomime an den Anfang der Oper zwingt und mit der Erweiterung der Venusbergsszenen die Proportionen des Aktes stört [...] vollends aber in das Werk einen empfindlichen Zwiespalt trägt“. Den Zwiespalt sieht Korngold in der kompositorischen Veränderung,²³⁶ die Wagner in den etwa 15 Jahren, die zwischen der Fertigstellung der ersten Fassung des *Tannhäuser* (1845) und *Tristan und Isolde* (1859), bzw. der „Pariser Fassung“ des *Tannhäusers* liegen.

Die sog. „Pariser Fassung“ ist die von Wagner 1861 eigens für die Pariser Oper entworfene Version des *Tannhäuser*. In Paris wurde ein Ballett als obligatorisch betrachtet, Wagner behalf sich, indem er im ersten Akt ein Bacchanal einfügte, um so zumindest zum Teil den Anforderungen des Pariser Publikums gerecht zu werden.

²³⁵ Neue Freie Presse (23. 02. 1923) 8.

²³⁶ Neue Freie Presse (23. 02. 1923) 8.

Dieses Stück Partitur ist stark von der kurz vorher fertiggestellten *Tristan*-Harmonik beeinflusst²³⁷ und lässt, wie Korngold meint, den nachfolgenden, älteren Tannhäuserstil erblassen. Weiters ist für den Rezensenten die Szene der erotisch angehauchten Tänzerinnen offensichtlich durch eine Pariser Eigenschaft geprägt. Korngold bemerkt zur Inszenierung dieser Szene:

Herr *Kröllner*, der Berliner Ballettmeister, hat die Orgie charakteristisch ausgestaltet, das Feigenblatt, das man verschleiern über das verhängliche Liebesfest gebreitet, beseitigt, die zügellose Pariser Lustgrotte passend, oder richtiger unpassend, bevölkert, wenn sie nun einmal an die Stelle des gesitteten deutschen Hörselberges zu treten hat.²³⁸

Offensichtlich ist hier Korngold von der anreizenden Einlage unangenehm berührt und stellt den Venusberg als hemmungslosen Ort dar, der deutlich in Paris verortet wird. Als Gegenstück dazu wird der Hörselberg genannt, der zwar den Schauplatz der Szene in der Venusgrotte bieten soll, jedoch augenscheinlich als sittsam und moralisch korrekt empfunden wird und noch zusätzlich mit der nationalen Zuschreibung „deutsch“ verbunden ist. Korngold polarisiert hier eindeutig gegen die „Pariser Fassung“, die schon allein durch die negative Assoziation ihres ersten Aufführungsortes als verwerflich und als moralisch inkorrekt dargestellt wird.

Hier ist interessant, wie die anti-französischen Tendenzen Anfang der 1920er Jahre zu tragen kommen, vor allem in Hinblick auf die schon oben im Kapitel zur österreichischen Identität dargestellten Haltung von Kurt Blaukopf, der in den 1940ern und auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Nähe zwischen Österreich und Frankreich besonders in musikalischer Hinsicht betont und eine Abgrenzung zu Deutschland sucht.²³⁹ Korngold äußert hier seine Sympathien durchaus gegensätzlich, wie auch im Folgenden in der Rezension zu spüren ist.

In der Beschreibung der Elisabeth, von Lotte Lehmann verkörpert, verwendet Korngold wie schon oben bei *Lohengrin* die nationale Zuschreibung für die Figur bzw. ihrer Charakterisierung. „Sie ist so recht deutsch warm, so recht deutsch lieb, und hat im Ensemble des zweiten Aktes eine rührende Innigkeit in der reinen Stimme.“²⁴⁰ Das „deutsche“ wird wieder als freundlich und tugendhaft interpretiert und die Rolle der Erlöserin, die Elisabeth in der Oper zugedacht ist, scheint gut mit ihren „deutschen“ Eigenschaften zu korrelieren. Das in *Tannhäuser* so stark verankerte Erlösungsmotiv

²³⁷ Vgl. Peter *Wapnewski*, Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: *Müller, Wapnewski* (Hg.), Handbuch, 223-353, hier 247-250.

²³⁸ Neue Freie Presse (23. 02. 1923) 8.

²³⁹ Vgl. hierzu: Kap. 2.2.1

²⁴⁰ Neue Freie Presse (23. 02. 1923) 8.

findet hier also kurz indirekt Erwähnung und suggeriert die Verbindung von „deutschen“ Eigenschaften und christlicher Reinheit und Moral.

In Korngolds Rezension zum *Tannhäuser* 1923 finden wir keine direkten Anspielungen auf die deutschen Wurzeln der beiden Sagen die Wagner verwoben hatte, ebenso wenig auf die Thematik der „deutschen Musikalität“ noch auf die Verarbeitung der national verankerten Sängereisen.²⁴¹ Dennoch finden sich nationale Polarisierungen in Zusammenhang mit der Frage nach der „richtigen“ Fassung und der delikaten Szene im ersten Akt. Obwohl Korngold betont „die Leser kennen unsere seinerzeit eingehend begründeten Einwände gegen die „Pariser Fassung“ [...]“²⁴², die anscheinend bei der Neuinszenierung am 29.1.1913²⁴³ geäußert wurden, so kann man trotzdem annehmen, dass der negative Blick auf Frankreich und Paris nach dem „Diktat“ von Versailles bzw. Saint Germain, nur vier Jahre nach dessen in Kraft treten, noch zu spüren ist. Dass aus diesen Verträgen das aktuelle Österreich hervorgegangen war und man auch durchaus in Abgrenzung zu den „deutschen“ Eigenschaften argumentieren hätte können, spürt man in der *Neuen Freien Presse* im Jahre 1923 nichts. Die „Pariser Fassung“ scheint vielmehr als gemeinsamer Feind Deutschlands und Österreichs dargestellt zu sein, die die politische Spannung zu Frankreich widerspiegelt.

4.3.2 REICHSPOST

Die vergleichsweise kompakte Rezension zum *Tannhäuser* vom 21. Februar 1923 findet sich in der *Reichspost* vom 23. Februar 1923 auf Seite 7 unter der Rubrik „Theater, Kunst und Musik“. Die von Max Springer verfasste Kritik beginnt einmal mehr mit dem Hinweis, dass Aufführungen der „gangbarsten Opern von Zeit zu Zeit einer eingehenden Auffrischung bedürfen“. „Gerade bei Wagners Bühnendramen“ finden sich „lähmenden Gefahren der Verflachung und Vergröberung, die hinter der Serienproduktion lauern“.²⁴⁴ Springer wiederholt hier die schon bekannten Sorgen um eine, wie es scheint, „zeitgemäße“ Aufführung und Auffassung von Wagners Opern. Diese scheinen bei den zeitgenössischen Kritikern besonders Gefahr zu laufen, auf irgendeine Art und Weise zu veralten, oder wie schon gehört wurde zu „verrotten“. Es besteht offensichtlich bei Wagner die besondere Sorge, seinem Werk nicht gerecht

²⁴¹ Vgl. Ther, *Wie national war die Oper?* 98.

²⁴² *Neue Freie Presse* (23. 02. 1923) 8.

²⁴³ Hadamowsky, *Wiener Hoftheater*, 35.

²⁴⁴ *Reichspost* (23. 02. 1923) 7.

werden zu können was dem Leser und der Leserin die besondere Bedeutung von Wagners Bühnenwerken suggeriert.

Wie schon an obigen Rezensionen zum Teil zu bemerken war wird Wagner durchaus als Identifikationsinstrument für das lesende Publikum verwendet und durch die Aufführung seiner Opern augenscheinlich eine besondere kulturelle Sendung vermittelt. Diese Ansicht wird verstärkt durch Springers weiteren Text, der besagt, dass Richard Strauss' Bemühungen besonders lobenswert seien, da sie das Ziel hätten „die Wiedergabe der Wagnerwerke wieder auf den Hochstand von Festaufführungen zu bringen.“²⁴⁵ Dass Springer bei einer musikalischen Neueinstudierung von der Wiederherstellung einer „Festaufführung“ spricht, zeugt von einem überhöhten Stellenwert von Wagners Werk. Eine „normale“ Aufführung scheint offenbar nicht zu reichen und schon bei musikalischen Neueinstudierungen sollte ein festlicher Charakter zur Geltung kommen. Diese Art „Kult“ um Wagners Werk erinnert an die spätere Institutionalisierung seiner Opern als Instrument deutschnationaler Propaganda.²⁴⁶ Auch wenn hier Anfang der 1920er Jahre in der *Reichspost* keine offensichtlichen Anmerkungen dazu zu finden sind, so kann man unterschwellig doch schon eine Tendenz ideologisch aufgeladener Formulierungen herauslesen.

Springer lobt im Folgenden die Arbeit von Strauss am Orchester, das zusammen mit dem Chor die besondere Bewunderung Springers zugesprochen bekommt. Seine Ausführungen bekommen auch eine religiösen Färbung, wenn er schreibt: „Die Fülle und die vornehme Differenzierung des Chorklages wirkte wie eine Offenbarung.“²⁴⁷ Im Gegensatz zu seinem Kollegen der Neuen Freien Presse, befindet Springer die Ballette als „neu und wirkungsvoll“. Es ist fast überraschend, dass im christlichsozial beeinflussten Blatt keine Ausführungen über die moralischen Belange einer Szene im Venusberg zu finden sind, vor allem wenn diese in der „Pariser Fassung“ mit einem Ballett dargestellt werden.

Im letzten Teil der Rezension bestätigt Springer die oben dargelegte These, dass Wagners Werk einen besonders hohen Stellenwert einzunehmen scheint, wenn er sich über die Leistung der Sänger beklagt, die „trotz ihrer hervorragenden Qualität nicht den

²⁴⁵ Reichspost (23. 02. 1923) 7.

²⁴⁶ Zu Wagner im 3. Reich siehe u.a.: Saul Friedländer, Jörn Rüsen (Hg.), Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium (München 2000).

²⁴⁷ Reichspost (23. 02. 1923) 7.

Stempel des Außerordentlichen“ an sich trugen.²⁴⁸ Eine „hervorragende Qualität“ scheint Springer für eine Wagneraufführung auch hier nicht zu reichen.

Die Aufführung des *Tannhäuser* von 1923 ist für den Kritiker der *Reichspost* kein Anlass, den Opernstoff an sich mit Hinweisen zu einem möglichen nationalen Identitätsangebot zu verbinden, dennoch gibt diese Rezension über die besondere Bedeutung und den Einfluss von Wagners Opern an der Wiener Staatsoper Auskunft. Auch wenn es vereinzelte religiöse Anspielungen gibt, Springer verzichtet auf moralische Bemerkungen über die Venusbergsszene, ganz in Kontrast zu Julius Korngold.

4.3.3 ARBEITER-ZEITUNG

Die Rezension zum *Tannhäuser* von David Josef Bach wurde drei Tage nach der Neueinstudierung, am 24. Februar 1923 in der *Arbeiter-Zeitung* auf Seite 8, unter der Überschrift „Kunst und Wissen“ veröffentlicht. Bach verweist zu Anfang auf die Unzulänglichkeit der Neueinstudierung, da seiner Meinung nach eine Neuinszenierung dringend notwendig sei.²⁴⁹ Interessant ist hier, dass auch Bach die Arbeit an der immerhin zehn Jahre zuvor neuinszenierten Oper als „unerlässlich“²⁵⁰ bezeichnet. Bach bringt dann einen interessanten Hinweis in Bezug auf die „Pariser Fassung“:

Eine Neuinszenierung von Grund auf täte not; dann würde man wohl auch die Frage erörtern können, ob man nicht trotz Wagner von der Pariser Fassung wieder zur älteren Form zurückkehren sollte. Dafür spräche vieles. Einmal, daß diese Form dem Bewußtsein deutscher Nation vertrauter ist als jene; zweitens aber, daß der Venusberg in der Pariser Fassung szenisch schlechthin unlösbar ist.²⁵¹

Zum einen ist hier bemerkenswert, dass Bach mit der Bemerkung „trotz Wagner“ in der Komposition der „Pariser Fassung“ eine von Wagner intendierte Veränderung zur Originalpartitur sieht und nur nicht als notwendige Maßnahme auffasst um zu einer Aufführung in Paris zu gelangen. Zum anderen stellt Bach hier eindeutig eine Formulierung von nationaler Identität zur Diskussion, die, „trotz Wagner“, charakteristisch für die erste Fassung zu sein scheint und durch die neue Fassung an Bedeutung verliert. Tatsächlich bedeutete für Wagner die Arbeit an der „Pariser Fassung“ nicht nur eine Konzession an die Pariser Sitten, sondern sie war ihm auch eine

²⁴⁸ Reichspost (23. 02. 1923) 7.

²⁴⁹ Vgl. Arbeiter-Zeitung (24. 02. 1923) 8.

²⁵⁰ Arbeiter-Zeitung (24. 02. 1923) 8.

²⁵¹ Arbeiter-Zeitung (24. 02. 1923) 8.

Herausforderung, mit der er dem Venusreich ein stärkeres Gegengewicht zu Elisabeths seelenhafter Heiligkeit geben konnte.²⁵²

Die „Pariser Fassung“ wurde in Wien zum ersten Mal unter der Einstudierung von Wagner selbst im Jahre 1875 aufgeführt. Man kann allerdings schon von einer „Wiener Fassung“ sprechen, da Wagner noch zusätzliche Anmerkungen und Striche vor der Wiener Aufführung eingearbeitet hatte. Die beliebtere „Dresdener Fassung“ wurde allerdings schon kurz nach Wagners Abreise wieder etabliert, da diese kürzer war und dem Wiener Publikum mehr zusagte. 1913 kehrte mit dem neuen Direktor Hans Gregor die Pariser Version wieder ans Haus zurück.²⁵³ Für Bach wie für das Wiener Publikum scheint die ursprüngliche Fassung „vertrauter“ zu sein und vielleicht erscheint Bach die Oper ohne den französischen Einfluss als authentischer und offensichtlich „deutscher“. Bach verlautbart hier offenbar eine nationale Zuschreibung, die einerseits gegen den französischen Einfluss zu lesen sein könnte. Andererseits könnte Bach die „Dresdener Fassung“ schlichtweg vertrauter gewesen sein und in dem Geschmack der Wiener durchaus den Ausdruck eines „Bewußtseins deutscher Nation“ herauslesen. Wie schon oben ausgeführt, standen die Sozialdemokraten durchaus in der Tradition des Glaubens an eine deutsche Nation, die auch Österreich beinhaltete und der Anfang der 1920er Jahre wohl noch eine starke Komponente im Aspekt österreichischer Identität darstellte.

Im Folgenden begrüßt Bach die immerhin „nicht mehr lächerlich“ wirkende szenische Ausgestaltung der Bacchanal-Szene, bekrittelt aber die sonst unzureichende Dekoration und Aufstellung der Sänger. Auch sonst ist die Kritik recht unfreundlich, er schiebt diverse sängerische Ungereimtheiten auf neu verarbeitete Tempi von Strauss und lobt zum Schluss besonders das Orchester. „Es hätte mit Strauß gerufen werden müssen.“²⁵⁴

Bach reiht sich mit dem Wunsch nach der Erneuerung von Wagners Bühnenwerken an die Aussagen in *Reichspost* und *Neue Freie Presse* ein und bestätigt den Eindruck, dass Wagneropern einen hohen Stellenwert an der Staatsoper bzw. dem österreichischen Kulturleben einnehmen und häufig als Beispiele von wichtiger Kulturarbeit genannt werden. In Kontrast dazu stehen allerdings die knappe Länge mancher Rezensionen und die besonders von Bach zu Tage tretenden nebulösen, aussageschwachen Formulierungen und Inhalte. Auch die Rezension zum *Tannhäuser*

²⁵² Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 249.

²⁵³ Vgl. Michael *Jahn*, Wiener Historischer Opernführer. Richard Wagner. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. In: Michael *Jahn* (Hg.), Veröffentlichungen des rism-österreich, Bd. 3 (Reihe C, Wien 2009) 16-18.

²⁵⁴ Arbeiter-Zeitung (24. 02. 1923) 8.

in der *Arbeiter-Zeitung* bietet wenig griffige Formulierungen und kaum Hinweise auf die Vermittlung von identitätsstiftenden Merkmalen, die im vorliegenden Zusammenhang aufschlussreich wären. In der Rezension der *Arbeiter-Zeitung* lässt sich allerdings die deutsch-nationale Einstellung der Sozialdemokraten Anfang der 1920er Jahre bestätigen. Sie wird zwar nicht mit den „deutschen“ Elementen, die sich im Ursprung der Sage und in der Figur des Tannhäuser manifestieren,²⁵⁵ in Verbindung gebracht, sondern vor einem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund gezeigt. Vielleicht waren auch die für die Rezipienten schwer verständlichen psychologischen Handlungsebenen, die Wagner mit dem komplizierten Verhältnis zwischen Begierde, Entsagung und aussichtsloser Vergebung, wie sie Philipp Ther als Problematik der Rezeption zur Zeit der Uraufführung verortet,²⁵⁶ auch 1923 zu spüren.

4.4 Die Meistersinger von Nürnberg. Neuinszenierung 30.9.1929

4.4.1 NEUE FREIE PRESSE

Der Neuinszenierung der *Meistersinger* unter Clemens Krauss widmet Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* einen ausladenden Artikel, der im Feuilleton auf den Seiten 1-3 zu finden ist. Er stellt diese unter die Überschrift „Neuinszenierung der ‚Meistersinger‘. – Zur neuen Direktionsära.“²⁵⁷ Clemens Krauss war gerade erst am 1. September zum Intendanten ernannt worden.²⁵⁸

Interessant erscheint, dass Korngold mit dem Hinweis beginnt, dass die *Meistersinger* gar nicht so dringlich einer Neuinszenierung bedurft hätten. Er meint, dass die „szenischen Erneuerungen“ unter Mahler, Weingartner und Strauss (unter Strauss hatte es nur eine Neueinstudierung gegeben) nahe genug zurück lägen und die Szenerie noch immer glaubwürdig sei. Korngold fährt jedoch fort, dass Krauss‘ Erneuerungswillen durchaus nachvollziehbar sei und im weiteren Verlauf der Lektüre kann man feststellen, dass Korngold die angeblich überflüssige Neuinszenierung als Grundlage für eine ausführliche Kritik an der kulturpolitischen Situation heranzieht.

[Krauss] berief sich auf die Verödung der Produktion und deren Rückwirkung auf die Novitätenmöglichkeiten des Operntheaters, sprach von Werken, die für eine einzige

²⁵⁵ Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 247.

²⁵⁶ Vgl. Ther, Wie national war die Oper? 98.

²⁵⁷ Neue Freie Presse (2. 10. 1929).

²⁵⁸ Direktoren der Staatsoper, in: <http://www.wienerstaatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Alle-Direktoren.de.php> (13. Mai 2012).

Saison auf den Markt geworfen werden, prägte das Wort von der „modernen Konjunkturoper“. Schalten wir ergänzend ein, daß dieses Gebilde doppelt auf die Konjunktur spekuliert: einmal auf die allgemeine Geschmacksverflachung durch snobistisches Sensationsbedürfnis, „Mal was anderes“-Devise, alles Altmenschliche zurückdrängende „Neusachliches“; zum anderen auf die unentwegte PartEIFörderung... Es ist also der Mangel an würdigen Novitäten, der den neuen Mann, der sich doch mit Wirkung vorstellen will, zunächst der Pflege wertvoller Standardwerke zudrängt.²⁵⁹

Korngold geht hier auf die schwierige kulturelle und wirtschaftliche Lage der Staatsoper ein wie sie oben im Kapitel über die Staatsoper beschrieben wurde und bezweifelt einerseits das allgemeine Kunstverständnis der Gesellschaft und kritisiert andererseits die Novitätensituation, die ihm zu wenig „Altmenschliches“ und „Würdiges“ zu zeigen scheint.²⁶⁰ Vielleicht fühlt sich Korngold besonders in der Zeit der Weltwirtschaftskrise und den aufrührenden politischen Ereignissen in Österreich dazu verpflichtet, die „alten Gepflogenheiten“ auch, oder besonders im Opernbetrieb wieder zu propagieren. Wenn der Schritt nach vorne nicht gelingt, vermittelt man Sicherheit mit der Rückbesinnung auf Vertrautes. Der Hinweis, dass Krauss aus Mangel an neuem Opernmaterial mit der Pflege „wertvoller Standardwerke“ seine Amtszeit beginnen muss, könnte bedeuten, dass Korngold an Stelle der *Meistersinger* lieber eine Novität als Einstandswerk Krauss' gesehen hätte. Es klingt allerdings widersprüchlich, wenn Korngold Novitäten fordert, die das „Altmenschliche“ in den Vordergrund stellen sollen. Fest steht, dass die *Meistersinger* augenscheinlich als gediegenes Standardwerk gelten, das man nicht oft genug neuinszenieren kann. Oder in Korngolds Worten: „Kann man einer geliebten Frau genug neue Kleider machen?“²⁶¹

Im weiteren Verlauf des Artikels geht Korngold auch ausführlich und auf unterhaltsame Art und Weise auf die sich verändernde Situation des Regisseurs, als immer stärker werdende (und sich immer wichtiger nehmende) Position ein. Die interessante mediale Rezeption dieser theaterhistorischen Entwicklung muss hier allerdings aus Platzgründen beiseitegelassen werden. Die Beschreibung und Beurteilung der einzelnen Szenen der Premiere wird akribisch abgearbeitet. Korngold verwendet auch in dieser Rezension national-konnotierte Beschreibungen, wie in Bezug auf den Schauplatz Nürnberg, an dessen Ausgestaltung er „die anheimelnde Poesie der alten deutschen Stadt“ vermisst. Im 3. Akt, 5. Szene, dem „Wach auf!“-Chor, in der Sachs vom Nürnberger Volk umrundet wird, sieht Korngold einen „Höhepunkt der

²⁵⁹ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 1.

²⁶⁰ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 1.

²⁶¹ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 1.

Regieleistung, ein Einfall, der für eine Kundgebung der Volkskraft und des Volksgemütes einen an ein Erhabenes streifenden szenischen Ausdruck findet.²⁶² Korngold beschreibt hier für die *Neue Freie Presse* die Szene des berühmten Chores mit Pathos, mit dem er das „Volk“, dem in der Dramaturgie dieser Oper eine einerseits naive, andererseits durch die Verkörperung in Hans Sachs eine zentrale Rolle zukommt,²⁶³ als entscheidendes Motiv darstellt. In seiner Beschreibung verlässt Korngold die Sphäre der Nacherzählung und Bewertung des Gesehenen und taucht mit der Bezeichnung des „an ein Erhabenes streifenden“ in eine Semantik ein, die das Geschehen auf der Bühne durch auf eine esoterische Ebene überhöht.

Eine bemerkenswerte Beobachtung macht Korngold über die vieldiskutierte und oft interpretierte Schlussansprache des Sachs, in dem die deutsch-national verstandene Botschaft in der Wagnerrezeption wohl auch noch weiterhin Diskussionsstoff bieten wird. Sachs und schließlich das Volk wiederholend: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister; und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!“²⁶⁴ Korngold bemerkt zu dieser Szene:

verzichten würden wir dafür auf die meiningerde Anteilnahme des Volkes an der Schlußansprache des Sachs, vollends an Versuchen, auf der Meistersingertribüne die Stimmung feierlicher Gehobenheit durch Selbstironie zu brechen.

Die sinnvolle inhaltliche Aussage scheint hier nicht ganz offensichtlich, dennoch ist hier in Anbetracht der ideologisch bedeutenden Schlussansprache der von Korngold transportierte Unterton auffallend. Für ihn ist die Rolle des Volkes offenbar nicht passend ausgestaltet, was immer er mit „meiningender Anteilnahme“ oder der angeblich durch „Selbstironie gebrochenen Stimmung“ meinen könnte, der Leser oder die Leserin erhält nicht den Eindruck eines positiv konnotierten Ereignisses, folglich bietet diese Beschreibung des deutsch-national konnotierten Schlusses der *Meistersinger* auch kein Identitätsangebot für die Leserschaft.

Nach der ausladenden szenischen Beurteilung widmet sich Korngold im Folgenden der musikalischen Erneuerung, die ihm „wichtiger als die szenische“ bleibt. Er lobt die Neueinstudierung von Clemens Krauss und charakterisiert das musikalische Ergebnis als „pathetisch-mässig, heiter-beschwingt und feierlich-getragen, kraftvoll und rührend, hochgespannt-ideal und deutsch-bürgerlich zugleich [...] Alles kommt deutlich

²⁶² Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 2.

²⁶³ Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 324.

²⁶⁴ Dritter Aufzug, In: <http://www.rwagner.net/libretti/meisters/e-meisters-a3s5.html> (2. Juni 2012).

heraus in diesem Wunderwerk“²⁶⁵ Korngold beschreibt hier musikalisch Erlebtes mit allerlei Adjektiven, von denen die nationale und ständische Zuschreibung „deutsch“ und „bürgerlich“ wohl am wenigsten musikalisch zuordenbar sind. In der Beschreibung Korngolds kann man herauslesen, dass er die Rezipienten der *Meistersinger*, passend zur Musik, ebenfalls als „deutsch“ und „bürgerlich“ beschreiben würde. Auch hier ist das „deutsche“ nicht das „andere“, sondern wird als etwas „Eigenes“ und „Natürliches“ dargestellt. An die Beschreibung eines später als „arisch“ charakterisierten „Deutschen“ erinnert im Folgenden Korngolds weitere Formulierung der Gestaltung der Musik „die Kraft und Gesundheit der Linienführung“ austrahle²⁶⁶. Vielleicht mag diese Beschreibung nur in den Nachkriegsgenerationen das Gefühl auslösen, es handele sich hier wiederum um die Darstellung von etwas demonstrativ „Deutschem“ und ist nicht auf zeitgenössische Rezensionen der 1930er übertragbar, dennoch wird hier die Musik „vermenschlicht“ dargestellt, nämlich durch die Verwendung der Begriffe, die man sonst nur für organische Gegenstände verwendet.

Auf der schließlich dritten und letzten Seite der Rezension geht Korngold auf die Leistung der Sänger ein, die er überaus lobt. Die kulturpolitischen „Zeitübel“, wie die Internationalisierung der Opernsänger sind Gegenstand seiner weiteren Äußerungen, sowie die Hoffnung, dass mit der neuen Direktion junge Talente gebunden werden, „die einem weithin leuchtenden, berühmten Kunstinstitute, wie dem Wiener Operntheater, zustreben [...]“ mögen und die „fürchterliche Aushilfskraft“ aus dem internationalen Parkett nicht mehr gebraucht werde.²⁶⁷ Hier betont der Rezensent den Wunsch nach „eigenen“, um nicht zu sagen „nationalen“ oder „lokalen“ Kräften, die ausschließlich der „weithin leuchtenden“ Wiener Oper zur Verfügung stehen und nicht durch das „Uebel“ der Internationalität die „ethische Auffassung des Künstlerberufes“ gefährden.²⁶⁸ Hier fällt auf, dass das „Fremde“ und die Veränderung durch internationale Bewegung eine durchaus negative Rolle spielen. Der Rezensent bevorzugt ein eigenes, im „Haus“ herangezogenes Ensemble.

In der letzten Spalte seiner Rezension warnt Korngold den neuen Operndirektor vor dem korruptionsdurchtränkten Umfeld, die „morbus viennensis“, die für Krauss zu bewältigen sei. Im letzten Absatz schließlich:

²⁶⁵ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 2.

²⁶⁶ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 2.

²⁶⁷ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 3.

²⁶⁸ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 3.

Nicht einen Augenblick fürchten wir für den Geist des Hauses. Krauß ist echt österreichischer, Wiener, daher uninfizierbar gesunder Musiker. [...] Er wird um so mehr in Wien immun bleiben, wo ihm eine kostbare, altherwürdige Kunststätte anvertraut ist, die eine Tradition zu wahren, geschmacksverderberische Experimente [...] fernzuhalten, in Zeiten der Verwirrung besonders beispielgebend und erzieherisch zu wirken hat.²⁶⁹

Hier finden wir eindeutig den Begriff des Wieners, überraschenderweise auch des „Österreichers“, der einen unverderblichen musikalischen Geschmack aufweist. Als wäre der musikalische Geschmack ein organisches Wesen, wird auch dieser bei Krauss als „gesund und uninfizierbar“ dargestellt. Die Hervorhebung der „altherwürdigen Kunststätte“ und die erzieherischen Maßnahmen, die Korngold ohne „geschmacksverderberische“ Neuerungen der Staatsoper anhaften möchte, zeugen zum einen von einem Kulturpatriotismus, den er trotz seiner oben genannten Kritik an Wien und augenscheinlich auch an Österreich knüpft. Diese Offenbarung mag an einem veränderten Nationalbewusstsein liegen, das Ende der 1920er zu einem vertrauteren „Österreich“ Begriff geführt hatte, und man auch ohne den Zusatz des „Deutschen“ zu existieren gelernt hatte. Dass zur „Erziehung“ eine Neuinszenierung der *Meistersinger* gehört, einem „wertvollen Standardwerk“, bestätigt die Auffassung, dass Wagners Werke auch in Wien einen hohen Stellenwert hatten. Mit der Hervorhebung des „altherwürdigen“ Opernhauses bietet Korngold hier eine Vergangenheit als Wahrheit an, die eine hohe kulturelle Stellung des Hauses suggeriert und man könnte meinen, dass man durch die Neuinszenierung der *Meistersinger* zu dieser vermeintlich verloren gegangenen Stellung wieder zurückfinden könnte.

Korngold nimmt die Neuinszenierung einerseits zum Anlass, die gegebenen kulturpolitischen Verhältnisse an den Pranger zu stellen und die Produktionspraxis an der Staatsoper zu kritisieren, andererseits um die aufkommende neue Regiepraxis genauer zu besprechen. Für diese Arbeit relevante Bemerkungen zu dem deutsch-national konnotierten Inhalt der *Meistersinger* sind hier kaum zu finden, bemerkenswert scheint hier wiederum die Semantik rund um die Aufführungspraxis, die Beschreibung der Musik oder der mitwirkenden Personen. Die Ablehnung von etwas „unpassend Neuem“ und internationalen Einflüssen wird hier ebenso deutlich, Korngold bevorzugt Altbekanntes, im „Hause“ gewachsenes. Die *Meistersinger* scheinen auch ein Paradebeispiel darzustellen, da sie als klassische Repertoireoper dargestellt werden und einem „deutsch-bürgerlichen“ Kulturverständnis entsprechen und mit der Wiener Staatsoper eng verbunden scheinen. Als Zusatz wird von Korngold allerdings auch eine

²⁶⁹ Neue Freie Presse (2. 10. 1929) 3.

„österreichische“ bzw. „Wienerische“ Kultursuprematie dargestellt, die durch die Vergangenheit legitimiert wird. So bietet Korngold zwei Identitätsangebote an seine Leserschaft, einerseits ein „Österreichisches“, auf Basis musikalischer Überlegenheit und andererseits ein „Deutsch-Bürgerliches“ das durch die Semantik bei der Beschreibung von Musik oder musikalischem Ausdruck zu tragen kommt.

4.4.2 REICHSPOST

Die Rezension zur Neuinszenierung der *Meistersinger* befindet sich in der *Reichspost* auf Seite 8 in der Ausgabe vom 2.10.29. Die Platzierung auf Seite 1 im Feuilleton wurde ihr von der Erstaufführung von Hans Saßmanns *Metternich* im Burgtheater streitig gemacht. Die Rezension ist trotz ihrer zweitrangig scheinenden Platzierung sehr ausführlich und vergleichsweise lang.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Aufführungen gerade unserer bedeutendsten und daher am häufigsten gegebenen Meisterwerke in die gefährliche Bahn der Gewohnheit gerät und Staub und Rost Ansetzt. [...] jedes bedeutende Kunstinstitut [hat] die Pflicht, die Darstellung des betreffenden Werkes wieder aufzufrischen und sie in eine seiner Bedeutung und seines künstlerischen Wertes würdige Höhe zu heben.²⁷⁰

Mit diesen Worten beginnt Max Springer seine Kritik, sie beinhalten schon vertraute Merkmale der bisher analysierten Opernrezensionen. Die Pflege von Wagners Opern wird wieder an den Anfang gestellt. Bemerkenswert ist hier wieder das Possessivpronomen „unser“, die *Meistersinger* werden als etwas Eigenes angesehen und sind in der Werteordnung offenbar auch hoch gelegen, das suggeriert der Superlativ „bedeutendsten“. Auch die „gefährliche“ Routine, vor der Springer warnt, wird hier wieder betont, offenbar wird es als wichtig angesehen, häufig gespielte Opern immer wieder neu zu „bekleiden“, wie ja schon oben bei Korngold zu sehen war. Interessant ist hier zu bemerken, dass es nie um die Regisseure und um ihre Ideen geht, sondern immer nur um die Pflege des Werkes. Auch die später von Springer ausgedrückte Unzufriedenheit mit älteren Inszenierungen ist ein vertrautes Merkmal, obwohl ja sein Kollege zur Neueinstudierung des Werkes 1922 von der in „ewiger Jugend blühender“ Oper sprach.

Die „Bedeutung“ und der „künstlerische Wert“ der *Meistersinger* werden hier zwar nicht ausgeführt, doch die Bemerkung, dass es wieder zu „würdigen Höhen“ geführt werden müsse, lässt dem Leser und der Leserin keinen Zweifel, dass es sich

²⁷⁰ Reichspost (2. 10. 1929) 8.

dabei um etwas sehr bedeutendes handelt. Auch Springers Kommentar, Direktor Krauss habe „die ganze Kraft seiner Persönlichkeit und die Autorität seiner Stellung in den Dienst der edlen Sache gestellt“ und so für „beste Kräfte“²⁷¹ gesorgt, zeigt, dass den *Meistersingern* eine „normale“ Zuwendung eines Operndirektors nicht reicht, sondern dass Krauss ganz besondere Arbeit leisten wollte oder musste, damit es zu einer „würdigen“ Wiedergabe des Werkes kommen konnte.

Springer schreibt auch im Folgenden mit euphorischer Zustimmung über die gelungenen Chorstellen und die besondere Leistung der Sänger, die in das „künstlerisch Exzeptionelle [...] Gesamtbild“ passten. Die Interpretation des Sachs, gesungen von Wilhelm Rode, hätte für Springer mit einer „stärkeren Betonung der humorvollen Note an Eindringlichkeit gewonnen“ denn „gerade in diesem Charakterzug beruht der Zauber dieser dem deutsch fühlenden Herzen so nahe stehenden Gestalt.“²⁷² In dieser Charakterisierung des Hans Sachs findet der Leser und die Leserin eine nationale Zuschreibung, die mit der Eigenschaft des Humors verbunden ist. Was es bedeutet, dem „deutsch fühlenden Herzen“ nahe zu stehen, wird der Leserschaft der *Reichspost* aus dem Jahre 1929 hier nicht direkt beantwortet, es ist aber interessant, dass Springer Sachs auch nicht als „deutsch fühlend“ beschreibt, sondern ihn nur als dem „deutsch fühlenden Herzen“ als „nahestehend“ bezeichnet. Wenn man von der Schlussansprache von Sachs ausgeht, so hätte Springer Sachs‘ Charakter auch durchaus als dezidiert „deutsch“ beschreiben können. Vielleicht sieht der Rezensent in Sachs jedoch mehr den lokal wirkenden Nürnberger als einen gesamtdeutsch denkenden „den Lebensereignissen des Alltags überlegenen Dichterphilosophen“.²⁷³

Der Autor geht weiterhin auf Sängerbeschreibungen ein, die für die hier untersuchten Details von keinem Interesse sind, aber die Begeisterung des Rezensenten über den Gesamteindruck der Aufführung widerspiegeln. Auch die neue Szene wird gebührend besprochen und hochgelobt. Zum Schluss fasst Springer zusammen: „Alles in allem: Die Tätigkeit des neuen Direktors scheint die Aera des Wiederaufstieges unseres altberühmten Institutes einzuleiten.“²⁷⁴ Die Wiener Staatsoper wird einmal mehr als Haus mit langer, ruhmreicher Tradition dargestellt und bietet, durch die Bezeichnung „unser“, auch ein Identitätsangebot an die Leserschaft. Es wird also durch die ausdrücklich als ehrenvoll beschriebene Vergangenheit eine Zusammengehörigkeit

²⁷¹ Reichspost (2. 10. 1929) 8.

²⁷² Reichspost (2. 10. 1929) 8.

²⁷³ Reichspost (2. 10. 1929) 8.

²⁷⁴ Reichspost (2. 10. 1929) 8.

suggeriert, die mit der Neuinszenierung der *Meistersinger* offenbar eine „Durststrecke“ beendet.

Max Springer offeriert der operninteressierten Leserschaft der *Reichspost* hier eine sehr ausführliche Rezension, die trotz ihrer Positionierung den *Meistersingern* eine bedeutende Rolle in der Operngeschichte und Aufführungspraxis, auch in Hinblick auf die Geschichte der Wiener Staatsoper, zuordnet. Diese Neuinszenierung dient, wie schon von Korngold oben in der *Neuen Freien Presse* angedeutet wird, zu einer anscheinend notwendigen „Sanierung“ der kulturellen Repräsentation Wiens, vielleicht auch ganz Österreichs. Die Rezensionen transportieren hier ein Angebot zur Stärkung einer kollektiven Identität. Durch die Benennung des „Meisterwerkes“, das das „altherwürdige“ Opernhaus immer wieder besonders „pflegen“ muss, oder, wie Korngold meint, als repräsentativ für eine neue Ära gilt, entsteht der Eindruck zum Willen einer „konservativen Revolution“, wie Hofmannsthal sie gerne mit seinen Salzburger Festspielen konzipierte.²⁷⁵ Auffallend ist abermals, dass die Schlussansprache nicht explizit erwähnt wird. Dieser Fakt könnte auf einen bestimmten Respektabstand hindeuten, den die Autoren zu dem doch explizit deutsch-nationalen Inhalt bewahren wollten. Wahrscheinlicher aber scheint ein gewisses Selbstverständnis gegenüber den nationalisierenden Aussagen zu sein, die einfach als Teil des als „unser“ deklarierten „Meisterwerkes“ gesehen werden.

4.4.3 ARBEITER-ZEITUNG

David Josef Bach offeriert seine ausführliche Rezension zur Neuinszenierung der *Meistersinger* am 2.10.1929 auf Seite 5 der *Arbeiter-Zeitung*. Er beginnt mit einer zusammenhanglos scheinenden Abhandlung über die Affinitäten zwischen Wagner und seinen Figuren, in der er die Rolle des Hans Sachs immer wieder in den Volkzusammenhang bringt und diesen Punkt augenscheinlich als wesentlich ansieht. Interessant scheint, dass er meint: „Richard Wagner ist ein wenig Hans Sachs, wie er noch mehr Wodan ist. Aber die treulose Treue des Gottes ist nichts gegen die Steigerung in der Gestalt Tristans, welcher der wahre Held ist.“²⁷⁶ Hier wird einerseits die etwas wirr scheinende Argumentation ersichtlich, andererseits ist es bemerkenswert,

²⁷⁵ Vgl. *Steinberg*, Salzburger Festspiele, 84f.

²⁷⁶ *Arbeiter-Zeitung* (2. 10. 1929) 5.

dass Bach nicht so sehr wie Wagner selbst²⁷⁷ in Hans Sachs eine Verkörperung des Komponisten versteht, sondern eher den Tristan als charakteristische Figur für Wagner wahrnimmt.

Es folgen einige Zeilen über die Neuinszenierung unter Mahler und Weingartner, die oben abgehandelte Neueinstudierung unter Strauss erwähnt Bach nicht. Er meint „inzwischen sind die szenischen Mittel verfallen, die musikalischen verstaubt“ und begrüßt deshalb die Neuinszenierung.²⁷⁸ Bach Beschreibt die Leistung des Orchesters unter Krauss und benutzt für die Klangschilderung ständische Zuschreibungen:

[...] aber es gibt unter Herrn Krauß auch wunderschöne Steigerungen im Orchester, Glanz und Feierlichkeit. Aber es ist eine etwas behäbige, gut bürgerliche Feierlichkeit, und insofern stimmt sie nicht immer mit dem szenischen Willen des Spielleiters Dr. Wallerstein überein.²⁷⁹

Auch hier wird die etwas schwammige Formulierung in der Aufführungskritik Bachs offensichtlich. Anders als für Korngold ist für Bach das „Bürgerliche“ negativ konnotiert und wird nicht als Eigenschaft der Oper selbst, sondern als unerwünschter Effekt von deren Ausgestaltung gesehen. Dass diese „behäbige“ Feierlichkeit nicht mit der Szenerie korrespondiere, würde gerade bei Hans Sachs deutlich.²⁸⁰ Die etwas wagen Begründungen zu dieser Argumentation sind hier von keiner Relevanz, bezeichnend scheint, dass der Rezensent auf die für Sachs charakteristischen Eigenschaften als öffentlich wirkenden „Künstler“ und andererseits als „Privatmann“ eingeht.

Das letzte Wort hat der Künstler Sachs; dies auch in tieferer Bedeutung in dieser Neuinszenierung. Welches größere Lob ließe sich für sie ersinnen, als daß der dritte Akt, die Festwiese, geradezu *überwältigend* wirkt? Da werden alle Einwände fortgeschwemmt, und es bleibt ein Gefühl des inneren Beglücktseins.²⁸¹

An diesen Ausführungen wird der Leserschaft die magische, „überwältigende“ Wirkung des dritten Aktes vermittelt, der alle anderen Beanstandungen verblassen lässt. Es scheint bezeichnend, dass es bei den Kritiken der *Meistersinger* meist der Dritte Akt ist, der eine bewegende Wirkung auszuüben vermag. Die Autorität des Volkes und der Handwerker, der Sieg der „modernen“ über die festgefahrene, „alte“ Kunst, der durch das Volk bestätigt wird und nicht zuletzt die üppig wirkende musikalische Gestaltung durch Wagner wird bei den Rezensionen immer wieder thematisiert. Die

²⁷⁷ Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 322, 328.

²⁷⁸ Arbeiter-Zeitung (2. 10. 1929) 5.

²⁷⁹ Arbeiter-Zeitung (2. 10. 1929) 5.

²⁸⁰ Arbeiter-Zeitung (2. 10. 1929) 5.

²⁸¹ Arbeiter-Zeitung (2. 10. 1929) 5. Hervorhebung durch den Autor.

Schlussansprache von Sachs wird jedoch auch bei Bach nicht von deutsch-nationaler Perspektive aus interpretiert, sie wird nur als Teil dieses „erhabenen“ Schlussaktes erwähnt. Dies ist interessant, wenn man bedenkt, dass gerade die Schlussansprache in der Rezeption der *Meistersinger* eine zentrale Rolle spielt.²⁸² Vielleicht könnte das Fehlen einer Interpretation ein deutsch-nationales Selbstverständnis andeuten, mit dem die national aufgeladenen Sätze des Sachs gehört wurden.

Dass 1929 aber auch schon die Brisanz des aufkommenden Nationalsozialismus in Deutschland eine Rolle spielte, ist eher unwahrscheinlich, da in den Rezensionen der Neueinstudierung 1922 auch keine offensichtlichen Bemerkungen zum deutsch-nationalen Topos zu finden waren. Fest steht, dass auch in dem Organ der Sozialdemokraten, die einen Anschluss am ehesten befürworteten, keine Auseinandersetzung mit Wagners als „großdeutsch“ interpretierbaren Schluss stattfindet.

Bach beschreibt weiterhin sehr wortreich die Leistungen der Sänger und der Inszenierung, und endet schließlich im letzten Absatz mit:

[...] die Zeiten ändern sich, die ‚Meistersinger‘ überdauern sie. Aus einer neuen Zeit werden neue Kräfte für den neuen Stil geschöpft, in dem sich das ewige Werk abwandelt.

[...] Von dem jungen Direktor wird wirkliches *Jungsein* gefordert. Der stürmische Erfolg muß alle ermutigen, vorwärts zu gehen.²⁸³

Die erste Zeile in Bachs finalem Absatz erinnern ein wenig an das Schlussplädoyer von Sachs. In beiden Versionen finden wir den Topos der „ewigen“ Meistersinger und ihrer Kunst, seien nun die „deutschen Meister“ gemeint, oder die Oper die *Meistersinger von Nürnberg*. Es ist interessant, wie Bach dieses Werk auch als Inspiration „vorwärts“ zu gehen benutzt und zeugt von der auch 1929 verspürten Aktualität der Oper. Durch das abermalige Fehlen einer expliziten Erklärung für den eigentlichen Ursprung für diese Wirkung wird ersichtlich, dass anscheinend auch die Leserschaft Ende der 1920er Jahre durchaus dasselbe Gefühl bezüglich der *Meistersinger* und ihrer Bedeutung hatten wie 1922. In den Beschreibungen finden sich keine expliziten Hinweise auf das Verständnis einer „Nationaloper“, dennoch gewinnt man den Eindruck, es handle sich um ein für das „Volk“ und damit dem Rezipienten bedeutendes Werk. Besonders der dritte Akt wird mehrmals hervorgehoben, mit Hinweisen auf die „Volkskraft“ und, die gesamte Oper betreffend, auf die „ewige“ Aktualität und „Jugendlichkeit“. Das Bekenntnis zur „Nationaloper“ oder zu den

²⁸² Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 325.

²⁸³ Arbeiter-Zeitung (2. 10. 1929) 5. Hervorhebung durch den Autor.

offensichtlichen nationalen Inhalten bleibt allerdings aus und wird dem Leser oder der Leserin nur unterschwellig angedeutet. Vielleicht repräsentieren diese zum Teil schwer verständlichen Aussagen die Suche nach einer österreichischen Identität, die so vielfältig angeboten wurde und es offenbar schwer war, sich festzulegen.

4.5 Parsifal. Neuinszenierung 13.2.1933

Am 13. Februar 1933 jährte sich Richard Wagners Todestag zum 50. Mal. Zu diesem Anlass wurden in allen großen Zeitungen Artikel verfasst, die dem Komponisten gewidmet waren. So sind die Rezensionen zur Premiere des *Parsifal* zum Teil mit einem Nachruf an Wagner verbunden oder es finden sich zusätzliche Artikel rund um Wagner ausgerichtet. Diese sollen im Folgenden bei der Analyse zusätzlich berücksichtigt werden, da sie durch die Art und Weise wie sein Angedenken gestaltet wurde, Auskunft über seinen Stellenwert in der Suche nach einer österreichischen Identität geben können.

4.5.1 NEUE FREIE PRESSE

Auch in der *Neuen Freien Presse*, befindet sich am 14.2.33 auf den Seiten 1-2 im Feuilleton eine Hommage an Wagner von Friedrich Eckstein, der ausführlich seine Fußreise im Jahr 1882 von Wien nach Bayreuth „um, durch meine Pilgerfahrt würdig vorbereitet, an der Stätte von Richard Wagners persönlicher Wirksamkeit der ersten, nur einem engeren Kreise zugänglichen Aufführung des Festspieles beizuwohnen.“²⁸⁴ Die Beschreibung umfasst eine detaillierte Wegbeschreibung mit einer besonders ausgeschmückten Darstellung der Natur und erinnert an die dichterische Epik aus der Epoche der Romantik. Auch ein Abendessen in Bayreuth mit der Anwesenheit Wagners wird von Eckstein in verehrenden Worten geschildert.²⁸⁵ Am 16. Februar, nachdem am 15. die *Parsifal*-Premiere besprochen wird, führt Eckstein seine Ausführungen fort und beschreibt die Erlebnisse rund um die *Parsifal* Uraufführung und das Ereignis selbst sehr detailreich, inklusive der Anekdote, die erzählt, dass Wagner beim Applaus nach

²⁸⁴ Neue Freie Presse (14. 02. 1933) 1.

²⁸⁵ Vgl. Neue Freie Presse (14. 02. 1933) 2.

dem ersten Akt Ruhe gefordert hätte und schließlich von einer Einladung in die Villa Wahnfried.²⁸⁶

In der Ausgabe am 14.2.1933 der *Neuen Freien Presse* wird auf S. 5-6 die Ausstellungseröffnung im Konzerthaus mit dem Titel „Richard Wagner und Wien“ verwiesen. Dieser Artikel soll hier kurz thematisiert werden, da er die etwas delikate Beziehung zwischen Wien und Wagner indirekt anspricht. Der nicht genannte Journalist, der der Eröffnung beigewohnt hatte, beschreibt die Rede des Bundespräsidenten Miklas, der an die Ausstellung zu Ehren Wagners im Jahre 1892 erinnert, wobei der Unterschied darin bestünde, dass

damals Wagners Schaffen in der Öffentlichkeit nicht unbestritten war, während es heute Gemeingut des deutschen Volkes und der Welt geworden ist. Speziell Wien hat dem Andenken Wagners längst schuldigen Tribut in reichem Maße gezollt. Nicht zuletzt ist die Musikgeschichte der Wiener Oper Beweis dafür, wie sehr Wien den großen Meister geehrt hat und ehrt.²⁸⁷

Schon die Tatsache, dass Bundespräsident Miklas die Ausstellung offiziell eröffnet, zeigt den hohen Stellenwert, den Wagners Todestag im Wiener Kulturleben einnimmt. Wagner sei in erster Linie Gemeingut des „deutschen Volkes“ dem sich offenbar auch die Leserschaft in Wien angehörig fühlen solle, und erst an zweiter Stelle wird Wagners Werk als „Weltkulturerbe“ verstanden. Die Anmerkung, dass es schon früher eine Ausstellung in Wien gegeben hatte, scheint einerseits wie eine Entschuldigung dafür zu sein, dass man Wagner in Wien nicht immer mit offenen Armen empfangen hatte. Andererseits wird hier suggeriert, dass, obwohl Wagner damals noch nicht „unbestritten“ war, Wien schon so „hellsichtig“ war, und dem großen Meister eine Ausstellung gewidmet hatte. Auch die Wiener Oper wird hier wieder als lokales Kulturjuwel dargestellt, das sich besonders der Wagnerpflege zu verpflichten habe. So wird eine identitätsstiftende Verbindung zwischen Wagner und der Wiener Oper hergestellt, die auf das Wiener Opernpublikum und für die national-deutschen Wagnerianer gleichsam wirksam wird.

Das Gedicht, das am selben Tag auf S. 7 veröffentlicht ist, bestätigt den Eindruck, Wagner als Teil des „eigenen“ Kulturkreises zu sehen. Es stammt von Oskar Bendiener und besingt Wagners Schöpfungen mit Wechselreimen. Bezeichnend ist die hymnische Verehrung die der Autor ausdrückt, diese wird in den letzten Zeilen besonders deutlich:

Du, dessen Staub noch stolzes Blühen zeugt,

²⁸⁶ Neue Freie Presse (16. 02. 1933) 1-3.

²⁸⁷ Neue Freie Presse (14. 02. 1933) 5.

Wie Unauschöpfbares hast Du gegeben,
In Demut-Dank sei Dir die Stirn geneigt,
Du wärest tot? Du tot? So ruhn heißt leben...²⁸⁸

Am 15.2.1933 findet sich die Kritik zur *Parsifal*-Premiere im Feuilleton auf den Seiten 1-2, die im Folgenden besprochen werden soll. Julius Korngold ist abermals der Rezensent, er beginnt mit dem Gedenken an Wagner und würdigt den Zeitpunkt der Neuinszenierung und meint

Merkwürdig, wie sich der Ausnahmecharakter des außerordentlichen Werkes erhält!
Auch im Opernbetriebe wahrt es die Sonderstellung, die ihm vorbehalten bleiben sollte.
Es steht im Repertoire, ohne Repertoireoper zu sein [...] Etwas Sakrosanktes wohnt ihm inne, das es auf dem Theater vom Theater unberührt bleiben läßt.²⁸⁹

Mit diesen Überlegungen eröffnet der Rezensent die szenische Kritik, der Altbewährtes vermisst aber alles in allem nicht ganz unzufrieden ist. Diese szenische Kritik überwiegt und ist zum Großteil mit Anmerkungen zu Klingsors Zaubergarten ausgefüllt. Ungewohnt übergangslos beschreibt dann Korngold lange die Leistung der Kundry (Gertrude Rüniger) und recht knapp die der übrigen Sänger. Erst in der letzten Spalte wird das musikalische Element, die charakteristische Herangehensweise an das Werk erwähnt, welche über die Einstellung des Autors gegenüber dem Werk Auskunft geben. Korngold erörtert die „richtige“ Herangehensweise, die ein Dirigent bei der Bearbeitung des *Parsifals* im Sinn haben sollte. Die Interpretation sollte, nach dem Vorbild Bayreuths, ein abgedämpftes Orchesterspiel in den Vordergrund stellen, der Dirigent solle seine „Andacht bereits bei den Proben betätigt haben“. Clemens Krauss

hat schönste künstlerische Arbeit geliefert und als ihr Ergebnis ein sublimiertes, verklärtes, reines, fast metaphysisches Musizieren im Orchester wie auf der Szene. Nichts von mystischem Klang, von den Weihetönen der Gläubigkeit, Geläutertheit, Entrücktheit und Geheiligkeit ging verloren. [...] Dabei vergaß Krauß‘ Messe nicht, was sie nicht vergessen darf: daß sie im Theater zelebriert wird.²⁹⁰

Julius Korngold zeigt sich hier offenbar spirituell berührt von der musikalischen Ausgestaltung von Clemes Krauss, die den Charakter des *Parsifal* in Korngolds Augen perfekt getroffen hat. Die hier verwendeten Hauptwörter erwecken bei der Beschreibung der Premiere den Eindruck eines christlichen Festaktes, ebenso wie die eingangs erwähnten Adjektive, die dem musikalischen Akt zusätzlich eine sakral-spirituelle Färbung beisteuern. Auch mit dem Begriff „Messe“ bezeichnet Korngold hier eindeutig den *Parsifal* als eine Art Gottesdienst, der jedoch „nicht vergessen darf“, wo

²⁸⁸ Neue Freie Presse (14. 02. 1933) 7.

²⁸⁹ Neue Freie Presse (15. 02. 1933) 1.

²⁹⁰ Neue Freie Presse (15. 02. 1933) 2.

er abgehalten wird, ganz so, als ob man als Zuseher oder Zuseherin vergessen könnte, wo man sich befindet.

Abschließend rückt Korngold noch das hohe künstlerische Niveau der Aufführung in den Vordergrund, das „kaum außerhalb unseres Wiener Opernhauses irgendwo in der Welt zu denken ist.“ Er spricht im Zusammenhang mit der offenbar schwierigen Finanzierungslage von der „altberühmten Kunststätte“, die selbst ihre eigenen „Propagandamittel“ am besten produziere. Die Aufführung des *Parsifal* sei für Korngold der beste Beweis dafür, und „die Parsifalglocken sollten auch mahndend geläutet haben, daß Wien am Opernring seinen Gral zu hüten hat.“²⁹¹

4.5.2 REICHSPOST

Auch in der *Reichspost* ist in Memoriam Wagner nicht nur die Rezension zum *Parsifal* zu finden sondern auch der Gedächtnisausstellung im Wiener Konzerthaus einige Zeilen gewidmet. In diesen Zitiert der Autor zum Großteil die Rede des Bundespräsidenten, er hebt Details im Text hervor, die darauf hinweisen könnten, dass auch hier die Beziehung zwischen Wien und Wagner als besonders gut dargestellt werden soll. So hebt Max Springer z.B. ebenso hervor, dass Wagners Werk zur Zeit der ersten Wagner-Ausstellung in Wien „noch keinesfalls unbestritten“ war. Auch die Hervorhebung die „*Musikgeschichte unserer Wiener Oper* sei Beweis dafür, wie sehr Wien den Großen Meister geehrt hat und ehrt, herauf bis auf unsere Tage“²⁹² demonstriert eine kulturelle Hochstellung Wiens. Man bekommt, wie in der *Neuen Freien Presse*, als Leser oder Leserin fast das Gefühl, dass Wien den „Meister“ ganz besonders, vor allem auch schon in der „frühen“ Phase würdig repräsentiert hätte. Hier könnte abermals der Hinweis versteckt sein, man sähe Wien und die Wiener als „besseren“ kulturellen Hintergrund für die künstlerische Entfaltung von Wagners Werk, im Sinne eines „besseren Deutschlands“. Klar wird, dass man sich 1933 in Wien durchaus mit Wagners Federn schmückte und dies auch in den lokalen Printmedien bestätigt wird. Der Fakt, dass hier der Autor in seinem Beitrag hauptsächlich den Bundespräsidenten zitiert und kein eigenes Statement abgibt zeigt, dass er offenbar keine anderen Worte findet bzw. sich nicht persönlich positionieren möchte. Ob er nun Wagner und die „deutsche“ Kultur als essentiell ansieht, oder die speziell

²⁹¹ Neue Freie Presse (15. 02. 1933) 2.

²⁹² Reichspost (14. 02. 1933) 5. Hervorhebung durch den Autor.

„österreichische“ in „unseren Wiener Oper“ in den Vordergrund stellen möchte, bleibt hier offen.

Dem Abschnitt zur Wagner-Ausstellung folgt in der *Reichspost* gleich anschließend die Rezension zur *Parsifal*-Premiere, mit der Überschrift „Wagner-Festaufführung in der Staatsoper: ‚Parsifal‘“. Max Springer beginnt in seiner Rezension mit einer Würdigung Wagners als Theoretiker und gleichfalls Dramatiker und Musiker, dem es gegeben war „in geistvollen theoretischen Schriften aufklärend zu wirken und es zugleich in erfolgreichster Tat vor uns erstehen zu lassen.“²⁹³ Springer sieht seit der Komposition des *Fliegenden Holländers* in Wagners Werk einen Aspekt in den Vordergrund gerückt, der im *Parsifal* zur „erhabensten Darstellung“ gelangt, den Erlösungsgedanken. Springer führt im Folgenden den Wunsch Wagners aus, der sein „Bühnenweihfestspiel“ ausschließlich in Bayreuth aufgeführt haben wollte. Springer zitiert Wagner in seinen Ausführungen zur „unsittlich erkannten Theater- und Publikumspraxis“²⁹⁴ und stellt somit die Legitimation der Aufführung in Wien in Frage. Er geht weiterhin auf die Öffnung des *Parsifal* für die restliche Opernwelt ein und zitiert Richard Strauss, der den Wunsch Wagners, das Werk nicht außerhalb von Bayreuth zur Aufführung zu bringen, respektiert sehen wollte.²⁹⁵ Der *Parsifal* wurde 30 Jahre nach Wagners Tod erst für die Öffentlichkeit geöffnet und Aufführungen auch in anderen Häusern möglich gemacht.²⁹⁶ Springer macht aus der Not eine Tugend und befindet es schließlich als positiv, dass zumindest die vielen Wagnerverehrer, die keinen Platz in Bayreuth finden, auch so in den Genuss des „reifsten Vermächtnisses Wagnerscher Kunst“ gelangen könnten. Dennoch verträge das Werk keinen Platz im normalen Repertoire, „sein erhabener, feierlicher Charakter, die heilige Idee dieser Handlung erfordert eine gewisse festliche Einstellung des Hörers.“²⁹⁷ Für den Rezensenten steht hier eindeutig der Weihecharakter der Oper im Vordergrund. Auch die etwas elitär anmutende Exklusivität, mit der Wagner den *Parsifal* an Bayreuth gebunden hatte, findet bei Springer großes Verständnis und es ist interessant zu beobachten, dass auch 20 Jahre nach dem Verstreichen der Urheberrechte und der folgenden Aufführungspraxis diese Exklusivität noch immer thematisiert wird.

Erst im letzten Teil seiner Ausführungen geht Max Springer kurz auf die Leistung der Sänger ein und erwähnt den Dirigenten Krauss, der „die Aufführung mit

²⁹³ Reichspost (14. 02. 1933) 5.

²⁹⁴ Reichspost (14. 02. 1933) 5.

²⁹⁵ Reichspost (14. 02. 1933) 5.

²⁹⁶ Vgl. *Wapnewski*, Oper Richard Wagners, 334.

²⁹⁷ Reichspost (14. 02. 1933) 5.

sakralem Ernst“ leitete. Auch die Bühnenarbeit von Wallerstein und Roller wird positiv bewertet. Interessant erscheint, dass Springer auch die Ehrengäste des Abends aufzählt, unter ihnen Bundespräsident Miklas, Erzbischof Innitzer, der Wiener Bürgermeister Seitz, Renner Mitglieder der Regierung u.a..²⁹⁸ Springer bestätigt der Leserschaft den offiziellen Charakter, den die Aufführung offenbar hatte. Die Anwesenheit so vieler politischer Amtsträger scheint von heutiger Sicht aus betrachtet als überraschend und erweckt den Eindruck eines politischen Statements. Vielleicht kann man daraus den Charakter eines Feiertages herauslesen, der Wagner gewidmet ist, und der für Wien (es sind ja mit Innitzer und Seitz explizit wienerische Amtsträger anwesend) augenscheinlich einen wesentlichen Träger von Sympathien und vielleicht auch identitätsstiftenden Elementen darstellt. Diese These steht allerdings mit dem letzten Satz Springers in Kontrast, der Wagner als „großen Bayreuther Meister“ explizit räumlich von den Wiener oder österreichischen Merkmalen abgrenzt.

Parsifal gilt als das Werk Wagners, das am meisten Bezug zur Religion aufweist und kann, wie es Hermann Danuser in seinem Aufsatz zum *Parsifal* tut, „als eine sakral-theatrale Weltanschauungsmusik“ betrachtet, werden.²⁹⁹ Es ist hier interessant zu beobachten, dass der Autor der christlichsozialen Tageszeitung in einer Zeit, wo innen- sowie außenpolitisch zunehmend radikalere Positionen gefragt waren, in seiner Rezension keinen Bezug auf die christliche Symbolik nimmt. Die nationale Abgrenzung zu Wagner am Ende lässt vielleicht die Vermutung zu, dass man sich nicht mehr zu nahe an „deutsch“ geltende Elemente wie Wagner positionieren wollte und schon den „österreichischen“ verfolgte.

4.5.3 ARBEITER-ZEITUNG

In der *Arbeiter-Zeitung* finden sich am 12.2.1933 drei Seiten gefüllt mit Artikeln rund um Richard Wagner zu ehren seines Todestages, von denen einige folgend besprochen werden.

Der ausladende Leitartikel zu Wagner auf S. 15 ist von David Josef Bach verfasst und würdigt Wagner als den „Revolutionär“. Er hätte vor dem Ersten Weltkrieg mit seinen Opern und dem Glauben an sich selber andere „Gläubige angelockt und erzogen [...] als beinahe schon die ganze Welt, nicht Deutschland allein, erobert schien,

²⁹⁸ Reichspost (14. 02. 1933) 5.

²⁹⁹ Vgl. Hermann Danuser, Verheißung und Erlösung – Zur Dramaturgie des „Torenspruchs“ in *Parsifal*. In: Wagnerspectrum Schwerpunkt Der Gral. Jg. 4, Nr. 1 (2008) 9-41, hier 10.

brach der Weltkrieg aus“.³⁰⁰ Durch diesen sei Wagners Werk zurückgedrängt worden und die Nachkriegszeit musste sein Werk wieder „neu erkennen. [...] das Zeitgebundene fällt ab, das Ewige bleibt. [...] Es hat die *Kraft zur Erneuerung, weil es revolutionär ist*.“³⁰¹ Hier fällt eingangs auf, dass der Autor in Wagners Werk offensichtlich ein besonders für Deutschland wichtiges Erbe erkennt. Ob er Österreich hier in seinem Begriff „Deutschland“ einschließt, kommt hier nicht klar zum Ausdruck. Man könnte dies aber annehmen, da die Artikel zu Wagners Todestag in der *Arbeiter-Zeitung* überraschend ausladend sind, fast so, als handle es sich um die Ehrung eines Künstlers aus „den eigenen Reihen“. Man scheint sich auch einer revolutionär anmutenden Semantik zu bedienen, um sich in der sozialdemokratischen Arbeiterpartei mit dem „Revolutionär“ Wagner zu identifizieren und ihn somit als eine Art „Genossen“ darzustellen. Dies wird unterstrichen von dem folgenden Absatz, der in den verschiedenen Lebensstationen Wagners die Revolutionen als wichtiges Element in seinem Werdegang sieht, „sein Blut dem Kreislauf großen Weltgeschehens eingeordnet“. Dies hätte auch die Revolution in Wagner ausgelöst, nur war „seine Revolution aber durchaus eine künstlerische, nicht eine politische.“³⁰²

Bach erwähnt auch die Verbindungen Wagners mit sozialistischen und kommunistischen Vorkämpfern und bespricht ausführlich den revolutionären Gehalt der Ring-Schöpfung, wobei Bach diesen nicht so sehr im Inhalt selbst verortet, sondern eher in dem ideellen Wert der „Tatsache des Kunstwerkes an sich. Kunst ist immer revolutionär, weil sie vorwärts will und neue Bedingungen des Seins schafft.“³⁰³ Hier scheint es allerdings widersprüchlich, wenn Bach zuerst besonders Wagners Werk als „revolutionär“ darstellt und diese Aussage dann auf die Kunst im allgemeinen anwendet. Interessant erscheint, dass Bach auch die Verwendung und Veränderung des „deutschen Volksmythos“ als essentiell in Wagners revolutionärem Schaffen ansieht. Die historischen Schauplätze würden geradezu zu „Kulissen“ degradiert und schließlich

Götter [...], Helden, Menschen, ja die Natur selbst gehorcht dem Willen dieses revolutionären Schöpfers. Das heilige Meer braust im ‚Fliegenden Holländer‘, die deutsche Stadt erglänzt im Mondlicht des zweiten Aktes der ‚Meistersinger‘, der deutsche Wald webt in ‚Siegfried‘ – Wagner ist ein Stück All, wie das All in ihm ist. Er aber ist selber sein Werk. Wagner dichtete sein Leben und erlebte seine Dichtungen. So hat er nicht nur im Kunstwerk Menschenleben zertrümmert und neues Leben gespendet. Diese

³⁰⁰ Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 15.

³⁰¹ Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 15. Hervorhebung durch den Autor.

³⁰² Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 15.

³⁰³ Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 15.

zerstörende, umstürzende, neuschaffende [...] Naturgewalt, die Richard Wagner heißt, sie ist in ihrem Wesen nicht anders denn als revolutionär zu erfassen.

In diesen ausschweifenden und leidenschaftlich anmutenden Worten erleben der Leser und die Leserin einen fast gottgleichen Wagner, der durch seine Schöpfungen eine neue Realität schafft. Zu dieser Realität gehören augenscheinlich auch nationale Zuschreibungen, die offenbar erst durch seine Dichtung entstehen. So hat man den Eindruck, dass der Wald im *Siegfried*, Nürnberg in den *Meistersingern* erst durch Wagner „deutsch“ würden oder, dass Wagners Erzählungen besonders „deutsche“ Elemente in sich trügen und authentischer wären als das herkömmlich als „deutsch“ Verstandene.

Diese erste Seite der Ehrung Wagners wird durch den im Zentrum handschriftlich abgedruckten Brief von Viktor Adler an seine Eltern vervollständigt, der nach der Premiere des *Rheinhold* 1876 verfasst wurde und der die Begeisterung widerspiegelt und die „Wahrheit“ und „Wirklichkeit dieses Kunstwerkes“ betont.³⁰⁴

Auf den folgenden zwei Seiten befinden sich Artikel zu „Richard Wagners letzten Tagen“ von Friedrich Eckstein (der ja schon in der Neuen Freien Presse seine „Pilgerfahrt“ veröffentlicht hatte), sowie eine „Zeittafel zu Richard Wagners Lebensgang“ und interessanter Weise einige Absätze zu „Wagner-Feinden.“ Hier werden von einem Autor „pp.“ die zeitgenössischen Wagner-Gegner von Hanslick über Max Kalbeck, Schumann und Rellstab aufgelistet, auch mit Aufzählungen der zum Teil amüsant anmutenden und mannigfaltigen Ablehnungsgründen derselben. Interessant sind hier die letzten Zeilen, die besagen, dass nun die „Kämpfe um Wagner vorbei“ seien. „Er ist für alle erobert und muß nicht mehr angegriffen, sondern davor behütet werden, daß Eiferer sein Werk mißdeuten und zu nationalistischer Propaganda ausnützen.“³⁰⁵ Diese Aussage ist bemerkenswert, da sie erstmals ein Hinweis darauf ist, dass sich die *Arbeiter-Zeitung*, eigentlich ein Organ der vehementesten Vertreter des Anschlusses an Deutschland nach dem ersten Weltkrieg, von der Verbindung zwischen Wagner und einer deutschnationalen Ideologie eindeutig distanziert.

Erwähnenswert scheint vielleicht noch die Tatsache, dass Wagners Wien-Aufenthalte in der vorher genannten Chronik nur recht kurz gehalten geschildert werden. Es wird hier kein Zusammenhang zwischen Wagners Aufenthalt in Wien und dem Wirken eines „genius loci“ hergestellt, wie es im Laufe dieser Arbeit in anderen Rezensionen schon zur Sprache gekommen ist. Das bedeutet, dass zumindest der (nicht

³⁰⁴ Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 15.

³⁰⁵ Arbeiter-Zeitung (12. 02. 1933) 17.

genannte) Autor dieser Zeilen nicht den Wunsch hegte, Wien oder Österreich in einen kulturhistorischen Zusammenhang mit Wagner zu stellen, womit man ausschließen kann, dass hier Wagner als ein Identitätsmerkmal für den Leser und die Leserin vorgeschlagen wird. Dies steht in einem auffallenden Gegensatz mit der Fülle der Berichterstattung, die hier über Wagner an seinem 50 Todestag in der *Arbeiter-Zeitung* zu finden ist.

Die Rezension zum *Parsifal* befindet sich schließlich in der Ausgabe des 16. Februar auf S. 7, der Verfasser ist einmal mehr David Josef Bach. Der Artikel trägt die Überschrift „Held Wagner. ‚Parsifal‘ neuinszeniert in der Staatsoper.“³⁰⁶ Ausschweifend behandelt Bach hier Anfangs das Motiv der Erlösung und vergleicht Parsifal mit Siegfried, der nicht wie Parsifal durch die Wiederbringung der Heiligen Lanze sondern durch seinen Tod vom „Held zum fleckenlosen Heiligen gewandelt“³⁰⁷ wird. Interessant ist die Zwischenüberschrift „Parsifal der Perser,“³⁰⁸ mit der Bach nach den Vergleichen zwischen Parsifal und Siegfried die folgenden Absätze betitelt. Der Autor geht hier auf die Vorlage ein, die die ursprüngliche Figur in Persien verortet und die Wagner, zusammen mit zwei anderen Romantikern Görres und Schlegel „festgehalten“ hat. Demnach hat die Figur ihren Ursprung in Persien, mit der Bezeichnung Parseh-fal, was so viel wie der „reine“ oder „dumme Tor“ bedeutet und sei auch durch „neueste literaturwissenschaftliche Forschung“ bewiesen. Hier erklärt Bach auch die Vermischung verschiedener konfessionsbedingter Versionen der Sage,³⁰⁹ die hier aber nicht relevant sind.

Es scheint hier die Herangehensweise an die Rezension zur Neuinszenierung des *Parsifal* interessant, in der Bach bis hierhin das Erlösungsmotiv in *Parsifal* und *Siegfried* erwähnt und eine Abhandlung über die literaturwissenschaftliche Frage über die Herkunft der Ursprungssage verfasst. Bach scheint sich hier nicht etwa für die Intention der Staatsoper, das kulturpolitische Umfeld oder den religiös und deutsch konnotierte Herkunft des Inhaltes zu interessieren, sondern der orientalische Ursprung dieses Stoffes und der Einfluss der verschiedenen Religionen, die bei den vorliegenden Fragestellungen jedoch von keiner Relevanz ist.

Es folgen zwei ähnlich lange Abschnitte, betitelt mit „Szene“ und „Musik“. In der Besprechung der szenischen Ausführung der Neuinszenierung zeigt sich Bach mit

³⁰⁶ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7.

³⁰⁷ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7.

³⁰⁸ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7.

³⁰⁹ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7.

der Inszenierung des Zaubergartens unzufrieden, dieser müsse „erotischer“ sein und hätte sich in den 19 Jahren seit der *Erstaufführung* des Parsifal in Wien weiterentwickeln sollen. Er beschreibt auch im Folgenden mit ausschweifenden Worten und inhaltlichen Exkursen den Mangel an etwas wirklich „*Neuem*, in einem höheren Sinne des Wortes“.³¹⁰

Die musikalische Kritik verwendet Bach zur Hälfte mit der Ereiferung über ein vorangegangenes Interview, gegeben vom Dirigenten der Aufführung, Clemens Krauss. Dieser habe als „Begründer des Wagner-Stils in der Wiener Oper Hans Richter bezeichnet“ dem Schalk und Krauss nun nachgefolgt waren. Bach möchte hier jedoch noch Gustav Mahler genannt hören, ohne den es „keine *fortwirkende* Wagner-Tradition in der Oper gäbe, von den strichlosen Aufführungen angefangen.“³¹¹ Hier ist erwähnenswert, dass man sich offenbar eines „Wagner-Stils“ in Wien an der Staatsoper bewusst war und diesen auch hochzuhalten bemüht war. Dass Bach einen großen Teil seiner musikalischen Kritik dafür verwendet, deutet darauf hin, dass er kein Interesse hat, viel über die Gestaltung und Interpretation der Sänger oder des Dirigenten zu schreiben oder die Charaktereigenschaften der Figuren hervorzuheben. In den letzten Zeilen geht Bach tatsächlich nur sehr knapp auf die Leistungen der Sänger ein, aber spricht nicht mehr vom Dirigent oder dem Orchester. Zum Schluss meint er nur „die ganze Aufführung ist durch ihren Eifer, ihre Hingabe an die Sache aller Anerkennung wert.“³¹²

In Anbetracht der oben analysierten Kritik von Max Springer, der die Öffnung des *Parsifal* für alle Opernbühnen als fragwürdig darstellt, ist hier noch die Bezeichnung erwähnenswert, die Bach für dieses Ereignis verwendet. Er benutzt den Begriff „Freiwerden des ‚Parsifal‘ für die Bühnen“ und signalisiert der Leserschaft somit ein positives und vor allem unbedenkliches Ereignis und bemerkt somit nichts von einer Sakralisierung und „Weihe“ des Werkes, wie es oben bei Springer suggeriert wurde. Bach formuliert hier eher eine sachliche Abhandlung über Herkunft der Sage und geht nur anfangs kurz auf das Thema der christlichen Erlösung ein und erweckt somit nicht Eindruck, der *Parsifal* brauche eine „besondere“ Behandlung. Die Erwähnung des Interviews mit Clemens Krauss bzw. dem Wagner-Stil an der Wiener Oper gibt hier weniger Aufschluss über die Positionierung des Autors in Hinblick auf die Vermittlung von Identitätsangeboten, als über die kulturpolitische Situation, in der

³¹⁰ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7. Hervorhebung durch den Autor.

³¹¹ Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7. Hervorhebung durch den Autor.

³¹² Arbeiter-Zeitung (16. 02. 1933) 7.

augenscheinlich wieder eine lokale Wiener Wagner-Interpretation öffentlich gemacht werden sollte.

Der Fakt, dass Wagners Todestag so viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, bedeutet auch 1933, also in der Zeit der politischen und wirtschaftlichen Unruhen und Umwälzungen im In- und Ausland, dass Wagners Persönlichkeit auch in der Zeit der zunehmenden Abgrenzung Österreichs zu Deutschland eine wichtige Rolle einnahm. Bachs Kritik lässt die Frage nach einem vermeintlichen Identitätsangebot für die Leserschaft offen. Die Bewertung eines national- oder christlich konnotierten Inhaltes bleibt hier aus, allerdings wird durch die Fülle der Aufsätze zum Wagnerschwerpunkt deutsch-nationalem Gedankengut verhältnismäßig viel Raum geboten. Bachs Wagner-Verehrung kommt hier ebenfalls zur Geltung.

4.6 Tannhäuser. Neuinszenierung 13.10.1935

Die Neuinszenierung des *Tannhäuser* an der Wiener Staatsoper 1935 fällt in ein verändertes, radikaleres politisches Umfeld, als die vorangehenden Neuinszenierungen und Neueinstudierungen im Jubiläumsjahr 1933 und davor. Die Machtergreifung der Christlichsozialen Partei durch Engelbert Dollfuß, die Gründung der Vaterländischen Front und die Ausschließung des Mehrparteienparlaments hatte auch Auswirkungen auf die Kultur- und Pressepolitik. Durch das Verbot der *Arbeiter-Zeitung* nach den Februaraufständen 1934 kann diese hier nicht mehr berücksichtigt werden, da auch in ihrer illegalen Ausgabe keine Rezension zum *Tannhäuser* von 1935 zu finden ist. Waren die Rezensionen bisher im untersuchten Zeitraum meist von den Stammrezensenten der verschiedenen Zeitungen verfasst worden, so finden sich nun andere Autoren, die der Neuinszenierung des *Tannhäuser* beiwohnen. Durch die veränderten Verhältnisse wird es im Folgenden interessant sein, ob, und in welchem Maße ideologische Äußerungen zu Wagners Opern formuliert wurden. Die von der Vaterländischen Front propagierte Haltung gegen einen Anschluss an Deutschland und die Vermittlung einer österreichischen Identität steht nun im Gegensatz zu den ideologisch ausdeutbaren Inhalten in Wagners Opern. Ob hier nun Hinweise auf eine Abgrenzung zum deutschen Ursprung des *Tannhäuser* oder zur Person Wagners zu finden sein werden, wird Auskunft über eine mediale Verbreitung neuer Identitätskonzepte geben.

4.6.1 NEUE FREIE PRESSE

Im Morgenblatt des 15. Oktober 1935 befindet sich der Artikel zur Neuinszenierung des *Tannhäuser* auf den Seiten 1-3 im Feuilleton der *Neuen Freien Presse*. Der Autor ist Josef Reitler der nach der Emigration Julius Korngolds die Musikredaktion übernommen hatte und als Direktor des Wiener Konservatoriums hohes Ansehen genoss.³¹³ Reitler beginnt seine Rezension einmal mehr mit der Diskussion um die verschiedenen Fassungen und die Frage, ob die aktuell bearbeitete, „Pariser Fassung“ nun die adäquatere sei. Für diese Diskussion wendet Reitler weit mehr als die Hälfte seiner Ausführungen auf. Er vergleicht die beiden Versionen in den verschiedenen Jahren ihrer Inszenierung mit Hinweisen auf Wortmeldungen Wagners in Hinblick auf die Gestaltung der Szenerie und Musik äußerst genau.³¹⁴ Auch die Bewertung der Sänger fällt auf, die szenenbezogen aufgebaut ist und die Stärken und Schwächen der Sänger genau dokumentiert. Die szenische Kritik fällt ebenso sachlich aus, es finden sich keine Hinweise auf eine ideologisch auszudeutende Beschreibung der Handlung oder deren Inszenierung. Einzig der Hinweis, dass Regisseur Herbert Graf „gegen keine bestimmte Anweisung Wagners verstoßend“³¹⁵ den Sängerkrieg in der Halle bei Kerzenschein stattfinden lassen hatte, zeigt, dass Wagners Ursprungsidee bei der künstlerischen Vollendung beibehalten werden sollte und somit den offenbar ungebrochenen hohen Stellenwert von Wagners originalen Vorlagen. Dies ist auch am Anfang spürbar, wenn Reitler lange über die Wünsche oder Ideen des „Meisters“³¹⁶ bei der Fassungsfrage eingeht.

In dieser ersten Kritik in der Zeit des Austrofaschismus aus der Feder eines neuen Autors spürt man nichts von einer ideologisch angehauchten Interpretation des *Tannhäuser*, was durchaus an der persönlichen Gewichtung des Verfassers liegen kann, aber auch als Hinweis auf eine Tabuisierung einer deutsch-nationalen Interpretation oder des Anschluss-Themas in den Medien gesehen werden kann. Es finden sich, im Gegensatz zu vielen der vorangegangenen Rezensionen, keine nationalen oder lokalen Hinweise, keine Begriffe, die nationale Zuschreibungen enthalten – abgesehen von der Erwähnung der „Deutschen“- und der „Pariser-Fassung“. Dies könnte ein Hinweis auf die Anti-Deutsch eingestellte Kulturpolitik sein, die während des Austrofaschismus das konkret „Österreichische“ in den Vordergrund stellen wollte. Der Versuch, Wagner als

³¹³ Vgl. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4 (Wien 1995) 657.

³¹⁴ Vgl. *Neue Freie Presse* (15. 10. 1935) 1f.

³¹⁵ *Neue Freie Presse* (15. 10. 1935) 3.

³¹⁶ *Neue Freie Presse* (15. 10. 1935) 1.

einen „österreichischen“ Komponisten zu vereinnahmen, wie es in manchen oben beschriebenen Rezensionen der Fall war, wird hier nicht unternommen.

4.6.2 REICHSPOST

Die *Reichspost* berichtet über die Neuinszenierung des *Tannhäuser* in der Ausgabe vom 15.10.1935 auf Seite 10-11 in der Rubrik „Theater, Kunst und Musik“. Der Autor zeichnet am Ende der Rezension mit A.W. und gestaltet die Kritik ausführlich. Anfangs erörtert er die Entstehungsgeschichte des Werkes mit Hinweisen zum Volkslied des Ritters Tannhäuser und der Verknüpfung mit der Sage des Wartburgkrieges und dessen Protagonist Heinrich von Ofterdingen. Der Autor nennt hier auch die bestimmenden Elemente des „altgermanischen Mythos“, in denen Wagner den Tannhäuser als Protagonist mit der Sage der „Frau Holda“ verknüpft. Trotz dieser sagenhaften Handlung will der Autor aber festhalten, dass „die Titelfigur doch als ein ganzer Mensch vor uns [steht] und geeignet [ist], dem Dichter und Komponisten zum Ausdruck eigensten Innenlebens zu werden.“³¹⁷ Hier befindet sich der erste Hinweis zum *Tannhäuser*, der die Leserschaft an einen „germanischen“ Ursprung erinnert, der Autor scheint aber in Sorge, dass dieser Fakt die Glaubhaftigkeit der Figur vermindern könnte und ist bemüht, diese durch den Hinweis auf den Ausdruck des Wagnerschen „Innenlebens“ wieder herzustellen. Es klingt beinahe wie eine Art Rechtfertigung und es scheint fast so, als ob der Autor den „germanischen“ Ursprung der Sage und deren Glaubwürdigkeit in Frage stellte. Dieser Eindruck wird durch den Ausspruch verstärkt, den er in Bezug auf den Zeitpunkt des Sängerkrieges äußert, „falls man ihn als historische Tatsache annehmen will.“³¹⁸

Auch das „Erlösungsproblem“ wird vom Rezensenten angeschnitten, dieses sei im *Tannhäuser* grundlegend für Wagners weiteres Schaffen. Die „Pariser Fassung“, die Furtwängler in dieser Neuinszenierung dirigierte, sei laut dem Autor „vom Meister selbst als die endgültige [...] bezeichnet worden“ und „unsere *Staatsoper*“ versuche so dem „Willen des Komponisten gerecht zu werden“³¹⁹. Hier finden der Leser und die Leserin die schon öfter aufgetretene Bezeichnung für die Staatsoper als etwas „Unsriges“, die dem Wunsch Wagners entsprechen möchte. Hier wird allerdings die Wiener Oper nicht mehr als mächtiges Instrument eines eigenen Wagner-Stiles gesehen,

³¹⁷ Reichspost (15. 10. 1935) 10.

³¹⁸ Reichspost (15. 10. 1935) 10.

³¹⁹ Reichspost (15. 10. 1935) 10. Hervorhebung durch den Autor.

sondern will den Intentionen des Komponisten vollkommen entsprechen. Man könnte das auch als Hinweis für eine stärkere Abgrenzung zu Wagner verstehen, der in dieser Beschreibung vielleicht nicht mehr so eindeutig als Identitätsmerkmal vereinnahmt wird, wie in manchen vorangegangenen Berichten.

Der Autor befindet die Inszenierung für passend, die offenbar nicht sehr von der „früheren Form“ abweicht. Bühnenbildner Robert Kautsky hat der „Versuchung [...] die deutsche Landschaft zu sehr zu modernisieren glücklich widerstanden“³²⁰. Diese offenbar konservative Einstellung der Bühnenarbeit ist hier ein Aspekt, der auffällt. Während die Leserschaft mit dem Adjektiv „deutsch“ konfrontiert wird, wenn es um die Beschreibung des Schauplatzes der Oper geht. In Verbindung mit der Ablehnung einer „modernen“ Szenerie klingt diese Darstellung fast so, als ob man „deutsche“ Landschaften, bzw. Opern generell nicht „modernisieren“ solle.

Im letzten Teil seiner Rezension bespricht A.W. die Leistungen der Sänger und beschreibt die Mitglieder des Staatsopernensembles mit Euphorie:

Und unsere alten, bestbewährten Minnesänger *Maikl* (Walter), *Markhoff* (Biterolf), *Wernigk* (Heinrich der Schreiber) und *Ettl* (Reinmar) fügten sich in den Rahmen als ausgezeichnete Vertreter der bodenständigen Gesangskunst.³²¹

Hier hört man eindeutig den Stolz heraus, der den altbekannten, gutbewährten „Hauseigenen“ gilt, die über die offenbar bedeutende Gabe verfügen eine „bodenständige Gesangskunst“ vorzutragen. Mit dieser Formulierung drückt der Autor abermals eine konservative Einstellung aus, die dazu recht undeutlich Auskunft über den Gesang der Herren gibt. Die Beschreibung suggeriert der Leserschaft allerdings eine Art von Heimatgefühl, das im Sinne der „gefühlsmäßigen Verbundenheit“ darauf hindeutet, dass die Staatsoper und ihr Ensemble eine wichtige identitätsstiftende Institution war, vielleicht besonders zur Zeit des Austrofaschismus, wo die Suche nach einem „eigenen“ Österreich von Seiten der Politik schon fast aufgedrängt wurde. Auch wenn der Rezensent einige Zeilen darüber sein Missfallen ausdrückt, weil man den offenbar „stark indisponierten“ Gotthelf Pistor von der Berliner Oper als Tannhäuser engagiert hatte, und nicht auf den „vorzüglichen Vertreter dieser Partie“ Josef Kalenberg aus Wien zurückgegriffen wurde, bestätigt sich der Eindruck der Abgrenzung zu anderen, vielleicht explizit „deutschen“ Kräften.

In dieser Rezension befinden sich Hinweise auf eine Abgrenzung der Leserschaft zu etwas explizit „Deutschem“. Es wird hier das „Österreichische“ mit dem

³²⁰ Reichspost (15. 10. 1935) 10.

³²¹ Reichspost (15. 10. 1935) 11. Hervorhebung durch den Autor.

„Deutschen“ nicht mehr so vermischt, wie es in einigen der vorangegangenen Rezensionen der Fall war. Wagners Wunsch soll zwar befolgt werden, den Stolz des Autors spürt man jedoch eher bei der Hervorhebung der Leistung der Wiener Sänger und der Beschreibung der Wiener Staatsoper. Hier wird die kollektive Identität durch die Darstellung von kultureller Fülle und Potenz zum Ausdruck gebracht, diesmal auch durch eine tendenzielle Abgrenzung zum „Deutschen“.

5 Resümee

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die verschiedenen Konstruktionen und Tendenzen von österreichischen Identitäten in der Zwischenkriegszeit darzulegen und diese anhand der Darstellung von Wagner und seinen Opern in den Printmedien empirisch zu untersuchen. Im Folgenden sollen nun die vielschichtigen Aspekte der Bildung einer österreichischen Identität zusammengefasst werden, die im ersten Hauptteil besprochen wurden, um nochmal deren verschiedene Tendenzen in Erinnerung zu rufen. Danach sollen die eingangs aufgeworfenen Fragen über die verschiedenen Topoi zur Vermittlung einer österreichischen Identität in den Printmedien besprochen werden.

In der Zwischenkriegszeit gab es in Österreich zahlreiche Angebote von identitätsstiftenden Positionen. Von Seiten der Politik wurde besonders in der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg eine gesamtdeutsche Linie propagiert. Die Christlichsozialen und Sozialdemokraten, die durch ihre unterschiedlichen Ausrichtungen Gegenpole in der österreichischen Politik darstellten, fanden in der Anschlussfrage zum Teil durchaus einen Konsens. Die Sozialdemokraten traten bis Anfang der 1930er Jahre großteils für einen Anschluss ein. Durch ihre Ambitionen in der Erstellung eines sozialistischen Wirtschaftsraumes aber auch in der Erinnerung der deutsch-nationalen Tendenzen von 1848 und das Verständnis eines „großen deutschen Volkes“ konnten sie sich auch mit Richard Wagner, dem „Revolutionär“ gut identifizieren.

Die Christlichsozialen waren in Hinblick der Frage, ähnlich wie ihre Wählerschichten, in viele Fraktionen aufgefächert. Diese reichten von einer bedingungslosen Pro-Anschluss-Haltung, über den Wunsch nach Erhaltung des Selbstbestimmungsrechts Österreichs als Teil Deutschlands, bis hin zur Vision einer Errichtung eines neuen christlich-katholischen Reiches, oder dem Wunsch nach Erhaltung der Monarchie. Die Tendenzen verdichteten sich erst in den 1930ern in Richtung Ständestaat, deshalb versammelten sich bis dorthin noch viele verschiedene Ansätze bei den Christlichsozialen. Die oftmals widersprüchlich wirkenden Darstellungen der österreichischen Situation in Hinblick auf deren Nation und kultureller Zugehörigkeit, lassen zwei Tendenzen bemerken: Einerseits berief man sich auf die gemeinsame „deutsche“ Geschichte und Kultur, wollte aber andererseits

gleichzeitig eine christliche, österreichisch-patriotische Linie vertreten, die eine politische Autonomie begründete und helfen sollte, eine eigene österreichische Identität zu entwickeln.

Beide Parteien unterstützten gleichermaßen die Verwendung von kulturellen und historischen Motiven, um eine österreichische bzw. gesamtdeutsche Identität zu verbreiten und auf sie Einfluss zu nehmen. Die Sozialdemokraten versuchten mit ihrer Kulturpolitik schon während der Monarchie einerseits einem breiten Publikum das öffentliche Kulturleben näher zu bringen, andererseits waren sie auch neuen künstlerischen Strömungen aufgeschlossener als die Christlichsozialen, die eine eher konservative Richtung vertraten. Die gemeinsamen Tendenzen jedoch, die auf ein deutsch-nationales Geschichts- und Kulturverständnis zurückgreifen, müssen sowohl in der historiographischen Tradition als auch im Kontext der gemeinsamen Niederlage im Ersten Weltkrieg und der danach gesetzten Sanktionen gesehen werden. Der Aufbau des „neuen Österreich“ und seiner Identität war also nicht von revolutionären Tendenzen geprägt, sondern fand sich in verschiedenen Ausprägungen wieder, die keine klare Linie verfolgen lassen und besonders von Seiten der Christlichsozialen konservativ geprägt waren.

Die Hegemonialvorstellung einer deutschen Kultur, sei es nun mit oder ohne der Vorsilbe des „Österreichischen“, war ein weiterer wesentlicher Faktor der Identitätsbildung im Nachkriegsösterreich. Die Besinnung auf die vergangene Kulturgröße rückte in den Mittelpunkt der identitätspolitischen Strategie. Das Historisieren war ein wesentlicher Faktor der Verortung von österreichischen Identitäten, besonders in Hinblick auf die kulturellen und musikalischen Eigenschaften des österreichischen „Kernlandes“. Bei der Verwendung dieser beiden Kategorien ist es auffällig, dass hier der Begriff des „Österreichischen“ besonders häufig benutzt wurde. Nicht unbedingt die geschichtlichen, sondern die kulturellen und besonders die musikalischen Eigenschaften der österreichischen Nation in der Zwischenkriegszeit wurden vom „Deutschen“ abgegrenzt.

Die zeitgenössische Literatur – wie die Wissenschaft späterer Generationen – verortete, mit wenigen Ausnahmen, im „Kernland“ Österreichs eine spezielle Musikalität, die mit verschiedenen Argumenten betont wurde und eine gewisse Kultursuprematie des speziell „Österreichischen“ darstellt. Als Begründung für diese Suprematie wurde hier ein bestimmter „Stammescharakter“ beschrieben, ein „genetischer“ Aspekt, der speziell am „genius loci“ und im österreichischen Charakter

begründet wird. Merkmale wie die „Autonomie“, die „lustvolle“ Ausgestaltung oder die „Volkstümlichkeit“ der Musik, wie sie von Zeitgenossen und Wissenschaftlern beschrieben wurde, werden in Abgrenzung zum „deutschen“ Kulturschaffen gezeigt. Auch Richard Wagner, der mit dem Anspruch auf die Verschmelzung von Wort und Ton das Gegenteil eines, nach Kurt Blaukopf definierten, „autonomen“ Musikstils darstellt, wurde in der Literatur explizit als Gegenpart zum „Österreichischen“ gesehen. Die „Traditionsgebundenheit“ die als weiteres Merkmal „österreichischer“ Musik genannt wurde, ist in sich schon ein Charakteristikum der musikalischen Entwicklung der Zwischenkriegszeit, da diese sich ohnehin an der „Größe“ der Vergangenheit orientierte. Der Fokus auf die außergewöhnliche Beschaffenheit der „österreichischen“ Musik, auch in Abgrenzung zum „Deutschen“, wird als Kompensation für die politische Unsicherheit verwendet, die in den Zwischenkriegsjahren wirtschaftlich wie politisch akut war.

Die „gefühlsmäßige Verbundenheit“ mit der eigenen Nation manifestierte sich also an der Hervorhebung von musikalischer Überlegenheit im österreichischen „Volkscharakter“. Im Gegensatz zu den variablen und sich verändernden politischen Botschaften in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem „Deutschen“ und dem „Österreichischen“ und einem österreichischen Selbstverständnis, wird die Positionierung des „Musiklandes“ Österreich in Abgrenzung zu Deutschland gewählt. Die Aspekte, die bei der Entstehung des „kulturellen Erbes“ mitgewirkt haben bzw. dort eine wichtige Rolle spielten, begründeten sich in der Neudefinition der eigenen Geschichte und Kultur, bei der in der Ersten Republik bzw. im Ständestaat konservative Strömungen die Oberhand behielten und aus einer vielschichtigen Realität eine kohärente Kategorie „Österreich“ geschaffen wurde. Diese wurde von der Kategorie des „Deutschen“ abgegrenzt oder als ihr besserer Teil dargestellt. Bei den Argumentationen, die eine „österreichische“ Kultur als überlegenen Teil der „Deutschen“ darstellten, sind die essentiellen Merkmale in der geographischen Lage, der fruchtbaren Vermischung zwischen „nördlichen“ und „südlichen Eigenschaften“ und in den genealogischen Gestaltung des „Volkscharakters“ zu finden.

Diese Tendenzen spielten auch in der Repräsentation nach außen eine große Rolle, die bei der zunehmenden Radikalisierung der politischen Verhältnisse immer wichtiger wurde und einen essentiellen Teil des österreichischen Selbstverständnisses ausmachten. Ähnlich fungierte auch die Wiener Staatsoper als Repräsentantin der „österreichischen“ Kultur, die zur Vermittlung einer österreichischen Identität beitrug.

Im Fokus des Konzeptes stand die Pflege des traditionellen Repertoires, wobei auch auf zeitgenössische österreichische Komponisten Rücksicht genommen wurde. Dabei spiegelt der Schwerpunkt auf die Kompositionen der tonalen und romantischen Musiktradition abermals die Tendenz einer konservativen kulturellen Praxis wider. Die wichtige Rolle von Richard Wagners Opern an der Staatsoper zeigt, dass diese Teil des angesehenen Standardrepertoires waren und sich großer Beliebtheit erfreuten. Die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen veranlassten die Staatsoper die Traditionen der Monarchie zu verfestigen. Sie nahm damit eine wichtige Funktion in der österreichischen, konservativ eingestellten Kulturlandschaft ein.

Die verschiedenen Tendenzen zur Bildung einer österreichischen Identität waren also von Überschneidungen und Widersprüchen geprägt. Einerseits wurde eine kohärente Nationalkultur propagiert, die sich durch die besonderen musikalischen und kulturellen Voraussetzungen und Begabungen Österreichs manifestierten und sich dadurch von Deutschland abgrenzten. Andererseits wurde auch von Seiten der Politik eine ideologische Verbindung mit dem „deutschen“ Wesen immer wieder betont, die sich auf der einen Seite in Anstrebungen ausdrückten und auf der anderen als Instrument für die Darstellung einer überlegenen „deutsch-österreichischen“ Kultur herangezogen wurde. Doch auch der Wunsch nach dem Erhalt des Selbstbestimmungsrechtes, auch nach einem fiktiven Anschluss an Deutschland, zeigt das Bewusstsein einer österreichischen Einheit. Ob diese nun als reine Verwaltungseinheit gesehen wurde, oder als Teil mit einem eigenen, vom „deutschen“ abzuhebenden Wesen, war von der individuellen Einstellung abhängig.

Wie Wagner in den Quellen dargestellt wurde und ob sich direkte Verweise auf die Inhalte seiner Opern in den untersuchten Zeitungsartikeln finden, wurde oben in den Quellen im Detail erarbeitet. Hier soll nun eine Zusammenfassung folgen, die einerseits die Stellung Wagners und seiner Operninhalte in den Zeitungen beschreibt und andererseits die verschiedenen Topoi aufgliedert, die in der Vermittlung von österreichischen Identitäten unterschwellig oder direkt angesprochen wurden.

Als erstes ist hier festzuhalten, dass in den Rezensionen kaum direkte Verbindungen zwischen dem „Österreichischen“ und dem „Deutschen“ gezogen werden. Die Nennung des Begriffes „Österreich“, sei es als Hauptwort oder Adjektiv, findet in keiner Rezension direkt Erwähnung. Aus dieser Beobachtung könnte man nun den Schluss ziehen, dass „Österreich“ an sich nicht wahrgenommen wurde und dass die

Resignation über das Verbot des Anschlusses in den Medien zu einer gewissen Ignoranz gegenüber der nationalen Wirklichkeit führte. Dies wird vor allem in der Rezension von Max Springer deutlich, der 1920 von Wagner als „unserem größten Musikdramatiker“ spricht und die Staatsoper in den Kontext eines „deutschen Operntheaters“ stellt. Bei der weiteren Betrachtung finden sich jedoch unterschwellige Aussagen, die ein Bewusstsein um ein eigenes Selbstverständnis andeuten. Das passiert häufig durch die Verwendung von lokalen Merkmalen, wie der immer wiederkehrenden Darstellung des Staatsopernorchesters, dessen Klang über einen bestimmtes Lokalkolorit, „Wiener Talent“ verfüge, das oftmals erwähnt und gelobt wird. Auch die Staatsoper an sich wird oftmals als „vornehmstes Kunstinstitut“ mit dem Possessivpronomen „unser“ bezeichnet und meist in den Zusammenhang Wiens und dessen Bedeutung als Musikstadt gebracht. Ein allgemein „national-österreichisches“ Selbstverständnis wird zwar nie eindeutig beschrieben, hier soll aber die These aufgestellt werden, dass dieses bei der Erwähnung der lokalen Merkmale angedeutet wurde.

In den Rezensionen der 1920er werden deutsch-nationale Zuschreibungen formuliert, die in der Beschreibung des musikalischen Ausdrucks vom Orchester oder den Sängern in meist positivem Kontext verwendet wird und der Leserschaft so unterschwellig eine deutsch-nationale Sichtweise propagieren. Auch die Besucher und Besucherinnen der Wiener Staatsoper werden von Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* 1920 indirekt als „bürgerlich-lyrische Deutsche“ bezeichnet, jedoch nicht in Zusammenhang mit dem deutsch-nationalen Hintergrund des *Lohengrin* selbst gebracht.

Als immer wiederkehrendes Motiv findet sich in allen Zeitungen der Hinweis auf die Notwendigkeit der Neugestaltung der Opern Richard Wagners. Diese werden als „Standardrepertoire“ angesehen, deren „Pflege“ als besonders wichtig angesehen wird. Die Begründungen liegen hier – auch bei verschiedener politischer „Herkunft“ der Kritiker – nahe beieinander. So wird es bei Julius Korngold 1922 in der *Neuen Freien Presse* gerne gesehen, dass Franz Schalk, der Vertreter der „bodenständigen künstlerischen Traditionen“, die Neueinstudierung der *Meistersinger* übernimmt, die dem Autor schon vernachlässigt erschienen war. Auch David Josef Bach spricht in der *Arbeiter-Zeitung* von einer „Erlösung“ der „fühlbaren Verwahrlosung“ der *Meistersinger* und freut sich über die Beseitigung des „Schmutzes“ der sich augenscheinlich auf der alten Inszenierung angesetzt hatte und würde auch eine Neuinszenierung begrüßen. Ebenso fordert Max Springer von der *Reichspost* die „Auffrischung“ der „gangbarsten Opern“ und „gerade bei Wagners Bühnendramen“,

also nicht nur bei der Neuinszenierung des *Tannhäuser* 1923, ist ihm die Erneuerung ein Anliegen. Wagners Opern werden auch bei den Rezensionen zu den *Meistersingern* 1929 als besonders bedeutend angesehen, die augenscheinlich einen hohen Stellenwert in der Gunst der Rezensenten einnehmen und die diesen auch an ihre Leserschaft vermitteln.

Bemerkenswert ist auch die immer wieder auftretende Vereinnahmung Wagners bzw. seiner Werke als Teile der „eigenen“ Kultur, die als „unsere“ bezeichnet werden. Diese Tendenz tritt vermehrt in der *Reichspost* auf, 1929 besonders prägnant, wenn Max Springer die *Meistersinger* als eines „unserer bedeutendsten und daher am häufigsten gegebenen Meisterwerke“ beschreibt. Sonst werden Possessivpronomen, in allen Zeitungen, in Zusammenhang mit der Staatsoper, dem Orchester, den heimischen Sängern, oder dem Publikum gebracht.

Bei den Rezensionen von 1933 und 1935 finden sich diese Themen nicht mehr so deutlich. Man muss jedoch berücksichtigen, dass beide Neuinszenierungen eine eigene Stellung einnehmen, und sich in ihrem historischen Kontext von den anderen unterscheiden.

Die *Parsifal* Neuinszenierung von 1933 stand ganz im Zeichen des 50. Todestages Richard Wagners und bildete deshalb in den Zeitungen nur einen vergleichsweise kleinen Teil der gesamten medialen Aufmerksamkeit. Bei den Berichten über die verschiedenen Ereignisse rund um Wagners Gedenktag finden sich einige widersprüchliche Andeutungen in Hinblick auf die Beziehung zwischen Wagner und einer dargestellten österreichischen Identität. Es ist auffällig, dass der Todestag offenbar auch von politischer Seite einen hohen Stellenwert einnahm. Dies zeigt die Beteiligung von Bundespräsident Miklas bei der Eröffnung der Ausstellung, die Wagner im Konzerthaus gewidmet war, und der, wie Max Springer beschreibt, gemeinsam mit anderen hochkarätigen Ehrengästen, der „Festaufführung“ des *Parsifal* beiwohnten. Einerseits entsteht durch die Beschreibung hier der Eindruck eines hohen Feiertages, der durch die hohe politische Beteiligung fast wie ein Nationalfeiertag anmutet, andererseits wird bei Springer in der selben Rezension Wagner zum ersten Mal als „Bayreuther Meister“ charakterisiert, und so explizit nicht mehr in den selben Kontext mit der Leserschaft gerückt. In der *Neuen Freien Presse* wird ebenso die Rede des Bundespräsidenten zitiert, der seine Zuhörer indirekt als Teil des „deutschen Volkes“ bezeichnet.

Bei Korngold wird auch noch einerseits die Vorbildwirkung Bayreuths in der künstlerischen Ausgestaltung genannt, während andererseits proklamiert wird, dass „kaum außerhalb unseres Wiener Opernhauses“ diese Höhe an Qualität erreicht werden könne. In der *Arbeiter-Zeitung* gibt es ebenso eine Fülle an Artikeln über Wagner, in denen David Josef Bach Wagner als Kunstrevolutionär und „Schöpfer“ des neuen „deutschen Volksmythos“ darstellt, sich aber gleichzeitig von einer Verbindung zwischen Wagner und einer deutsch-nationalen Ideologie distanziert. Seine Rezension zum *Parsifal* bietet für die vorliegende Fragestellung kaum klare Erkenntnisse. Sie lässt die Frage nach einem identitätsstiftenden Element offen, da Bach keine Beziehungen zum Publikum oder den Inhalten des *Parsifal* aufzeigt. Interessant ist auch, dass er den offiziellen Charakter der Festlichkeiten ausspart und keinerlei Verbindung zu Österreich, Wien oder Deutschland darstellt.

In der abgedruckten Eloge zu Richard Wagner in der *Neuen Freien Presse*, sowie in den ausladenden Artikeln in der *Reichspost* und der *Arbeiter-Zeitung* kommt Wagner eine zum Teil hymnisch anmutende Verehrung zuteil, die für heutige Verhältnisse etwas übertrieben wirken mag. Dennoch gibt es nun Hinweise auf eine Distanzierung zu Wagner und dem „Deutschen“. Beide Begriffe werden mit der Leserschaft nicht mehr so selbstverständlich in denselben Zusammenhang gebracht, wie es vorher der Fall gewesen war.

Die 1935 veröffentlichten Rezensionen zur Neuinszenierung des *Tannhäuser* fallen einerseits in eine Zeit, in der das ständestaatliche Regime schon mit inneren sowie äußeren Konfliktfaktoren zu kämpfen hatte. Die *Arbeiter-Zeitung* war verboten worden, in ihrer illegal erscheinenden Ausgabe war kein Platz mehr für die Erörterung einer Neuinszenierung. Aber auch die beiden anderen Zeitungen hatten sich Veränderungen unterzogen, die sich auch auf die Rezensionen niederschlugen. Die Leserschaft wird nun mit anderen Autoren als bisher konfrontiert, da beide die „deutschen“ Elemente, die von 1920-1933 noch thematisiert wurden, nicht mehr auf dieselbe Art und Weise behandeln. Bei der Rezension von Josef Reitler in der *Neuen Freien Presse* finden sich keine nationalen oder lokalen Zuschreibungen mehr. Der Rezensent der *Reichspost*, die nun das Organ der autoritären Regierung repräsentierte, geht auf die Entstehungsgeschichte des *Tannhäuser* ein und verortet hier zum ersten Mal in den untersuchten Artikeln den „altgermanischen Mythos“. Er stellt ihn jedoch als fragwürdige Sage dar, deren Protagonist in erster Linie dazu diene, Wagners Innenleben zu repräsentieren und bezeichnet die historische Glaubwürdigkeit des Sängerkrieges als

zweifelhaft. Der abermalige Hinweis, dem „Willen des Komponisten“ gerecht zu werden, und den Verweis auf „unsere Staatsoper“ sind zwar schon erschienene Topoi, dennoch scheint in der Formulierung eine Abgrenzung zwischen dem Komponisten und der „eigenen“ Staatsoper stattzufinden. Dies zeigt sich auch in der Abgrenzung der „eigenen“, „bodenständigen“ Sänger aus Wien von einem Gastsänger aus Berlin.

In den Rezensionen zu den Premieren 1933 und 1935 finden sich also vermehrt Hinweise auf eine Abgrenzung der Leserschaft zu etwas „Deutschem“ und vermitteln, wenn auch sehr diskret, den Eindruck einer sich verändernden Wahrnehmung von Wagner und seinen Opern in der Zeit des Austrofaschismus.

Es gibt bei den Kritiken nur mehr selten direkte Verweise auf Wagner und seine Inhalte in Bezug auf ein österreichisches Selbstverständnis. Bei der Untersuchung der Quellen fallen dennoch immer wieder Formulierungen oder Beschreibungen auf, bei denen sowohl eine identitätsstiftende Verbindung zu Wagner, als auch gleichzeitig lokale Merkmale hervorgehoben werden. Das passiert in erster Linie in der *Neuen Freien Presse* und in der *Reichspost*, wenn die Rezensenten von der fruchtbaren Verknüpfung zwischen der Wiener Staatsoper, den Sängern oder dem Orchester und Richard Wagners Opern hergestellt wird. Es entsteht so eine Dialektik von Integration und Differenzierung, die sowohl für eine „österreichische“ Leserschaft als auch für die deutsch-national geprägten Operninteressenten Identitätsangebote bietet. Die unklare Verortung der Leserschaft bzw. Wagners kann man durchaus als Ausdruck der Unsicherheit in der Suche nach einer eigenen Identität sehen, bei der es in Hinblick auf Wagner vielleicht besonders problematisch war, sich festzulegen. Offenbar waren die im 19. Jahrhundert als deutsch-konnotierten Inhalte zwar nicht direkt Gegenstand der Rezensionen, die eine Verbindung oder Abgrenzung Österreichs zu national-ideologischen Themen vorschlug, dennoch wurden indirekte und direkte Sendungen eines Nationalbewusstseins transportiert. Dieses transportierte Nationalbewusstsein bot der Leserschaft sowohl lokal-wienerische Identitätsangebote, als auch national-völkische Zuschreibungen, die offensichtlich als „deutsch“ bezeichnet wurden. Anders gesagt: Mit der Verherrlichung der lokalen, kulturellen Kräfte bei der Interpretation von Wagners Opern, entsteht eine Österreich-Darstellung, die als Manifestation des Verständnisses eines „besseren Deutschlands“ aufgefasst werden kann. Diese Auffassung bestätigt sich, wenn in den Quellen die Vermischung zwischen dem lokalen Klang und Wagners Kompositionen als eine außergewöhnliche Interpretation dargestellt wird. Damit findet nun einerseits der Österreicher und die Österreicherin, die auf ihre

kulturelle Einzigartigkeit stolz sind, andererseits die deutsch-national eingestellten „Gesamtdeutschen“, die sich als Teil einer besonders „deutschen“ Wagner-Interpretation wahrnehmen, eine Möglichkeit zur Identifikation. Die verhärtete politische Situation, veränderte diese zweischneidige Interpretation und spiegelt sich in den Abgrenzungen zu Wagner wider, die in den 1930ern vermehrt zu finden sind.

Während die *Neue Freie Presse* und die *Reichspost* immer wieder eindeutige Äußerungen in Hinblick auf ihre nationale Positionierung zu finden sind, mögen diese auch widersprüchlich scheinen, ist es in der *Arbeiter-Zeitung* eher schwierig, eindeutige Tendenzen in Hinblick auf die Darstellung von österreichische Identität wahrzunehmen. Durch die immer wieder nebulösen Ausführungen David Josef Bachs wird die Vermittlung von identitätsstiftenden Merkmalen vermieden. Auch nutzte er die Opernkritiken nicht als Plattform für die Verbreitung sozialdemokratischer Anschluss Tendenzen.

Die polarisierenden Positionen der Christlichsozialen und Sozialdemokraten in politischen Fragen sind jedenfalls in den Rezensionen zu Wagners Opern nicht so deutlich ausgeprägt zu ersehen. Am ehesten bemerkt man sie bei den Einblicken in die kulturpolitische Situation, bei der Bach eher eine modernere Haltung einnimmt als sein Kollege Max Springer oder Julius Korngold. Es ist jedenfalls zu ersehen, dass die ästhetische und nationale Differenzierung wichtiger als die politische Abgrenzung der Rezensenten ist.

Die These, dass Wagner eine Rolle in der Vermittlung von österreichischer, bzw. deutscher Identität in der Zwischenkriegszeit gespielt hat, kann nach der Untersuchung der Quellen also insofern bestätigt werden, als dass in den Kritiken seiner Opern gleichzeitig deutsche, als auch lokal-österreichische Sendungen propagiert werden. Dennoch lässt man sich kaum auf Annäherungen zu Wagners Inhalten ein. Es scheint fast so, als ob die, seit dem Zweiten Weltkrieg in der Wissenschaft und den Medien, diskutierten Fragen um Wagners Positionen in Bezug auf die deutsche Nation oder seine ideologischen Inhalte, in der Zwischenkriegszeit kaum von Relevanz waren. Die unterschiedlichen Kategorien, in die Wagner zu verschiedenen Zeitpunkten in verschiedenen Zeitungen eingeordnet wurde, sei es nun die Integration in den Kontext der österreichischen Leserschaft oder die Differenzierung zum „Bayreuther“ Künstler, zeigen die unterschiedlichen Identifikationsmöglichkeiten mit seiner Person.

Die Undeutlichkeit in der Vermittlung von österreichischer Identität spiegelt die Suche nach politischer, gesellschaftlicher und nationaler Sicherheit wider. Die von

Steinberg verortete „Totalität“, die eine kohärente Österreich-Kategorie darstellt, wird in der Vorstellung einer lokalen kulturellen Überlegenheit vermittelt, die in Zusammenhang mit Wagners Opern zur Geltung kommt.

Die vorliegende Arbeit lässt noch viele Fragen offen. Es wäre z.B. interessant bei einer ähnlichen Fragestellung anzusetzen und in weiteren Untersuchungen festzustellen, wie die verschiedenen Identitätsangebote in der Rezeption anderer Opern, eventuell von explizit österreichischen Komponisten wie Mozart oder Karl Goldmark, in der Zwischenkriegszeit ausgesehen haben. Wurde trotz des Fehlens einer „deutschen“ Komponente, wie dem Komponisten Wagner, eine Verbindung mit Deutschland und dem „deutschen Wesen“ hergestellt? Eine Erweiterung des Forschungsbereiches, mit der Einbeziehung des *Ring der Nibelungen* oder der Verwendung anderer Quellen, wie der unterschiedlichen Regiekonzepte, könnte in Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte Wagners in Wien neue oder andere Erkenntnisse bringen. Auch der Aspekt der lokalen bzw. nationalen Identitätsangebote konnte in der vorliegenden Arbeit nur unzureichend geklärt werden. Darüber hinaus wäre es spannend, die Unterschiede zu anderen Bundesländern bzw. deren stärkere Einbeziehung in der Erörterung von gesamtösterreichischen Identitäten zu berücksichtigen.

In der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass nationale Identität oder innere Sicherheit nur schwer in äußeren Merkmalen von Kultur und Musikschaffen zu schaffen ist. Die Rezensenten der Wagneroperen in den drei Zeitungen (auf die diese Arbeit beschränkt war) bewältigten ihre Unsicherheit in Bezug auf Deutsch- bzw. Österreichertum, indem sie die Wiener Oper mit ihrem Orchester zum „wahren Hort“ der Kultur(darstellung) stilisierten, der am besten in der Lage ist, Wagneroperen zu inszenieren. Der deutsch(nationale) Inhalt dieser Opern wurde dabei nur wenig zur Diskussion und schon gar nicht in Frage gestellt. Erst ab den 1930er-Jahren finden sich im ständestaatlichen Regime – wenn auch diskret – Hinweise auf eine Abgrenzung zu etwas „Deutschem“ und eine veränderte Wahrnehmung zu Wagners Opernschaffen. Die in der zeitgenössischen Literatur propagierte kulturelle Überlegenheit Österreichs ist aber durchaus auch damals festzustellen. Die Einteilung von kulturellen Merkmalen in die Kategorie der Nation ist zwar von wissenschaftlicher Sicht aus fragwürdig, dennoch ist es wohl bis heute reizvoll zu beobachten, wie sich der Österreicher oder die Österreicherin in der Heterogenität der „eigenen“ Geschichte wahrnimmt.

Literaturverzeichnis

SEKUNDÄRLITERATUR

Detlev *Albers*, Zur Spezifik und Aktualität des „Austromarxismus“ – Zehn Thesen. In: Erich *Fröschl*, Maria *Mesner*, Helge *Zoiti* (Hg.), *Die Bewegung. Hundert Jahre Sozialdemokratie in Österreich* (Wien 1990) 411-420.

Benedict *Anderson*, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (Frankfurt/New York 1996).

Theophil *Antonicek*, „Österreichisches“ in der Musik? In: Richard G. *Plaschka*, Gerald *Stourzh* und Jan Paul *Niederhorn* (Hg.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Wien 1995) 335-353.

Celia *Applegate*, Pamela *Potter*, Germans as the „People of Music“: Genealogy of an Identity. In: Celia *Applegate*, Pamela *Potter* (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002) 1-36.

Udo *Bermbach*, „Blühendes Leid“. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen (Stuttgart 2003).

Udo *Bermbach*, *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie* (Stuttgart 2004).

Beate *Binder*, Peter *Niedermüller*, Wolfgang *Kaschuba*, Inszenierung des Nationalen – einige einleitende Bemerkungen. In: Beate *Binder*, Wolfgang *Kaschuba*, Peter *Niedermüller* (Hg.), *Inszenierungen des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts* (Köln/Weimar 2000) 7-15.

Kurt *Blaukopf*, *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, kommentiert von Reinhard Müller (Wien/Graz 1998).

Barbara *Boisits*, Volkstümlich und autonom. Kurt Blaukopf und das Österreichische in der Musik. In: *Ingram*, *Reisenleitner*, *Szabó-Knotik* (Hg.), *Identität, Kultur, Raum*, 29-41.

Felix *Czeike*, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4 (Wien 1995).

Fritz *Csoklich*: Presse und Rundfunk. In: Erika *Weinzierl*/Kurt *Skalnik*, Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik (Wien/Graz 1983) 115-130.

Carl *Dahlhaus*, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas (Regensburg 1971).

Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Schliengen 2001).

Hermann *Danuser*, Siegfried *Mauser*, Achim *Aurnhammer* (Hg.), Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14 (Laaber 2004).

Hermann *Danuser*, Verheißung und Erlösung – Zur Dramaturgie des „Torenspruchs“ in *Parsifal*. In: *Wagnerspectrum Schwerpunkt Der Gral*. Jg. 4, Nr. 1 (2008) 9-41.

Gabriele Johanna *Eder*, Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung (Wien/Salzburg 1991).

Franz *Endler*, Julius Korngold und die „Neue Freie Presse“ (Diss. Wien 1981).

Walter *Fanta*, Das Österreichische in den Texten von Robert Musil. In: Annette *Daigger*, Peter *Henninger* (Hg.), Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers (Bern 2008) 13-37.

Johannes *Feichtinger*, Peter *Stachel*, Vorwort. In: Johannes *Feichtinger*/Peter *Stachel* (Hg.), Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne (Innsbruck 2001) 7-11.

Rudolf *Flotzinger*, Musik. In: Erika *Weinzierl*/Kurt *Skalnik*, Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik (Wien/Graz 1983), 651-673.

Rudolf *Flotzinger*, Musikwissenschaft und der österreichische Mensch. In: Christian *Brünner*, Helmut *Konrad* (Hg.), Die Universität und 1938 (Wien 1989).

Rudolf *Flotzinger*, Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Rudolf *Flotzinger*, Gernot *Gruber* (Hg.), Musikgeschichte Österreichs 3. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart (Wien/Köln/Weimar 1995) 173-251.

Andreas *Giger*, Tradition in Post World-War-I Vienna: The Role of the Vienna State Opera from 1919-1924. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 28, H. 2 (1997) 189-211.

Christian *Glanz*, Musikalischer Populismus und politischer Kollektivismus in den 1920er und 1930er Jahren. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 14 (2003) 39-53.

Walter *Goldinger*, Dieter A. *Binder*, Geschichte der Republik Österreich 1918-1938 (Wien/München 1992).

Thomas S. *Grey*, Wagner's ‚Die Meistersinger‘ as National Opera (1868-1945). In: *Celia Applegate*, Pamela *Potter* (Hg.), *Music and German National Identity* (Chicago 2002) 78-105.

Gernot *Gruber*, Flüchtige Musik als globales und regionales „kulturelles Erbe“. In: *Moritz Csáky*, *Monika Sommer* (Hg.), *Kulturerbe als soziokulturelle Praxis* (Innsbruck 2005) 77-85.

Franz *Hadamowsky*, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper). 1811-1974*, Bd. 2 (Wien 1976).

Friedrich C. *Heller*, Die Auseinandersetzung mit der Tradition. In: *Rudolf Flotzinger*, *Gernot Gruber* (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs 2. Vom Barock zur Gegenwart* (Graz/Wien/Köln 1979) 385-433.

Eric *Hobsbawm*, Die Erfindung der Vergangenheit. In: *Die Zeit*, Nr. 37 (9.09. 1994), 1.

Miroslav *Hroch*, *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich* (Göttingen 2005).

Gerhard *Jagschitz*, Die Presse in Österreich von 1918-1945. In: *Manfred Bobrowsky*, *Wolfgang Duchkowitsch*, *Hannes Haas* (Hg.), *Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung* (Wien 1987) 105-116.

Michael *Jahn*, Wiener Historischer Opernführer. Richard Wagner. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. In: *Michael Jahn* (Hg.), *Veröffentlichungen des rism-österreich*, Bd. 3 (Reihe C, Wien 2009).

Wolfgang *Kaschuba*, Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Vergleich. In: *Beate Binder*, *Wolfgang Kaschuba*, *Peter Niedermüller* (Hg.), *Inszenierungen des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts* (Köln/Weimar 2000) 19-42.

Fritz *Kaufmann*, Sozialdemokratie in Österreich. Idee und Geschichte einer Partei von 1889 bis zur Gegenwart (1978 Wien).

Helmut *Konrad*, Demokratieverständnis, parlamentarische Haltung und nationale Frage bei den österreichischen Sozialdemokraten. In: Anna M. *Drabek*, Richard G. *Plaschka*, Helmut *Rumpler* (Hg.), Das Parteienwesen Österreichs und Ungarns in der Zwischenkriegszeit (Wien 1990) 107-127.

Helmut *Konrad*, Nationalismus und Internationalismus. Die österreichische Arbeiterbewegung vor dem Ersten Weltkrieg (Wien 1976).

Henriette *Kotlan-Werner*, Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947 (Wien 1977).

Heinrich *Kralik*, Das Opernhaus am Ring (Wien 1955).

Andreas *Lüer*, Die nationale Frage in Ideologie und Programmatik der politischen Lager Österreichs. 1918-1933 (Diss. Wien 1985).

Marianne *Lunzer*, Parteien und Parteienpresse im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der österreichischen Parteien und ihrer Presse. In: Manfred *Bobrowsky*, Wolfgang *Duchkowitsch*, Hannes *Haas* (Hg.), Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung (Wien 1987) 105-116.

Christina *Lutter*, Markus *Reisenleitner* (Hg.), Cultural Studies. Eine Einführung (Wien 2008).

Anita *Mayer-Hirzberger*, Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934-1938) Used Musical Clichés to Improve the Country's Image Abroad. In: Susan *Ingram*, Markus *Reisenleitner*, Cornelia *Szabó-Knotik* (Hg.), Ports of Call. Central European and North American Culture/s in Motion (Frankfurt 2003) 199-209.

Anita *Mayer-Hirzberger*, „Zwischen Reichsbündel und Donauföderation“. Diskussionen über ein Neues Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts mit musikhistorischen Argumenten. In: Barbara *Boisits*, Cornelia *Szabó-Knotik* (Hg.), Anklaenge 2009. Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag (Wien 2009) 209-227.

- Volker *Mertens*, Richard Wagner und das Mittelalter. In: Ulrich *Müller*, Peter *Wapnewski* (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch (Stuttgart 1986) 19-60.
- Sven Oliver *Müller*, Jutta *Toelle* (Hg.), Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. Und 20. Jahrhundert (Wien/München 2008).
- Ulrich *Müller*, Richard Wagner und die Antike. In: Ulrich *Müller*, Peter *Wapnewski* (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch (Stuttgart 1986).
- Herfried *Münkler*, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers „Freischütz“ und Wagners „Meistersinger“. In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Schliengen 2001), 45-61.
- Adolf *Nowak*, Vom „Trieb nach Vaterländischem“. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler* (Hg.), Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Schliengen 2001), 151-166.
- Martina *Nußbaumer*, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images (Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2007).
- Christiana *Potocnik*, Das Bewußtsein um die „Österreichische Nation“ im Zusammenhang mit der Gründung der Ersten und Zweiten Republik. Der Weg d. österr. Selbst-u. Nationalbewußtseins seit 1918 (Diss. Klagenfurt 1988).
- Marcel *Prawy*, Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten (Wien/München 1978).
- Susanne *Rode-Breymann*, Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren (Tutzing 1994).
- Hannu *Salmi*, „Die Herrlichkeit des deutschen Namens...“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands (Turku 1993).
- Peter *Stachel*, „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit.“ Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik. In: *Müller*, *Toelle* (Hg.), Bühnen der Politik. 90-108.

Anton *Staudinger*, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Emmerich *Tálos*, Wolfgang *Neugebauer* (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938 (Wien 2005).

Michael P. *Steinberg*, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele. 1890-1938 (Salzburg/München 2000).

Cornelia *Szabo-Knotik*, Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken und Repräsentationen. In: Susan *Ingram*, Markus *Reisenleitner*, Cornelia *Szabó-Knotik* (Hg.), Identität, Kultur, Raum. Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa (Wien 2001) 41-58.

Philipp *Ther*, Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis. In: Peter *Stachel*, Philipp *Ther* (Hg.), Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas (Wien/München 2009) 89-113.

Fritz *Trümpi*, Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonisches Orchester im Nationalsozialismus (Wien/Köln/Weimar 2011).

Karl *Vocelka*, Österreichische Geschichte (München 2005).

Peter *Wapnewski*, Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Ulrich *Müller*, Peter *Wapnewski* (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch (Stuttgart 1986) 223-353.

ZEITGENÖSSISCHE LITERATUR

Kurt und Miriam *Blaukopf*, Von österreichischer Musik. Eine kurze Geschichte der österreichischen Musik (Wien 1947).

Robert *Lach*, Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik. In: Friedrich F.G. *Kleinwaechter* und Heinz von *Paller* (Hg.), Die Anschlussfrage. In ihrer kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung (Wien 1930) 286-295.

Max von *Millenkovich-Morold*, Die österreichische Tonkunst (Wien 1918).

Robert *Musil*, Buridans Österreicher. In: Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur (1919).

Alfred *Orel*, Die Musikalität des Österreicherers. In: Österreichische Rundschau: Land, Volk, Kultur 1 (Wien 1934/1935) 50-55.

INTERNETQUELLEN

Arbeiter-Symphoniekonzerte, in: WEB-Lexikon der Wiener Sozialdemokratie. In: <http://www.dasrotewien.at/arbeiter-symphoniekonzerte.html> (18. Mai 2012).

Hermann *Bahr*, Wien. In: Leo Greiner (Hg.), Städte und Landschaften (Reihe, Stuttgart 1908). In: <http://archive.org/stream/wien00bahrgoog#page/n123/mode/2up> (20. Juni 2012).

Die Meistersinger, Dritter Aufzug. In: <http://www.rwagner.net/libretti/meisters/e-meisters-a3s5.html> (20. Juni 2012).

Direktoren der Staatsoper. In: <http://www.wienerstaatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Alle-Direktoren.de.php> (13. Mai 2012).

Hartmuth *Kinzler*, Atonalität, (1994). In: http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Atonalitaet.pdf (19. Juni 2012).

Lohengrin, Dritter Aufzug. In: www.rwagner.net/libretti/lohengrin/e-lohen-a3s.html (1. Mai 2012).

Parsifal, Erster Aufzug. In: <http://www.rwagner.net/libretti/parsifal/e-pars-a1.html> (10. August 2012).

Stenographisches Protokoll zur 3. Sitzung der Provisorischen Nationalversammlung 1918-1919. In: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spe&datum=0001&page=219&size=45> (24. Mai 2012).

Anton *Wildgans*, Rede über Österreich. In: http://www.mediathek.at//akustischechronik/Popups_9/Wildgans (20. Juni 2012).

PRIMÄRQUELLEN

Reichspost

Neue Freie Presse

Arbeiter-Zeitung

Anhang

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit verschiedenen Elementen österreichischer Identitäten in der Zwischenkriegszeit. Im Zentrum stehen die verschiedenen nationalen und kulturellen Identitätsangebote, die in der Zwischenkriegszeit die von Seiten der Kultur- und Realpolitik, aber auch von kulturellen Institutionen und Medien verbreitet wurden. Es wird beleuchtet, wie in der Zwischenkriegszeit österreichische Identitäten verortet wurden und ob bzw. wie diese von „deutschen“ Elementen abgegrenzt wurden. Diese Distinktion und die diversen Ausprägungen einer „österreichischen“ Identität werden anhand der Rezeption von Richard Wagners Opern beispielhaft untersucht und geben so einen Eindruck, wie in österreichischen Printmedien, im Umgang mit dem „deutschen“ Wagner und seinen deutsch-nationalen Themen, eine „österreichische“ Identität transportiert wurde.

This thesis illustrates the various manifestations of Austrian identities in the course of the interwar period. It mainly focuses on the miscellaneous national and cultural identities available at that time broadcasted both through cultural policy as well as politics and also cultural institutions and the media. Thus, the question arises where and how Austrian identities can be located and subsequently be isolated from “German” elements. This resulting distinction and moreover, the characteristics of an “Austrian” identity will be vigorously analyzed by means of the reception of Richard Wagner's operas in the print media. Consequently, an impression surges on how the media dealt with the “German” Wagner and his national Germanic themes and furthermore, on how it conveyed an “Austrian” identity.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 02.03.1986

Geburtsort: Wien

Schulausbildung

1993-2005 Freie Waldorfschule Graz

06.2006 Matura im BORG Dreierschützengasse, 8020 Graz (mit ausgezeichnetem Erfolg)

Studienverlauf

Seit 10.2006 Studium der Geschichte (Diplomstudium)

10.2006- 10.2008 Studium der Theater,- Film,- und Medienwissenschaft (Diplomstudium)

Seit 10.2008 Studium der Musikwissenschaft (Bachelorstudium)

Erasmusstipendium 09.2009-07.2010 für Madrid, Spanien.