Markus Helmut Lenhart (München)

Musiker als Heroen einer österreichischen Identität und Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit¹

Der Nationalismus der Moderne suchte und fand für seine Zwecke seine eigenen, in der Regel säkularen Mythen. Folgerichtig spricht man in der Forschung von der erfundenen Nation und bemüht dabei auch den Begriff des Mythos als Narration oder Erzählung, in dessen Kern zumeist ein Gründungsereignis steht. Ohne dass der Begriff selbst immer zentral gestellt wird, spielt für die Schöpfer*innen und Rezipient*innen eines nationalen Mythos das Individuum als Gründungsgestalt in verschiedensten Positionen und Funktionen eine entscheidende, nicht selten übermenschliche Rolle – sprich als Heros.² Die Gemeinschaften entwickelten rund um solche Persönlichkeiten verschiedene Instrumente, die ähnlich dem Heroenkult der Antike der Vergewisserung der politischen Gemeinschaft dienten. Hier trifft sich die Moderne mit dem Altertum, wenn dem Heros der Antike gleich Gründungsfunktionen zugesprochen werden, die zeitunabhängig politisch instrumentalisiert wurden und sich in einem Heroenkult öffentlich manifestierten.

Ernst Hanisch bezeichnet in seinem Band *Österreichische Geschichte 1890–1990* Musik als den „österreichischen Mythos“ schlechthin, der alle Menschen in Österreich, unabhängig von allem Trennenden, verbinde. Er betont dabei ausdrücklich, dass dies auch über alle historischen Brüche des 20. Jahrhunderts hinweg gelte.³ Dieser Mythos meint aber nicht eine „anonyme“ Musik, sondern bezieht sich auf konkrete Künstler, nahezu immer sind es Männer, an denen letztendlich dieser Mythos hängt und die kraft ihres Schaffens zu Heroen des Nationalen erklärt wurden. Deutlich wird dies an einem 1935 erschienenen Text aus einem Schulbuch für Volksschulen, in dem jedem Buchstaben des Alphabets Schlagwörter mit kurzen Texten zugewiesen wurden, die sich mit der Identität Österreichs befassen. So findet sich fast konsequenterweise ein Artikel mit dem Titel „Musik aus Österreich“ abgedruckt. Der kurze Text lautet:

1 Frühe Gedankengänge zum Thema wurden erstmals im Zuge der internationalen, interdisziplinären Habilitierenden-Tagung „Diversitäten von Mythen im Kontext der Künste“, veranstaltet vom 28. bis 30. November 2018 vom Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz in Kooperation mit dem Istituto Storico Austriaco a Roma, präsentiert.

Da im behandelten Zeitraum praktisch ausschließlich Männer über Männer schreiben, treten nur Autoren auf, die über Musiker schreiben. Deshalb wird im Beitrag nur dort gegendert, wo Autoren und Quellen tatsächlich nicht nur von Männern sprechen.

2 Vgl. u. a. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006, und Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 2012.

3 Ernst Hanisch, *Österreichische Geschichte 1890–1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert* (= Österreichische Geschichte 9), Wien 1994, S. 13.

„Musik ist ein Geschenk Österreichs an die ganze Welt. Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner, Strauß – so heißen große, weltberühmte Tondichter aus Österreich. Die Gabe der Musik ist eine Gnade Gottes; der Österreicher hat diese Gnade.“⁴

Doch das Österreich, auf das sich Hanischs Mythos bezog und in dem das obige Schulbuch erschienen war, war nicht mehr das multikulturelle Habsburgerreich, sondern die 1918 entstandene Erste Republik. In Hinblick auf das damals neuzugründende österreichische Nationalverständnis ergeben sich bezogen auf die Idee vom „Musikland Österreich“ mehrere Fragen. Wie definierte die Musikwissenschaft in der Zwischenkriegszeit – unter Berufung auf die Musikgeschichte – eine eigene österreichische Identität? Welche „Heroen“ wurden gewählt? Welche Medien, auch im Kontext einer staatlichen Kulturpolitik, wurden wie eingesetzt, um diese in der breiten Öffentlichkeit als Begründer bzw. Träger dieses „österreichischen Mythos“ etablieren zu können?

Zur Beantwortung dieser Fragen soll in diesem Beitrag auf ein ausgewähltes Korpus von musikwissenschaftlichen Schriften der Zwischenkriegszeit zurückgegriffen werden, die auf die gewählte Fragestellung hin kritisch zu analysieren sind. Des Weiteren werden verschiedene Medien dahingehend untersucht, welche Musiker wie präsentiert wurden.

Um auf die beiden eingangs zitierten Texte zurückzugreifen, müssen zwei Aspekte kurz beleuchtet werden: Beide Texte reklamieren die Bedeutung des Verbindenden durch die Musik, sei es als internes Band zwischen den Österreicher*innen, sei es als eines, das Österreich mit der Welt verbindet. Praktischerweise überbrückt die Musik dabei nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit. Der Topos von der alles verbindenden Macht der Musik muss mit Skepsis betrachtet werden. Denn vielmehr ist es so, dass Musik wie auch andere kulturelle Praktiken zum einen als Mittel zur sozialen Abgrenzung innerhalb von Gesellschaften verwendet wurde und wird.⁵ Zum anderen ist aber auch die Schaffung einer nationalen Gruppenidentität in der Regel abhängig von einem nach innen gewandten Gemeinschaftsgefühl, das eine Abgrenzung wiederum nach außen erfordert. Musik tritt hier also nicht nur als verbindendes Element auf.

Noch ein weiterer Aspekt im Kontext von Musik muss erwähnt werden, den beide Texte ausklammern und der so nicht haltbar ist. Auch wenn sich Künstler*innen wie auch Musikwissenschaftler*innen gerne als unpolitisch bezeichnet haben und bezeichnen, so ist Kunst bzw. Kultur häufig politischer, als die Beteiligten zugeben wollen, und auch Musik ist nicht selten entsprechend instrumentalisiert worden. Der Politikwissenschaftler Anton Pelinka verweist dabei gerade mit Blick auf die österreichische Geschichte auf die autoritären und totalitären Regime des 20. Jahrhunderts und deren Bereitschaft zur Einflussnahme.⁶

Und es ist gerade die Politik, deren Bedeutung für die Entwicklung der Idee vom „Musikland Österreich“ nicht unterschätzt werden darf. Es ist interessant festzustellen, dass die Eigenstaatlichkeit Österreichs in der Ersten Republik von Seiten der Politik bis zur Errichtung

4 Zitiert nach: Anita Mayer-Hirzberger, „...ein Volk von alters her musikbegabt“. *Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat* (= Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 4), Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 14.

5 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik“, in: *IRASM* 12 (1981), S. 91–101, hier S. 100f.

6 Vgl. Anton Pelinka, *Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918–1938*, Wien u. a. 2017, S. 32.

des sogenannten Ständestaates nicht sonderlich betont worden war.⁷ Die These, dass die Republik Österreich erst dann eine eigene österreichische Identität propagiert hätte, darf mit Blick auf die hier diskutierten musikwissenschaftlichen Texte verworfen werden. Sicherlich war das offene Konkurrenzverhältnis zum Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1938 ein entscheidender Katalysator, die Entwicklung einer „Idee einer österreichischen Nation“ zu forcieren,⁸ doch sind die Wurzeln älter. Zu dieser propagierten österreichischen Identität zählte unter anderem auch die Vorstellung von Österreich als Musikland, ein Topos, der älter als die Erste Republik war, doch wurde er tatsächlich erst in der Zwischenkriegszeit mit steigender Intensität vertreten.⁹

Die Texte, die für den vorliegenden Beitrag ausgewählt wurden (aber freilich keine vollständige Liste zum Thema darstellen), sind alle ausnahmslos in der Zwischenkriegszeit erschienen und beziehen sich dezidiert auf österreichische Musik. Die Autoren sind entweder als Musikwissenschaftler oder als Musiker mit Musik befasst. Es handelt sich um eine sehr heterogene Gruppe, betrachtet man zum Beispiel die politische Ausrichtung der einzelnen Verfasser, die hier aber nicht näher beleuchtet werden soll. In chronologischer Reihenfolge ergibt sich folgende Liste:

- Robert Lach, „Musik“, in: *Österreich in Wort und Bild*, hrsg. von Carl Brockhausen (= Europa in Wort und Bild 1), Berlin u. a. 1924, S. 47–49
- Erwin Felber, „Die österreichische Musik“, in: *Österreich – sein Land und Volk und seine Kultur. Mit einem Geleitworte des Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch*, hrsg. von Michael Haberlandt, Wien u. a. 1927, S. 466–476
- Guido Adler, „Musik in Österreich“, in: *StMw* 16 (1929), S. 3–31
- Robert Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, in: *Die Anschlussfrage in ihrer kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung*, hrsg. Friedrich F. G. Kleinwächter u. a., Wien u. a. 1930, S. 286–295
- Alfred Orel, „Die Musikalität des Österreicher“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 1 (1934), S. 50–55
- Alfred Orel, „Österreichisches Wesen in österreichischer Musik“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 2 (1935/1936), S. 22–27
- Constantin Schneider, „Die Weltgeltung der österreichischen Musik“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 2 (1935/1936), S. 353–360
- Leopold Nowak, „Die Musik in Österreich“, in: *Österreich – Erbe und Sendung im deutschen Raum*, hrsg. von Josef Nadler u. a., Salzburg u. a. 1936, S. 347–368
- Robert Lach, „Das Österreichertum in der Musik“, in: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Rheinisch-Westfälische Musikzeitung, Süddeutscher Musikkurier* 65, H. 36 (1938), S. 529–531

7 Vgl. Anton Staudinger, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, in: *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*, hrsg. von Emmerich Tálos und Wolfgang Neugebauer (= Politik und Zeitgeschichte 1), Wien 2014, S. 28–53, hier S. 28.

8 Vgl. ebd. und Gerald Stieg, *Sein oder Schein. Die Österreich-Idee von Maria Theresia bis zum Anschluss*, Wien u. a. 2016, S. 114.

9 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Musik als identitätsbildender Faktor der Zwischenkriegszeit“, in: *ÖMZ* 51 (1996), S. 124–127, hier S. 124.

Ausgewählt wurden ausschließlich Texte, die sich tatsächlich primär mit der Geschichte der österreichischen Musik befassen. Eine Systematisierung vergleichbarer Texte entlang von zentralen Begriffen wurde sowohl von Rudolf Flotzinger¹⁰ als auch von Anita Mayer-Hirzberger¹¹ unternommen. Beide Systematisierungsversuche bieten Ausgangspunkte für den vorliegenden Beitrag, der allerdings einer anderen Schwerpunktsetzung folgt. Neben dieser Auswahl von Texten aus der Musikwissenschaft zeigt ein Blick auf die Schriften zur österreichischen Kulturgeschichte, dass es natürlich parallele Diskurse in der Literatur und der bildenden Kunst gegeben hat, die es ebenfalls mit zu bedenken gilt.¹²

Ergänzend soll erwähnt werden, dass drei sehr bekannte Texte, die üblicherweise in diesem Kontext genannt werden, von der Analyse ausgenommen wurden. Praktisch zeitgleich zum Ende des Ersten Weltkriegs erschien *Die österreichische Tonkunst* von Max von Millenkovich-Morold (1866–1945),¹³ die hier nicht untersucht werden soll, da sie in ihren wesentlichen Teilen bereits in der Monarchie entstanden ist. Diese Publikation ist aber ein Beleg, dass die Argumente der Zwischenkriegszeit ihre Wurzeln in der Monarchie haben.¹⁴ Anton Wildgans (1881–1932) hat 1930 mit seiner *Rede über Österreich* den bekanntesten Text zum österreichischen Menschen vorgelegt,¹⁵ der allerdings nicht primär auf die Musik eingeht. Der Text beinhaltet mehrere sehr allgemeine Topoi, die dann allerdings tatsächlich auch in musikwissenschaftlichen Abhandlungen wieder auftauchen.¹⁶ Nach dem Anschluss erschien noch ein weiterer Beitrag zur österreichischen Musik von Robert Lach (1874–1958), von dem frühere Beiträge hier behandelt werden sollen; doch ist dieser Text in seiner Conclusio bereits den neuen politischen Gegebenheiten angepasst und weicht daher von der Linie früherer Österreich-Konzeptionen ab.¹⁷

Den Höhepunkt musikalischen Schaffens in Österreich stellt in der Beurteilung der vorliegenden Texte die Wiener Klassik dar, der Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert – in leicht variierender Schwerpunktsetzung – zugerechnet werden.¹⁸ Je nach Umfang der Ausführungen werden noch Musiker wie z. B. Johannes Brahms, Anton Bruckner oder Hugo Wolf den vorhin Genannten beigelegt; selten wird ihnen so viel Raum eingeräumt wie in einem der Beiträge von Alfred Orel (1889–1967).¹⁹ In diesem Kontext muss betont werden, dass in der jüngeren Musikwissenschaft zu Recht darauf hingewiesen wird, wie sehr Musikgeschichte Künstlergeschichte ist.²⁰ Diese Konzentration auf die einzelne Künstlerpersönlichkeit bildet den Ausgangspunkt für die Hervorhebung der bereits angesprochenen

10 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Musik als Medium und Argument“, in: *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, hrsg. von Franz Kadrnoska, Wien u. a. 1981, S. 373–382, hier S. 381, und ders., „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, in: *Die Universität und 1938*, hrsg. von Christian Brünner und Helmut Konrad (= Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek 11), Wien u. a. 1989, S. 147–166, hier S. 151.

11 Vgl. Mayer-Hirzberger, S. 137–142.

12 Vgl. u. a. William M. Johnston, *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs* (= Studien zu Politik und Verwaltung 94), Köln u. a. 2010. Ideologieggeschichte basierend auf Politikgeschichte bietet z. B. Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien ³2001.

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

14 Vgl. Flotzinger, „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, S. 151.

15 Anton Wildgans, *Rede über Österreich*, Wien u. a. 1930.

16 Vgl. Flotzinger, „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, S. 148 und S. 151f.

17 Lach, „Das Österreichertum in der Musik“, S. 529–531.

18 Vgl. u. a. Nowak, S. 361, und Orel, „Die Musikalität des Österreicher“, S. 54.

19 Vgl. Orel, „Österreichisches Wesen in österreichischer Musik“, S. 22–27.

20 Vgl. Flotzinger, „Musik als Medium und Argument“, S. 373.

überschaubaren Gruppe von Musikern. So bezeichnet Robert Lach Franz Schubert als „leibhaftige Inkarnation des Wiener und österreichischen Musikgenius überhaupt“. In diesen Geniebegriff bezieht er in einem weiteren Schritt Haydn, Mozart und Beethoven mit ein; allerdings ist es wie schon im vorangegangenen Zitat ein Geniebegriff, der an Wien gebunden ist und der den Vertretern der Wiener Klassik vorbehalten bleibt. Ihre Überhöhung, die sich hier ausdrückt, stellt sie über eine ganze Reihe von anderen, die sie nicht einfach nur beeinflusst hätten, sondern deren Stil und Lebenswerk ohne diesen Einfluss erst gar nicht möglich gewesen wäre.²¹ Bemerkenswert ist, dass in der anschließenden Auflistung an Begriffen – jene der Persönlichkeit und der musikalischen Stilmittel werden gleichgesetzt – keiner zu finden ist, der gemeinhin dem Geniebegriff zugesprochen würde bzw. der Idee des Heroischen entspräche: „ein flotterer, leichtlebigerer und leichtsinnigerer, aber auch salopper ‚galanter‘ Stil“, wenige Zeilen vorher gar als „anmutig-liebenswürdiger Leichtsinn“ der norddeutschen Strenge gegenübergestellt,²² laden auf den ersten Blick nicht dazu ein, an eine Heroisierung zu denken. Diese Leichtigkeit bzw. Lebensfrohheit wird auch von Leopold Nowak (1904–1991) bei der Charakterisierung der Vertreter der Wiener Klassik bemüht, doch stellt er diesen Begriffen eine „Tiefe“ gegenüber, die er vom deutschen Wesen der Musiker herleitet; beides Voraussetzung für die Entwicklung eines eigenen, besonderen Stils und für eine Meisterschaft im musikalischen Schaffen.²³ Ergänzt werden diese sehr unterschiedlichen Eigenschaftszuschreibungen noch durch Constantin Schneiders (1889–1945) Anmerkung zu Beethoven, den er als einen vom eigenen Genius Getriebenen darstellt,²⁴ eine Zuschreibung, die in der Dynamik, die sie evoziert, der allgemeinen Vorstellung vom Genie bzw. Heros wohl eher entspricht als Robert Lachs Assoziationen.

Die Bedeutung der Vertreter der Wiener Klassik für die Musik wird bei ihrer Instrumentalisierung für den österreichischen Nationalismus nicht in Frage gestellt, doch ergibt sich bei näherer Betrachtung ein anderer, mehr oder weniger überraschender Aspekt. Denn die Heroen der österreichischen Musik können nicht ohne den Raum, präziser: die Landschaft, in der sie gelebt und gearbeitet haben, gedacht werden.

Im Zentrum aller Beiträge zur österreichischen Musik stand die Frage nach der ethnischen Herkunft der Österreicher*innen, denn die Basis für das Schaffen des Künstlers stellt nach Ansicht der Autoren seine Herkunft aus einem bestimmten Volk dar. So wie er aus dem Volk kommt, so trägt er mit seinem Schaffen wiederum für die Formung einer Nation bei.²⁵ In allen Beiträgen werden die Österreicher*innen ausnahmslos als Deutsche bezeichnet. Doch war dieses Deutschsein nicht einheitlich definiert. Tatsache ist, dass die Autoren nicht umhinkamen, eine interne Differenzierung innerhalb des deutschsprachigen Raums zu akzeptieren.²⁶ So wurden mehrere Konstrukte gewählt, um dieses Problem zu lösen, ohne die Einheitlichkeit des deutschen Kulturraums, von dem ausgegangen wurde, aufzubrechen.

Eine Lösung war der Verweis auf eine besondere Landschaft, die sich deutlich von allen anderen abhebe und in der eine unveränderliche österreichische Stammeseigenschaft verwurzelt sei.²⁷ Im Zentrum dieser Überlegung standen Wien und dessen unmittelbare

21 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 292f.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Nowak, S. 362f.

24 Vgl. Schneider, S. 353.

25 Vgl. ebd., S. 354.

26 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 294f.

27 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 53.

Umgebung, wobei landschaftliche Eigenschaften wie die Sanftheit des Hügellands gerne anthropomorphisiert wurden, sprich Landschaft und Charakter als Einheit betrachtet wurden.²⁸ Basierend auf solchen Beurteilungen konnte die bereits erwähnte österreichische Leichtigkeit zum Beispiel einer deutschen Schwermütigkeit in der Musik gegenübergestellt werden.²⁹ Musikalität und ihre Ausdrucksformen seien im Menschen angelegt, der als Typus wiederum landschaftsgebunden sei.³⁰ Im Kontext der Volksmusik wählte man in Ergänzung zum Wiener Raum als Einflussfaktor den alpinen Raum als Bezugslandschaft; anders als zu erwarten wäre, spielte er in den Überlegungen der meisten Autoren allerdings nur eine marginale Rolle.³¹

Im Zuge ihrer Argumentation hinsichtlich der Interaktion von Landschaft, Charakter und letztendlich Musik glitten manche Musikhistoriker in eine Sprachwahl, die ähnlich dem Nationalsozialismus die Idee einer Blut-und-Boden-Ideologie transportierte.³² Gleichzeitig erlaubte das Konzept, dass die Landschaft die nationalen Eigenschaften forme, verschiedene Probleme zu lösen.

Wie bereits als Ausgangspunkt angemerkt, diente sie dazu, einen separaten, österreichischen Charakter zu definieren, ohne Österreich aus dem gesamtdeutschen Kulturraum auszuschließen. „Der Österreicher“ beziehungsweise „die Österreicherin“ wird zu einer Variation innerhalb eines konformen Ganzen.³³ So werden dem „österreichischen Stamm“ besondere biologische und psychologische Voraussetzungen zugesprochen, die für seine Musikalität verantwortlich seien³⁴ und sich in einer bestimmten Wiener Kultur manifestierten.³⁵

Ebenfalls lösen ließ sich das Problem, dass viele Musiker, die essenziell für die österreichische Musik waren, wie zum Beispiel Beethoven, zugezogen waren. Ohne zu erklären, wie diese Transformation zustande komme, wurde der besonderen Landschaft die Macht zugesprochen, Nicht-Österreicher*innen in Österreicher*innen zu verwandeln. Denn dass es eine Migration von Menschen, aber auch von Ideen gab, wurde nicht geleugnet.³⁶ Robert Lach spricht in einem Beitrag sogar von „Rassen- und Blutmischungen“.³⁷ Andere verweisen auf die lange Tradition, am Wiener Hof Ausländer*innen an die kaiserliche Hofkapelle (und andere Institutionen) zu berufen.³⁸ Doch mithilfe der Landschaft und des mit ihr deckungsgleich gebrachten besonderen Charakters des Wiener Raums wurden Menschen und Ideen assimiliert und transformiert, sodass das Ergebnis am Schluss österreichisch ist.³⁹ Dies wird exemplarisch am Höhepunkt österreichischer Musik, der Wiener Klassik, dargestellt, indem zwar die Einbettung von Mozart, Haydn und Beethoven in einen internationalen Kontext nicht geleugnet wird, es ihnen aber aufgrund ihres deutschen Grundwesens und kraft des Einflusses der Umgebung gelinge, externe, also nicht-österreichische, Einflüs-

28 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 293f.

29 Vgl. Felber, S. 466, und Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 290.

30 Vgl. Adler, S. 4f. und S. 16.

31 Vgl. ebd., S. 4.

32 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50.

33 Vgl. u. a. Nowak, S. 361, und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50f.

34 Vgl. Schneider, S. 355f., und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 54.

35 Vgl. Nowak, S. 362 und S. 368.

36 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 52.

37 Vgl. Lach, „Musik“, S. 47.

38 Vgl. Nowak, S. 353f.

39 Vgl. Felber, S. 466, Nowak, S. 353f., und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50f.

se umzuwandeln.⁴⁰ In der Regel wird dieser Prozess als friedlich charakterisiert, lediglich Constantin Schneider spricht davon, dass Wien ein „Kampfplatz“ zwischen dem deutsch-österreichischen Element und fremden Einflüssen sei.⁴¹ Zwar verzichtet er auf eine Nennung von einzelnen Personen, doch die Begriffswahl „Kampfplatz“ in Kombination mit der Verehrung einzelner Musikerpersönlichkeiten, die sich durch seinen Beitrag zieht, erfüllt die Anforderung an die „Grundfunktion“ eines nationalen Heros, nämlich die der Gründung und Verteidigung bestimmter, der Nation eigener Werte.

Praktischerweise bot der (scheinbar) statische Charakter von Landschaft auch gleich die Möglichkeit einer Rückprojektion einer österreichischen Identität bis ins Mittelalter, denn sie erlaubte die Ausblendung historischer Brüche unter Berufung auf ein unveränderliches Kontinuum.⁴² So wollte Guido Adler (1855–1941) einen Urtypus an österreichischen Eigenschaften im Mittelalter ausgemacht haben.⁴³ Und auch Erwin Felber (1885–1964) sah bereits in der mittelalterlichen Minnedichtung ein „ländliches altösterreichisches Idyll“, das an die österreichische Landschaft zurückgebunden sei.⁴⁴ Interessanterweise greifen dabei die Autoren auch in diesem Kontext auf besondere Einzelpersonen zurück (namentlich Walther von der Vogelweide), denen ein Status zugebilligt wird, der sie über ihre Mitmenschen erhebt, nicht unähnlich den „genialen“ Musikern der Wiener Klassik, zu denen dann eine wechselseitige Verbindung herzustellen war. Die landschaftliche Bindung konnte dann im Übrigen bis in die zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts hinein betont werden.⁴⁵

Hinsichtlich des Begriffs der Landschaft fällt bei näherer Betrachtung ein weiterer Aspekt auf: Denn die österreichische Landschaft ist, wie bereits aus einigen Bemerkungen ersichtlich, nicht gleichzusetzen mit dem gesamten Staatsgebiet der Republik. Zentral stehen Wien und dessen unmittelbare Umgebung.⁴⁶ In einem Beitrag spricht Erwin Felber gar davon, dass österreichische Musik mit Wiener Musik gleichzusetzen sei.⁴⁷ Dies entspricht praktisch der Konzentration der hier vorgestellten Autoren auf die Wiener Klassik in der Musik. Nur jene Aufsätze, die die österreichische Musikgeschichte über einen längeren Zeitraum behandeln und entsprechend textlich umfangreicher gestaltet sind, erwähnen unter anderem die verschiedenen lokalen Höfe der diversen Habsburgerlinien im 16. und 17. Jahrhundert und deren Musik, doch stellen auch sie Wien immer zentral. Widerstrebend wird für spätere Jahrhunderte zumindest Salzburg erwähnt.⁴⁸ Damit wird aber das ausgeprägte Lokalbewusstsein innerhalb Österreichs ignoriert, auf das unter anderem im Kontext österreichischer Sozialgeschichte wiederholt verwiesen wird.⁴⁹ Eine Ausnahme bildet hier nur Alfred Orel, der die regionalen Unterschiede innerhalb Österreichs erwähnt, um sie dann freilich unter dem Schlagwort eines deutschen Wesens, das für alle Österreicher*innen gelte, wieder zu relativieren.⁵⁰

40 Vgl. Adler, S. 18, Lach, „Musik“, S. 48, und Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 293.

41 Vgl. Schneider, S. 354.

42 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 53.

43 Vgl. Adler, S. 5.

44 Vgl. Felber, S. 466.

45 Vgl. ebd., S. 468.

46 Vgl. u. a. Schneider, S. 353.

47 Vgl. Felber, S. 466.

48 Vgl. Adler, S. 12f., Schneider, S. 353, und Nowak, S. 353.

49 Vgl. u. a. Hanisch, S. 159.

50 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 51f.

Mit der Konzentration auf Wien geht auch einher, dass in Bezug auf die österreichische Musik sämtliche Länder der ehemaligen Monarchie und damit deren Komponist*innen und Musiker*innen ausgeblendet werden, als ob sie nie mit dem, was dann nach 1918 die Erste Republik geworden ist, verbunden gewesen wären. So wird praktisch eine räumlich und ethnisch bereinigte Musikgeschichte präsentiert, als ob die gesamte Monarchie nicht wirklich existiert hätte. Es kann natürlich auch anders gelesen werden, nämlich, dass für diese Autoren die deutschsprachigen Österreicher kulturell soweit dominant waren, dass alle anderen Völker getrost zu ignorieren waren. Somit wird die politische Realität von 1918 rückprojiziert auf die vergangenen Jahrhunderte.

Diese hier skizzierte, spezielle Auffassung von Landschaft, die praktisch durchgehend eingesetzt wird, erhebt diese selbst zu einer Art Akteurin, spricht ihr über die Transformationsfähigkeit Handlungsfähigkeit zu, sodass man geneigt ist, die Landschaft als eigenständige Heldin des österreichischen Mythos gleichwertig neben die vorgestellten Musiker zu stellen.

Eine Frage, die sich bei alledem stellt, ist freilich jene nach der Verbreitung der vorliegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen. Tatsache ist, dass man davon ausgehen muss, dass die Texte selbst keinen direkten Einfluss ausgeübt haben dürften. Eine kritische Durchsicht von Tageszeitungen, als das wahrscheinlichste Medium, über das ein größeres Lesepublikum hätte angesprochen werden können, zeigt, dass dort keine wie auch immer gearteten Diskussionen vergleichbar mit den hier analysierten Texten stattgefunden haben. Der einzige Text, der hier weitere Verbreitung gefunden haben dürfte, ist der eingangs zitierte aus dem Schulbuch von 1935.⁵¹ Doch muss auch seine Breitenwirksamkeit in Frage gestellt werden, insofern er sich an Volksschüler*innen richtete, die in diesem Alter noch nicht als Teil einer kritischen Öffentlichkeit betrachtet werden können.

Die Idee eines „Musiklandes Österreich“ wirklich breitenwirksam zu transportieren funktionierte wahrscheinlich sehr gut im Kontext der Salzburger Festspiele.⁵² Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die Festspiele sich von Anfang an als relativ elitäres Ereignis etablierten, das als direktes Publikum nur eine kleine Gruppe ansprach. Denn die öffentliche Berichterstattung trug sicherlich dafür Sorge, dass die Botschaft sowohl innerhalb als auch außerhalb Österreichs gleichermaßen die Menschen erreichte, die solchen Kulturveranstaltungen fernstanden.

Als ein weiteres und relativ neues Medium, das die Idee des „Musiklandes Österreich“ beförderte, muss noch der Film erwähnt werden. Es gibt eine Reihe von Filmen aus der Zwischenkriegszeit, die verschiedene österreichische Musiker präsentierten, die Wiener „Heurigeneligkeit“ verbreiteten und auch populäre Operetten auf die Leinwand brachten.⁵³ Alle drei Themen zementierten die bereits in den Texten festgestellten Grundannahmen über Musik und Österreich. Hervorzuheben sind sicherlich die ersten filmischen, durchgehend fiktionalen Künstlerbiographien, in denen auf Jahrzehnte bestimmte Eigenschaften der Dargestellten festgelegt wurden. Die Charakterisierungen tragen alle Züge der, nicht selten tragischen, Heroisierung. Als Beispiel sei auf Franz Schubert verwiesen, über den zumindest acht Filme aus der Zwischenkriegszeit bekannt sind, die in Österreich oder mit österreichischer Beteiligung entstanden sind und die in unterschiedlicher Gewichtung zwei Aspekte in den Vordergrund stellen: die zum Scheitern verurteilte Liebe und den frühen Tod. Der

51 Vgl. Mayer-Hirzberger, S. 14.

52 Vgl. z. B. Michael P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938* (= Szene Pustet), Salzburg u. a. 2000.

53 Vgl. u. a. Flotzinger, „Musik als identitätsbildender Faktor der Zwischenkriegszeit“, S. 125.

Heros wird dabei Opfer seiner eigenen Genialität und eines höheren Gutes, nämlich seiner Musik. Selbstredend ist Wien und der „Charakter“, der der Stadt zugesprochen wird, ein wichtiger Hintergrund, um ihr nicht sogar die Rolle einer wichtigen Hauptdarstellerin zuzubilligen, wobei der österreichische Nationalismus nicht zu kurz kommt.⁵⁴

Des Weiteren müssen politische bzw. politisch geförderte Veranstaltungen erwähnt werden, deren Gestaltung mit starker Musikbeteiligung erfolgte. Ob Massenveranstaltungen der Parteien sowohl während als auch abseits der Wahlkämpfe dem Transport der Vorstellung eines „Musiklandes Österreich“ dienten, muss kritisch gesehen werden, denn meist folgten sie nur Konventionen, die die Erwartungen, die an solche Veranstaltungen gestellt wurden, bedienten.⁵⁵ Wesentlich interessanter sind dahingehend andere Veranstaltungen. Bemerkenswert ist, dass allein in Wien zwischen 1927 und 1937 jährlich Festwochen veranstaltet wurden, zu denen noch zwölf weitere Musikfeste unterschiedlicher Größenordnung hinzukamen. Gerade letztere waren die Plattform, vermittels von Jubiläen Musikerpersönlichkeiten zentral herauszustellen. So wurde 1928 der 100. Todestag von Schubert gefeiert, aber auch Mozart, Haydn und Beethoven bekamen eigene Feste, flankiert von jenen zu Ehren von Brahms, Liszt und Bruckner. Die musikalischen Aufführungen und die Berichterstattung in Zeitschriften und Zeitungen zementierten den Ruf dieser Musiker als „Kulturheroen“. Eine kritische Analyse von Musikkritiken in steirischen Tageszeitungen, die für das Konzertjahr 1939/1940 vom Autor dieses Beitrags durchgeführt wurde, zeigt, dass selbst Zeitungen, die sich nicht an ein Fachpublikum wendeten, auch unter den Nationalsozialisten an einer Heroisierung österreichischer Musiker partizipierten.⁵⁶

Das Schlagwort vom „Musikland Österreich“ fand mit dem sogenannten Anschluss also nicht sein Ende. Auch in der NS-Zeit wurden zumindest Wien und Salzburg als Zentren der Musikpflege propagiert. Die Vertreter der Wiener Klassik waren sowohl unverzichtbarer Teil des Konzertlebens als auch der nationalsozialistischen Kulturpropaganda. Nach 1945 wurde in Österreich direkt an den Argumentationen der Zwischenkriegszeit angeknüpft. Dies hat sich bis heute mit einigen Akzentverschiebungen nur geringfügig geändert. Die Salzburger Festspiele und die Wiener Philharmoniker sind internationale Zugpferde, gerne auch im Tandem mit der österreichischen Landschaft präsentiert. Nur dass Stamm und Boden die Voraussetzung für eine besondere österreichische Musikalität seien, hat man aufgegeben. Der aggressive Nationalismus der Zwischenkriegszeit ist inzwischen einer – manchmal nur widerstrebend zugegebenen – Anerkennung von historischer Multikulturalität und zunehmender Internationalisierung gewichen, ohne dass der Mythos vom „Musikland Österreich“ deshalb verschwunden wäre, wie unter anderem das eingangs gebrachte Zitat aus einem Buch zur österreichischen Geschichte von 1994 belegt.

54 Vgl. u. a. Friederike Jary-Janecka, *Franz Schubert am Theater und im Film* (= Wort und Musik 42), Anif 2000.

55 Vgl. dazu Gabriele Johanna Eder, *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung* (= Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte 6), Wien u. a. 1991, und Pia Janke, *Politische Massenfeste in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien u. a. 2010.

56 Markus Helmut Lenhart, *Zeitungsberichte als Quellen. Zur Re- und De-Konstruktion des Musiklebens in der Steiermark 1938–1945*, unveröffentlichtes Manuskript zu einem Vortrag anlässlich *Musik Quellen Denken. Prozesse der Re- und De-Konstruktion in Wissenschaft und Praxis*. Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw), 6.–8. Dezember 2018.

Abstract

In the aftermath of the collapse of the Austro-Hungarian Empire in 1918, the new Republic of Austria had problems to define a specific Austrian nationality. In search for such a national identity, politicians and scholars referred to a particular Austrian culture, stressing the role of music that defined Austria as a “Musikland” (land of music). A critical analysis of musicological texts published by Austrian scholars such as Robert Lach, Alfred Orel and Adolf Sandberger in the interwar years reveals a strong reliance on a narrowly circumscribed group of musicians, who were singled out as exemplary bearers of an Austrian national identity, with a strong emphasis on Viennese musical culture shaped by the native landscape. In this capacity Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert (flanked by Brahms, Bruckner, Strauß and Wolf) were presented to the general public as “heroes”, using not only scholarly texts but also films and music festivals for the dissemination of this musical Austrian identity.