



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Kehraus um St. Stephan“ von Ernst Krenek –
eine historische, musikalische und textliche
Auseinandersetzung**

Verfasser

Matthias Habrich

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

DANKSAGUNG

Zu Beginn möchte ich meinem leider im April 2010 verstorbenen ursprünglichen Diplomarbeitsbetreuer ao. Univ. Prof. Dr. Manfred Angerer gedenken.

Dankenswerterweise wurde meine Diplomarbeitsbetreuung von Univ.-Prof. Dr. Michele Calella übernommen, dessen unkomplizierte, stets höfliche mit hilfreichen Tipps versehene Betreuung für mich wertvoll war.

Des Weiteren muss indirekt an Dr. Birgit Meyer – jetzige Direktorin der Oper Köln – mein Dank gerichtet werden, da ich durch ihr universitäres Praktikum mit dem Bühnenwerk „Kehraus um St. Stephan“ in Berührung kam. Ein weiteres Dankeschön gilt dem Ernst Krenek Institut Krems, dessen Mitarbeiter (Florian Schönwiese, Mag. Veronika Großberger, Dr. Rainer Schwob) mir vor allem in der Beschaffung von Quellenmaterial sehr hilfsbereit und kooperativ zur Seite standen, sowie Bernhard Eder, der mir mit Rat und Tat zur Seite stand und meiner eifrigen Korrekturleserin.

In dieser Dankesreihe fortfahrend darf natürlich nicht der Bärenreiter Verlag Kassel vergessen werden, denn ohne dessen Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele wäre diese Diplomarbeit in musikalischen Belangen sicherlich nur wenig anschaulich.

Zuletzt sei allen hier nicht namentlich erwähnten Personen gedankt, welche mir mentale Unterstützung leisteten und mir den Rücken stärkten.

INHALTVERZEICHNIS	Seite
1. Einleitung	2
2. Entstehungsgeschichte und wechselhafte Rezeptionsgeschichte des „Kehraus um St.Stephan“	3
3. Personenbeschreibung	7
4. Darstellung der Handlung	15
5. Geschichtliche Aspekte der Zeit 1918-1928	23
5.1. 1918 – Synonym für ...?	23
5.2. „Deutsch-Österreich“	24
5.3. Die Rote Garde	25
5.4. Kuriosität der Republik Deutsch-Österreich und erste Wahlen	26
5.5. Österreichische Bundesländer zwischen den Staaten	26
5.5.1. Kärnten	26
5.5.2. Vorarlberg	27
5.5.3. Burgenland	28
5.5.4. Tirol	29
5.6. Pariser Friedensverträge	29
5.7. Arbeitslosenversicherung, Bruch der Koalition und neue Verfassung	30
5.8. Der wirtschaftliche Aspekt der Nachkriegszeit	34
5.9. Die Sozialdemokraten im Wien der 1920er Jahre	39
5.10. Die Jahre 1924-1926 in bundespolitischer Betrachtung	40
5.10.1. Heimwehr	41
5.10.2. Schutzbund	42
5.10.3. Besonderheit des Jahres 1925 in der Beziehung Schutzbund – Heimwehr	42
5.10.4. Die zunehmende Radikalisierung der beide politischen Großparteien	43
5.10.5. Das Attentat von Schattendorf und dessen Folgen	45

6. Generelle Bemerkungen zur Musik des „Kehraus um Sankt Stephan“	50
6.1. 1.Szene	54
6.2. 4.Szene	57
6.3. 5.Szene	59
6.4. 6.Szene	63
6.5. 9.Szene	65
7. Das Volksstück	68
7.1. Begriff – Definition	68
7.2. Die Posse	70
7.3. Das Volksstück bei Ferdinand Raimund	72
7.4. „Ernstes Volksstück“ bei Friedrich Kaiser	73
7.5. Das ernste, aktuelle Volksstück 1860-70	74
7.6. Ludwig Anzengruber	74
7.7. Exkurs: Volksdrama	75
7.8. Institutionelle Mehrgleisigkeit	76
7.9. Die Theaterwelt in Berlin im 19. Jahrhundert	76
7.10. Die Beziehung von Volksstück zu Naturalismus und Heimatkunst	77
7.11. Herausprägung des Volksstücks in Bayern	79
7.12. Ludwig Thoma	79
7.13. Volksstück – Arbeitertheater	80
7.14. Rund um die Jahrhundertwende von 19. zu 20. Jahrhundert	82
7.15. Die Verstrickungen des „neuen“ Volksstückes	83
7.16. Autoren als Beispiel für das Volksstück des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts	84
7.16.1. Carl Zuckermayer	84
7.16.2. Marieluise Fleißer	85
7.16.3. Ödön von Horváth	85
7.17. Krenek versus Horváth	87

8. Satire	88
8.1. Der Ursprung	88
8.2. Der Beginn der deutschsprachigen Satire	89
8.3. Satire im 13./14. Jahrhundert	90
8.4. Begriff „Satire“	92
8.5. Charakteristika der Satire	93
8.6. „Kehraus um St. Stephan“ – eine Satire?	94
9. Resumée	95
10. Abbildungsverzeichnis	97
11. Quellenverzeichnis	99

1. Einleitung

Ausschlaggebend für die Wahl dieses vielleicht atypischen, ungewöhnlichen Diplomarbeitsthemas war die intensive Auseinandersetzung mit diesem Musikstück im Rahmen eines universitären Praktikums.

„Kehraus um St. Stephan“ stellt wohl eines der weniger bekannten, beziehungsweise fast schon unbekannteren Werke im Oeuvre Ernst Kreneks dar. Dass eine nähere Beschäftigung mit diesem Opus doch lohnenswert sein kann, soll diese Diplomarbeit aufzeigen. Den Beginn stellt eine kurze Darstellung der Entstehungsgeschichte bzw. der Rezeptionsgeschichte dar. Krenek kreierte hier sicherlich kein leicht in eine Schublade zu steckendes – oder anders formuliert – klar kategorisierbares Werk, denn allein schon die Personen, wie Inhaltsbezogenen Parameter, die ein Aspekt der Darstellung sein werden, weisen eine durchaus diffizile Ausprägung auf. Dies ist wiederum unter anderem auch durch den historischen Kontext dieses Musikstückes (1918-28) gegeben, welcher somit in einer Umbruchzeit, in Zeiten aufkeimender und sich verschärfender sozialer, politischer und wirtschaftlicher Unruhe spielt, was ebenfalls näher erläutert wird. Die musikalische Gestaltung soll ein weiteres thematisiertes Betrachtungsfeld sein, um das Collagenhafte, äußerst Vielschichtige und durchaus Divergente – auch anhand von Notenbeispielen – hervorzuheben. Weitere Themenpunkte bilden die beiden Kapitel, die die zwei nacheinander gewählten Untertitel – Volksstück, Satire mit Musik – beinhalten und auch geschichtlich beleuchten, um letztendlich den Versuch zu unternehmen, welcher von beiden zulässig ist oder ob gar eine Mischung vorhanden ist.

2. Entstehungsgeschichte und wechselhafte Rezeptionsgeschichte des „Kehraus um St. Stephan“

In einem Brief vom 17.7.1930 aus seinem Sommerurlaub in Osttirol berichtete Krenek an Friedrich T. Gubler, seines Zeichens Feuilletonchef der „Frankfurter Zeitung“, erstmals über das derzeit in Komposition befindliche neue Musiktheaterwerk „Kehraus um St. Stephan“. Wörtlich ist hier von „[...] einer Mischung von merkwürdigen Gefühlen, die ich da projiziere – eine angenehme Sorte Wehmut oder was. [...] Ich arbeite eine neue Oper, da kommt das alles hinein [...]“ die Rede.¹

Krenek schreibt weiter in der retrospektiven Betrachtung, dass in ihm schon lange der Wunsch herankeimte, seiner Heimat ein musikalisches Denkmal zu setzen. Ursprung dieses Bühnenwerks war eine banale Alltagssituation einer Straßenbahnfahrt Ernst Kreneks. Dem Gespräch anderer Fahrgäste lauschend, erfuhr er von einer ebenso tragischen, wie komödiantischen Szene, die eben genau die spätere Anfangsszene des „Kehraus um St. Stephan“ bildete.² Die Komposition wurde innerhalb weniger Monate vollendet, der Titel wurde auf Anraten seiner zweiten Frau Berta in eben bis heute gültigen Version ausgewählt.³

Ein Uraufführungsort war rasch gefunden – Leipziger Opernhaus – so dass die weiteren Produktionsstadien, wie Erstellung des Bühnenbildes etc. , schon weit fortgeschritten waren, als sodann immer größer werdende Zweifel an diesem Stück auftraten. In seiner Autobiographie – wie man „Im Atem der Zeit“ durchaus bezeichnen könnte – sah Krenek dies einerseits aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten ausgelöst durch politische Verordnungen zur Kürzung von Zuschüssen, andererseits durch Einwende gegen das Libretto, ausgehend von Dr. Aber, Chefkritiker der „Leipziger Zeitung“, begründet. Im Zentrum der Kritik stand die Figur Goldstein (ursprünglicher Name Kabulkes), der in seiner dialektischen Zeichnung als ein deutschnational ausgerichteter, mit jüdischem Namen (Goldstein) versehener, reicher „Widerling“ dargestellt wurde und noch

¹ Maurer-Zenck, Claudia (Hg.): Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928-1939. Böhlau. Wien. 1989, S.49

² Krenek „Atem der Zeit“ S.868f.

³ Ebd. S.877

dazu in Nazi Manier sprach. In Anbetracht dessen, dass das Leipziger Opernhaus unter jüdischer Führung stand, konnte dies durchaus als antisemitisch gewertet werden, obwohl aus Kreneks Sicht dieses Werk, wenn überhaupt, ausschließlich antinazistisch sei. Der Vorschlag Kreneks, Goldstein in Kabulke umzubenennen, brachte keinen Erfolg, da hier wieder nun der Beigeschmack einer offensichtlich antinazistischen Haltung vorhanden sein könnte, ergo im aufkeimenden Nationalsozialismus nicht gerade von Vorteil für ein Theater mit jüdischer Leitung gewesen wäre. Wenn man nun den Blick etwas in die Rezeptionsgeschichte des „Johnny spielt auf“ schweifen lässt, so finden sich hier auch Gründe für dieses abwehrende Verhalten gegenüber dem „Kehraus um St. Stephan“, da Krenek den Nationalsozialisten spätestens seit diesem Werk ein Dorn im Auge war und systematisch Aufführungen des „Johnny spielt auf“ von nationalsozialistischen Anhänger boykottiert wurden. Folglich wurde „Kehraus um St. Stephan“ unter anderem aufgrund der politischen Brisanz ad acta gelegt.⁴

In einem Brief an Gubler vom 7.7.1931 schreibt Krenek wörtlich davon, dass „Kehraus um St. Stephan“ eine Missgeburt bleiben werde, da „Der Angriff, den ich [Anm.: Krenek] dort führe, ist allzu konkret, um in der distanzierten Montage der Oper seine Wirksamkeit zu beweisen. Andererseits ist der flache Optimismus, in den das Ganze hinausläuft, als typische Opernformel nicht adäquat der direkten Bezogenheit auf die Tagesprobleme, die der Stoff aufrollt.“⁵ Dieser herbe Rückschlag nach etlichen Jahren des Ruhmes brachte Ernst Krenek in eine Schaffenskrise.⁶ Einige Jahrzehnte später wurde schließlich dieses Werk aus der Schreibtischlade hervorgeholt und im Beisein des Komponisten am 6.12.1990 im Wiener Ronacher uraufgeführt.⁷ Dies ist sicherlich auch als Konsequenz der sich verdichteten Huldigungen Kreneks durch seine Heimat Österreich – und vor allem Wien – in den 1980er Jahren zu sehen (1980 Einrichtung des Ernst Krenek Archivs in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1982 Ausstellung „Dank an Ernst Krenek“ eben

⁴ Krenek: „Atem der Zeit“ S.884f.

⁵ Maurer-Zenck, Claudia (Hg.): Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928-1939. Böhlau. Wien. 1989, S.109

⁶ Krenek: „Atem der Zeit“ S.886

⁷ Ebd. S.869

genannter Institution, 1984 Erstaufführung an der Wiener Staatsoper von „Karl V.“, 1986 Erster Kompositionswettbewerb um den Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien, etc.⁸⁾

Ausgangspunkt für diese Uraufführung im Rahmen von „Wien Modern“ stellte Kreneks 90. Geburtstags dar, folglich handelte es sich um eine Geburtstags-Hommage.⁹

Repräsentative Uraufführungskritiken der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, „Die Presse“ oder der „Neuen Züricher Zeitung“, fielen durchwegs positiv aus.

In der FAZ ist von „Alles in allem ein großer Erfolg für Krenek, das Stück und die Aufführung“ zu lesen, in „Die Presse“ ist neben Lob auch folgende Anmerkung zu vernehmen: „„Kehraus“ ist gewiss mehr als eine Gelegenheitsarbeit, es war wichtig, diese Oper auszugraben. Ob es notwendig war, wird wohl die Zeit entscheiden.“, sowie in der „Neuen Züricher Zeitung“ positiv subsumiert wird mit „[...]darf der Abend als in jeder Hinsicht geglückt und bemerkenswert bezeichnet werden.“¹⁰

Marion Diedrichs-Lafite geht in ihren Ausführungen zur Uraufführung soweit, „dass der „Kehraus um St. Stephan“ als bemerkenswerte Wegmarke unserer Kulturgeschichte [...] möglichst in dieser Inszenierung im Spielplan und damit im Bewusstsein erhalten bleibt.“¹¹

Nach 18 weiteren aufführungsfreien Jahren schmiedete sich eine Allianz zwischen „Volksoper Wien“, „Bregenzer Festspielen“ und „Luzerner Theater“ zusammen, um „Kehraus um St. Stephan“ im Rahmen einer Koproduktion auf allen drei Bühnen 2008/2009 wieder lebendig werden zu lassen.¹² Das Urteil der Presse fiel hier ebenfalls grundsätzlich positiv aus. Bezüglich der Inszenierung der „Volksoper Wien“ wird im Feuilleton „Der Presse“ von „Viel Jubel für diese „Zeitoper“ von anno dazumal.“ geschrieben, die „Oberösterreichischen Nachrichten“ schreiben vom „[...] hervorragenden Gelingen dieser Produktion [...], die man keinesfalls versäumen sollte.“, hingegen wird in „Der Wiener Zeitung“ neben der

⁸ Vgl. <http://www.krenek.com/index.php?id=33&L=0>, 3.4.2010

⁹ Vgl. Diedrichs-Lafite ÖMZ 3-4/1991

¹⁰ Vgl. Koch, Gerhard; Schuster, Werner; Klein, Rudolf;

¹¹ ÖMZ 3-4/1991

¹² Vgl. http://archiv0809.luzernertheater.ch/spielplan/spielzeit/stueck_7035.html 5.4.2010

Zustimmung zu großem Beifall die Wirkung des Schlusses als etwas zu dick empfunden.¹³

Hinsichtlich der Aufführungen der „Bregenzer Festspiele“ lassen sich beispielsweise Kommentare aus der Tageszeitung „Frankfurter Neue Presse“, wie „[...] Feingefühl des Vorarlberger Symphonieorchester und seines Dirigenten John Axelrod [...]“, oder in den „Vorarlberger Nachrichten“: „Eine mutige und kluge Stückauswahl.“, oder aber in der „Stuttgarter Zeitung“: „John Axelrod entfaltet die vielfältigen Qualitäten von Kreneks Partitur mit dem Kornmarktchor (exzellent einstudiert [...]) und dem Symphonieorchester Vorarlberg zu reichem Leben.“ entnehmen.¹⁴ Eine Reprise mit drei Vorstellungen in der Saison 2009/10 der „Volksoper Wien“ bildet das (vorläufige) Ende der Rezeptionsgeschichte des „Kehraus um St. Stephan“.¹⁵

¹³ Weidringer, Walter; Wruss, Walter; Irrgeher, Christoph

¹⁴ Bregenzer Festspiele Zeitung, September 2008 – Nr.65

¹⁵ Vgl. <http://www.volksoper.at/Content.Node2/home/spielplan/Jahresfolder200910.pdf> 5.4.2010

3. Personenbeschreibung:

Sebastian Kundrather

„Laß doch des Menschen Würde nicht ganz untergehn, laß ihn nicht ganz verkommen, in dieser Zeit, die des Teufels ist.“ (Erster Teil, 9.Szene)

Sebastian Kundrather, Weinbauer und Heurigenwirt, ist die bodenständige und moralische Persönlichkeit in diesem Werk. Werte wie Ehrlichkeit, Ehrfurcht, Respekt und Warmherzigkeit sind Attribute, die ihm zugeordnet werden können. Er rettet Othmar Brandstetter vor dem Freitod, ermutigt durch seinen Zuspruch Elisabeth Torregiani - die große Liebe Othmars - nicht den Kopf hängen zu lassen und fest daran zu glauben, dass Othmar und sie ein Liebespaar werden würden, was sie schließlich auch wurden. Eine weitere Eigenschaft, die seinem Naturell entspricht, ist die Gerechtigkeit. Denn er schreckt nicht davor zurück, seine Kinder zu enterben, die keinen Wert auf sein Erbe (den Weinbau) legten und im Falle von Ferdinand, seinem Sohn, dieses quasi mit Füßen traten. Nachdem die Kinder erfuhren, dass Othmar den Weinbau erbt, scheint zumindest Maria unerwartet etwas schockiert, doch Sebastians Entscheidung ist gefällt.

Ferdinand Kundrather

„No, wenn die diversen Parteien wieder amal aufmarschieren, dann find't man mich bei ihnen, bald bei diesen, bald bei jenen – meine Minimaltaxe ist fünf Schilling [...]“ (Erster Teil, 5.Szene)

Der Wendehals par excellence ist Ferdinand Kundrather. Dieses vielsagende Textzitat beschreibt im Wesentlichen sein Gemüt. Der Weinbau des Vater ist ihm zu minder, er sieht sich für Höheres auserkoren, lässt sich von Fekete bestechen und ist somit ein entscheidender Faktor, der Koppreiters Firma in den Ruin treibt. Des Weiteren hat er keine Scheu sich von Kabulke dafür bezahlen zu lassen,

damit er es durch seine Kontakte ermöglicht, dass seine Schwester Maria zur Miss Vienna gekürt wird. Ferdinand ist somit eigentlich genau das Gegenteil seines Vaters, ist egoistisch – was übrigens die erste Szene bereits beweist, da er ganz entgegen der Bitte des Vaters, den von seinem Strick um den Hals befreiten Othmar Brandstetter nicht auffängt, sondern in eine Wasserlacke fallen lässt und ihn somit dem drohenden Ertrinken ausliefert – sowie hinterlistig und berechnend.

Maria Kundrather

„Natürlich hast du immer recht, Butzi. Deswegen bist du doch so ein gescheiter, so ein berühmter, so ein großer Mann. Besonders, wenn du mir da hier diese Rechnungen erledigst.“ (Zweiter Teil, 12.Szene)

Maria Kundrather weiß um ihre weiblichen Reize Bescheid und geizt mit diesen nicht, so dass sie das männliche Geschlecht mit Leichtigkeit sprichwörtlich um ihre Finger wickelt. Sie liebt diese finanziell potenten Männer nicht, kann dem nahenden gesellschaftlichen Aufstieg jedoch nicht widerstehen. Kaum hat sie gerochen, dass der wesentlich wohlhabendere Kabulke ihr sichtlich Avancen macht, lässt Maria ihre bisherigen „Partner“ Alfred Koppreiter von einer Sekunde auf die andere links liegen.

Ein einziges Mal wird ihr das große Übel ihres eigentlich tristen Lebens bewusst, wobei sie diese Gedanken schnell verdrängt und zum Alltag zurückkehrt. Ein Vergleich kann mit ihrem Bruder Ferdinand in gewissen Belangen durchaus hergestellt werden, denn lässt sie sich doch ihre „Liebe“ durch finanzielle Investitionen ihrer Liebschaften in ihre Unternehmungen/Belange „bezahlen“. Ein versteinertes Herz trägt sie jedoch nicht in allen Belangen, da sie Othmar ganz uneigennützig erotische Photographien überlässt, damit dieser zumindest ein minimales Einkommen dadurch erhalten kann.

Rittmeister Othmar Brandstetter

„ [...] Die ganzen Jahr hat der Tod mich aufgespart, damit ich das erleb?
An allen Fronten hab ich gekämpft, gelebt wie ein Hund, Menschen
geschunden, hingemordet – und das am End? [...] (Erster Teil, 1.Szene)

Der melancholische Othmar Brandstetter springt durch das tapfere
Einschreiten von Sebastian Kundrather dem Tod von der Schaufel und
gewinnt mit diesem einen väterlichen Freund.

Schritt für Schritt tastet sich Othmar an ein normales Leben wieder heran,
jedoch ist er vor bösen Überraschungen und schmerzvollen Erfahrungen
nach wie vor nicht verschont; so zum Beispiel trifft er auf seine Angebetete
Elisabeth Torregiani, die mittlerweile mit Alfred Koppreiter liiert ist. Er ist
der Aufgabe bereits wieder sehr nahe, doch kann er auf die Unterstützung
anderer zählen, die ihn immer wieder ermutigen. Schließlich kann er doch
all seinen Mut ergreifen und Elisabeth für sich gewinnen und wird sogar
als Held gefeiert, da er Koppreiter davor bewahren wollte, sich zu
erschließen, was jedoch misslingt. Er beschreitet einen Weg vom
perspektivenlosen, fast leblosen Menschen hin zu einem
perspektivenreichen Leben (mit Elisabeth liiert, finanzielle Existenz durch
das Weingut). Ihn könnte man somit als den einen Teil des Happy End
dieses Stückes bezeichnen.

Elisabeth Torregiani

[...] „Ich hab wirklich geglaubt, dass ich den Alfred lieb hab, aber heut, wie
ich den Othmar g'sehn hab, war das ein ganz andres Gefühl. [...] laß mich
noch einmal in diesem Leben ganz glücklich sein!“ (Erster Teil, 7.Szene)

Die ehemalige Gräfin Elisabeth Torregiani lässt sich doch in gewissem
Maße zu sehr von ihrer Freundin Nora Rittinghaus beeinflussen. Die
verborgenen Gefühle für Othmar keimen sofort wieder auf, nachdem
Elisabeth die Todesanzeige Othmars zur Kenntnis genommen hat. Nora
drängt sie jedoch, das Alte auf sich beruhen zu lassen und sich viel mehr

dem Neuen – Alfred Koppreiter – zuzuwenden. Elisabeth entdeckt leider – gutgläubig wie sie ist - viel zu spät, dass Alfred vor allem an ihrer finanziellen Unterstützung und nicht primär an ihrer Person interessiert ist. Sie lässt sich öffentlich durch Alfred's Flirt mit Maria demütigen, kann jedoch durch diese Tat noch rechtzeitig den Notausgang erreichen, bevor sie im schlimmsten Fall mit Alfred ins Verderben hinabgleiten würde. Sie ist der zweite Teil des Happy End und vervollständigt dieses, weil sie trotz all erlittener Demütigungen und Sehnsüchte doch ihr Glück und ihre wahre Liebe erreichen kann.

Nora Rittinghaus

„Jetzt ist die seelische Einstellung anders geworden. Ich hab mein Haus weit der neuen Zeit geöffnet – bei mir triffst du alle prominenten Sozialisten.“

(Erster Teil, 3.Szene)

Nora Rittinghaus ist eher eine nebensächliche Randfigur, doch scheint sie ein Verhalten/eine Herangehensweise an das Leben per se zu besitzen, das der von Maria Kundrather nicht ganz unähnlich erscheint. Nora besitzt sehr wenig Mitgefühl für ihre Freundin Elisabeth, um den erlittenen Schock durch den Scheintod Othmars etwas abzufedern. Doch die Loyalität Elisabeth gegenüber ist unbestritten, da sie – obwohl sie als Begleitung Kabulkes den Heurigen betrat – nach dem Eklat durch Alfred Koppreiter und Maria Kundrather mit Elisabeth den Heurigen verlässt.

Alfred Koppreiter

„Ah, das ist stark! Jetzt, wo alles zusammengebrochen ist, kommen sie mit Forderungen! Ich hab jetzt kein Geld für diese Sachen, aber gearbeitet muss werden!“ (Erster Teil, 2.Szene)

Alfred Koppreiter, der im Krieg auf die Butterseite gefallen ist – sofern man überhaupt so etwas behaupten kann – war durch seine Tätigkeit in der Krafftahnerkompanie der direkten Todesgefahr nicht ausgesetzt. Er sieht sich gesellschaftlich in den oberen Kreisen verkehrend und besitzt „daher“

die Unfähigkeit mit seinen Arbeitern zu kommunizieren. Doch nachdem ihm die ehemalige Gräfin Torregiani Parole bietet, anstatt ihm Honig um die Mund zu schmieren, forciert er seine Annäherungsversuche gegenüber der aus einfachen Verhältnissen stammenden Maria Kundrather und lässt sich später blind vor Liebe eine Investition nach der anderen aus der Tasche ziehen. Doch diese Butterseite des Lebens hält bei ihm nicht lange an, denn dann folgt der Verlust seiner geliebten Maria an den noch reicheren Kabulke und der Konkurs seiner Firma bzw. die drohende Verhaftung durch die Polizei. Er ist naiv, erkennt das einst rein materielle Interesse Marias an seiner Person nicht und ist somit wahrlich besessen von der Liebe zu Maria, so dass er schließlich ein tristes Ende in diesem Stück findet – er erschießt sich.

Bei Koppreiter ist eine gegenteilige Entwicklung zu Othmar Brandstetter zu sehen, denn Brandstetter geht - abgesehen von kurzen Niederschlägen – einen Weg des Positiven hingegen Koppreiters Situation verschlechtert sich zunehmend im Verlauf des Stückes.

Herr Kabulke (im Originalentwurf als Herr Goldstein bezeichnet)
„Und was die Politik betrifft, so hau'n wa erst die Polen zusamm', der Korridor muss weg! Und dann, dann wollen wir siegreich Frankreich schlagen! Da muss erst mal Volksjesundheit herein [...] (Erster Teil, 9.Szene)

Herr Kabulke, der Geldsack, wie er auch genannt werden kann, ist ein überheblicher, jovinistischer, besserwisserischer, arroganter Industrieller aus Berlin. Er lebt nach dem Motto „Geld regiert die Welt“ und ist der Meinung, dass Geld alle Türe und Tore öffnen kann. Dies muss leider als richtig erachtet werden, da Kabulke im Wesentlichen durch sein Geld alles erreicht, was ihm vorschwebt – er sticht Koppreiter bei Maria Kundrather aus; übernimmt die Firma Koppreiter; besticht Ferdinand Kundrather, um Maria zur Miss Vienna küren zu können. Er denkt in keiner Situation an andere Personen und ist ausschließlich auf seinen persönlichen Vorteil

aus. Die Schlussszene stellt ein gutes Beispiel hierfür dar, da er zuerst Koppreiters Haftbefehl initiierte, jedoch nach dessen Selbstmord sofort den Haftbefehl aufheben lässt, um um die Gunst des „Helden“ Othmar Brandstetter zu werben, damit er durch diesen persönlichen Profit gewinnen kann. Er hält prinzipiell alle anderen Personen für minderwertig, mit Ausnahme von Ferdinand Kundrather, der ihm als Lakai dienen soll und Maria Kundrather, die er „liebt“. Jedoch zeigt sein Verhalten in der Heurigenzene wenig Weltmännisches bzw. Facetten eines Gentleman, da er einen Benehmen an den Tag legt, das nicht wirklich dem entspricht, was er an sich versucht vorzugeben.

Schwoistaler alias Moritz Fekete alias Erich Atma Rosenbusch

„[...]Ich genieß das Vertauen der Arbeiter und kann euch einen Streik an den Hals hetzen, dass euch grün und blau vor Augen wird, wenn du nicht den Schnabel hältst! Also Geld her! [...] (Erster Teil, 6.Szene)

Das Schlitzohr mit den 3 Namen ist ein Mitläufer und segelt auf der Welle des Kampfes für bessere Arbeitsverhältnisse der Arbeiter (was ihm jedoch nicht wirklich am Herzen liegt) fürs Erste relativ genüsslich mit. Er erpresst mit großer Leidenschaft, um die Anliegen der Arbeiter – wobei es viel mehr seine privaten Angelegenheiten sind – zu regeln. Er treibt durch die Bestechung Ferdinands die Firma Koppreiter in den Ruin, da er durch dessen Aussage in seinem Schmierblatt (denn als Zeitung kann man dies wohl wirklich nicht bezeichnen) Falschmeldungen en masse produzieren kann. Als er nun schließlich versucht Koppreiter nach dem Firmenruin endgültig den letzten Stoß zu versetzen, zieht er jedoch den Kürzeren, weil Koppreiter die Wahrheit auf den Tisch legen kann und seine Arbeiter schließlich Schwoistaler kein Vertrauen mehr schenken bzw. die Konsequenzen von einem der Arbeiter sofort gezogen werden – er prügelt Schwoistaler zu Tode. Schwoistaler sind nun seine Gaunereien zum Verhängnis geworden und er hat diese mit dem kostbarsten Gut bezahlt – seinem Leben.

Emmerich von Kereszthely

„Brauchst du nicht wenigstens ein Motorrad, lieber Freund, ich hätt' ausgezeichnete Beziehungen, eine besondere Gelegenheit...“ (Erster Teil, 6.Szene)

Emmerich von Kereszthely ist Alfred Koppreiter bereits aus der gemeinsamen Zeit in der k.u.k. Armee bekannt. Nachdem Kereszthely der Misshandlung von Soldaten in Budapest bezichtigt wird, kann er keinen Fuß mehr in seine Heimat wagen, so dass er schließlich Personalchef bei Koppreiter wird, da ihm unter anderem seine Erfahrungen mit der „roten Gesinnung“ aus seiner Budapester Zeit für die Situation der Firma Koppreiter nützlich sein können, weil die Arbeiter ebenfalls ganz dem Trend der Zeit entsprechend mehr Gleichberechtigung fordern. Kereszthely erledigt somit auch alle unangenehmen Dinge, die Koppreiter widerstreben, so zum Beispiel die Kommunikation mit der Arbeiterschaft. Er ist es auch, der die wahre Identität Schwoistaler's entlarvt.

Eine Parallele kann zwischen Schwoistaler und Kereszthely gesehen werden, nachdem von polizeilicher Seite steckbrieflich in Budapest nach Schwoistaler fahndet wird und Kereszthely ebenfalls einen Bogen um seine Heimat machen muss, wobei er weniger der neuen „roten Gesinnung“ zugeneigt ist, sondern viel mehr dem Traditionellen, dem Monarchistischen. Dies ist belegbar durch seine Bemühungen, Othmar Brandstetter nach dessen Heldentat am Schluss des Stückes für die monarchistische Partei zu gewinnen.

Oberwachmann Sachsl

„[...] Ordnung aber muss sein – denn wo kämeten wir hin, wenn schon die Leichen keine Disziplin mehr halten und einfach fortgehn? So was wär in der Monarchie nicht möglich gewesen!“ (Erster Teil, 7.Szene)

Oberwachmann Sachsl, dessen primäre Tätigkeit darin besteht, unentwegt umherzustapfen und die Leiche Othmar Brandstetters vergeblich zu suchen. Durch einen banalen Zufall kann er schließlich

diesen Fall klären und seinen Seelenfrieden erreichen, denn er weiß nun um die Existenz Brandstetters. Bei ihm ist wohl auch ganz deutlich zu sehen, dass er sich mit dieser aktuellen und neuen Situation und dem Zusammenbruch der Monarchie wenig anfreunden kann bzw. will. Er trägt sein Herz aber am richtigen Fleck und vermittelt Othmar Brandstetter einen Arbeitsplatz als Ausrufer im Wiener Prater.

4. Darstellung der Handlung

Erster Teil

1.Szene:

Der Weinbauer und Heurigenwirt Sebastian Kundrather befindet sich auf der gemeinsamen Holzsuche mit seinen beiden Kindern Maria und Ferdinand. Als sie dann plötzlich den leblos scheinenden mit einem Strick um den Hals an einem Baum hängenden Rittmeister Othmar Brandstätter erblicken.

Vater Kundrather eilt sofort zu diesem, entdeckt dass dieser noch am Leben ist und bittet seine eher von diesem Anblick abgestoßenen Kinder, ihm zu helfen, damit sie den Strick durchtrennen können. Othmar kann gerettet werden und ist so gar nicht einverstanden mit seiner Rettung. Er gibt nun preis, warum er sich das Leben hatte nehmen wollen. Einerseits sieht er nach dem jahrelangen Kämpfen, Morden und Entbehrungen im Krieg, sowie der Angst um das eigene Leben keinen Sinn mehr im Leben und hat durch die für ihn erscheinenden Konsequenzen jegliche Lebenshoffnung verloren. Andererseits ist die Liebe zur ehemaligen Gräfin Elisabeth Torregiani ein weiterer Grund für seinen Selbstmordversuch. Es klingt vielleicht paradox, doch fühlt er sich in seiner jetzigen Situation wie ein Bettler, Hausierer und traut sich nicht, unter diesen Umständen Elisabeth je wieder unter die Augen zu treten. Als er diese Worte ausspricht, fällt er in Ohnmacht. Genau zu diesem Zeitpunkt betritt Oberwachmann Sachsl den Ort des Geschehens, notiert sich die Personalien Othmars, da er in der Annahme ist, dass dieser tot sei. Der „Leichnam“ Othmars soll später abgeholt werden. Brandstetter gelangt nun wieder langsam zu Bewusstsein, so dass Kundrather ihn zu sich nach Hause mitnimmt, um ihm wieder zu etwas Kraft zu verhelfen.

2.Szene

Der stark von revolutionären Ideen beeinflusste Sebastian Kundrather betreibt mit einigen Kameraden einen seltsamen Wettbewerb, denn sie sammeln Dienstgradabzeichen von ehemaligen Angehörigen der k.u.k. Armee. Zufälligerweise läuft ihnen auch Alfred Koppreiter vor der Füße, der ihnen bereitwillig seine Offizierssterne überlässt. Koppreiter hat im

Krieg ein leichtes Leben geführt, war er doch in der relativ gefahrlosen Krafftfahrerkompanie eingesetzt.

Nun möchte er wieder seine Fabrik mobilisieren bzw. ankurbeln, jedoch ist er zuerst mit den Forderungen nach Lohnerhöhung, sozialer Fürsorge etc. seiner Arbeiter, die durch den Arbeitsvertauensmann Schwoistaler vertreten sind, konfrontiert. Da er sich selbst nicht im Stande sieht mit den Arbeitern zu kommunizieren, tritt der glückliche Zufall ein, dass sein ehemaliger Kamerad Emmerich von Kereszthely – ein ehemaliger Honved Major gegen den eine Untersuchung wegen möglicher Misshandlung eines Soldaten läuft und sich deswegen keinen Fuß mehr in die Heimat zu wagen getraut – ihm einen Besuch abstattet und in weiterer Folge schließlich von Koppreiter als Personalchef eingestellt wird.

3.Szene

Elisabeth Torregiani, eine nun mehr gewesene Gräfin, liest im Beisein ihrer Freundin, Nora Rittinghaus, die aktuelle Zeitung durch. Im Zuge der Lektüre stößt sie auf die Todesanzeige von Othmar Brandstetter, der ihr vor dem Krieg sehr angetan war, aber tatsächlich – wie bereits geschrieben – nicht gestorben ist. Elisabeth schwelgt in Gedanken an den vermeintlich verstorbenen Angebeteten, doch Nora rät ihr diese Gedanken schnell ad acta zu legen und sich der Zukunft bzw. der neuen Zeit zu widmen. Die Zukunft Elisabeths in puncto Liebesdinge kann – laut Nora's Ansicht – Alfred Koppreiter bedeuten, der am Vortag Nora bereits mitteilte, dass er Elisabeth besuchen werde. Elisabeth sieht in ihrer ausweglosen Situation – nachdem Othmar „tot“ ist, sie ihren Adelsstand verloren hat und zu feig ist sich umzubringen – keine anderen Weg als Koppreiter wohl gestimmt zu sein. Koppreiter tritt nun in den Raum, kann Elisabeth sehr schmeicheln und verspricht, sie aus ihrem deprimierten Dasein wieder ins Leben zurück zu holen bzw. sie bald wieder zu besuchen.

4.Szene

Oberwachmann Sachsl stapft mit einem Kollegen völlig verwirrt durch die Strassen, da er die Leiche Othmar Brandstetters bisher nicht gefunden hat.

5.Szene

Vater Kundrather und sein Sohn Ferdinand befinden sich gerade im Aufbau der Heurigentische, wobei Ferdinand wenig wert darauf legt, je das Erbe seines Vater anzutreten. Er empfiehlt seinem Vater lieber den Weinberg aufzugeben, was diesem wiederum im Herzen schmerzt.

Othmar, der von Lebensmitteleinkäufen zurückkehrt, betritt nun ebenfalls die Bühne und bemitleidet sein armseliges Dasein. Ferdinand, der sich nicht mehr erdniedrigen möchte, um im Weinbau seines Vater zu arbeiten, verrät nun seine neuen Einnahmequellen. Er marschiert bei Kundgebungen der verschiedenen Parteien auf, je nachdem von welcher Partei er gerade engagiert wird. Othmar lässt sich schließlich von Sebastian Kundrather erweichen, gegen Kost und Logis als Ersatz für Ferdinand im Weinbau mitzuarbeiten.

6.Szene

Personalchef Kereszthely erfährt nun, dass Schwoistaler eigentlich Moritz Fekete heißt, der steckbrieflich von der Polizei in Budapest gesucht wird. Kereszthely kann derweil aber Fekete nichts entgegensetzen, da dieser das Vertrauen der Arbeiter genießt und somit jederzeit einen Streik heraufbeschwören kann.

Othmar Brandstetter trifft im Zuge seiner Weinauslieferungen auf Alfred Koppreiter, den er bereits aus früheren Zeiten kennt. Othmar, der wenig erfreut über dieses Wiedersehen ist, lässt sich dann nur zögerlich von Kereszthely durch die Fabrik führen. Elisabeth, die ebenfalls gerade bei Koppreiters Fabrik angelangt ist, um Koppreiter mitzuteilen, dass sie Aktien seiner Firma gekauft habe, erblickt den tot geglaubten Othmar. Das Missverständnis klärt sich auf, doch Othmar ist tief verletzt, da er nun seine Liebe bei einem anderen Mann weiß. Währenddessen kündigt sich bereits der neue Investor Koppreiters an, dessen Name Kabulke ist und

aus Berlin stammt. Das nun folgende Jobangebot Koppreiters an Othmar lehnt dieser ab, da ihm in Koppreiters Fabrik zu viel Hektik vorhanden ist.

7.Szene

Elisabeth fleht verzweifelt in ihrem Gebet zu Gott, dass eine Beziehung zwischen Othmar und ihr zu Stande kommen werde, denn sie hat nun erkannt, dass sie in Wahrheit Othmar liebt.

8.Szene

Oberwachmann Sachsl ist weiterhin auf der Suche nach Othmars Leiche.

9.Szene

Diese Szene spielt zur Gänze im Weinbau Kundrathers. Othmar erzählt Maria Kundrather von seiner Begegnung mit Elisabeth Torregiani, so dass dieser seine schmerzvollen Gefühle durch die Abreise an einen weit entfernten Ort verdrängen will, jedoch fehlt ihm hierzu das nötige Geld.

Maria überlässt ihm einen großen Stapel an Karten mit erotischen Photographien, die Othmar schnell zu Geld verhelfen sollen. Fekete ist Othmar in den Heurigen Kundrathers gefolgt, da er meint durch Othmar Informationen zu erhalten, die ihm in der Auseinandersetzung mit Kereszthely bzw. Koppreiter dienlich sein könnten.

Doch diesem ist nicht so, aber Fekete kann Ferdinand Kundrather für ein zukünftiges Vorhaben einspannen und vereinbart mit ihm ein Treffen. Koppreiter und Kabulke betreten nun in Begleitung von Elisabeth Torregiani und Nora Rittinghaus den Heurigen, um die Ankunft Kabulkes zu begießen. Elisabeth, die vom frevelhaften Benehmen Kabulkes gar nicht angetan ist, verärgert Koppreiter mit ihrem abweisenden Verhalten, der schließlich durch sein Geschrei die Aufmerksamkeit Feketes erregt, so dass eine Auseinandersetzung der beiden vorprogrammiert ist, weil Koppreiter Fekete bezichtigt, ihm nachzuspionieren. Fekete lässt sich „einschüchtern“ und verlässt den Heurigen. Koppreiter wendet sich in Folge dessen Maria Kundrather sehr intensiv zu, die seinen Annäherungen nicht abgeneigt ist, woraufhin Elisabeth und Nora postwendend den

Heurigen verlassen. Es wird nun gefeiert, in Übermaßen getrunken und zahlreiches Inventar zerstört.

Zweiter Teil

10.Szene

Fekete und Ferdinand Kundrather sitzen in einem Kaffeehaus und bereden eine prekäre Sache. Fekete möchte Ferdinand gegen Bezahlung dazu bewegen, dass dieser in einer Vertrauensmännersitzung vortragen soll, dass Koppreiter einen gewissen Schwoistaler (= Fekete) mit Geld bestochen hat, damit dieser Streiks der Arbeiter Koppreiters verhindere. Diese Aussage würde in der Zeitung, bei der Fekete tätig ist, abgedruckt. Ferdinand willigt ein, wobei sich Fekete als Erich Atma Rosenbusch zu erkennen gibt, damit sein Doppelspiel nicht ans Tageslicht treten kann. Zu dieser Unterredung gesellt sich Othmar Brandstetter, der versucht, den beiden seine Karten mit erotischen Photos zu verkaufen. Nachdem Othmar das lüsterne Verhalten der beiden als zu tiefst abstoßend empfindet, beginnt er lautstark im Kaffeehaus eine „Moralpredigt“ vom Stapel zu lassen, woraufhin Fekete die Stadtwache herbeiruft, damit Othmar in Gewahrsam genommen wird.

11.Szene

Oberwachmann Sachsl nimmt auf der Wache die Personalien des Unruhestifters Othmar Brandstetter auf und entdeckt somit endlich, dass es keine Leiche Othmars geben kann, da dieser nicht gestorben ist. Sachsl konfisziert nicht ganz unerfreut die erotischen Photographien und empfiehlt Othmar – nachdem dieser ihm mitteilt, dass seine Einnahmequellen verloren sind – sich in den Wiener Prater zu begeben, denn dort werde ein Ausrufer gesucht.

12.Szene

Die Beziehung Koppreiters zu Maria Kundrather hat sich nun soweit vertieft, dass er ihr einen Modesalon gekauft und eingerichtet hat. In diesem ist nun immer häufiger Herr Kabulke anzutreffen, der Maria auf

seinem morgendlichen Weg zur Arbeit besucht. Als er gerade wieder bei einem seiner morgendlichen Besuche in besagtem Modesalon verweilt, hört Maria den Wagen Koppreiters heranzufahren, so dass sich der Nebenbuhler Kabulke verstecken muss. Koppreiter, der voller Eifersucht und Angst ist, dass er Maria verlieren würde, ahnt zwar Böses, hat jedoch noch keine Tatsachen in der Hand und lässt sich von Maria, die ihn nach Belieben um den Finger wickelt, relativ rasch abwimmeln, obwohl ihn der an der Umkleidekabine hängende Spazierstock Kabulkes misstrauisch gemacht hat. Kabulke, der zu gern - im wahrsten Sinn des Wortes - Maria in seinen Händen haben würde, verlässt anschließend auch den Salon. Maria wird nun das einzige Mal in diesem Stück ihre traurige und düstere Situation bewusst, wobei sie sofort ihre wahren Gefühle zur Seite schiebt und ihren bisherigen Lebensweg weiter gehen will/muss.

13.Szene

Sebastian Kundrather sucht Elisabeth Torregiani auf, um ihr mitzuteilen, dass Othmar Hals über Kopf weggelaufen ist. Nachdem Kundrather das Gefühl hegt, dass Elisabeth Othmar noch immer liebt, bestärkt er sie in ihrem Glauben an die Liebe zu Othmar.

14.Szene

Zeitungskolporteurs berichten vom Bankrott der Firma Koppreiter, woraufhin sofort in das Innere der Firma zu Kereszthely und Koppreiter geblendet wird.

Kereszthely nimmt verzweifelt telefonisch eine negative Nachricht nach der anderen (Auftragsstornierungen etc.) zur Kenntnis und muss nun seinem Chef Koppreiter, der sich über den Wahrheitsgehalt dieser Zeitungsmeldungen erkundigt, leider mitteilen, dass die Situation mehr als trist ist, denn es sind u.a. alle Firmenkredite gestrichen worden.

Nachdem sich Koppreiter durch den mittlerweile ebenfalls in der Firma befindlichen Kabulke beeindrucken lässt, gelangt die Firma Koppreiter nun in den Besitz Kabulkes. Dieser will sich jedoch nicht allein mit diesem als „Ersatz“ für seine erlittenen finanziellen Verluste zufrieden geben und schlägt Koppreiter ein „Geschäft“ Kabulkischer Art vor; nämlich, dass

Kabulke den Modesalon samt der dazugehörigen Besitzerin Maria Kundrather übernimmt – sprich Koppreiter ihm sowohl den Salon übergibt, als auch die Liebesbeziehung zu Maria beendet. Alfred Koppreiter entlarvt daraufhin anhand des Spazierstockes, der ihn bereits eines Morgens im Modesalon Marias misstrauisch gemacht hat, seinen Nebenbuhler Kabulke und wirft diesen wutentbrannt aus der Firma.

Schwoistaler alias Fekete betritt samt einer sich hinter ihm befindlicher Horde zorniger Arbeiter den Raum. Er scheint sich seiner Sache sehr sicher zu sein und droht Koppreiter erneut, aber Koppreiter kann die Arbeiter von der Übeltäterschaft Feketes überzeugen, so dass Fekete in der Folge von einem der Arbeiter getötet wird. Kereszthely bietet Koppreiter an, ihm einen Reisepass zu besorgen, damit dieser in Kürze das Land verlassen kann. Dieser nimmt das Angebot dankend an.

15.Szene

Zeitungskolporteure verkünden den Haftbefehl Koppreiters. (nach Anzeige Kabulkes)

16.Szene

Elisabeth Torregiani ist – obwohl sie von Alfred Koppreiter betrogen und belogen wurde – in Sorge um eben besagte Person, so dass sie sich in Selbstvorwürfen für das Misslingen der Beziehung ertränkt. Othmar Brandstetter, der nun endlich den Mut findet, auf Elisabeth zuzugehen, besucht diese, um ihr in dieser schweren Stunde beizustehen. Elisabeth gesteht ihm nun endlich, dass sie Alfred nie geliebt hat, als in diesem Moment Alfred ebenfalls Elisabeths Garten betritt.

Er zeigt nun Reue bezüglich seinem schäbigen Verhalten Elisabeth gegenüber, um im gleichen Atemzug sein Leid zu klagen, da Maria Kundrather seit Tagen bewusst den Kontakt zu ihm meidet bzw. still legt. Othmar erklärt sich daraufhin bereit, Alfred im Prater zu verstecken, damit er nicht in den letzten Stunden vor seiner Flucht gefunden wird.

17.Szene

Kolporteurs preisen die in Kürze stattfindende Wahl der Miss Vienna im Wiener Prater an.

18.Szene

Othmar verkleidet Alfred als Schwarzafrikaner, so dass er nur schwer erkenntlich ist und bespricht mit ihm dessen Aufgabe für die folgende gemeinsame Darbietung. Währenddessen tritt nun eine Fotografenschar nebst Ferdinand und Maria Kundrather, sowie Herrn Kabulke auf. Maria, die nach kräftigen Interventionen der Beiden zur Miss Vienna gekürt wird, genießt sichtlich das Bad in der Menschenmenge. Alfred erblickt Maria im Beisein Herrn Kabulkes, zückt daraufhin eine Pistole, die er sich an die Schläfe setzt. Othmar stürzt sich auf ihn, um ihm die Waffe zu entreißen, jedoch ist dies zwecklos, denn Alfred stirbt. Als Kabulke den Sachverhalt erfährt, lässt er sofort die Strafanzeige gegen Koppreiter annullieren, um ihn stattdessen als Ehrenmann zu bezeichnen. Kabulke und Kereszthely - der mittlerweile auch den Tatort erreichte - wetteifern nun um die Gunst des von ihnen als Helden bezeichneten Othmar, um persönlichen Profit daraus zu gewinnen. Doch dieser ist hiervon wenig beeindruckt.

19.Szene

Elisabeth und Othmar finden nun endgültig zueinander und können auf eine solide Existenz aufbauen, da Othmar den Weinberg Kundrathers als Geschenk bekommen hat. Die Zeitungskolporteurs berichten nun von Banalitäten, wie zum Beispiel dem nahenden Frühlingsbeginn, so dass Ferdinand und Kabulke dem verstörten Wien den Rücken zukehren, um nach Berlin zu fahren.

5. Geschichtliche Aspekte der Zeit 1918-1928

5.1 1918 – Synonym für ...?

Die Liste der mit –8 endenden bedeutenden Jahreszahlen ist lang, beispielgebend seien hier nur 1848, 1908 (60-jähriges Kaiserjubiläum Franz Joseph I.), 1938 oder 1968 genannt. Was lässt sich nun für 1918 feststellen?

Das Jahr 1918 begann für sehr viele in der damals noch existente k.u.k. Monarchie recht unerwartet mit positiven Aspekten, da Russland durch den Druck revolutionärer Kräfte keine kriegsentscheidende/ -führende Macht mehr darstellte und Italien – jener Gegner, der wohl die größten Vorbehalte/Anfeindungen innerhalb der Entente gegenüber der Habsburgermonarchie besaß – durch den Sieg von Flitsch-Tolmein dem Zusammenbruch nahe war.¹⁶ Doch diese Glücksmomente währten nicht lange. Die wohl primäre Bedeutung des Jahres 1918 ist durch das Ende des Ersten Weltkrieges gegeben und ist folglich nicht nur Synonym für den Zusammenbruch der lang bestehenden Habsburgermonarchie, sondern auch der Auslöser einer Neuordnung Europas, sowohl in geographischer als auch politischer Hinsicht. Die einst große Besitztümer umfassende österreichisch-ungarische Monarchie war nun auf die Größe eines noch nicht genau territorial definierten Kleinstaates geschrumpft, was im großen Rahmen eine Desorientierung auslöste und ein krampfhaftes Suchen nach einer neuen nationalen Identität mit sich brachte. Einerseits waren revolutionäre Gedanken im Umlauf, wie das Ausrufen einer Räterepublik – einem modellierten Staat nach russischem Vorbild – andererseits war der Wunsch nach dem Anschluss an Deutschland weit verbreitet.¹⁷ Der Anschlussgedanke lag unter anderem darin begründet, weil an dem nicht genau definierten „Überbleibsel“ Österreich die wirtschaftliche Nicht-Lebensfähigkeit paradigmatisch klebte.¹⁸ Dies formierte sich wiederum in den Köpfen mancher Politiker – zum Beispiel Otto Bauer – durch die hauptsächliche Dienstleistungsfunktion, die Österreich innerhalb der Monarchie/des

¹⁶ Vgl. Jedlicka S.7

¹⁷ Vgl. Vocelka S.272

¹⁸ Vgl. Stiefel S.43f.

Gesamtstaates ausübte, deren Verdienstgrundlage/Verdienstquellen jedoch nun fehlten und mit dem Anschluss an Deutschland wieder gewonnen werden sollte, ganz im Gegensatz zu dem von Friedrich Hertz hingewiesenen Fakt, dass Österreich zu den hochindustrialisierten Teilen der Monarchie zählte.¹⁹

Die Sozialdemokraten hofften aber auch politisch durch das stark ausgeprägte Proletariat in Deutschland eine breite Wählerbasis zu finden, die sie in Österreich aufgrund einer agrarisch und daher meist christlich sozial dominierten Wählerschaft nicht erhofften zu erhalten. Die Christlichsozialen befürworteten den Anschluss ebenfalls, jedoch wenig ausgeprägt, hingegen stellte es für die Großdeutschen ein ideologisches Ideal dar.²⁰

5.2 „Deutsch-Österreich“

Mit der Ausrufung der Republik „Deutsch-Österreich“ am 12. November 1918 war ein Richtungswinkel erkennbar, doch ist noch für etliche Monate nicht geklärt, ob diese Entwicklung von Dauer ist oder ob das sowjetisch orientierte Modell der Räterepublik die Oberhand gewinnt.²¹

Um diesen Aspekt näher zu erläutern, muss ein kleiner Vorgriff auf das Jahr 1919 getätigt werden, denn in Bayern und Ungarn geschah eine Entwicklung hin zur Räterepublik, welche im Frühjahr 1919 proklamiert wurde. Eine ähnliche Entwicklung wurde zu diesem Zeitpunkt mittlerweile nur mehr aktiv durch die Kommunisten gefordert, die die Umsetzung ihrer Wünsche durchzusetzen versuchten, wenn nötig auch gewaltsam (Putschversuch im April 1919). Der weitaus gefährlichere wiederum von kommunistischer Seite für Juni 1919 geplante Putschversuch, welcher durch ungarische Gelder (mit)finanziert wurde, konnte rechtzeitig von Seiten der Polizei und Sozialdemokratie abgewehrt werden.²²

Das neu entstandene „Deutsch-Österreich“ hatte sich eben nicht zum Ziel gesetzt, einen unabhängigen Staat entstehen zu lassen, sondern viel mehr beinhaltete es den Zusammenschluss zweier demokratischer,

¹⁹ Vgl. Butschek S.30

²⁰ Vgl. Vöclka S.275f.

²¹ Ebd. S.272

²² Vgl. Weinzierl S.4f.

benachbarter Staaten, der ergo dessen allen Deutschen, die in der Monarchie lebten, einen Lebensraum bieten sollte. Als Reaktion auf diese Proklamation protestierte die „Rote Garde“, welche die Idee der Räterepublik favorisierte, vor dem Parlament, wobei im Rahmen der Auseinandersetzung und der folgenden Schießereien zwei Todesopfer zu beklagen waren.²³

5.3 Die Rote Garde

Ein kurzer Exkurs soll nun die „Rote Garde“ näher erläutern. Es wurden Ende Oktober bzw. Anfang November 1918 Soldatenräte gegründet, deren eine Ordnungsfunktion im Rahmen der Bildung einer neuen Wehrmacht – der Volkswehr – zugeteilt wurde.²⁴ Diese Soldatenräte wurden schließlich von Dr. Julius Deutsch, Unterstaatssekretär für Heerwesen, den Sozialdemokraten unterstellt, so dass auch schließlich die am 1. November 1918 gegründete „Rote Garde“ in diese Soldatenräte integriert wurde, um sie weg von der Strasse zu lotsen.²⁵ Dies war jedoch nur teilweise erfolgreich, wie u.a. die geschilderte Aktion vom 12. November 1918 beweist. Der amerikanische Historiker Gulick schrieb über die Sozialdemokratie jener Zeit: „Die Position der Sozialdemokraten im Parlament wurde ständig durch Kräfte außerhalb des Parlaments gestärkt.“²⁶ Diese Herrschaft über die Strassen der Sozialdemokraten wurde schließlich auch zu einem Aspekt, der – lang nachdem diese Herrschaft beendet war – das Pulverfass zwischen den beiden Großparteien (Sozialdemokraten, Christlichsozialen) nährte, da sich im kleinen Mittelstand und Bürgertum diese Erinnerung erst viel später zur vollen Wirkung ausprägte, weil innerhalb der Nachkriegszeit die Tatsache, dass die Sozialdemokraten die drohende Räterepublik abwandten, dieses Trauma – wenn man es so bezeichnen möchte – mehr oder weniger überdeckte.²⁷

²³ Vgl. Vocelka S.272

²⁴ Vgl. Weinzierl S.3

²⁵ Vgl. Jedlicka S.84

²⁶ Zit. nach Weinzierl S.4

²⁷ Vgl. Weinzierl S.4

5.4 Kuriosität der Republik Deutsch-Österreich und erste Wahlen

Das Groteske an diesem Staatsakt „Deutsch-Österreich“ ist, dass nach wie vor der habsburgische Thronfolger Kaiser Karl vorhanden war, jedoch nicht abdankte. Die Lösung dieses „Problems“ bot sich nach den ersten Wahlen im Februar des Jahres 1919, in deren Folge der Sozialdemokrat Karl Renner eine Koalitionsregierung mit den Christlichsozialen bildete und Kaiser Karl ins Exil in die Schweiz verbannt, sowie ein Gesetz verabschiedet wurde, dass den österreichischen Adel samt der dazugehörigen Titel eliminierte. Eine Neuerung brachte diese Wahl hinsichtlich der erstmaligen Wahlberechtigung von Frauen bzw. des Wahlrechtes hervor, die einen Übergang vom Mehrheitswahlrecht (in einem Wahlkreis „siegte“ immer der Kandidat, der mehr als 50% der Stimmen erhalten hat) hin zum Proportionalwahlrecht vorsah, das jedoch ein Grundmandat voraussetzte, was wiederum für kleine politische Parteien einen Nachteil hervorbrachte.²⁸

5.5 Österreichische Bundesländer zwischen den Staaten

Das zweite wichtige Kuriosum bildet sich dahingehend, da „Deutsch-Österreich“ in geographischer Sicht zu diesem Zeitpunkt nicht existieren konnte, da die Grenzziehung nicht eindeutig war und temporär wechselte. Die Krisenherde lassen sich am Beispiel von Kärnten, Vorarlberg, dem Burgenland sowie Tirol sehr gut veranschaulichen.

5.5.1 Kärnten

Nachdem die im Oktober/November 1918 in Kärnten eindringenden südslawischen Truppen²⁹ Anfang Dezember 1918 durch den aktiven Widerstand der Kärntner und der damit verbundenen Widersetzung gegen den Rat der Wiener Regierung wieder zurückgedrängt wurden, kam es durch Vermittlung einer amerikanischen Studienkommission zu einem Waffenstillstand und zu einer von den Amerikanern festgelegten Demarkationslinie, die eine temporäre Teilung des Klagenfurter Beckens

²⁸ Vgl. Vocelka S.272f.

²⁹ Die Definition ist divergierend, da in Vocelkas Publikation von Slowenen, jedoch in Weinzierls von Jugoslawen bzw. Südslawen gesprochen wird. Folge dessen übernehme ich die generelle Bezeichnung Südslawen.

zur Konsequenz hatte. Ende April 1919 folgte ein neuerlicher Vorstoß von südslawischer Seite, um Klagenfurt und Villach in ihrem Besitz zu erhalten, was wiederum einen Erfolg auf Kärntner Seite brachte, die diesmal mit Waffen und Munition bzw. Entsendung von Bataillonen der Volkswehr von Regierungsseite unterstützt wurden. Die mittlerweile leicht dämmernden Züge der nahenden Versailler Friedensverträge deuteten auf eine Volksabstimmung als Lösung für diesen Problemherd. Um diesem vorzugreifen, wurden von südslawischer Seite nun alle Kräfte mobilisiert, so dass der Kärntner Widerstand im Nichts verpuffte. Karl Renner wollte nun eine Entscheidung zu Gunsten Kärntens erreichen und konnte schließlich im Rahmen der Pariser Konferenz die Räumung Klagenfurts von südslawischer Seite aus erzielen, so dass eine südliche Zone A von den südslawischen Truppen besetzt wurde, eine nördliche Zone B von (deutsch)-österreichischen.

Eine im Vertrag von St.Germain (Unterzeichnung 10.September 1919) festgesetzte Abstimmung in Zone A über den Verbleib bei Kärnten soll bis spätestens 3 Monate nach Ratifizierung eben jenes Vertrages durchgeführt werden.

Bei einem Votum für Kärnten in der von den Südslawen dominierten Zone A wird auch einer Entscheidung in Zone B vorgegriffen, da eine Abstimmung in Zone B nicht mehr von Nöten ist. Das Ergebnis brachte schließlich in Zone A am 10.Oktober 1920 ein Votum für Kärnten bzw. Österreich.³⁰ Die Autonomieversprechungen an die Kärntner Slowenen bzw. die ausbleibende Wehrpflicht in Österreich mögen auch zu diesem Votum für Kärnten in Zone A beigetragen haben.³¹

5.5.2 Vorarlberg

Vorarlberg war stets wirtschaftlich und kulturell auf die Schweiz ausgerichtet, so dass im Mai 1919 eine Volksabstimmung über den Anschluss an die Schweiz durchgeführt wurde.³² Das Votum ergab, dass 80% für die Aufnahme von Anschlussverhandlungen stimmten. Von Seiten der Schweiz waren die deutschsprachigen Kantone diesem Bestreben

³⁰ Vgl. Weinzierl S.8ff.

³¹ Vgl.Vocelka S.274

³² Ebd. S.274

Vorarlbergs positiv gestimmt, jedoch die französischen und italienischen Kantone – teils aufgrund von konfessionellen bzw. nationalen Gründen – sehr skeptisch. Dies hatte zur Folge, dass die Schweiz eine sehr passive, defensive Strategie wählte und nur nach dem Einverständnis der österreichischen Regierung diesem Vorhaben Vorarlbergs zustimmen werde.³³ Das Trendwort dieser Zeit des „Selbstbestimmungsrechts der Völker“ galt hier wiederum nicht, genauso wie für die besiegten Mächte des 1. Weltkrieges.³⁴ Wobei hier nicht geklärt werden kann/soll, inwieweit man Vorarlberg zu diesem Zeitpunkt als eigenes Volk ansehen konnte. Die Perspektiven Renners bzw. der französischen Diplomatie sahen vor, dass man Österreich – sofern es bestehen bleibe (was noch nicht abzusehen war) – nicht zerteilen dürfe. 1920 fand sich schließlich Vorarlberg mehr oder weniger zähneknirschend mit dem Verbleib bei Österreich ab.³⁵

5.5.3 Burgenland

Das Burgenland war ein ebenfalls heiß umkämpftes Pflaster, für das sich mehrere Nationen bei den Pariser Verhandlungen als mögliche „neue Besitzer“ interessierten.

Im Dezember 1918 sagte sich der mehrheitlich deutschsprachige Teil Westungarns von Ungarn frei und gründete eine kurzlebige Republik „Heinzenland“.³⁶ Österreichische Unterhändler konnten schließlich dank der Hilfe Englands und Italiens erreichen, dass der Großteil Westungarns durch den Vertrag von St.Germain an Österreich fällt. Die ungarische Seite, die ebenfalls Verlierermacht war, versuchte sich stetig der Übergabe dieses Gebietes zu widersetzen (z.B. nach dem Vertrag von Trianon im Juni 1920), so dass auch nach Direktverhandlungen und kleineren Gebietsabstrichen Österreichs, die Ungarn mit Waffengewalt versuchten die Übergabe des Gebietes an die Entente und weiter an Österreich am 27. August 1921 zu verhindern. Italien brachte Österreich auf einer in Venedig im Herbst 1921 stattfindenden Konferenz mittels

³³ Vgl. Weinzierl S.13f.

³⁴ Vgl. Vocelka S.272

³⁵ Vgl. Weinzierl S.14

³⁶ Vgl. Vocelka S.274

Androhung von wirtschaftlichen Konsequenzen zur Zustimmung einer Abstimmung über den Verbleib von Ödenburg und verpflichtete die Ungarn zur Entwaffnung der Partisanen sowie zur Übergabe des verbleibenden Burgenlandes an Österreich.³⁷ Das Abstimmungsergebnis brachte einen Verbleib Ödenburgs bei Ungarn, jedoch ist dieses Votum nicht ohne Manipulationen seitens des italienischen Überwachers zu Stande gekommen. Erst nach neuerlichen bewaffneten Kämpfen mit ungarischen Guerillas konnte schließlich Ende 1921 das neunte österreichische Bundesland eingegliedert werden.³⁸

5.5.4 Tirol

Das Bundesland Tirol hat wohl den bedeutendsten Gebietsverlust zu verzeichnen, dessen Revidierung bis heute von mancher Seite heftig gefordert wird.³⁹ Nachdem der Tiroler Nationalrat den Beitritt Tirols zur Republik Österreich beschloss, schien die Sache vorläufig geklärt. Doch das Wissen um die Verpflichtungen der Entente gegenüber Italien und dem damit drohenden Verlust Südtirols, ließ die Tiroler einen letzten Rettungsversuch starten. Es wurde im Frühjahr 1919 ein neutraler Freistaat Tirol ins Leben gerufen, der auch im Fall des Annexion Südtirols an Italiens einen Anschluss an Deutschland als unvermeidbar deklarierte, jedoch wurde dieses Vorhaben durch die Pariser Verträge egalisiert und Südtirol fiel an Italien.⁴⁰

5.6 Pariser Friedensverträge

Der bereits mehrfach erwähnte für Österreich bedeutende Vertrag von St.Germain soll nun Gegenstand der Erläuterung sein. Dessen Unterzeichnung fand am 10. September 1919 von österreichischer Seite durch Staatskanzler Karl Renner statt. Der Inhalt enthält eben die verpflichtende Zahlung von Reparationen, festgesetzt durch eine Wiedergutmachungskommission entsprechend der Leistungsfähigkeit Österreichs, das Anschlussverbot an Deutschland sowie die

³⁷ Vgl. Weinzierl S.19f.

³⁸ Vgl. Vocelka S.274

³⁹ Vgl. <http://www.andreas-hofer-bund.de/> , 10.10.2009

⁴⁰ Vgl. Weinzierl S.12

auszugsweise bereits geschilderten Gebietsveränderungen. Ein interessanter Fakt stellt sich dadurch dar, da von österreichischen Diplomaten und Rechtsgelehrten dieser Vertrag als Staats- und nicht als Friedensvertrag angesehen bzw. bezeichnet wurde. Dies ist einer der vielen Belege für die sich in Österreich sehr stark manifestierenden Assoziationen des Vertrages von St.Germain als Unrecht bzw. Diktat.⁴¹ Österreich war nun ein „Staat wider Willen“, oder anders gesagt ein „Staat, den keiner wollte“.⁴²

5.7 Arbeitslosenversicherung, Bruch der Koalition und neue Verfassung

Die im November 1918 als provisorische, außerordentliche Maßnahme initiierte Arbeitslosenfürsorge wurde im März 1920 schließlich zu einem Fixum und als Arbeitslosenversicherung zum Gesetz erhoben.⁴³ Ideologisch war diese Arbeitslosenunterstützung immer ein Kräftemessen zwischen den politischen Coleurs, da dies einzig von sozialdemokratischer Seite als staatliche Angelegenheit angesehen wurde, hingegen die von christlichsozialer Seite im Sinne des Wirtschaftsliberalismus angedachte sich selbst finanzierende Arbeitslosenversicherung das Ideal war und von den Großdeutschen eine dauerhafte Arbeitslosenunterstützung überhaupt als Schaden für den Staat angesehen wurde.⁴⁴

Der Argumentationslinie der christlichsozialen Partei spielte die anfänglich in der ersten Nachkriegszeit vorhandene Arbeitsunlust entgegen. Es war eine stärkere Tendenz zu verzeichnen, die eben aufgrund der Kriegserfahrungen die Existenz vieler durcheinander wüffelte, so dass der Hang hin zu Abenteuertum und nicht geregelterm Leben, wie auch immer man das genau bezeichnen möchte, groß war. Die Ohnmacht der erlittenen Niederlage und Qualen tat auch ihr übriges hinzu, ergo dessen viele Kriegsheimkehrer sich außer Stande sahen überhaupt bzw. nicht schwer arbeiten zu können. Die Arbeitslosenunterstützung vereinfachte diesen Schritt natürlich und hielt den Weg zur Ausübung von Arbeit in

⁴¹ Vgl. Weinzierl S.18

⁴² Ebd. S.15

⁴³ Vgl. Stiefel S.55

⁴⁴ Ebd. S.57

gewissem Maße versperrt, da die Unterstützung teilweise auf Lohnniveau ausfiel. So waren beispielgebend zigtausend Bezieher der Arbeitslosenunterstützung vorhanden, jedoch konnten für Arbeiten, wie Schneeschaufeln oder Erd- bzw. Holzarbeiten keine Arbeiter rekrutiert werden. Die Möglichkeit zum Missbrauch solch sozialer Mittel wurde Ende 1919, aber vor allem 1920 durch das Gesetz der Arbeitslosenversicherung restriktiert, in dessen Konsequenz eine verbreitete Arbeitsunlust ab spätestens 1922 nicht mehr feststellbar war.⁴⁵ Die Arbeitsunlust war in den Zwanzigerjahren und danach in den politischen Debatten immer ein Argument und Mittel zum Zweck, um hauptsächlich von bürgerlicher Seite aus die Arbeitslosenunterstützung bzw. -versicherung zu minimieren.⁴⁶

Einzig und allein die Angst vor der Mobilisierung der Menschen auf den Strassen, ließ die bürgerlichen Parteien in den ersten Nachkriegsjahren faktisch jedem Gesetz zustimmen, was sich jedoch im Laufe der Jahre stark änderte und schließlich auch die Drohgebärden der Leute auf den Strassen ihre Wirksamkeit verloren hatten.⁴⁷

Kaum eineinhalb Jahre nach den ersten Wahlen in der neuen Republik folgte auch schon der Bruch der sozialdemokratisch-christlichsozialen Koalition (Juni 1920), der von Abgeordneten beider Parteien im Parlament – milde ausgedrückt – positiv aufgenommen wurde. Weinzierl schreibt diesbezüglich von einem „frenetischen Applaus“.⁴⁸

Doch was war die Ursache für diesen Eklat? Anzeichen einer Koalitionskrise gab es bereits Anfang 1920, wo in einer Rede des Christlichsozialen Ignaz Seipel deutlich wird, dass eine Wende vollzogen werden wird und die christlichsoziale Partei mehr Einfluss gewinnen werde, da ihre Ansichten die richtigen seien.⁴⁹ Es ist ein Junitag des Jahres 1920 an dem die parlamentarische Tagesordnung keinerlei besondere Abwicklungen, Abstimmungen etc. vorgeplant hatte, doch dies änderte sich rasch. Eine Anfrage der Großdeutschen Partei an den zuständigen Staatssekretär, Julius Deutsch, bezüglich des vor kurzem –

⁴⁵ Vgl. Stiefel S.72ff.

⁴⁶ Ebd. S.76

⁴⁷ Ebd. S.46

⁴⁸ Vgl. Weinzierl S.7

⁴⁹ Vgl. Andics S.105

teils mit Händeringen – beschlossenen Wehrgesetzes brachte den Stein ins Rollen. Das Wehrgesetz brachte in drei nicht unbedeutenden Punkten einen Widerstand der Christlichsozialen beziehungsweise der Großdeutschen hervor, welcher jedoch von Sozialdemokraten durchbrochen wurde, ihnen aber folglich wenig später zum Verhängnis wurde. Punkt eins umfasste die Zusammensetzung des Offizierskorps, welches nicht nur aus ehemaligen Offizieren der k.u.k. Armee bestehen sollte, sondern ab nun auch aus Mitgliedern jener Heeresteile, die in der Revolutionszeit zu Offizieren befördert wurden. Hiergegen sprachen sich christlichsoziale Funktionäre und ehemalige Berufsoffiziere aus. Von Seiten der Berufsoffiziere ist die Begründung durch die Tatsache gegeben, dass nach dem Zusammenbruch der Monarchie nun arbeitslos geworden waren und durch diese Maßnahme ihre Arbeitsaussichten wesentlich sanken. Der zweite Punkt betraf die Möglichkeit der politischen Tätigkeit von Heeresangehörigen. Generell war eine unpolitische Führung dieses Bereichs vorgesehen, die privaten Aktivitäten von Mitgliedern des Heeres enthielten aber das Recht auf politische Betätigung, was wiederum vor allem der christlichsozialen Partei wegen der möglichen weitgreifenden Beeinflussung durch die Rote Garde widerstrebt. In dem strittigen Punkt Nummer drei wurde der Einfluss der Soldatenräte der Soldatengewerkschaft durch eine Verordnung dahingehend erhöht, dass eine Mitbestimmung in puncto der aktiven Beteiligung in der Entscheidungsfindung bezüglich wirtschaftlicher Interessen als auch vertraglicher Rechte festlegte, welches das Offizierkorps mit wenig Gegenliebe hinnahm, da sie ihre Autorität bzw. Entscheidungsgewalt gefährdet sahen. Dieser dritte Punkt wurde schließlich auch zum Angelpunkt der großdeutschen Anfrage, denn sie sahen in diesem Punkt einen Widerspruch zum Militärgesetz, woraufhin sich Julius Deutsch der Argumentationslinie verschrieb, dass diese Verordnung nur ein Resümee längst bekannter und beschlossener Fakten sei. Die Großdeutschen pochten auf die Verlautbarung dieses Punktes einzig als Regierungsgesetz, jedoch nicht als Ministerialverordnung. Von Seiten der Sozialdemokratie wurde nun schließlich nicht angenommen, dass dieser Formalitätenstreit allein auf das Konto eben besagter Großdeutschen

geht, sondern diese nur die Vorhut des christlichsozialen Koalitionspartners seien. Der nun folgende Vorwurf an die Christlichsozialen, dass diese hinterlistig seien, wurde postwendend von diesen mit der Androhung der Koalitionsauflösung kommentiert, was dann schließlich eintrat. Ein ganz banaler parlamentarischer Vorgang war nun schließlich zum Zünder dieses bereits bestehenden Pulverfasses geworden.⁵⁰

Ein wesentlicher Schritt geschah dennoch nach dem Scheitern der großen Koalition – wie man sie im heutigen Sinne bezeichnen würde – denn ein mehr oder weniger neues Verfassungswerk entstand, das die Kompetenzverteilung zwischen Regierung und Volksvertretung hin zu einem demokratischen Parlamentarismus förderte. Auf Wunsch der Sozialdemokraten wurde die Wahl des Bundespräsidenten durch die Bundesversammlung – Bundes- und Nationalrat – festgesetzt, dessen fast ausschließliche Aufgaben Repräsentationszwecken dienen sollte. Keine Einigung konnte aber in dem Bereich der Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern sowie dem weiteren wichtigen Punkt der Grundrechte, die man aus der letzten Verfassung der Monarchie des Jahres 1867 übernahm, da hinsichtlich der Grundrechte von christlichsozialer Seite die Befürchtung bestand, dass bei Neuerungen zu tiefe Veränderungen im Eherecht sowie Erziehungswesen geschehen könnten. Die Problematik der Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern wurde in einer Novellierung des Jahres 1925 gelöst, sowie im Jahr 1929 die bis heute gültige Wahl des Bundespräsidenten durch das Volk auf christlichsozialen Wunsch eingeführt, so dass dessen Position gestärkt wurde.⁵¹

Die Wahlen vom Oktober 1920 brachten einen Sieg der Christlichsozialen hervor, deren Bundeskanzler Michael Mayr hervorging, dessen Amtszeit jedoch nicht sehr lang währte.⁵² Der Grund für das Scheitern liegt vor allem in der von den Tirolern vollzogenen Abstimmung über den Anschluss an Deutschland vom 24. April 1921 zugrunde, bei der 98,6% der Wähler für den Anschluss votierten.⁵³ Der Nachfolger Mayrs wurde der

⁵⁰ Vgl. Andics S.111ff.

⁵¹ Vgl. Weinzierl S.22f.

⁵² Ebd. S.24f.

⁵³ Ebd. S.12

Wiener Polizeipräsident Johann Schober, der ein Bündnis mit den Großdeutschen einging, so dass ein Beamtenkabinett mit je ein Vertreter der Christlichsozialen Partei sowie der Großdeutschen entstand.⁵⁴ Schobers Rolle rund um den Lana Vertrag von 1921 wird im nun kommenden Teil zur wirtschaftlichen Komponente der Zeit 1918-28 erläutert.

5.8 Der wirtschaftliche Aspekt der Nachkriegszeit

In Österreich stellte sich die wirtschaftliche Situation nach dem Ersten Weltkrieg sehr durchwachsen dar. Die einstigen Mitglieder der Monarchien waren nun Nationalstaaten geworden, so dass ehemalige innerstaatlichen Transaktionen durch den nun folgenden Außenhandel abgelöst wurde. Dies wäre vermutlich in jedem anderen Staat ebenfalls kein Kuriosum, doch ist hier die enge Verwebung der einzelnen Teile der Monarchie und ihrer teilweise weitreichenden Konflikte mit einzubeziehen. Das heutige Bundesgebiet Österreich lieferte Dienstleistungen, sowie die Regierungstätigkeit, im Gegenzug wurden Nahrungsmittel und Brennstoffe aus den Kronländern importiert. Nach dem Zerfall kam in erster Instanz ein sehr beschränkter Außenhandel zustande, dessen Ursache sich unter anderem durch die Abschirmungsbestreben der nationalen Industrie der ehemaligen Teile der Monarchie gegenüber der österreichischen Konkurrenz zeigt. Der nun auf Kompensationsgeschäften basierende Außenhandel konnte aber nicht im Mindesten den Bedarf an Energie und Lebensmitteln decken; ein weiteres Ausweichen auf andere westliche Länder war auch aufgrund von Valutenknappheit nicht möglich, so dass die schon nicht ausreichenden Güterimporte (Rohstoffe und Energie) zur Versorgung der Bevölkerung herangezogen wurden und ergo die Produktion notwendiger Exportgüter dadurch auf der Strecke blieb. Die österreichische Landwirtschaft war zu k.u.k. Zeiten auf die Produktion des Eigenbedarfes ausgerichtet, deren Ertragslage 1919 im Vergleich zu 1913 nur mehr die Hälfte betrug, so dass eine ausreichende Versorgung der Bevölkerung nicht möglich war.⁵⁵ Wien war von den Konsequenzen der landwirtschaftlichen Misere ganz besonders betroffen, da sich etliche

⁵⁴ Vgl. Weinzierl S.25

⁵⁵ Vgl. Butschek S.28f.

Bundesländer nicht bereit erklärten ihre Vorräte zu teilen. Das nächste Manko stellte sich ein, wenn ein Kompensationsgeschäft vereinbart wurde (zum Beispiel landwirtschaftliche Produkte gegen österreichische Rohstoffe Holz oder Eisenerz), dann jedoch aufgrund von nicht durchgeführter Zuglieferungen scheiterte, weil die nunmehrigen Nachbarländer den einst gemeinsam betriebenen Fuhrpark nicht verlieren wollten. Schließlich blieb der österreichischen Regierung keine andere Wahl als von alliierter Seite Unterstützung zu erbeten. Dieser humanitäre Hilferuf wurde von einigen westlichen Siegerstaaten, Hilfsorganisationen, sowie neutralen Staaten erhört, so dass sich diese an Hilfslieferungen und Krediten beteiligten. Diese humanitäre Komponente war jedoch nicht der einzige Beweggrund für diese Güte, da das ungarische Rätssystem eine ernstzunehmende Gefahr des Übergreifens auf in diesem Fall Österreich/Deutsch-Österreich darstellte.⁵⁶ All diese Maßnahmen konnten desto trotz nicht die zwei Hungerwinter 1918/1919 bzw. 1919/1920 verhindern. Ein weiteres Problem, dessen Lösung von Nöten war, galt dem als „Wasserkopf Wien“ bezeichneten Faktor, dessen großer Beamtenapparat der k.u.k. Monarchie für das nun drastisch verkleinerte Österreich überproportional groß erschien und eine hohe finanzielle, aber auch organisatorische Belastung darstellte.⁵⁷

Die bereits erwähnte Arbeitslosenfürsorge war ein Teil der nun beginnenden Sozialgesetzgebung, weitere Kapitel waren die Einführung des Achtstundentages für Arbeiter, das Arbeiterurlaubsgesetz – welches den einwöchigen Urlaub und nach fünfjähriger Betriebszugehörigkeit zwei Wochen Urlaub vorsah – sowie die Errichtung von Arbeiterkammern und das Einsetzen von Betriebsräten. Diese Maßnahme wurde im Wesentlichen von den Unternehmen – auch aufgrund der sich international immer stärker durchsetzenden revolutionären Sozialpolitik – relativ unerwartet akzeptiert.

Jene sozialen Schritte waren zweifelsohne notwendig, doch belasteten sie, genauso wie die Lebensmittelsubventionen, den Staatshaushalt in nicht unerheblichen Maße. Bei den zu einem beträchtlichen Teil hauptsächlich importierten Lebensmitteln erfolgte eine Rationierung, deren

⁵⁶ Vgl. Butschek S.31

⁵⁷ Vgl. Vocelka S.276

Verkauf an die Bevölkerung unter dem Weltmarktniveau geschah. Nachdem die ersten Nachkriegsprobleme mehr oder weniger gemeistert waren, bemühte man sich von österreichischer Seite mit den wichtigsten Handelspartnern Verträge zu schließen, um so (unnötige) Barrieren – zum Beispiel den Zoll betreffend – zu verringern und die einheimische Agrarproduktion zu erweitern, jedoch im gleichen Atemzug die Energieimporte durch zunehmende Verwendung von heimischer Wasserkraft zu senken. Das wirtschaftliche Ziel konnte nur sein, den Staatshaushalt wieder ins Gleichgewicht zu bekommen. Die Finanzen des Staats waren zwar durch Kriegskosten befreit, aber traten doch andere Kosten, wie die oben erwähnten soziale Leistung in Form von Arbeitslosenunterstützung, sowie die Lebensmittelsubvention als die wesentlichen Hauptträger an diese Stelle. Das nicht gedeckte Budget 1919/1920 – zum Teil durch Tilgung von Kriegsanleihen, wurde wie bisher gehandhabt, durch Direktkredite der österreichisch-ungarischen Bank zur Deckung „gezwungen“ bzw. gebracht. Die fatale Folge war, dass eine steigende Geldmenge einer gleichbleibenden bis sinkenden Gütermenge gegenüberstand und somit die Startrampe für eine sehr große Ausmaße umfassende Inflation gesetzt war.⁵⁸ Die 1920 eingerichtete Wiener Sektion der Reparationskommission publizierte im darauffolgenden Jahr das sogenannte „Good-Schema“, das die Sanierung der österreichischen Wirtschaft in einem ersten Plan vorsah, dessen Inhalt Kredite in der Höhe von 250 Millionen Dollar durch die Alliierten war, was wiederum auf Ablehnung der Alliierten stieß. Der folgende Plan erhielt die Bezeichnung „Locheur – Schema“ und basierte auf privaten Auslandskrediten, die jedoch unmöglich zu erlangen waren, so dass dieser Plan im gleichen Atemzug obsolet wurde. Im März 1921 wurde diese Angelegenheit von den Alliierten an das Finanzkomitee des Völkerbundes übergeben⁵⁹ (Österreich wurde 1920 Mitglied des Völkerbundes⁶⁰). Die Sanierungsmöglichkeit des Völkerbundes scheiterte vorerst deswegen, weil ein Generalpfandrecht seitens der Siegermächte und weiterer Staaten, die Kredite gewährten, auf die österreichischen

⁵⁸ Vgl. Butschek S.32f.

⁵⁹ Ebd. S.39

⁶⁰ Vgl. Weinzierl S.26

Staatseinnahmen durch den Vertrag von St.Germain bestand und auf dieses erst verzichtet werden musste.⁶¹

Der von Bundeskanzler Johann Schober initiierte Vertrag von Lana im Jahr 1921, in welchem Österreich ein Kredit von 500 Millionen Tschechenkronen zum Ankauf von Zucker und Kohle gewährt wurde, brachte große Wogen in das innenpolitische Leben. Da dieser Vertrag nur nach gegenseitiger neuerlichen Zubilligung/Bestätigung der Verträge von St.Germain unterzeichnet wurde, sahen die Großdeutschen diesen Akt als Verrat an den Sudetendeutschen an, woraufhin sie systematisch begannen die Politik Schobers zu blockieren, so dass schließlich dessen Regierung von diesen und den Sozialdemokraten im Frühjahr 1922 gestürzt wurde (die Sozialdemokraten stürzten den Christlichsozialen Finanzminister Gürtler, da sie vorerst eine Sanierung des Staatshaushaltes ohne Hilfe des Auslandes favorisierten bzw. planten), obwohl es ihm (Schober) gelungen war, außerhalb der offiziellen Gespräche der Wiederaufbaukonferenz der Großmächte in Genua die Alliierten von einem Verzicht auf das Pfandrecht als Sicherstellung der österreichischen Reparationszahlungen zu überzeugen. Ihm folgte nun der ebenfalls christlichsoziale Ignaz Seipel, der es schaffte mit den Großdeutschen einen Koalitionspakt zu schließen, der von den Sozialdemokraten als „Bürgerblock“ bezeichnet wurde.⁶²

Die Inflation stieg ab der Jahresmitte 1921 unaufhörlich und erreichte gegen Jahresende etwa 60%. Ein Kredit, der von England Anfang 1922 gewährt wurde, brachte nur eine kurze Beruhigung des Wechselkurses. Im Sommer 1922 erreichte die Inflation ihren Höhepunkt, da im August die Verbraucherpreise um 124% im Vergleich zum Vormonat gestiegen waren.⁶³ Anders formuliert bedeutete dies, dass 100 Schweizer Franken im Jahr 1919 567 Kronen entsprachen, 1921 12.000 und am 1.Juli 1922 360.000 Kronen.⁶⁴ Die schier auswegslose Situation und die nicht zu ahnenden (politischen) Konsequenzen bewogen schließlich den Völkerbund auf Österreich zuzugehen. Seipel konnte ein Einvernehmen

⁶¹ Vgl. Butschek S.40

⁶² Vgl. Weinzierl S.25f.

⁶³ Vgl. Butschek S.40

⁶⁴ Vgl. Weinzierl S.25

mit dem Völkerbund erzielen, folglich stand der unter „Genfer Sanierung“ (Unterzeichnung Oktober 1922) bekannt gewordenen Maßnahme/Kontrakt Tür und Tor offen.

Inhalt dieses Planes war einerseits eine Anleihe in Form von 650 Millionen Goldkronen, andererseits die notwendigen Maßnahmen zum Ausgleich des Budgets und die Finanzierung des Defizites durch die Notenbank zu beenden.⁶⁵ Die Defizitfinanzierung sollte sofort beendet werden, sowie in weiterer Folge der viel zu große Beamtenapparat und die damit verbundenen Kosten dezimiert werden und die Einnahmen durch Steuer- bzw. Tariferhöhungen sollten gesteigert werden. Zur Überwachung der Einhaltung dieser Sanierung/Anleihe wurde vom Völkerbund ein Generalkommissär entsandt, was Einschränkungen der staatlichen Befugnisse Österreichs bzw. dessen Souveränität hervorbrachte, da in recht großem Ausmaß finanzielle Belange durch diesen Kommissär bestimmt/geregelt wurden.⁶⁶ Diese Herangehensweise an Österreich ist nicht weit hergeholt, weil das Vertrauen in die Lösbarkeit und Verwirklichung dieser Vorhaben in keine österreichische Regierung exorbitant groß war.⁶⁷

Österreich verpflichtete sich, seine territoriale und politische Unabhängigkeit in den nächsten 20 Jahren nicht aufzugeben und aufrechtzuerhalten.⁶⁸ Dies war wohl das Hauptinteresse des Völkerbundes für die Gewährung einer wirtschaftspolitischen Unterstützung/Maßnahmenkatalog.⁶⁹ Die Ziele dieser Anleihe konnten (überraschenderweise) relativ rasch erreicht werden. 1924 wurde das Defizit bereits auf 1% der Ausgaben minimiert, 1925 erzielte man sogar einen Überschuss.

Das Jahr 1925 läutete auch eine neue Ära der Währungspolitik, nämlich die Einführung des – mittlerweile durch den Euro ersetzten – Schillings, den sogenannten Alpendollar, ein.⁷⁰ Die folgenden drei Jahre (1926-28) bedeuteten wieder einen Schwenk hin zu einer defizitären

⁶⁵ Vgl. Weinzierl S.26, Butschek S.41

⁶⁶ Vgl. Butschek S.40

⁶⁷ Ebd. S.46

⁶⁸ Vgl. Weinzierl S.27

⁶⁹ Vgl. Butschek S.46

⁷⁰ Vgl. Vocolka S.278, Andics S.170

Budgetsituation, die die Währungsstabilität jedoch keinesfalls gefährdete, beziehungsweise generell im Rahmen geblieben ist.⁷¹

5.9 Die Sozialdemokraten im Wien der 1920er Jahre

Wien wurde in der Verfassung des Jahres 1920 von Niederösterreich gelöst und somit eigenständiges Bundesland.⁷² Die sich seit dem Koalitionsbruch des Jahres 1920 bundespolitisch in Opposition befindliche Sozialdemokratie konnte jedoch für viele Jahre eine Mehrheit in diesem Bundesland etablieren.

„Die Autonomie als Bundesland ermöglichte eine eigenständige Steuer- und Finanzpolitik als Grundlage für die Durchführung eines Wohlfahrtsprogramms [...]“⁷³

Es wurde in gewisser Weise eine Art Gegenkultur zur bundespolitischen Situation entwickelt, die sich durch eine Vielzahl an Sozialmaßnahmen kennzeichnete. Zentraler Baustein war zweifelsohne der öffentliche Wohnbau, dessen Ausmaß die Errichtung von in etwa 64.000 Wohnung in 337 städtischen Wohnhausanlagen von 1925-1934 umfasste. Die erfolgten Verbesserungen im Vergleich zu den trostlosen Zuständen der Jahrhundertwende (1910 gab es in Wien allein ca. 75.000 Bettgeher) sind deutlich merkbar: Grünanlagen, sanitäre Anlagen sowie kleine räumliche Vergrößerungen und niedrige Mieten.⁷⁴ Die Finanzierung dieses Wohnbauprogramms erfolgte schlicht gesagt durch Umverteilung beziehungsweise Umwidmung. Die Hausbesitzer wurden de facto enteignet, die Mieten dramatisch von einem Viertel des Einkommens auf ein paar wenige Stundenlohnsätze reduziert und statt des Mietzins wurde nun Wohnbausteuer an die Stadt Wien zur Weitererhaltung dieses Programms gezahlt. Die Rechtfertigung dieser Vorgehensweise ergab sich durch die Geldentwertung, die arme Pensionisten bzw. Kleinverdiener

⁷¹ Vgl. Butschek S.41

⁷² Vgl. Vocelka S.285

⁷³ Simon S.73

⁷⁴ Vgl. Vocelka S.285

wesentlich härter getroffen hätte, als die vollzogene Reform die Hausbesitzer.⁷⁵

Nichtsdestotrotz darf die Gutgläubigkeit nicht blenden, dass dies ganz uneigennützig geschah, denn die dadurch vollzogene Verbesserung der Lebenssituation brachte wohl die beste Wahlwerbung mit sich.⁷⁶

Eine weitere soziale Maßnahmen dieser Zeit war die Vollziehung eines Bildungsprogramms, so zum Beispiel die Schaffung der Volkshochschulen, die den Arbeiter durch Abendkurse die Möglichkeit zur Erlangung von Grundlagen der Bildung bot und der Einrichtung von Arbeiterbüchereien. Organisationen wie, „Die Kinderfreunde“ oder die „Roten Falken“, die auf dem Hintergrund des sozialdemokratischen Ideals des im Kollektiv aufwachsenden Kindes entstanden, stammen aus dieser Zeit. Neben Festlichkeiten war auch die kollektive sportliche Aktivität ein Augenmerk, wobei die gemeinsame Freude an der Bewegung im Zentrum stand und nicht das „Gewinner/Verlierer“ Prinzip.⁷⁷

5.10 Die Jahre 1924-1926 in bundespolitischer Betrachtung

Die Wahlen 1923 ergaben eine relativ knappe Mehrheit der christlichsozialen Partei (über 45% der Stimmen), die einer wieder erstarkten Sozialdemokratie (über 40% der Stimmen) gegenüber stand.⁷⁸

Der durch ein Attentat 1924 schwer verletzte Seipel schied aus seinem Amt aus.⁷⁹ Ihm folgte Rudolf Ramek als Bundeskanzler, der eine Koalitionsbund mit den Großdeutschen einging.⁸⁰ Diese von Skandalen durchzogene Legislaturperiode währte nicht viele Jahre. Ein beinahe Zusammenbruch der Zentralbank deutscher Sparkassen kostete den österreichischen Steuerzahler/Staat 62,5 Millionen Schilling. Die doppelte Summe war für die Begleichung und Sanierung der defizitären Postsparkasse aufzuwenden. Der Misere der Postsparkasse entsprangen etlicher verlustreicher Geschäfte mit Sigmund Bosel, einem Finanzspekulant, in welchem auch der Finanzminister der Regierung

⁷⁵ Vgl. Simon S.74

⁷⁶ Vgl. Andics S.177

⁷⁷ Vgl. Vocelka S.280ff.

⁷⁸ Vgl. Hoor S.100

⁷⁹ Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s513761.htm> 18.10.2009

⁸⁰ Vgl. Hoor S.100

Ramek verwickelt war. Diese Situation erboste die Bürger und brachte Zündstoff beziehungsweise Angriffsfläche für die politische Opposition. Die einzige logische⁸¹ Konsequenz war der Rücktritt dieser Regierung im Jahre 1926.

Im selben Jahr wird die „Genfer Sanierung“ beendet und zugleich endet Österreichs Einschränkung in der Souveränität durch den Völkerbund sowie dessen Kontrolle über das österreichische Budget.⁸²

Allgemein ist in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein höheres Maß an Unzufriedenheit in der Bevölkerung zu vernehmen. Dieses Österreich wird von zahlreichen Menschen nur als ein Übergang zu einer weiteren – aber nicht definierten Lebens-/Staatsform – empfunden.⁸³

Dies fußt unter anderem auch in einer zunehmenden Radikalisierung auf beiden Seite der Großparteien, die im nächsten Teil beginnend mit den Kampfverbänden Heimwehr und Schutzbund, wie ich dies bezeichnen würde, eröffnet wird.

5.10.1 Heimwehr

Gruppierungen dieser Organisationsform, die unter eben dieser Bezeichnung zusammengefasst werden, haben in erster Instanz keinerlei primäre politische Zugehörigkeit, sondern diese Verbände sind als Konsequenz des Zusammenbruches der Monarchie und der damit unter anderem nicht klaren territorialen Situation/Gegebenheit als quasi Bürgerwehr/Selbstschutzverbände (zum Beispiel im Kampf um Kärnten) gegründet worden. Vor allem von Tirol ausgehend begannen sie sich organisatorisch zu formieren und fanden schließlich in der Steiermark zahlreiche industrielle Unterstützer, die sich so ein Gegengewicht zu Arbeiterorganisationen schaffen wollten. Das Waffenarsenal dieser Gruppierung, das teilweise aus italienischen Waffen bestand, war enorm.⁸⁴ Schließlich geriet diese immer mehr unter den Einfluss Christlichsozialer, um zum Instrumentarium im Abwehrkampf gegen die Sozialdemokratie zu werden, spätestens mit dem Attentat von

⁸¹ Vgl. Weinzierl S.29

⁸² Vgl. Vocelka S.278

⁸³ Vgl. Andics S.183

⁸⁴ Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.h/h388659.htm> 21.10.2009

Schattendorf und dem folgenden Justizpalastbrand des Jahres 1927 bekamen sie innenpolitisch immer mehr Einfluss.⁸⁵ Es ist zwar eine christlichsoziale Dominanz unter den Gruppen vorhanden, jedoch kamen Mitglieder auch aus ganz unterschiedlichen (politischen) Lagern, denn einzige Bedingung für die Eingliederung war die Ablehnung der Sozialdemokratie bzw. der Wille zum Kampf gegen eben jene.⁸⁶

5.10.2 Schutzbund

Der 1923 aus Ordnerfunktionären der Sozialdemokratie entstandene paramilitärische republikanische Schutzbund, der hierarchisch in Kompanien, Bataillonen und Regimentern geordnet war, hatte ein auf Infanteriewaffen beschränktes Waffenarsenal vorzuweisen.

Als wesentlichen Hintergrund der Gründung sind die Sympathiebekundungen von kirchlichen Konservativen sowie antiklerikalen Großdeutschen für die Machtergreifung Mussolinis in Italien und die Etablierung des Faschismus zu nennen. Der erklärte Zweck dieser Organisation ist „die Republik und ihre demokratischen Institutionen gegen innere und äußere Feinde zu verteidigen.“⁸⁷ Er ist Pendant zur christlichsozialen Heimwehr und in zahlreiche gewaltsame Aufeinandertreffen mit diesen verwickelt.⁸⁸

5.10.3 Besonderheit des Jahres 1925 in der Beziehung Schutzbund – Heimwehr

Die an sich konträr zu einander stehenden und nicht gut aufeinander zu sprechenden Organisationen hätten in diesem Jahr eine Zusammenarbeit eingehen sollen, was durchaus grotesk klingt.

Österreichs Außenminister Mateja befand sich in Verhandlungen mit Tschechien, Jugoslawien, Ungarn und Rumänien, um eine mögliche neue Donauföderation zu initiieren. Italien, dessen Intimfeind Jugoslawiens ist, demonstrierte öffentlich gegen dieses Vorhaben und schickte seine

⁸⁵ Vgl. Vocelka S.286f.

⁸⁶ Vgl. Hoor S.100f.

⁸⁷ Simon S.72

⁸⁸ Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.r/r513840.htm> 18.10.2009

Truppen Richtung Brenner und somit Richtung österreichischer Grenze.⁸⁹ Der Konflikt und das vergiftete Klima zwischen Italien und Jugoslawien war vor allem nach dem Ersten Weltkrieg durch den Streit um die heutige kroatische Stadt Rijeka, die schlussendlich 1924 an Italien fiel, gegeben.⁹⁰ Zwecks des Schutzes von Österreich sollten nun nicht nur das Bundesheer, die Tiroler Heimwehren, sondern auch der Schutzbund Seite an Seite kämpfen. Die anscheinend vereinende gemeinsame Angst vor äußeren Bedrohungen war zu diesem Zeitpunkt noch vorrangiger als die inneren/innenpolitischen Gegensätze.⁹¹

5.10.4 Die zunehmende Radikalisierung der beiden politischen Großparteien

Dass das Klima zwischen Sozialdemokraten und Christlichsozialen nicht das Beste war, zeigt sich an den bereits geschilderten Ereignissen rund um den Bruch der Koalition dieser Parteien des Jahres 1920. Doch die einsetzende dramatische wirtschaftliche Situation/Misere und die stetig inscheinbar Grenzenlose steigenden Inflation brachten eine Verhärtung in der Meinungsbildung über die jeweils andere Partei. Der Ausgangspunkt für diese prekäre innenpolitische Situation war die von Seipel gestiftete Sanierung des Völkerbundes im Herbst 1922, dessen Konsequenz ein Vorwurf der Sozialdemokraten an Christlichsoziale und Großdeutsche mit dem Inhalt, dass dieser ausländischen Unterstützung und Einmischung/Kontrolle des österreichischen Staatshaushaltes Verrat am eigenen Land begannen haben, war. Dies stieß logischerweise nicht auf Gegenliebe, so dass die Ideologien relativ rasch festgefahren wurden und man auf Seite der christlichsozialen Partei die Sozialdemokraten nur mehr als „revolutionär“ diskreditierte, sowie vice versa als „reaktionär“ abstempelten.⁹²

Die ganze Erste Republik hindurch fand eine Art „Klassenkampf“ zwischen beiden Parteien statt, der unter anderem den Punkt Schule/schulische

⁸⁹ Vgl. Andics S.188

⁹⁰ Vgl. <http://www.rijeka.hr/Default.aspx?sec=425> 22.10.2009

⁹¹ Vgl. Andics S.188

⁹² Vgl. Hoor S.100

Bildung enthielt. Sozialdemokraten sind von Grund auf meist atheistisch eingestellt bzw. viele von ihnen konfessionslos.⁹³ Beispielsweise der Beschluss vom April 1919, der die Teilnahme an religiösen Übungen nicht als Kriterium befand, dass zur Benotung beitragen sollte, und die generell stark antiklerikale Herangehensweise der Sozialdemokratie war wie ein Peitschenhieb für Katholiken, christlichsoziale Politiker und Kleriker.⁹⁴ Aus dieser Einstellung zur Kirche heraus ist auch die sozialdemokratische Forderung nach Abtreibung und Scheidung herzuleiten, aber auch der heftige Streit über die Feuerbestattung, der durch die Errichtung eines Krematoriums in Wien entfacht wurde, was von Seite der Kirche/christlichsozialen Partei abgelehnt wurde.⁹⁵

Man könnte den Grund für das Verhalten der Sozialdemokratie dahingehend herausfiltern, dass der Wille, die Einheit der Partei zu erreichen, ein zu hohes Maß an Kompromiss bedurfte, um die Demokratie und Republik nicht zu gefährden, so dass Verbitterung in den Reihen der Partei eintrat und durch die folgenden Verhaltensweisen beider Seiten dieses Rad sich immer weiter zu drehen begann und in eine fixe, unbewegliche Bahn geraten war.⁹⁶ Fakt ist jedoch, dass Seipel der Sozialdemokratie die Abwehrhaltung zur Genfer Sanierung und deren Einstellung zu kirchlichen Belangen, nicht verziehen hat.

Das sozialdemokratische „Linzer Parteiprogramm“ des Jahres 1926 minimierte diese Wogen sicherlich nicht, sondern ließ sie noch mehr hochschaukeln. Prinzipiell enthielt dieses wenige konkrete Schritte oder Maßnahmen, die die Wahlwerbung ankurbeln hätten können. So zum Beispiel durch das Hervorstreichen der gut funktionierenden sozialdemokratischen Aufbauarbeit/Gemeindepolitik in Wien und der dort etablierten Wirtschafts- und Sozialpolitik, welche ein gutes Vorzeigeobjekt gewesen wäre, um die stark auf Währungsstabilität, Budgetsanierung, sowie gleichzeitig auf soziale Fragen, Problemen wie großer Arbeitslosigkeit (vor allem unter den Jugendlichen), die Notsituation der Rentner, usw., wenig Augenmerk schenkende bundespolitische

⁹³ Vgl. Vocelka S.282

⁹⁴ Vgl. Weinzierl S.6

⁹⁵ Vgl. Vocelka S.282

⁹⁶ Vgl. Weinzierl S.6

Ausrichtung, zu kritisieren, da dies eine vielversprechende Angriffsfläche geboten hätte. Doch die Erwähnung dieser sozialdemokratischen Arbeit fand in keiner Zeile dieses Programms statt. Die konkreten Forderungen waren unter anderem die Gleichstellung der Frau in gesellschaftlichen Belangen, die Erweiterung der Arbeitslosenversicherung, die Verbesserung der Arbeitsschutzgesetze, die freie Bildung/Möglichkeit zur Bildung für alle Ebenen der Gesellschaft, usw. Formulierungen, die die Möglichkeit einer Diktatur einräumen, um die Umwälzung der Gesellschaft zu vollziehen, oder um den Wechsel von Kapitalismus zur sozialistischen Gesellschaftsordnung zum Beispiel mittels Enteignung der Produktionsmittel, die durch Einnahme von Eigentums- bzw. Erbschaftssteuer wieder gedeckt werden sollte, ließ die Alarmglocken bei den Gegnern der Sozialdemokraten läuten.⁹⁷ Einschränkend muss erwähnt sein, dass im Sinne Marxs und Otto Bauers im Unterschied zu Lenin eine „Diktatur des Proletariats“ als „Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit zwecks Durchführung notwendiger struktureller gesellschaftlicher Änderungen“ betrachtet wurde.⁹⁸

Damit ist auch Seipels Haltung – in diesem Gezanke/Kräfte messen der Parteien – gegenüber der Forderung der Sozialdemokraten nach Altersversorgung der Arbeiter erklärbar. Seipel (zweite Amtszeit 1926-1929) wollte dieser Forderung nur nachgeben, wenn die Arbeitslosenzahl unter 100.000 sank – was utopisch war, denn in den wirtschaftlich besten Jahren wurden diese Zahl nicht erreicht – so dass dieses an sich erfolgreiche Vorpreschen mit dem Gesetzesbeschluss zur Altersversorgung der Arbeiter vom 1. April 1927 endete, Seipel dies aber nicht in Kraft treten ließ.⁹⁹

5.10.5 Das Attentat von Schattendorf und dessen Folgen

Der kleine burgenländische Ort Schattendorf wurde 1927 zum Ausgangspunkt einer innenpolitischen Wende, die in der Ersten Republik bisher nicht da gewesen war und für die Sozialdemokratie und das innenpolitische Leben einschneidende Konsequenzen hatte. Im Sommer

⁹⁷ Vgl. Simon S.84ff.

⁹⁸ Simon S.87

⁹⁹ Vgl. Weinzierl S.29

des Jahres 1926 hatte sich im von der Sozialdemokratie dominierten Schattendorf eine Bewegung der Heimwehr breit gemacht. Folglich war die Konsequenz, angesichts der politischen Mehrheit in dieser Gemeinde, die, dass eine Ortsgruppe des „republikanischen Schutzbundes“ ins Leben gerufen wurde. Der Friede und die Ruhe waren von nun an beendet, denn immer wieder kam es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen der beiden Seiten, die jedoch vorerst über Prügeleien oder Drohungen etc. nicht hinaus gingen. Dies änderte sich am 30. Januar 1927. Wie so oft war eine ganz banale Streitigkeit zwischen Mitgliedern des Schutzbundes und der Heimwehr der Ausgangspunkt. Schutzbündler waren nach einer Veranstaltung der Sozialdemokratie auf dem Weg an dem Stammlokal der Heimwehr¹⁰⁰ und den davor stehenden Heimwehrlern. Man beschimpfte sich gegenseitig, es flogen von Schutzbündern Steine auf die Lokalität, wobei kein Fenster oder ähnliches zerstört wurde. Die Reaktion der Heimwehr war sehr extrem und unverständlich, denn sie schossen mit scharfer Munition in die Menge, so dass etlichen Verletzte und zwei unschuldig zum Handkuss gekommene Todesopfer (ein Kriegsinvalide und ein acht jähriger Bub) der traurige Ausgang dieses Gemetzels waren. Die drei angeklagten Mitglieder der Heimwehr wurden am 14. Juli 1927 in den Punkten „Totschlag“ und „Vergehen der schweren Körperbeschädigung“ freigesprochen. Die Anklage wegen „Vergehen gegen die körperliche Sicherheit“ wurde ganz knapp zu Gunsten der Angeklagten gefällt, da bei Geschworenengerichten Zweidrittelmehrheiten benötigt werden, aber die Abstimmung nur 7mal „Ja“ und 5mal „Nein“ ergab. Dieses Urteil war für die Presse ein gefundenes Fressen, um eine Hetze gegen diesen Urteilsspruch los zu treten und zeigt auch, wie unverantwortlich mit diesem sensiblen Urteil in der Berichterstattung umgegangen wurde. Am 15. Juli 1927 wurde von den Betriebsräten der städtischen Elektrizitätswerke spontan entschieden, von 8 Uhr bis 9 Uhr Früh den Strom für die Straßenbahn abzuschalten. Eine weite Protestwelle wurde angefacht,

¹⁰⁰ Vocolka verwendet in seiner Publikation den Begriff Heimwehr, Simon den auch gebräuchlichen, aber wahrscheinlich weniger bekannten der Frontkämpfer. Fakt ist, die Bezeichnung ist divergent, inhaltlich ist jedoch die gleiche Personengruppe gemeint.

die weder von sozialdemokratischer Seite, noch der staatlichen Exekutive erwartet wurde, weshalb diese völlig perplex waren. Im Falle der leisesten Kenntnis davon, was für ein Vulkan hier zu eruptieren begann, hätte den Schutzbund dazu veranlasst – wie zahlreiche Male vor und nach dem 15. Juli 1927 – die (sozialdemokratische) Massen zu bändigen und für Ordnung zu sorgen.

Die unorganisierten, spontanen Demonstrationen von Wiener Großbetrieben in die Innere Stadt arteten schnell zu handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen Demonstranten und Polizei aus, wobei es ein krimineller Teil schaffte, in den Justizpalast einzudringen und diesen in Brand zu stecken. Ein anderer Teil hinderte die Feuerwehr bei ihren Löschversuchen, so dass dieser unweigerlich nieder brannte und dieser Tag als „Tag des Justizpalastbrandes“ in die Geschichte einging. Um wieder Herr der Lage zu werden, wurde der Schussbefehl ausgegeben und die Polizei benutzte ihre Schusswaffen. Die Bilanz dieses Tages waren 89 Todesopfer und hunderte Verletzte auf beiden Seiten, davon zahlreiche unbeteiligte Personen, die zum Beispiel auf der Flucht gezielt mit Rückenschüssen gerichtet wurden. Es kann weder die Reaktion der Heimwehrmitglieder auf die Steinwürfe in Schattendorf, noch der Freispruch in allen Punkten für die Angeklagten, die Berichterstattung der Presse, das kriminelle Verhalten einiger Demonstranten, aber auch die teilweise vollzogene Hetzjagd der Polizei (abgesehen davon, dass eine gewisse Härte der Polizei von Nöten war, um wieder für Ordnung und Recht zu sorgen), realistisch gesehen für Gut heißen werden.

In einer eiligst einberufenen Krisensitzung der Sozialdemokratie wurde ein bewaffneter Aufstand, um die Staatsmacht zu erlangen, abgelehnt. Man unterbreitete Seipel den Vorschlag, dass dieser den Rücktritt einreichen solle und stattdessen eine neutrale Beamtenregierung die Staatsgeschäfte lenken sollen, was dieser erwartungsgemäß auf das Stärkste ablehnte. Der nun für 19. Juli 1927 angekündigte Generalstreik und unbefristete Verkehrsstreik wurde unter anderem deswegen ausgerufen, um den linken Parteiflügel zu besänftigen und diesen davor zu bewahren, das Vorhaben, zu den Waffen zu greifen, nicht zu vollziehen. Die sich hochrüstenden Heimwehrverbände in Tirol, Vorarlberg und der Steiermark

ließen die Sozialdemokraten den Verkehrsstreik auf den 19. Juli begrenzen. Die Sozialdemokratie saß gewissermaßen nun im Zwiespalt, dass sie einerseits für die Geschworenengerichte plädierte, da diese ein Erbe der Revolution von 1848 war, andererseits das Urteil der Geschworenen der Anfang des ganzen Dilemmas war.¹⁰¹ Seipels Regierung lehnte sowohl eine parlamentarische Untersuchung der polizeilichen Vorgänge, als auch eine Amnestie aller angeklagten Demonstranten ab, wobei letzterer Punkt ihm von den Sozialdemokraten die Titulierung „Prälat ohne Milde“ einbrachte.¹⁰² Die 31 wegen schwerer Delikte Angeklagten wurde von den Geschworenen freigesprochen. Die Geschworenengerichte tendierten bei politisch motivierten Taten oft zu Freisprüchen, da eine Mehrheitsfindung auch aufgrund der politischen Zusammensetzung der Geschworenen nicht einfach war. Die wegen kleineren Delikte angeklagten Personen mussten sich vor Berufsrichtern verantworten und wurden mit aller Härte bestraft. In diesem Zusammenhang wird/wurde sehr oft immer von der „Klassenjustiz“ gesprochen, die hauptsächlich aus dem klassischen Erlebnisfall für Personen aus unteren Gesellschaftsschichten rückzuführen ist, dass eine und die selbe Gesetzesübertretung von einer bürgerlichen, sozialdemokratische Partei die ganze Erste Republik hindurch nie wieder erfangen. Die Gegner der Sozialdemokratie rückten nun noch enger zusammen, auch wenn sie ideologisch ganz weit entfernte Gruppierungen (konservativ-klerikalen Monarchisten über Deutschnationale hin zu antimonarchistischen Hakenkreuzlern) vereinte, die das Einende – die strikte Ablehnung des Marxismus, der Sozialdemokratie – (für mich überraschend) mehr als stark zusammenhielt.¹⁰³ Des Weiteren geschah dadurch eine Bestätigung in antidemokratischen Tendenzen und in der Vorgehensweise, den Gegner mit Waffengewalt niederzuringen.¹⁰⁴ Dies lässt sich auch dadurch zeigen, dass nach dem 15. Juli 1927 gezielt von Heimwehren versucht wurde dieses Ereignis zu wiederholen, da sie in sozialdemokratischen Bezirken und Industriestädten große Märsche

¹⁰¹ Vgl. Simon S.106ff.

¹⁰² Simon S.109

¹⁰³ Vgl. Simon S.110ff.

¹⁰⁴ Vgl. Vocelka S.287

vollzogen. Das groß angelegte Polizeiaufgebot verhinderte Ausschreitungen, sowie die Tatsache, dass Gegenveranstaltungen der sozialdemokratischen Partei in andere Stadtteile verlegt wurden.¹⁰⁵ Ab 1928 setzte die verstärkte finanzielle Unterstützung der Heimwehren durch das faschistische Italien unter Mussolini ein, was ein neuerliches Hochrüsten dieser Verbände ermöglichte¹⁰⁶ besser situierten Person eine mildere Strafe zur Folge hat, als wenn dies von einer aus ärmeren Schichten stammenden Person begangen wurde.¹⁰⁷

Die Folgen dieses Tages sind von enormer Bedeutung für die weiteren Jahre der Ersten Republik – jedoch im negativen Sinn. Für Gegner der Sozialdemokraten war dieses Ereignis eine gescheiterte sozialistische Revolution und ergab natürlich nun mit den teilweise problematischen Phrasen des Linzer Parteiprogramms eine logische Einheit. Dass dies jedoch keine Revolution war, zeigt der bereits oben erwähnte Umstand, dass einerseits der republikanische Schutzbund völlig überrascht war, und die wenigen an diesen Ereignissen beteiligten Schutzbündler eher versuchten, die Polizei zu schützen sowie die Brandlegung des Justizpalastes zu verhindern, andererseits eine Revolution von der Waffengewalt des Schutzbundes getragen hätten werden müssen.

¹⁰⁵ Vgl. Simon S.114

¹⁰⁶ Vgl. Datzinger S.75

¹⁰⁷ Vgl. Simon S.109f.

6. Generelle Bemerkungen zur Musik des „Kehraus um Sankt Stephan“

Zuerst soll der Versuch gestartet werden, eine Rekonstruktion des möglichen Weges, der schließlich zum „Kehraus“ führte, darzustellen.

Den Ausgangspunkt bietet Kreneks Aufsatz „Opernerfahrung“, der im Jahr 1929 – also ein Jahr vor der Entstehung des „Kehraus“ – entstanden ist. In diesem erneuert dieser vehement die eindeutig klare Rollenverteilung in der Oper zwischen Wort/Gesang und Ton/Musik, dahingehend, dass es sich bei dieser Form, um keine Symphonie handelt und folglich die Musik lediglich eine begleitende Funktion ausüben kann/soll.¹⁰⁸ Das heißt, man könnte durchaus schlussfolgern, dass in gewisser Weise eine sehr kritische, vielleicht sogar traditionsbehaftete, Sichtweise auf das (aktuelle) Operngeschehen gesehen werden kann und dem im Weiteren nun beschriebenen Habitus Kreneks jener Phase entspricht.

Am Ende jenes Aufsatzes schreibt er davon, dass die Routine das gefährlichste Moment im Zuge der Erfahrung ist, jedoch „entgeht man [ihr], wenn man sich immer andere Aufgaben stellt und das Unversuchte in Angriff nimmt. Gerade am Entgegengesetzten lässt sich die Erfahrung am wirksamsten betätigen,[...].“¹⁰⁹ Welche Bedeutung diese Aussage haben könnte, wird etwas später behandelt.

Ein korrelierender Beitrag – wiederum aus der Feder Kreneks – stammt aus dem Jahr 1930. Hier ist nicht die Oper der Mittelpunkt des Berichtsgegenstandes, sondern die Problematik Tonalität/Zwölftontechnik beziehungsweise Atonalität, wobei durchaus sehr positive Aussagen bezüglich der Tonalität getroffen werden. Es wird von Seiten Kreneks nicht bestritten, dass die atonale Phase bzw. Phase ohne jegliche Festlegung auf ein musikalisches System sicherlich von Nöten war, um neue harmonische, sowie klangliche Strukturen zu erleben, zu entdecken, dass aber schlussendlich kein Prinzip daraus erschaffen werden konnte.¹¹⁰ Des Weiteren wird ebenfalls nicht geleugnet, dass außerhalb der Tonalität gute Musik entstehen und die Verwendung von Fall zu Fall neu entschieden –

¹⁰⁸ Vgl. Krenek: „Zur Sprache gebracht“ S.62

¹⁰⁹ Ebd. S.63

¹¹⁰ Vgl. „Fortschritt und Reaktion“ In: Anbruch, Jg.12, Heft 6, Juni 1930, zitiert nach Theodor W.Adorno und Ernst Krenek „Briefwechsel“ S.182f.

auch von Krenek selbst – werden soll/kann, er jedoch im Vergleich des Tonalen Systems mit anderen Systemen, zum Beispiel dem Reihensystem, im Zweifel ist, ob es „[...]in der Lage ist, ein harmonisches System von ähnlicher Ökonomie der Grundtatsachen und einheitlicher Einziehbarkeit aller vorkommenden Erscheinungen zu schaffen[...]“.¹¹¹ Wenn eine Hinwendung Kreneks zur Tonalität geschieht, so dann nicht aus Gründen einer banalen, nicht überdachten Tradition heraus, sondern viel mehr daher, weil ein gute, auf Jahrhunderten aufgebaute Basis das Kennzeichen jenes Systems ist und dies – Kreneks Ansicht nach – die vorläufig einzige vollkommene Konstante/ Instrumentarium zu dieser Zeit war. Natürlich spielen die bereits an die Hörerfahrungen des tonalen Systems gewöhnten Ottonormalzuhörer, die zumeist in diesen Klangssphären aufgewachsen sind, sowie die leicht(er) fassbaren Momente/Strukturen ebenfalls, eine Rolle.¹¹²

Dahlhaus schreibt nun zu Recht von einer etwas verstört wirkenden Optik, wenn um 1930 eine bewusste Wendung ganz aus dem Lauf des Geschichtlichen heraus, zur Tonalität geschieht, da es keine passenderen Mittel und Wege gibt, der vorschwebenden Idee den richtigen musikalischen Ausdruck zu verleihen. So lautet die Rechtfertigung Kreneks, die in gewisser Weise auch in oben Stehendem bereits zu finden ist (Stichwort vollkommene Konstante).¹¹³

Dieser Schwenk – frei jeglicher persönlicher Bewertung – der bereits 1924 seinen Anfang nahm, brachte Krenek, nachdem dieser unter anderem eine freitonale Phase durchschritten hatte, von keinem der beiden Lager (Zwölfötner, „Traditionalisten“ – wenn man es so bezeichnen will) Akzeptanz, da er einerseits als Verräter, andererseits von „Traditionalisten“ als nicht ausreichend genug reuiger Komponist angesehen wurde und in einer Isolationsposition verharren musste.¹¹⁴

Das „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ (1929) kann sicherlich als eines der entscheidenden Werke – sowohl thematisch, als auch musikalisch – für den 1930 folgenden „Kehraus um St. Stephan“ gesehen

¹¹¹ Vgl. „Fortschritt und Reaktion“ In: Anbruch, Jg.12, Heft 6, Juni 1930, zitiert nach Theodor W.Adorno und Ernst Krenek „Briefwechsel“ S.183

¹¹² Ebd. S.183

¹¹³ Vgl. „Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels“ S.44

¹¹⁴ Vgl. Knessl S.36f., Krenek: „Selbstdarstellung“ S.26

werden. Es enthält zwar Klangmalerei in allen Schattierungen in Bezug auf Heimat, aber auch die Verbitterung Kreneks ist in diesem Werk aus 1929 zu erahnen.¹¹⁵

Die Tendenzen des Besinnens auf Bekanntes begannen sich dann schließlich nun im Bühnenwerk „Kehraus um St. Stephan“ fortzusetzen, wobei auch das Einbinden von Neuem stattfand. Krenek nahm noch einmal das „romantische Rüstzeug“ als Ausgangsbasis, welches noch vom Schubertklang des „Reisebuchs aus den österreichischen Alpen“ gekennzeichnet war.¹¹⁶ Hier bietet sich nun der Punkt, um mit jenem oben erwähnten und nicht weiter behandelten Zitat, bezüglich des Gegenüberstellen von Gegensätzlichem und dem Zusammenhang mit Erfahrung einzuhaken, da Krenek in diesem Werk teilweise heterogene Elemente aufeinanderprallen lässt. Einerseits findet man Volkslieder, wie zum Beispiel Ländler, aber auch Walzer, Populärmusikalisches, wie Tango, Schlager oder Schrammelmusik (wobei hier wieder die Frage ist, ob Schrammelmusik zur Populärmusik zu zählen ist, jedoch belasse ich es der Einfachheit halber bei dieser groben Zusammenfassung), oder aber kleine Passagen, die eine Art Zwölftonreihe andeuten/enthalten. Hier befindet sich nun die Umsetzung des Krenekschen Zitats, da das Gegensätzliche vorhanden ist, andererseits die neue, andere Aufgabenstellung, die unter anderem die Verarbeitung dieser Heterogenität beinhaltet.

Der Thematik des Volksliedes wird in diesem Werk ein wesentliches Ausdrucksmomentum zugestanden. Ernst Krenek war ein großer Verehrer Schuberts und vor allem auch der Schubertschen Verwendung von Volksmusikalischem. Er hebt in großem Maße die einzigartige Fähigkeit Schuberts hervor, einen Ländler zu schreiben, der von allen sofort als dieser erkannt wird, aber doch an Originalität nichts eingebüßt und untrüglich der Handschrift Schuberts entstammt. Krenek geht in seinen Formulierungen sogar soweit, dass jeder dieser Beispielsweise Ländler – sei er noch so für einen banalen Hintergrund/Anlass komponiert worden – in einer Sonate oder Symphonie Eingang finden kann.¹¹⁷ Denn „das

¹¹⁵ Vgl. Knessl S.37

¹¹⁶ Krenek: „Selbstdarstellung“ S.27

¹¹⁷ Vgl. Krenek „Im Zweifelsfälle“: „Schubert“ S.83f.

Fludium der Volksmusik war eben der einheitliche Nährboden seiner ganzen Kunst, und davon wäre mancherlei zu lernen.“¹¹⁸

Von hoher Bedeutung für das Volksliedverständnis Kreneks der späten 1920er Jahre ist jener Fakt, dass das Volkslied den gleichen Zweck verfolgte wie zum Beispiel der Jazz. Dieser Zweck ist es – Kreneks Meinung entsprechend – Musik „als ein Vehikel allgemeinverständlicher Kommunikation“ durchzusetzen.¹¹⁹ Somit ist das Volkslied für Krenek laut Grosch ein „Gegenstand einer auf neuere Kommunikationsformen bedachten, der Neuen Sachlichkeit und der Gebrauchsmusikbewegung nahe stehende[n] Ästhetik“.¹²⁰ Der angesprochene Punkt der neuen Kommunikationsformen ist unter anderem durch Kreneks Aussage im Rahmen einer Befragung über das aktuelle Volkslied bestätigt, dass keine Bäume oder andere Pflanzen Untermalung/Verdeutlichung sein sollten, sondern zum Beispiel eher Telefone oder Lautsprecher.¹²¹

Im „Kehraus um St. Stephan“ sind Volkslieder sehr wohl kritisch hinterfragt, erfüllen aber zu einem ganz entscheidenden Teil die Funktion „[...]als ein identitätsstiftender, kultureller Fluchtpunkt in Zeiten zunehmender nationalsozialistischer Bestrebens [...]“ beziehungsweise „wertvolles Überbleibsel [...]“ oder „als „Keim geistiger Universalität““.¹²²

Abschließend möchte ich nun aufgrund der späteren Aussage Kreneks, dass es sich bei dem „Kehraus um St. Stephan“ um ein „stilistisches Zwitterding“ handele, dies nun an einigen (Noten)beispielen verdeutlichen.¹²³

¹¹⁸ Vgl. Krenek „Im Zweifelsfalle“: „Schubert“ S.84

¹¹⁹ Zit. nach Grosch S.115

¹²⁰ S.117

¹²¹ Vgl. Grosch S.101

¹²² Forster (2007) S.134

¹²³ Maurer-Zenck, Claudia: „Der verletzte Komponist“. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Ernst Krenek. Universal Edition.Graz.1982, S.28

6.1 1.Szene

Das hier aus der Anfangsszene behandelte Notenbeispiel ist im tonalitätsfreien Raum anzusiedeln und auch somit auch Sinnbild für die miserable Ausgangssituation (man ist auf der spärlichen Suche nach Brennholz, von den Strapazen und Hungerperioden des Krieges gekennzeichnet; aber vor allem fixiert auf einen Selbstmörder, der über seine Rettung in letzter Sekunde kläglich erpicht ist). In diesen vorgestellten Takten ist eine Fülle an Quartenakkorden vorzufinden. Hier beispielgebend in Takt 67 sogar noch in erweiterten Varianten mit zusätzlicher Reibung durch Sekunden.

67
MA. MARIA
Is ein l

© Bärenreiter Verlag Kassel, 1.Szene S.6 Takt 67, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Wenn man nun ein paar Takte weiter in dieser Szene voranschreitet, so findet sich logischerweise genau dies auch bei Othmar Brandstetters aktivem Eintritt ins Geschehen wieder.

71

OTHMAR ohne seine
Umgebung zu beachten
geflüstert

Allegro molto agitato

BRA. KUNDRATHER Wa-rum zu-rück? Durch die - sen

SEB. Wie geht's Ih-nen, lie-ber Herr?

76

BRA. Ab - grund? Wie - der hin - auf? Qual, nur Qual! So

© Bärenreiter Verlag Kassel, 1. Szene S.7 Takte 71-80, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Ganz bezeichnend für diese musikalische Grundstimmung dieser Takte ist auch, dass die an sich als positiv beziehungsweise bodenständig, besonnen dargestellte Figur des Sebastian Kundrath doch auch zu den Worten „Wie geht's Ihnen“ auf die aus dem Orchester ertönenden zwei übermäßig übereinander geschichtet Quartan Bezug nimmt, aber dann schließlich doch das Intervall der Terz in Takt 72 erklingt.

Ausgehend auf einer Basis von Quartanakkorden in Takt 75, die sich in den folgenden Takten immer wieder fortsetzen, startet die Klage Brandstetters, die bei „Qual“ in Takt 78f. durch Sekunden und Septime,

sowie Wirbel gebündelt wird. Interessant ist wiederum wie dies durch die Gesanglinie unterstützt wird, so folgt in Takt 77 der reinen Quarte eine übermäßige Quarte.¹²⁴ Gleiches finden wir in Takt 75, in welchem die Worte „durch diesen“ durch Quartan erklingen. Des Weiteren ist in Takt 81 auf den mit Akzent versehenen Sekundenklang im Orchester zu verweisen, der sich ohne Akzentuierung in Takt 83f. fortsetzt.

81

BRA.

riß es mich hin-ab,

fp esp

© Bärenreiter Verlag Kassel, 1.Szene S.7 Takt 81, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

¹²⁴ Vgl. Forster (2004) S. 169

6.2 4.Szene

56

4. Szene

Projektion: endlose Vorstadtstraße mit Fabriken und Mietskasernen, etwa Linzerstraße.

Andante (steif)

755 OBERWACHMANN SACHSL mit einem Kollegen stapft einher **Canon**

OBERWACHMANN SACHSL

759 SACHSL

O. W. Wann wir end-lich nur a - mal die Leich' hät-ten von die-sem Brand - stet-ter!

© Bärenreiter Verlag 4.Szene S.56 Takte 755-761, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Oberwachmann Sachsl ist hier der Mittelpunkt des Geschehens. Er stampft unentwegt hin und her und ist mit der von ihm gewünschten, seiner Ansicht nach in Monarchie vorhandenen gewesenen Ordnung, auf Kriegsfuss, wenn man es etwas überspitzt ausdrücken möchte. Seines Wissens nach ist Othmar Brandstetter tot, aber seine Leiche nicht auffindbar. Krenek lässt hier eine parodistische, oder wohl besser formuliert, satirisch ätzende Ader zum Vorschein kommen, was ja durchaus im Sinne des Stückes bzw. der aktuellen Szene ist. Ganz primitiv lässt Krenek von einem sehr reduzierten Orchesterapparat, bestehend aus Trompete, Fagotten und Bratschen, aufspielen.¹²⁵ Die motorische/geistige Aktion Sachsls (hin- und herlaufen und unentwegtes Grübeln) wird beinahe filmmusikartig wiedergegeben/gespiegelt. Eine simple aufsteigende Art von Tonleiter/Tonfolge, die aus den einfachen Intervallen kleine Terz und Quint besteht. Um diese Monotonität noch mehr zu verdeutlichen, wird dies zweifach oktaviert. Krenek betitelt diese

¹²⁵ Töpel S.14

Szene mit Kanon, was so viel bedeutet wie „ein Begriff für strenge Imitation [...] bei dem die vorgegebene Melodie je nach Anzahl der Stimmen versetzt begonnen wird.“¹²⁶ Den meisten Kinder wird dieses Prinzip bereits zum Beispiel durch Lieder, wie „Bruder Jakob“ (Original (frz.) „Frere Jacques“), schon wohl bekannt sein. Sachsl greift diese Tonfolge dann, lediglich durch semantisch notwendig gewordene Tonwiederholungen, auf (T.759), während sich im „Orchester“ (bei lediglich 3 verwendeten Instrumentengruppen muss man dies unter Anführungszeichen setzen) in den Bassstimmen ein neues Motiv ausbildet, das im Folgetakt so dann wiederholt wird und sich schließlich in Takt 761 Sachsl nun an den Bassstimmen orientiert bzw. diese imitiert, wobei sich hier wiederum in den unteren Stimmen ein neues Motiv formt, um wieder neues Material für die folgenden Takte zu liefern. Ziel in dieser Szene ist, das Verhalten bzw. das beharrende Glauben an Ordnung möglichst unübersehbar, geradezu plakativ, bloßzustellen.¹²⁷ Die musikalische Begleitung wirkt in gewisser Weise wie die eines Kriminalfilms.¹²⁸

¹²⁶ Ziegenrücker S.190

¹²⁷ Vgl. Forster (2004) S.172

¹²⁸ Vgl. Zenck (2008) S.13

6.3 5.Szene

Allegro moderato (gemächliches Ländlertempo)

785 Kundrath er trägt mit Ferdinand einen langen Tisch
mit einer lehnlosen Bank von links auf die Bühne.

FERDINAND

BRANDSTETTER

SEBASTIAN

**Allegro moderato
(gemächliches Ländlertempo)**

789

Più Allegro (recht flott)

794 FERDINAND

FER. Weißt, Va-ter, lang tu ich die - se Ar-beit nim-mer mehr. Man rui-niert sich ja

BA 7323a

© Bärenreiter Verlag 5.Szene S.58 Takte 785-796, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Der Beginn dieser Szene lässt auf den ersten Blick, vor allem durch die Zusatzbezeichnung „gemächliches Ländlertempo“, Attributen, wie recht beschaulich, einfach, besonnen oder eben angenehm, so wie eben ein Ländler empfunden werden kann, erahnen.

Doch dem ist nicht so, da der an sich ähnlich einer Periode gestaltete in C-Dur beginnende und schließende 3er Takt bereits im 2. Takt (Nr. 786)

den Quintsextakkord b-d-f-g mit eben tief alterierter Terz enthält, was wiederum den Ausgangspunkt für eine zweitaktige Tonraumerweiterung bildet. Grundsätzlich liegt hier eine asymmetrische Gliederung vor (5+4 Takte).¹²⁹ Schließlich wird unter anderem wieder über einen Septakkord des-f-as-c (Takt 788) der Halbschluss auf der Dominante G-Dur erreicht und weiter Richtung Ganzschluss in C-Dur (Takt 793) geführt. Die Besetzung dieser Passage ist tiefen Holzbläsern und Gitarre vorbehalten, also ähnlich der in der Schrammelmusik, wobei doch insgesamt der Eindruck haften bleibt, dass hier das Volksmusikalische bewusst kritisch erweitert/verfremdet wird.¹³⁰

Geradezu paradigmatisch wird Kundrather mit Ländlermelodien musikalisch ausgedeutet, auch um die Ursprünglichkeit seines Wesens, aber auch seines Weinbaus zu verdeutlichen.¹³¹

Eine Deutung dieser wenigen Takte kann auch sicherlich dahingehend erfolgen, dass im äußeren Rahmen der Schein einer harmonischen Situation gegeben ist, jedoch auch aufgrund der eingebauten Spannungsmomente durch unter anderem der Septimenakkorde, schon der – teilweise sehr subtile – Hinweis auf die Falschheit des äußerlich idyllischen Scheines vorhanden ist beziehungsweise das nichts Gutes naht. Dieser Ländler ist, in der von Pietsch gewählten Kategorisierung bezüglich der Volksliedverwendung bei Krenek, der Kategorie „Volksmusik als Grundlage zur Karikatur beziehungsweise als ironisierendes (musikalisches) Mittel zu zuordnen.“¹³²

In den folgenden ebenfalls in C-Dur verlaufenden Takten (795ff.) wird dies bereits klar: Ferdinand besingt mit den ersten Worten, dass ihm die Arbeit im Weinbau nicht mehr gefalle. Beachtenswert ist hier in der musikalischen Begleitung, dass im großen Sinn ein Unisono zwischen Gesang und Instrumenten besteht.¹³³ Diese Unisono Passagen verleihen dem gesprochenen Wort noch mehr Deutlichkeit sowie im Akustischen

¹²⁹ Vgl. Foster (2004) S.174

¹³⁰ Ebd. S.174f.

¹³¹ Ebd. S.174

¹³² „Das traditionelle Volkslied in den 1920er bis 1940er Jahren als eine der möglichen Grundlagen von Kreneks Komponieren“ S.68

¹³³ Beispiele sind Takt 794 Gesang und Bassstimmen und weitestgehend in Takt 795 Oberstimmen und Gesang etc.

entsteht ein Eindruck eines geschwätziges, besserwiserischen Verhalten/Gerede Ferdinands.

846 **rit.** **a tempo**
Ferdinand kichert.

BRA. gott - ver-lass'-nen Zeit! KUNDRATHEI

SEB.

fp *f* *ff*

© Bärenreiter Verlag 5. Szene S.62 Takte 846-48, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Die hier gezeigten wenigen Takte sind ein ganz guter Beleg für die typische Herangehensweise Kreneks in puncto Ironie, denn es ist deutlich eine absolute Ambivalenz zwischen den Worten Brandstetters und der darauffolgenden Musik zu erkennen. Einerseits ist Takt 847/848 thematisch - auch durch den dramaturgischen Hinweis „Ferdinand kichert“ - an das bereits bei Takt 795f. bekannte Gerede Ferdinands angelehnt, jedoch wesentlich verfremdet bzw. entstellt. An sich besteht in den Unterstimmen eine tonale Basis (C-Dur/F-Dur), jedoch entgleitet diese in den Oberstimmen in den tonalitätsfremden Raum, man könnte sagen in eine Art „Scheintonalität“. Sinn und Zweck ist auf der einen Seite der dramaturgischen Anweisung zu folgen, um Ferdinands Aktion – sein dümmliches Kichern - auch musikalisch, wie nicht anders zu erwarten, sehr ironisch einzubinden. Die andere Seite stellt die am Beginn geschilderte starke Gegensätzlichkeit zwischen den verzweifelten Worten

Brandstetters und dieser darauffolgenden marschartigen, „banalen Kirtagsmusik“ dar, die wiederum die Ironie auch verdeutlicht.

Steward kritisierte, dass die Kreneksche Musik in diesem Werk unter der relativ rasch und (zu) oft wechselnden, teils gegensätzlichen musikalischen Sphären leiden würde.¹³⁴ Jedoch stellt sich doch auch gerade im hier vorgestellten Beispiel (846-48), die Frage, ob dieser rasche filmschnittartige musikalische Wechsel nicht auch als wesentlicher Bestandteil der Ironie gedacht ist.

Ein weiteres gutes Beispiel für die fast schon herausstechende Ironie bietet sich ein paar Takte weiter ab Takt 902ff., in dem Ferdinand seine Eigenschaften als Wendehals vorführt („dann find't man mich bei ihnen, bald bei diesen, bald bei jenen“). Musikalisch ist eine Anlehnung an Takt 848 nicht zu leugnen, denn werden plakativ in klassischer Blasmusikmanier (Schlagwerk, Blechbläser) diese provokativen, mehr oder weniger inhaltslosen Worte Ferdinands karikiert und schließlich als Tüpfelchen auf dem i-Punkt schließt er – mit dem Textzusatz „gekräht wie ein Hahn“ – auf der Fermate des Wortes „Demokratie“ in D-Dur (Takt 926).¹³⁵ In dieser Passage der 5.Szene arbeitet Krenek also unter anderem sehr stark mit der unter anderem mit der ironischen Symbolik der Durtonarten für Trug oder Schein.

¹³⁴ Vgl. S.154

¹³⁵ Vgl. Forster (2004) S.175

6.4 6.Szene

Fuge
1127 **Allegro vivace, quasi Presto**

ELISABETH
BRANDSTETTER
KERESZTHELY
HERR KABULKE
FEKETE
ALFRED
SCHWOISTALER

CHOR
Sopran, Alt
Tenor, Baß

Allegro vivace, quasi Presto

f energico *p*

1133 *f* *mf espr.*
energico

Kereszthely hinter seinem Schreibtisch in erregtem Wortwechsel mit Schwoistaler

1140 *f* *p*
f energico

BA 7323a

© Bärenreiter Verlag Kassel, 6.Szene S.77 Takte 1127-1145, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

In diesem Notenbeispiel ist die Verwendung eines musikalischen altbekannten Mittels – einer Fuge – erkenntlich. Krenek adaptiert jedoch die Gestalt der Fuge dahingehend, dass er die Abfolge „Comes-Dux“, anstatt wie üblich gebräuchlichen „Dux-Comes“, verwendet. Die ursprüngliche Bedeutung der Fuge (fuga (lateinisch) = Flucht) wird hier im wahrsten Sinn des Wortes vor Augen geführt.¹³⁶ Andererseits ist anhand dieser Fuge eine gewisse Tendenz hin zur Zwölftontechnik ersichtlich. Dies ist jedoch in keinem Fall im Sinne eines strengen Reihendenkens Schönbergs zu sehen, sondern viel mehr als ein Herantasten an diese Materie. Eine wesentlich stärkere Ausprägung dieses Herantastens findet sich rund um Kabulkes Saga in der 9. Szene, welche in weiterer Folge noch behandelt wird. Diese Annäherung an die Zwölftontechnik ist denn schließlich auch schon ein Beleg für Kreneks nach dem "Kehraus" vollzogene Hinwendung zu jener Kompositionsweise, die in das Paradebeispiel "Karl V." mündet. Obwohl auf den Grundton C bezogen, sind im ersten Fugenthema alle 12 Töne vorhanden.¹³⁷ Eingeschränkt muss erwähnt werden, dass jedoch einige Töne (im Gegensatz zur Dodekaphonischen Lehre Schönbergs) öfter vorkommen als andere. Mit Bedacht formuliert ist die Vielschichtigkeit der musikalischen und dramatischen Gestaltung in diesem Beispiel in dem Besinnen auf Traditionelles bzw. „vergangene“ Musikformen (Fuge) gegeben, andererseits durch die Verwendung progressiver kompositorischer Techniken und Mittel.

¹³⁶ Vgl. Töpel S.14

¹³⁷ Ebd. S.14

6.5 9.Szene

-beth, du verlierst zu leicht den Humor, die
 FRED
 Sie heißen Ri - a? Das sag' ich gar zu
 weg! Und dann, und

© Bärenreiter Verlag Kassel,
 9.Szene Takt 2302-3203, mit
 freundlicher Genehmigung
 des Bärenreiter Verlages
 Kassel

2304 MARIA

MA. A - ber schön vernünftig müssen S' allweil sein, Herr General - direktor,

NO. richti-ge see-lische Ein - - stel-lung. Ein Mann, der so schwer ar - beitet,
 Er ist betrunken und tätschelt sie.

ALF. gern!

KAB. dann wol-len wir sieg - - reich Frank - reich schlagen!
 KUNDRATHER abseits beim Haus.

SEB. Herr - gott, du

p scherzando

mf quasi cantus firmus

BA 7323a

© Bärenreiter Verlag Kassel, 9.Szene Takt 2304-2307, mit freundlicher
 Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Kreneks Intention, im Sinne der Textausdeutung, ist im „Kehraus“ auf die Höhe der plastischen Darstellung getrieben, wie bereits zuvor gebrachte Beispiele bestätigen. Die aus dieser Szene gewählten Beispiele könnten auch nicht konträrer sein. In Beispiel Nummer eins (Takte 2302-2307) befindet sich zu Kabulkes Worten „Und dann, und dann wollen wir siegreich Frankreich schlagen!“ die Linie d-cis'-e-d'-c'-b-a-ces'-c-as, wobei die zwei noch fehlenden Töne auf eine Art Zwölftonreihe – g und es, sowie c – erklingen im Orchester. Der nun im Orchester erklingende Es-Dur Akkord wird somit jegliche funktionsharmonische Bedeutung weggerissen.¹³⁸ Schlussendlich kann hier nur der Eindruck durch die Verwendung der Zwölftontechnik nicht aus Zwecken der Ironie entstehen, sondern als Mitteln, um diese negativen Worte Kabulkes musikalisch zu dramatisieren oder – auf eine andere Art formuliert – auszudeuten. Interessant ist hierbei, dass die Verwendung dieser Zwölftonfolgen meist im negativen (Text)Zusammenhang geschieht.¹³⁹ In Takt 2306 fügt sich schließlich ein ganz gegensätzliches Element durch den Gesang Kundrathers – „quasi cantus firmus“, wie im Orchester die Bezeichnung/Spielanweisung lautet – im Sinne einer unverrückbaren (moralischen) Instanz in das Geschehen ein, denn „cantus firmus bedeutet „feste Stimme“, vorgegebene Stimme im mehrstimmigen Satz, Hauptstimme.“¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. Forster (2004) S.173

¹³⁹ Vgl. Karitnig S.37, eine analoge Passage wäre die aus Szene 6 gezeigte „Streitfuge“, wie ich dies kurz und bündig bezeichnen möchte

¹⁴⁰ DTV Atlas Musik Band 1 S.72

2334 = 1 *ff*

FER. und die Anderen

Denn ei - ne A - nanas, die kann man kochen nicht, so wie ein Taktschlagen der Teilnehmer

kl. Tr. [Klavier tacet]

7 gehault

FER. n. A.

wei - ches, wei - ches Ei. Doch wenn das an - dre Aas sich al - le

BA 7323a

© Bärenreiter Verlag Kassel, 9.Szene S.140 Takte 2334 – 2342, mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages Kassel

Wenige Seiten später trifft man auf eine der wohl banalsten musikalischen Ausdrucksformen, die es überhaupt in diesem Werk bzw. der Musikgeschichte gibt, nämlich einem Schlager. Allein der Text spricht schon für sich und ist Ausdruck des inferioren Gehaltes. Eine musikalische Hochwertigkeit kann logischerweise folglich nicht assoziiert werden, dennoch ist es eine gute Illustration, um nochmals die extreme Bandbreite der kompositorischen Gestaltung zu veranschaulichen. In diesem engeren Zusammenhang ist der Schlager nicht als Aufeinanderprallen von Gegensätzen zu sehen, sondern viel mehr Symbol für die mittlerweile schon in ihrem Habitus oder Verhalten ins Derbe abgerutschte, als auch durch den übermäßigen Alkoholkonsum bereits benebelte Heurigengesellschaft zu verstehen. Krenek bekennt jedoch zum Thema Schlager, dass „ es jedenfalls für eine ausgezeichnete Übung für jeden Komponisten ernster Richtung [ist], gelegentlich zu versuchen, eine Schlagermelodie zu schreiben. Nirgends wird der Sinn für Präzision, gut „sitzende“, klare, eindeutige unverwaschene und einprägsame Formulierung eines Gedankens so geschärft.“¹⁴¹

¹⁴¹ „Operette und Revue“ (1929), zit. nach „Zur Sprache gebracht“ S.56

7. Das Volksstück

Ursprünglich fügte Krenek anstatt des heute bekannten – und für die Uraufführung 1990 extra neu gewählten – Untertitels „Satire mit Musik“ des hier behandelten Opus jenen Titel „Volksstück“ nach der Fertigstellung hinzu.¹⁴²

Folglich soll nun die Thematik des deutschsprachigen Volksstückes und dessen Geschichte bis etwa 1930 der Berichtsgegenstand dieses Kapitels werden, um auch aufzuzeigen, dass mit dem Zusatz „Volksstück“ eine nicht klar/schwer kategorisierbare beziehungsweise vielschichtige Bezeichnung gewählt wurde.

7.1 Begriff – Definition

Die gattungsmäßige Zuordnung oder Kategorisierung ist hierbei ein nicht zu leicht treffendes Momentum, da im wesentlichen zwei Ansatzstränge zur Erklärung dessen verwendet werden. Einerseits handelt es sich hierbei um das regional gebundene, im Dialekt, dem niedrigen Niveau, der ausschließlichen Unterhaltung verhafteten Idiom, auf der anderen Seite jedoch trifft vor allem für die Renaissance des Volksstückes im 20. Jahrhundert die Betrachtung dessen als ein reflektiertes, kritisches, reales, aber mit nicht weniger vorhandenem Unterhaltungscharakter verbundene (Selbst-)Darstellung des/eines Volkes zu.¹⁴³ Es ist ersichtlich, dass das Volk im Zentrum steht. „[...] Es geht um das Volk und seine Beziehung zum Theater, d.h. also weniger um gattungspoetische denn um produktions- und rezeptionsästhetische Phänomene [...]“.¹⁴⁴ Nun stellt sich aber im gleichen Atemzug die Frage, was nun eigentlich genau das „Volk“ beinhaltet oder anders formuliert: wer es darstellt. „Volk“ oder „Volkstümlichkeit“ ist symptomatisch als einer jener wenig präzisen, ausdifferenzierten Begrifflichkeiten zu betrachten, da damit – meist in Verbindung mit einer Wertung – zum Beispiel der Pöbel, aber auch eine

¹⁴² Vgl. Maurer-Zenck (2008) S.12

¹⁴³ Vgl. Hein (1973) S.9

¹⁴⁴ Schmitz Thomas S.5

breite Gruppe/Masse, wie Proletariat oder Kleinbürgertum, gemeint sein kann.¹⁴⁵

Wenn man nun diesen Gedanken weiterspinn, so könnte man nun gesellschaftlich „oben“ und „unten“ sehen, folglich „Volk“ betrachten, als die Ansprüche jener Minderbemittelten gegenüber denjenigen geltend machen, die das „Volk“ für niveaulos – banal formuliert als Pöbel – ansehen. Somit kann Volkstheater bzw. auch Volksstück als Gegenpol zum Hoftheater und im 19. Jahrhundert zum Bildungstheater verstanden werden.¹⁴⁶ Im 19. Jahrhundert – speziell in der zweiten Hälfte – wurde „Volk“ sehr stark ideologisiert und im Sinne der Nation, zum Beispiel die Deutschen innerhalb der k.u.k. Habsburgermonarchie, zusammengefasst.¹⁴⁷

Diese begriffliche Vielschichtigkeit der eben genannten beiden Termini (Volk, Volkstümlichkeit) und die damit einhergehenden oft diffizilen, eng verwobenen, kaum ersichtlich machenden Divergenzen sind auch mit ein Grund, warum „Volksstück“ so schwer in eine allgemein gültige Definition zu verpacken ist, wenn dies nicht sogar unmöglich ist, denn eine klare Differenzierung in verschiedene Typen, wie zum Beispiel „sozialkritisches Volksstück“, stellt bereits eine große Hürde dar, die kaum zu überwinden scheint.¹⁴⁸

Somit kann nur konstatiert werden, dass sich „Volksstück“ immer eng im Kontext damit definiert, wer nun das „Volk“ ist/symbolisiert, beziehungsweise wie sich Einstellung diesem Volk gegenüber zusammensetzt. Jedoch ist in dieser unklaren, düsteren Definition von „Volk“ in gewisser Weise ein positiver Aspekt zu sehen, denn die kontinuierliche Veränderung/Adaptierung, was denn nun „das Volk“ sei, führt so dann auch zum Publikum.¹⁴⁹

Erst allmählich begann sich schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung „Volksstück“, welches aus dem Volkstheater mit all ihren teils bis heute existenten mannighaften

¹⁴⁵ Vgl. Schmitz Thomas S.5

¹⁴⁶ Vgl. Steinböck-Matt S.8

¹⁴⁷ Vgl. Steinböck-Matt S.7

¹⁴⁸ Vgl. Hein (1973) S.10

¹⁴⁹ Vgl. Steinböck-Matt S.7

Betitelungen, wie Lustspiel, Posse, Operette, hervorgegangen ist, innerhalb der Autorenschaft vermehrt durchzusetzen.¹⁵⁰

Am Rande bemerkt, ist eine Unterscheidung des Begriffes „Volkstheater“ in institutioneller beziehungsweise intentioneller Hinsicht wohl zielführend, da ergo dessen eine Beschreibung, was nun „Volksstück“ beinhaltet/charakterisiert, erleichtert wird.¹⁵¹

7.2 Die Posse

Hinsichtlich der Gattungsbezeichnung in literarischer Betrachtungsweise ist die Posse des Wiener Volkstheaters der Vorläufer des Volkstückes.¹⁵² Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hatten sich nun jene vielfältigen theatralischen Formen – u.a. Posse – die bis weit in den Vormärz hinein die Wiener Vorstadtbühnen beherrschten, herausgebildet.¹⁵³ Bei der Posse handelte es sich um niederes komödiantisches „Theater“ in improvisatorischem Gewand mit mimisch-musikalischer Ausgestaltung, welches sozialbezogen, auch mit der lokalen Umgebung verbunden war, sowie jeglicher künstlerischer Hochwertigkeit entbehrte und derbe Motive enthielt, so die damals zeitgenössische weit verbreitete Ansicht. Dies führte relativ rasch in Zeiten einer dramaturgischen Idealvorstellung der Geschlossenheit zu einer Abseitsposition der Posse, was wiederum in eine immer wiederkehrenden Abwertung der Posse mündete.¹⁵⁴ Jedoch wurde in diesem Fall nicht bedacht, dass damalige Theater sich ausschließlich durch ihren Kartenverkauf finanzierten und folglich sicherlich auch dies eine Erklärung für „minderwertige“, „billige“ Themen, beziehungsweise die Ausrichtung dem Publikumsgeschmack entsprechend ist.¹⁵⁵

Schließlich wurde immer mehr die Forderung nach einem wahren Volksstück laut, das erzieherischen Wert haben sollte, gleichzeitig Moral besitzt und Ideale aufstellt, ganz im Gegensatz zur Posse, die nicht fähig war das Leben des Bürgertums widerzuspiegeln, sondern das Leben von

¹⁵⁰ Vgl. Schmitz Thomas S.5

¹⁵¹ Vgl. Steinböck-Matt S.10

¹⁵² Vgl. Hein (1973) S.11

¹⁵³ Vgl. Aust S.115

¹⁵⁴ Vgl. Hein (1973) S.11

¹⁵⁵ Vgl. Aust S.117

allen Anfang an immer negativ betrachtete und die Unverbesserlichkeit der Welt aufs Neue vorzeigte.¹⁵⁶ Vor allem Kritiker standen hinter dieser neuen Forderung, wobei zum Beispiel Johann Nepomuk Nestroy, der somit auch Angriffspunkt dieser Kritik war, sich dieser Diktion redlich widersetzte. Kein einziges seiner Werke hatte er zu Lebzeiten mit dem Titel „Volksstück“ versehen. Der Hintergrund dieser verbalen Attacken, unter anderem gegen Nestroy, war eine Ablehnung einer Auseinandersetzung mit der Realität in komischer, satirischer Weise, da viel mehr in Zeiten gesellschaftlicher Spannungen der Wunsch nach Harmonisierung Priorität hatte. Nestroy konnte mit seiner negativen, pessimistischen Weltansicht diese Anforderung eines „idealistischen“, gutmütigen Volksstückes nicht erfüllen.¹⁵⁷

Fakt ist aber, dass eine Beurteilung der Texte vor allem nur unter der Voraussetzung einer fundierten Kenntnis und Miteinbeziehung der Theaterbedingungen (Zensurbestimmungen und Theaterpolizei, Arbeits-/Vertragsbedingungen, Proben, Ensemble, Ausstattung), sowie der sozialen Struktur des Publikums, geschehen kann. Dass damalige Arbeitsbedingungen keineswegs zum Vorteil des Dichters waren zeigt zum Beispiel der erhaltene Vertrag zwischen Theater an der Wien-Direktor Karl Carl und dem Dichter Karl Haffner, welcher unter anderem beinhaltete, welche Stücke in welchem Ausmaß und in welchem zeitlichen Rahmen anzufertigen seien; dass genauestens auf Struktur und Möglichkeiten des künstlerischen Personals eingegangen werden müsse, sowie selbstverständlicherweise die Zensurbehörde ein positives Urteil über diese Stücke fällte; des weiteren Direktor Carl das Besetzungsrecht besitze und Haffner für kein anderes Theater schreiben dürfe beziehungsweise seine Stücke frühestens drei Jahren nach erfolgreich überstandener Zensurbewilligung gedruckt werden dürften.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Vgl. Hein (1973) S.11

¹⁵⁷ Vgl. Schmitz Thomas S.26ff.

¹⁵⁸ Vgl. Aust S.117

7.3 Das Volksstück bei Ferdinand Raimund

Ferdinand Raimund ist wohl zu Lebzeiten, als auch für die Nachwelt, zum Synonym für „Volksstück-Dichter“ geworden. Ursprünglich hatte Raimund jedoch im Auge, sich nicht mit dem Volkstheater befassen zu wollen, sondern viel eher „Originalstücke“ ohne jegliche lokale Begrenztheit zu verfassen. Was steckt nun hinter Raimunds Theaterkonzeption? Es ist wohl in hohem Maße seine Stilmischung, die unterschiedliche Sphären miteinander verbindet/einander gegenüberstellt, wie Dialekt und Hochsprache, hoher und niederer Stil, Ernst und Komik, Vers und Prosa, sowie eine Union betreffend der Wirkung von bildlichen, verbalen und musikalischen Mitteln.

Diese Stilmischung wurde im Rahmen der äußerst wechselhaften zeitgenössischen Rezeption sehr divergent ausgelegt, wobei sich die einzelnen Etappen zeitlich überlappten. Zuerst überwog das Emporheben Raimunds in den Himmel, wenn man es überspitzt so ausdrücken möchte, dann wurde seine Stilmischung zum Angelpunkt der Kritik, da er zu sehr nach etwas Besserem, etwas Höherem strebte und die lokalen Gegebenheiten sprengte, gefolgt von noch härterer Kritik, dass Raimund den Verfall der Lokalposse zu verantworten habe, so dass Moritz Gottlieb Saphir Ferdinand Raimunds Werken zwar solides Handwerk attestierte, es sich jedoch nicht um „Volksstücke“ handle, sondern um das Genre der Allegorienspiele. Um 1850 wandte sich schließlich wieder das Blatt zu Gunsten Ferdinand Raimunds, denn er wurde von verschiedensten Seiten, auch ausländischen Dichtern, wie Theodor Fontane, als Volksdichter höchsten Ranges gewürdigt.¹⁵⁹

„In der Verbindung von lokaler Theatertradition und universaler Literatur scheint das Neue der Volksstück-Konzeption Raimunds zu liegen [...]“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. Aust S.135ff.

¹⁶⁰ Aust S.137

7.4 „Ernstes Volksstück“ bei Friedrich Kaiser

Eine Verschmelzung von Ernst und Komik/Spaß war das Kennzeichen jener „Lebens- und Charakterbilder“ Kaisers, die dem „ernsten Volksstück“ eine Brise an Aktualität einhauchten. Die Definition von „Volksstück“ war bei Kaiser sehr weit gefasst, weil prinzipiell jedes für die öffentliche Aufführung gedachte Stück dies schon umfassen würde. Er benannte nur einige wenige Stücke – wobei eher die „unbedeutenden“ seines Oeuvres – mit der Bezeichnung „Volksstück“, was somit auf keine sonderlich große Bedeutung hinweist – auch in Anbetracht seines Volksstückverständnisses – dass eben so wenige Stücke diesen Titel tragen. Die Dramatik seiner Stücke ergab sich durch psychologische Situationen, die jedem Menschen (der damaligen Zeit) wiederfahren hätten können, beispielweise Schwierigkeiten, Konfrontationen, Konflikte, die wiederum oft von der Thematik Geld entfacht wurden und schließlich in Streitigkeiten um Besitzverhältnisse mündeten, die im Sinne der ehrlichen Arbeit, der Einstellung, der vollbrachten Leistung entschieden wurden und nicht nach den angestammten Verhältnissen.¹⁶¹

Die stilistischen Kennzeichen stellten sich bipolar dar. Es existierte sowohl ein „sentimental-melodramatischer Ton“, als auch ein „satirisch-parodistischer Ton“, die gegeneinander gestellt sind.¹⁶²

Die Verknüpfung von Satire und Sentiment ließ die kritische Seite Kaisers erwachen. Friedrich Kaiser verpackte die öffentlichen Verfehlungen/Ungerechtigkeiten in diesen Schleier, so dass er diese dem schallenden Gelächter aussetzte und bloßstellte. Es ging ihm nicht um eine Kritik am System im Generellen (was auch angesichts der Zensur wahrscheinlich wenig Chancen auf Erfolg gehabt hätte), sondern um die Verkettungsmechanismen, wie aus einem Problem viele weitere folgen.

Die satirische Ader traf nicht nur die witzige Charakterfigur, sondern auch den Bösewicht/die negativ besetzte Figur. Folglich resultierte dies in einem etwas verzerrten Bild, da nicht nur Kritik in satirischem Mantel vorhanden war/geäußert wurde, sondern die Satire sich auch als sanft, harmlos, wenig nützlich erweisen konnte.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Aust S.183f.

¹⁶² Ebd. S.184

¹⁶³ Ebd. S.184f.

7.5 Das ernste, aktuelle Volksstück 1860-70

Oft wurde diese Periode vor Anzengruber als Niedergang des Volksstückes tituliert, somit unter der logischen Annahmen, dass vor diesem Zeitraum eine Blütephase stattgefunden habe, was wiederum nicht ganz dem entsprechen kann, da es diese Blütephase unter der Bezeichnung Volksstück nicht gab. Diese negative Sichtweise ist sicherlich überholt, jedoch stellt sich auch wohl die Frage, inwieweit diese 10 Jahre wirklich von essentieller Bedeutung waren, da im Wesentlichen die Kennzeichen nach Crößmann, wie zum Beispiel Abwendung von der Komik als primäres Darstellungsprinzip; Hinwendung zu ernsteren ,aktuellen Themen; Patriotismus; engagierte Autoren (humanistisches Denken); Gerechtigkeit etc., schon in dem Verständnis von Volksstück der 1840er Jahre enthalten waren.¹⁶⁴

7.6 Ludwig Anzengruber

Eine direkte Linie zwischen den Possen Nestroys und Anzengruber kann nicht gezogen werden, denn viel eher ist Anzengruber durch Friedrich Kaiser beeinflusst, den er explizit in einem Brief des Jahres 1876 als Vorbild angab. Hinsichtlich der Sprachgestaltung ist sehr wohl eine Verbindung von Nestroy zu Anzengruber und zu Kaiser ersichtlich. Otto Rommel sah Ludwig Anzengruber als denjenigen an, der die Volkskomödie/das Volksstück zur Vollendung gebracht habe, es aber realistisch betrachtet durch die Veränderung innerhalb der gesellschaftlichen Struktur, Anzengrubers Revitalisierungsbemühungen um das Volksstück im wahrsten Sinn des Wortes im Sand verliefen, denn es gab für seine Stücke kein Theater mehr. Rund um Johann Nepomuk Nestroy waren die tragenden/sprechenden Rollen des „Volkes“ sowohl im Publikum, als auch auf der Bühne im Wandel – in Form der zunehmenden Vorherrschaft des Bürgertums – begriffen, zu Anzengrubers Zeit war dies bereits selbstverständlich geworden und somit ist hier unter anderem die

¹⁶⁴ Vgl. Aust S.190ff.

Begründung zu finden, warum ihm, beziehungsweise seinen Stücken über kurz oder lang das Publikum fernblieb.¹⁶⁵

Ludwig Anzengruber hatte zwar kurz vor seinem Tod das Amt des Hausautors am damals neu gegründeten Wiener Volkstheater inne, konnte diese Position unter anderem wegen seinem relativ rasch darauf erfolgten Tod nicht in dem Maße nutzen und schaffte es nicht nach anfänglichen großen Erfolgen – auch in Norddeutschland – kontinuierlich Einzug in die Spielpläne der Theater zu finden.¹⁶⁶

Anzengruber gab auch selber Auskunft über die Ziele seiner Arbeit in:

- o Er habe in veränderten Zeiten, das Volksstück in bekannter, alter Form mit der Zeit entsprechenden Themen vom moralischen zum gesellschaftskritischen Stück gewandelt.
- o Die tragenden Charaktere aus dem bäuerlichen Umfeld eingeführt.
- o Den Figuren eine eigene Sprache gegeben.¹⁶⁷

Besonders Punkt Nummer zwei fand den Anstoß, dass diese als Fortschritt gedachte Veränderung ins bäuerliche Milieu eventuell zur Konsequenz für das „Volksstück“ hatte, dass es wiederum als nicht ernstzunehmende Gattung – plakativ ausgedrückt als Schwank – wahrgenommen wurde.¹⁶⁸

7.7 Exkurs: Volksdrama

Beispielgebend dafür, dass es nicht nur bei dem Begriff „Volksstück“ eine erhöhte Problematik hinsichtlich Definition und Abgrenzung zum Volkstheater gibt, sondern auch für die Paarung Volksstück und Volksdrama, soll dies nun in aller Kürze dargestellt werden.

Als dann sich der Terminus „Volksstück“ bereits in der Kritikerdiktion durchgesetzt hatte, kam eine neue Gattungsbezeichnung, die des „Volksdramas/-trauerspiels“, auf, welche sich sogar neben dem vermeintlich größeren Geschwister „Volksstück“ behaupten konnte.

¹⁶⁵ Vgl. Schmitz Thomas S.30f.

¹⁶⁶ Vgl. Schmitz Thomas S.33f.

¹⁶⁷ Ebd. S.31

¹⁶⁸ Vgl. Hein (1980) S.497

Vermeintlich deswegen, da keine genaueren Angaben/Aussagen bezüglich „Volksdrama“ vorhanden waren/sind und somit eine Verwandtschaftsbeziehung angenommen werden könnte. Dass dies nicht unbedingt der Fall sein muss beweist die Tatsache, dass hierbei eine wesentlich weniger prioritäre – eine geradezu vernachlässigbare – Rolle des Dialektes vorhanden war und sich das „Volksdrama“ eher an die höfische Bühne wandte, folglich mehr stilistisches Niveau, wie auch immer man dies jetzt definieren mag, für sich beanspruchte. Unter diesen Umständen müsste eine Zuordnung zum „Volksstück“ wohl eher ausgeschlossen werden.¹⁶⁹

7.8 Institutionelle Mehrgleisigkeit

Für Bürgerliche und Hofangehörige war das Theater im 19. Jahrhundert per se gedacht, „das Volk“, in diesem Kontext Landarbeiter, Kleinbauern und Industrieproletarier, hatten wenig bis keinerlei Beziehung/Bindung zur Institution Theater. Für das besser situierte „Volk“, sprich Handwerker, untere Beamte etc., gab es so dann das Volkstheater, mit welchem – wie bereits anfangs erwähnt – auf den Punkt gebracht mindere Qualität, reines Belustigungsinteresse, verbunden wurde. Dass dies soweit nicht neue Fakten sind, wird der aufmerksame Leser bemerken, jedoch ist die institutionelle Trennung gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr so klar zu vollziehen, da eine Konvergenz beider Seiten geschieht, was beispielgebend im weiteren Verlauf anhand der von Theatergründungen in Deutschland, beziehungsweise der Thematik Heimatkunst/Naturalismus veranschaulicht wird.¹⁷⁰

7.9 Die Theaterwelt in Berlin im 19. Jahrhundert

Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Anzahl der Theater in Berlin explosionsartig an. 1859 waren es noch 7 (exakt so viele wie in Wien), 1885 bereits 21 und nach der Jahrhundertwende über 50, wobei hier Varietés oder ähnliches nicht einkalkuliert sind. Anhand der allein im Sommer 1869 vorhandenen 34 Sommertheater ist die enorme

¹⁶⁹ Vgl. Aust S.193

¹⁷⁰ Ebd. S.228

Ausbreitung ersichtlich, wovon sich schließlich auch feste Spielstädten entwickelten. Die Vorstadttheater fristeten ein trübes Dasein, nicht weil es an Institutionen fehlte, sondern aufgrund des Mangels an guten Stücken, Schauspielern, sowie Geschichte und Tradition.

Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts kennzeichnete unter anderem in Berlin ein Aufschwung, die Unterschicht im Volkstheater nicht nur zu belustigen, sondern diese auch zu bilden. Eine Mixtur für das Volk aus höherwertigem literarischem Anspruch und Belustigung wurde von einigen Theatergründungen als Ausgangspunkt angesehen, so zum Beispiel sind die Gründungen des Ostendtheater (1877), des Berliner Theaters (1888), sowie des Volkstheaters in Wien (1889), Ausdruck dessen und Veranschaulichungsmaterial der zuvor erwähnten Konvergenz. Dies konnte jedoch nicht verhindern, dass es weiterhin ein Zweiklassenschema hinsichtlich der Theater gab: Unterhaltungstheater/Volkstheater, höherwertigere Bühnenkunst.¹⁷¹

7.10 Die Beziehung von Volksstück zu Naturalismus und Heimatkunst

Der zweite Punkt der Darstellung der Konvergenz Ende des 19. Jahrhunderts beider Seiten der Theaterinstitutionen bildet sich durch den Naturalismus heraus, da nun nicht nur im Volksstück oder der Posse im Dialekt gesprochen wird, sondern auch in ernsten Stücken. Das Volkstheater wollte die klassischen Theaterwerke dem „Volk“ – also hier mit unterster Gesellschaftsschicht gleichzusetzen – näher bringen, hingegen Theaterstücke des aufkeimenden Naturalismus hatten sich teils dem Auftrag verschrieben, dem Bildungsbürgertum die sozialen Probleme der niedrigsten Gesellschaftsschichten vor Augen zu führen.¹⁷² Dass dies jedoch nicht wirklich fruchtete, zeigt unter anderem, wie von Seiten der Heimatkunst über den Naturalismus als „dekadente Großstadtliteratur, Ausländerei, Intellektualismus, Poesie der armen Leute und der sozialen Probleme“ geurteilt wurde.¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. Aust S.230f.

¹⁷² Ebd. S.231

¹⁷³ Ebd. S.245

Sowohl bei Heimatkunst als auch Naturalismus setzte der Beginn ihrer Entwicklung um etwa 1890 ein und dauerte zwei Jahrzehnte an. Obwohl Verbindungen zwischen beiden vorhanden sind, überwiegen, wie auch oben ersichtlich ist, doch die Gegensätzlichkeiten. Adolf Bartels, Wegbereiter des Begriffes „Heimatkunst“, wies auf die ebene Funktion des Naturalismus durch dessen Beobachtung hin, wodurch ein Übergang zur Heimatkunst gebildet wurde. Heimatkunst symbolisiert die künstlerische Ausdrucksweise in Folge der gesellschaftlichen Umwälzung der Industrialisierung. Der Abwehrmechanismus dieser Bewegung war die städtische Kultur, beziehungsweise Städte per se, zu verabscheuen, sowie zu versuchen die drohende Landflucht durch dieses Verhalten einzudämmen.¹⁷⁴ Heimatkunst wurde unter anderem von einem seiner wichtigsten Vertreter, Friedrich Lienhard, als „Darstellung des ländlichen Lebens, eine volkstümliche Poesie, die zu den positiven Kräften des Volkes zurückkehrt, um es zu erneuern“ angesehen.¹⁷⁵

Nun zur Verbindung oder Nicht-Verbindung zwischen Heimatkunst und Volksstück. Das oppositionelle Verhalten gegenüber dem Städtischen ist beiden gemein.

Die typische Gattung der Heimatkunst waren Romane und Erzählungen, jedoch wurde eine nicht geringe Anzahl von Stücken von jenen Autoren auch mit „Volksstück“ betitelt. Die Frage ist nun aber, ob es sich hier um das bereits bekannte „alte“ Volksstück handelt.¹⁷⁶ Diese Frage ist relativ rasch mit „nein“ zu beantworten, da die Schlagpunkte der Heimatkunstbewegung diametral dem Volksstück entgegen stehen, denn diese lauten: „Intellektfeindlichkeit, Antisemitismus, Individualismus und Persönlichkeitskult“.¹⁷⁷ Ganz abgesehen davon, dass sich „Volksstück“ nicht auf nationale oder ideologische Inhalte stützte. Das „Volksstück“ spaltete sich vor allem nach Lienhard dann von der Heimatkunst ab, wenn es nach Höherem strebte – dieses Argument ist bereits im Rahmen des wechselhaften Kritikverhaltens gegenüber Ferdinand Raimund bekannt –

¹⁷⁴ Vgl. Aust S.245

¹⁷⁵ Ebd. S.245

¹⁷⁶ Ebd. S.245f.

¹⁷⁷ Ebd. S.246

und sich zu sehr an der Klassik orientierte, sowie das Gesamtvolk ansprach anstatt einer Schicht.¹⁷⁸

7.11 Herausprägung des Volksstücks in Bayern

Die Spielplangestaltung in den bayrischen Gefilden war lange Zeit sehr stark von Wien aus geprägt worden, konnte sich aber schließlich im 19. Jahrhundert lösen und eigene Wege beschreiten. 1852 wurde in einer Übereinkunft der Hoftheaterinstanz und Vorstadtbühnen vereinbart, dass zweitere keine klassischen, höheren Werke mit künstlerisch höherem Wert/Anspruch spielen durften, sondern sich auf Possen mit Gesang, Spektakel- und Volksstücke besinnen sollten, jedoch auch keine zirkusverwandten Aufführungen beinhalten sollen. Unter Franz Prüller (1805-1879) setzte sich nun das spezifische Bayrische im Volksstückbereich durch, das schließlich über Ruderer bis zu Ludwig Thoma, der ebenfalls einen Diskussionspunkt im weiteren Verlauf darstellen wird, tradiert. Schließlich mit der Gründung des bayrischen Volkstheaters im Jahr 1903 konnte sich vollends ein alpenländisches Bauernstück vervollständigen/herausbilden, dessen Aufführungen sich über das gesamte deutsche Sprachgebiet ausweiteten.¹⁷⁹ Ludwig Thoma soll nun als durchaus kritisch zu sehendes Beispiel für das bayrischen Bauernstück dienen.

7.12 Ludwig Thoma

Ludwig Thoma stellt sicherlich ein gutes Beispiel für das bayrische Volksstück dar, war jedoch vor allem aufgrund seiner politischen Aussagen/Einstellung sehr divergent bzw. ambivalent.

Thoma studierte Rechtswissenschaft und war zuerst in seiner eigenen Anwaltskanzlei tätig. Bereits sein erstes Werk – ein Buch – mit dem Titel „Agricola“, das Dialekterzählungen des bayrischen bäuerlichen Lebens als Inhalt hat, deutete den Weg seines Schaffens an.¹⁸⁰ Ihm war „ [...] eine liebevolle Schilderung bäuerlichen Denkens und Lebens [...] am Herzen

¹⁷⁸ Vgl. Aust S.246

¹⁷⁹ Ebd. S 229f.

¹⁸⁰ Vgl. Baumann S.338f.

gelegen.¹⁸¹ Die Stoffe seiner Stücke bezog er aus den Akten seinem Rechtsanwaltsdaseins bzw. seiner ländlichen Wohnumgebung am Rande des Tegernsees. Er äußerte sich selbst nie zum Volksstück.¹⁸² Doch die süddeutsche Heimatliteratur/Heimatkunst Ludwig Ganghofers, dem Thoma an sich sehr wohlwollend gesonnen war, lehnte er ab.¹⁸³

Ganghofer war einer – wenn nicht sogar der – erfolgreichste Autor dieser eben erwähnten Sparte. Programmatisch für seine Stück sind antithetische Figuren, wobei die positiv besetzten einen Wandel hin zum Glück erleben, hingegen die negativ, meist im städtischen Gefilden verankerten Personen sich in Lügen und ähnlich negativen Aspekten verstrickten.¹⁸⁴

Die Artikulation Thomas politischer Gesinnung begann 1895 mit Publikationen in der „Augsburger Abendzeitung“ und ab 1896 verfasste er antisemitisch geprägte Gedichte für Georg Hirths Zeitschrift „Die Jugend“. Ab 1897 war Ludwig Thoma für die Zeitschrift „Simplicissimus“ tätig, wobei er 1899 fixer Mitarbeiter wurde und seine Anwaltstätigkeit aufgab. Seine Arbeit in dieser Zeitschrift war stark durch die Ablehnung des Militärs, des Kaiser und des Kleinbürgertums gekennzeichnet, was jedoch völlig überraschend – nach einem Rückzug aus der Gesellschaft ab 1911 – in einer freiwilligen Meldung zum Kriegsdienst umkippte. Nachdem Thoma krankheitsbedingt relativ rasch vom Krieg wieder heimkehrte, agitierte er für die „Deutsche Vaterlandspartei“ des Admirals Tirpitz und rückte immer mehr ins politisch rechte Eck, so dass er ab 1920 vermehrt antidemokratische und antisemitische Hetzschriften schrieb.

7.13 Volksstück – Arbeitertheater

Der wohl immanente Unterschied zwischen dieser beiden Bereiche ist die Parteilichkeit. Vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte sich die organisierte Arbeiterschaft ein breites Oeuvre an Volksstücke

¹⁸¹ Schmitz Thomas S.37

¹⁸² Ebd. S.37

¹⁸³ Vgl. Baumann S.338f.

¹⁸⁴ Vgl. Schmitz Walter S.82f.

geschaffen, welche im Altherbekanntem wenig gemeinsam hatte, obwohl Berührungspunkte vorhanden waren.

Primär wurden zuerst von Arbeitern für Arbeiter einzelne kurze Stücke oder Einakter geschrieben, die im Rahmen von Vereinsveranstaltungen/Festen in ein größeres Gesamtes eingebunden waren, um den Zweck der Belehrung, Kritik und Unterhaltung zu erfüllen.¹⁸⁵

Die Mittelverwendung ist die markanteste Berührung zwischen Volksstück und Arbeitertheater, unterscheidet sich jedoch dann in der Dimension. Das Arbeitertheater verwendete wie das Volksstück mit großer Beliebtheit zeitkritische, (be-)lehrende Elemente, komödiantische Attitüden, die Meidung jeglichen Ausgleichsmomenten, sondern die bewusste schwarz/weiße Kontrastzeichnung, die auch folglich daraus resultierenden klar ersichtlichen Konfliktpositionen, so dass das Gesamtpaket eine enge Verbindung zum Zuschauer erwirkte. Es wurden ganz im Unterschied zum Volksstück jedoch gezielt Vertreter der Politik, der Macht, des Geldes – welche teilweise erkenntlich gemacht wurden – attackiert. Primär handelte es sich zuerst um sogenannte Agitationsstücke, die politischer Meinungsbildung dienen sollte, wobei logischerweise die politische Situation/Entwicklung der Arbeiterschaft im Zentrum stand. Thematiken dieser Stücke waren im wesentlichen mit den realen Zuständen der niedrigsten Schicht verknüpft, die zum Beispiel soziales Elend, Kampf um bessere Löhne und Arbeitsbedingungen, Streik, Verfolgung der Sozialisten, Gegensatz der Klassen, aber auch als Mittel der Wahlwerbung, denn war das Arbeitertheater auch der teilweise letzte verbleibende Weg der Meinungsäußerung dieses Standes. Das äußere Gewand dieser Stücke waren Festspiele, historische Stücke, Schwank, Allegorien etc.

Um die Jahrhundertwende 19./20. Jahrhundert wurde schließlich vermehrt das Arbeiterstück in mehreren Akten konzipiert und war nun folglich als solches Konkurrent zu den Vorstadtbühnen geworden, deren es jedoch als zu meist aus Laien zusammengesetzten Ensembles nicht gewachsen war.

¹⁸⁵ Vgl. Aust S.257f.

Die Konsequenz bestand nun durch des Heranziehens von Professionisten, die bei den Aufführungen mitwirkten, sowie beruflich als Redakteure mit dem Schreiben der Stücke betraut waren, was unter dem Einfluss des Naturalismus zu einer Literarisierung und einem vermehrten Übergang vom Schwank zu ernsteren Stoffen im Milieudrama führte.¹⁸⁶

7.14 Rund um die Jahrhundertwende von 19. zu 20. Jahrhundert

Die Gewerbefreiheit löste bei den Theatern ein bisher eher unbekanntes Ziel aus, das Trachten nach finanziellem Gewinn. Dies war nun wiederum Ausgangspunkt für eine unentwegte Suche nach Stücken, die sich als Dauerbrenner verkaufen ließen und somit eine hohe Gewinnchance erhoffen ließen, die ergo dessen in heftiger Kritik dahingehend endete, dass nun ein Verfall der Literatur, Schauspielerei zu beklagen sei. Bei der Unterhaltung der Massen durch Theaterstücke spielte das „Volksstück“ eher eine untergeordnete Rolle, da Schwank, Salonstück, Historienstücke etc., vorherrschten, aber auch deswegen, weil das „Volksstück“ oft unter Decknamen, wie Lustspiel oder Gemälde, versteckt wurde.

Negative Meinungen häuften sich zu dieser Zeit – wie die am Beginn dieser Welle stehende von Alfred Klaar, einem Theaterkritiker – dass diese Gattung (das „Volksstück“) stark verändert wurde, weil die einstige Aufgabe des „Volksstückes“, die moralische Erziehung, immer mehr verblasste, hingegen der plumpe Wille den niedrigen Gelüsten der besseren Gesellschaft zu imponieren, zu schmeicheln emporgehoben wurde.¹⁸⁷

Hanns von Gumppenberg stellte hierzu 1905 fest, dass im „Volksstück“ viel Verschiedenes enthalten sei, aber seiner Ansicht nach nicht die eigentlichen Kerninhalte, wie

„Das Volksstück als nationales Drama

und Ausdruck des Gesamtgeistes einer Nation. [...] In dieser Forderung spiegelt sich offensichtlich der Wunsch nach einer kulturellen Einheit [...]“¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. Aust S.258f.

¹⁸⁷ Ebd. S.251f.

¹⁸⁸ Ebd. S.252

7.15 Die Verstrickungen des „neuen“ Volksstückes

Die ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zeigten hinsichtlich der Theaterspielpläne wenig bis keinerlei Veränderung des Bewusstseins. Das Weiterbestehen des ländlichen Volksstückes wurde durch das Publikum gesichert, aber auch durch dessen treues Verhalten in gewissen Formen faschistisch umgepolt. Es erwachen jedoch ebenso neue Kräfte im Volksstück, die die soziale Lage kritisch darstellten.¹⁸⁹

Grimm verwies auf die Entwicklung eines „neuen Humors“ in den Jahren 1918-1932, die jedoch nicht kontinuierlich fortschritt, da 1923-1929 – die Phase einer Stabilisierung – der „alte Humor“ mit seinen Überlappungen aus Märchenspiel, Tragikomödie und schwankhaftem Volksstück vorherrschte, hingegen in der Phase der Inflation (vor 1923) und der Weltwirtschaftskrise bzw. zunehmenden Radikalisierung (nach 1929) dieser „neue Humor“ entstand, welcher zum Boden für neue, kritische Formen wurde. Parallelen lassen sich hier auch zur „Gesellschaftskomödie“, welche ganz typisch für die Zeit von 1910-33 war, ersehen.¹⁹⁰

Einerseits wurde von der „Erneuerung“ des Volksstückes gesprochen, was einen Bezug auf das „sozialkritische Volksstück“, als auch die Heimatkunst bzw. Bauerndramatik rund um Schönherr und Consorten folgerte, andererseits aber auch von der Zerstörung dessen. Dies impliziert aber auch eine kontinuierliche Entwicklung des Volksstückes und thematisiert lediglich den kritisch-realistischen Typ, was in Anbetracht von Stücken Karl Kraus', Hugo von Hofmannsthal's etc., etwas eng gezogen wirkt, da durch diese wiederum neue Einflüsse geschahen.¹⁹¹

Für Rotermund war die Erneuerung des Volksstückes durch Carl Zuckermayer und Ödön von Horváth gegeben, wobei ersterer sich durch die Restaurierung einzelner Phänomene des „alten“ Volksstücks

¹⁸⁹ Vgl. Aust S.273

¹⁹⁰ Ebd. S.274

¹⁹¹ Ebd. S.274

kennzeichne und Horváth diese als „Mittel kritischer Entlarvung“ einsetze.¹⁹²

Jene beiden Autoren sollen nun auch im Rahmen eines kurzen Streifzuges durch die Autorenlandschaft des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts enthalten sein.

7.16 Autoren als Beispiel für das Volksstück des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts

7.16.1 Carl Zuckermayer

Zuckermayer läutete in gewisser Weise die Erneuerung des Volksstückes 1925 mit seinem Werk „Der fröhliche Weinberg“ ein.¹⁹³ Obwohl er jedoch nicht entscheidende Neuerungen, Kreationen, Ideen hervorbrachte, die wie im Fall von Horváth oder Fleißer nachhaltig für das Volksstück waren. Er erzielte mit jedem seiner Stücke große Erfolge, doch währten diese nur auf begrenzte Zeit. Volkstümlichkeit wird in seinem Verständnis meist negativ ausgelegt. Er beziehe diese aus einer engen Verbundenheit zur Natur und einem banalen Gottvertrauen, die in gefährlicher Nähe des Grenzbereiches von Kunst zu Kitsch ist.¹⁹⁴ Die Figuren seiner Stücke sammeln sich aus der breiten Bevölkerung bekannten Kreise, deren Probleme den meisten auch aus Erfahrung am eigenen Leib bekannt waren. Die Darstellung dessen ging oftmals sehr verklärend, idealistisch, sagenhaft von statten, was wiederum auch zum Beispiel bei eben erwähnten „Der fröhliche Weinberg“ die Gefahr barg, dass – obwohl sich die Nationalsozialisten über dieses Stück mokierten – Themen, wie deutsches Volkstum, ansprach, was diese für sich alleine beanspruchen wollte und schließlich bald von totalitären Regimen vereinnahmt wurde.¹⁹⁵

¹⁹² Zit. nach Aust S.274

¹⁹³ Vgl. Hein (1973) S.22

¹⁹⁴ Vgl. Schmitz Thomas S.41

¹⁹⁵ Ebd. S.40f.

7.16.2 Marieluise Fleißer

Zu den Volksstückautoren zählten, wie bereits durch den männlichen Plural ausgedrückt, Männer. Marieluise Fleißer stellte in diesem elitären Männerreigen eine Ausnahme dar. Die Zuordnung ist bei ihr in puncto Volksstück nicht leicht möglich, da sie sich selbst anfangs gegen die Bezeichnung „Volksstück“ wandte, so dass bestenfalls ihre drei Ingolstädter Stücke dieser Gattung zugeordnet werden können.

Die Handlung der Stücke rückte in den Hintergrund, viel mehr waren einzelne Situationen und das darin verwobene Beziehungsgeflecht das Thema, wobei in den 1920er Jahren es vermehrt sozial schwache Gruppen, wie zum Beispiel Frauen, der Mittelpunkt dessen waren. Ziel war, diese Missstände aufzuzeigen und damit zu ihrer Beseitigung beizutragen. So zum Beispiel ist das Stück „Pioniere in Ingolstadt“ genau Ausdruck eben dieser Problemsituation. Ausgangspunkt ist die Darstellung der misslichen Lage des Militärs, was jedoch wirklich im Zentrum steht ist, wie Frauen innerhalb dieses Patriarchats der Männer ihr Leben versuchen zu meistern, wobei dieses konfliktgeladene, problembehaftete Verhältnis von Mann und Frau ohne sich jegliches Blatt vor den Mund zu nehmen offenbart wird. Diese Thematik löste herbe Kritik aus (bis zur Uraufführung dieses Stückes fristete Fleißer in der Kritik ein wohl gesonnenes Dasein), dass jeder Mann noch so niedrigen Standes mehr Anstand diesbezüglich besitze, folglich einer Frau die Behandlung dieses Bereichs nicht zustehen würde.

Nichtsdestotrotz wird heute Fleißer als wichtiger Teil angesehen und nicht umsonst wird sie auch als Klassikerin bezüglich des „Volksstückes“ bezeichnet.¹⁹⁶

7.16.3 Ödön von Horváth

Horváth sah sich selbst als Erneuerer des „Volksstückes“, aber ohne das Ziel bzw. Art und Weise dieser Erneuerung näher bekannt zu geben. Es erschien immer wieder der Eindruck des Improvisierten, da letztendlich

¹⁹⁶ Vgl. Grunert S.50ff.

nicht mehr zur Erneuerung ausgesagt wurde, als dass Personen und Themen in die aktuelle Welt übertragen werden müssen. Viel mehr setzte Horváth sich mit dem Begriff „Volk“ auseinander, also die Zielgruppe seiner Stücke, das Kleinbürgertum oder neuen Mittelstand. Ganz im Gegensatz zu Proletariat und der obersten Gesellschaftsschicht „Kapital“ befindet sich dieser Stand zwischen den Fronten und besitze noch nicht wirklich ein Bewusstsein für seine Funktion/Sein. Den Grund seiner Erneuerung sah Ödön von Horváth jedoch exakt vor sich dahingehend, dass er mit seinen Stücken ein Publikum erreichen wollte, dass fernab einer Vorbildung – sprich außerhalb des bürgerlichen Milieus – durch das Theater Aufschluss über sich selbst, die soziale Umwelt erhalte.

Was jedoch nicht bedacht wurde, ist, dass Horvaths Stücke doch eine gewisse Abstraktion, Wiederkennen – kurz gesagt Bildung – voraussetzen, die wohl dem angepeilten Publikum nicht zu eigen war, um zum Beispiel folgende Tatsache zu reflektieren:¹⁹⁷ Horváth ließ die Kleinbürger in seinen Stücken nicht in ihrer Klasse/Stand auftreten, sondern quasi zwischen der oberen und unteren Schicht in der Luft hängen, was er auch durch den „Bildungsjargon“ ausdrückte, die „eine zersetzte, hochdeutsch eingefärbte Dialektsprache ist, die weder Beherrschung der Hochsprache noch des Dialekts verrät.“¹⁹⁸

Selbst wenn er angenommen hätte, dass 90% der Bevölkerung Kleinbürger sind, so wären von diesen höchstens 10% (regelmäßige) Theaterbesucher gewesen, wobei diese 10% auch jener Teil waren, die am stärksten ihre Herkunft und das damit einhergehende Bewusstsein dieser Herkunft verneinten. Der Umkehrschluss ist nun, dass Horváth eben genau diese Reaktion durch seine Stücke erreichte, da ein beträchtlicher Teil des Publikums sich nicht mit der Handlung bzw. Figuren identifizierte konnte – somit die Konfrontation mit ihrem eigenen „verzerrten“ Stand nicht duldeten, was auch ihr eigentlich kleinbürgerliches Bewusstseins entlarvte – so dass seine Stücke daher unter anderem teilweise als Skandale bezeichnet wurden.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Vgl. Carl S.175ff.

¹⁹⁸ Aust S.293

¹⁹⁹ Vgl. Schmitz Thomas S.48

Horvath artikuliert selbst, dass er sich viel mehr auf die Tradition der Volkskomiker, sprich auch an die Zeit vor Anzengruber zurückbesinne.²⁰⁰

„Er [Horvath – Anm. d. Verfassers] schrieb Volksstücke über das „alte“ Volksstück, das nicht mehr in seine Zeit passte, wiewohl das Publikum dies nicht wahrhaben wollte. Er zitiert und demontiert demonstrativ das alte Volksstück und kritisiert damit zugleich das Klischee von Volkstümlichkeit, das sich in den Erwartungen der Zuschauer festgesetzt hat.“²⁰¹

7.17 Krenek versus Horváth

Krenek beklagte, dass ihm oft der Vorwurf erteilt wurde, dass sein „Kehraus um St. Stephan“ in gewisser Weise eine Abkupferung eines bereits von Horváth thematisierten Bereiches sei.²⁰²

Dass dies jedoch, ganz abgesehen davon, dass Krenek – wie er selbst sagte – es zwei Jahre vor Horváth behandelte, weist Susanne Steinböck-Matt ein paar markante Merkmale Kreneks aus. Drei grob zusammengefasste Merkmale sieht sie in der wesentlich diffizilen musikalischen Gestaltung, der Sprachgestaltung, sowie dem Vorhandensein einer positiv besetzten menschlichen Beziehung. Krenek folge in diesem Stück auch nicht der Karl Krausschen Sprachgestaltung, sondern lässt seine Figuren aussprechen, was Realität ist. Des Weiteren lässt Krenek, ganz außerhalb der bisher zu dieser Zeit vorhandenen Herangehensweise an Volksstücke, beispielsweise Besucher im Kaffeehaus mit Hunde- und Schweinemasken auftreten, welche „blödsinnig grinsen“, oder den Chor in verschiedenen Textebenen einbinden, so dass der Chor die Anweisung hat, wie Hühner zu lachen, um Fehler Kabulkes anzuprangern.²⁰³

Steinböck-Matt folgert schließlich, dass „Kehraus um St. Stephan“ ein „solitärer Text im Volksstück-Korpus der Zwischenkriegszeit“ sei.²⁰⁴

²⁰⁰ Aust S.294

²⁰¹ Ebd. S.294

²⁰² Vgl. Maurer-Zenck (1982) S.28

²⁰³ S.71ff.

²⁰⁴ S.74

8. Satire

Krenek benannte extra für die Uraufführung des „Kehraus um St.Stephan“ 1990 den bis heute gebräuchlichen Untertitel in „Satire mit Musik“ um, wobei die „Satire“ im nun folgenden Kapitel hinsichtlich ihres Ursprungs beziehungsweise der deutschsprachigen Satire, sowie der Begriff an sich und schlussendlich die Frage „Ist „Kehraus um St.Stephan“ eine Satire?“ thematisiert werden sollen.

8.1 Der Ursprung

Vordergründig muss zuerst erwähnt werden, dass die sprachliche, sowie literarische Herkunft von „Satire“ seit jeher ein strittiger Punkt war.²⁰⁵ Nach der weitverbreitet gültigen Meinung stammt „Satire“ von dem lateinischen Wort „satura“ ab, was wiederum ursprünglich aus dem Küchenbereich stammte (als Bezeichnung für ein Gemenge von Früchte, frei übersetzt ein Allerlei) und über diverse Wege in andere Lebensbereich, wie die Literatur, Einzug gefunden hat.²⁰⁶

Der in der Antike lebende Antiquar Marcus Varro sah in „satura“ zwei Bedeutungen: Einerseits die szenischen Aufführungen, die als Vorstufe des römischen Dramas zu sehen waren, andererseits die Vers-Satire mit ihren vielfältigen Inhalten und Formen.

Er übertrug schließlich den bereits von den Griechen – und hier besonders im 3. Jhdt. v.Chr. von Menippos von Gadara – verwendeten Begriff „satura“ auf eine von ihm in Rom entwickelte Dichtungsgattung. Folglich bezeichnete er seine Dichtungen als „Mennippeische Satiren“.²⁰⁷

Ein entscheidendes Momentum der römischen Verssatire war das Dreigestirn der Lucilischen, horazischen, juvenalischen Satire, wobei von Lucilius nur Fragmente überliefert sind, hingegen von Horaz ein beachtliches Pensum vorhanden ist.

Die Form war relativ frei, es handelte sich primär – im Unterschied zur griechischen und römischen Komödie, die hauptsächlich schauspielerisch dargebracht wurden – um Buchliteratur. Der meist in der 1. Person

²⁰⁵ Vgl. Petersmann S.7

²⁰⁶ Ebd. S.16f.

²⁰⁷ Ebd. S.7f.

Sprechende/Erzählende – also „Ich“ Sprecher – wirkte meist gestaltend und standardisierend in der Satire.

Horaz stellte beispielsweise die Extreme des menschlichen Seins dar, wobei nicht zum Wahren des Maßes ausgerufen wurde, denn sein satirischer Grundton galt, im Vergleich zu seinem Vorgänger Lucilius, als eher gemäßigt.²⁰⁸

Der Hintergedanke seiner Satiren war „[...] die Wahrheit lachend zu sagen [...], wobei „ [...] die lachend gesagte Wahrheit ja als Negativ [...]“ erscheine.²⁰⁹

Ganz entscheidend war auch die Moralität der Satire, die sich bei Horaz vor allem durch Lobreden auf die Vergangenheit ausdrückte.²¹⁰

Bei Juvenal wurde die Negation an sich prioritär, die eine gewisse allzeitliche Gültigkeit implizierte, die zum „negativen Mythos“ stilisiert wurde.²¹¹ Denn „Nichts kann heutigen Sitten die Nachwelt Neues hinzutun“.²¹²

8.2 Der Beginn der deutschsprachigen Satire

Der Beginn der deutschsprachigen Satiredichtung ist erst relativ spät anzusetzen, im Konkreten zeitlich in der Mitte des 12. Jahrhunderts mit Heinrich von Melk, der aller Wahrscheinlichkeit nach ein Laienbruder des Klosters Melk war. Dessen zwei Texte von circa 750 und mehr als 1000 Versen mit den Titeln „Priesterleben“ und „Erinnerung an den Tod“ stellen dies in literarischer Hinsicht dar. Die Bedeutung der Satire zu dieser Zeit war eine Tadel- und Strafrede, wobei eng an die römische Verssatire angelehnt auch immer wieder erzählerische Passagen eingeflochten wurden, die der puren Phantasie entsprangen. Thema des ersten Textes war die Darstellung des Priesterlebens als die falsche Lebensform, zweiter Text stellte „[...] eine Kritik an der Verdrängung der christlichen Bedeutung des Todes [...]“ dar.²¹³

²⁰⁸ Vgl. Arntzen S.18ff.

²⁰⁹ Arntzen S.20

²¹⁰ Ebd. S.21

²¹¹ Ebd. S.23

²¹² Ebd. S.23

²¹³ Ebd. S.29

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts stammte von einem bisher nicht näher bekannten Heinrich – Beiname Glichesaere – zugeordnete Verserzählung „Fuchs Reinhart“, die der Tradition der satirischen Tierdichtung angehörte. Inhalt war die Tierwelt – mit dem Löwen an der Spitze, die jedoch erst nach und nach im Fortlaufen des Textes entsteht und – und darin eingewoben die Kritik an der auf den Kopf gestellten Welt des Mittelalters, symbolisierte. Thema war die immer wieder aus den Fugen geratene Ordnung innerhalb der Gesellschaft, die in Anarchie und ähnlichem mündete.²¹⁴

8.3 Satire im 13./14. Jahrhundert

In den bis heute wohl bekanntesten mittelalterlichen Texten/Dichtungen aus der Zeit Ende 12. Jahrhundert und Anfang 13. Jahrhundert – wie dem Nibelungenlied – die mit dem Sammelbegriff epische Dichtung übertitelt werden, war kein Platz für satirische Elemente, da im Zentrum das ritterliche Verhalten mit Ehre, Tapferkeit, etc. stehen.

Zu den immanentesten Dichtungen dieser Zeitspanne zählten in diesem Bereich „Spruchdichtung“ von Walther von der Vogelweide und die Lieder von Neidhart von Reuental. Intention dieser Spruchdichtung war die Ordnung des Leben vor allem in moralischer, sittlicher Hinsicht, wobei die Satire sich wieder auf die Kritik an den unordentlichen Zuständen auf der Welt konzentrierte. Diese Unordnung als Moment des Satirischen wurde zum Schema, auf das immer wieder zurückgegriffen wurde.²¹⁵

Bei Neidhart von Reuental wurde, ganz entgegen zu Vogelweide (bei dem die Satire nur ein Teil in seinen Werken ausfüllte), dies zum treibenden Motor seiner Lieder.²¹⁶

Die Tradition Walther von der Vogelweides in der Spruchdichtung wurde zwar fortgeführt, aber unter anderem die direkte Beleidigung von konkurrierenden Autoren immer mehr auch zum Inhalt dessen. Die Lasterkritik innerhalb der Spruchdichtung fand relativ rasch zu Schemata der zentralen Aspekte Laster und Tugend. Oftmals wurden diese beiden

²¹⁴ Vgl. Arntzen S.31ff.

²¹⁵ Ebd. S.34

²¹⁶ Ebd. S.42

Extreme einander gegenüber gestellt, teils in Form eine Streitgespräches.²¹⁷

Im 12. Jahrhundert waren die Kriterien der mittelalterlichen satirischen Werke – so wie für jegliche mittelalterliche Literatur – klar definiert und allgemein weitestgehend verständlich, wie Reichsordnung, Heilige Schrift. Bei Walther von der Vogelweide wurde dies schon diffiziler, da er vornehmlich die richterliche Tugend/Werte heranzog und folglich in der Satire die Divergenzen/Abweichungen hierzu aufzeigte, noch drastischer wurde es dann bei Neidhart von Reuental, der nicht Allzeitig Gültiges, Überdauerndes beschrieb, sondern bewusst Einzelpersonen/-schicksale heranzog.²¹⁸ In den „Sommerliedern“ schildert Reuental den Generationskonflikt zwischen Mutter und Tochter, der dadurch angestachelt wurde, dass ein Ritter die Tochter umwirbt und somit diese Beziehung Mutter/Tochter in gewisser Weise zerstörte.²¹⁹

Ende des 13. Jahrhundert setzte eine für zwei Jahrhunderte andauernde Entwicklung ein, die vor allem die direkte, lehrende Funktion von Literatur im Zentrum hatte. Nicht nur der Leser, sondern die Autoren selbst verstanden literarische Werke unter eben diesem Aspekt bzw. verfassten diese aus diesem Zweck. Die zentralen Begriffe drohten nun immer mehr ins Farblose und Nichtssagende abzudriften, so dass sehr ausführlich exemplifiziert wurde, was nun Tugend bzw. Laster entspreche. Dies steigerte den Umfang solcher Texte, aber auch deswegen, da diese Exempel nun nicht mehr bloß anhand von drei Ständen geschahen bzw. dies ausreichte, um die komplexe, vielfältige geistliche und weltliche Seite zu verstehen, sondern wesentlich ausdifferenzierter passierte. So wurde dies nun möglichst anhand aller Stände dargestellt und beispielsweise zwischen Kaufleuten, welche eher positiv besetzt waren, und Händler, die negative Assoziationen in der damaligen Zeit hervorriefen, unterschieden. Den Kaufleuten wurde nur die Ansammlung an Reichtum vorgeworfen, hingegen bei Händlern die Bereicherung per se als ungerecht angesehen wurde.²²⁰

²¹⁷ Vgl. Arntzen S.59

²¹⁸ Ebd. S.52

²¹⁹ Ebd. S.43f.

²²⁰ Ebd. S.61ff.

Zwischen 1283 und circa 1305/06 entstand in Niederösterreich eine Textsammlung mit dem Titel „Seifried Helbling“, die keinem Autor zugeordnet werden konnte und unter anderem durch die über die typische Lasterkritik hinausgehende Darstellung von damals aktuellen Ereignissen, wie dem Adelsaufstand 1295 gegen Herzog Albrecht von Österreich, gekennzeichnet war.²²¹

Generell ist zur spätmittelalterlichen Satire festzustellen, dass sie in gewisser Weise nichts aufzeigt bzw. vorlegt, das nicht vorhersehbar gewesen wäre und dies auch ein Teil der Begründung dafür ist, warum diesen recht ausführlichen Texten eine gewisse Eintönigkeit innewohnt.²²²

Eine Kategorie, in der auch satirische Elemente enthalten waren, sind die sogenannten Schachbücher, wie das „Schachzabelbuch“ von Kunrats von Ammenhausen, einem Priester aus Stein am Rhein, der dieses Buch 1335 abschloss. Anhand der Schachfiguren zeigte er in 20.000 Versen die ständische Ordnung. Satirisches ist unter anderem nur dann vorzufinden, wenn über Berufe, wie Arzt, Apotheker oder Kaufleute, berichtet wird, die einen problematischen Status in der mittelalterlichen Gesellschaft hatten oder erneut ein Exempel dadurch statuiert werden sollte, dass die Tugend durch das ihr gegenüberstehende Laster präsentiert wurde.²²³

Die 1350-1365 entstandenen Reden Heinrich des Teichners, der ebenfalls in Österreich – im oberösterreichisch-steirischen Grenzgebiet wirkte – zeigten eine Neuerung, wenn man es so bezeichnen möchte, da nicht nur ausschließlich dem geistlichen Bereich eine wichtige Rolle zugemessen wurde, sondern auch dem weltlichen Bereich, und diese in gewisser Weise quasi auf gleiche Augenhöhe gestellt wurden.²²⁴

8.4 Begriff „Satire“

Von der Begrifflichkeit her ist hier – ähnlich wie bei „Volksstück“ – eine genaue, allumfassende Definition mehr als schwierig, denn beinhaltet die Satire eine Vieldeutigkeit, die eine Gattung, ein Ethos oder einen Ton impliziert, welche Verwirrung auslösen kann. In gewisser Weise ist dies

²²¹ Vgl. Arntzen S.63f.

²²² Ebd. S.66

²²³ Ebd. S.68

²²⁴ Ebd. S.70

sicherlich auch so zu verstehen, dass der Begriff zwar der Majorität der Menschheit bekannt, jedoch schwer lokalisierbar ist.²²⁵ Dennoch muss an dieser Stelle, um diesem entgegen zu wirken, eine mögliche Definition gegeben werden. Laut dem „Duden Fremdwörterbuch“ wird Satire in zweiter Bedeutung als „Literaturgattung, die durch Übertreibung, Ironie und Spott an Personen oder Zuständen Kritik üben möchte“, verstanden.²²⁶

8.5 Charakteristika der Satire

Ein dem Dichter/Satiriker einverleibtes Gefühl der Überlegenheit gegenüber seinem „Opfer“, gepaart mit der Lust – in Verbindung mit Aggression – dieses in Misskredit zu bringen, es bloßzustellen, sind die Gewürze, die der Satire zu Grunde liegen.²²⁷

Eine der wohl zentralen Voraussetzungen für satirisches Schreiben ist die exakte Kenntnis der Welt, der Stadt, des Dorfes, oder schlicht formuliert des behandelten Themas, sowie der darin inkludierten Problemstellungen, die am eigenen Leib erfahren wurden, jedoch deren Verarbeitung/Reflexion aus ausreichender Distanz heraus geschieht. Folglich stellt die Fähigkeit zur Abstraktion ein eindeutiges Identifikationsmerkmal der Satire dar, wobei die Unstimmigkeiten, Konflikte des Lebens, doch in phantasiereicher Art und Weise verwandelt dargestellt werden müssen, denn die reale Darstellung der Welt würde nur deprimierend wirken.

Die Satire ist somit einerseits aggressiv, attackierend, aber auch phantastisch, verzaubernd beziehungsweise verwandelnd, andererseits unterhaltend mit prägnanten Botschaften versetzt.²²⁸

Die Unterscheidungsmöglichkeit hinsichtlich anderer Gattungen ist dadurch gegeben, dass die Satire keine traditionelle Gattung darstellt, aber auch durch die bereits erwähnte enorme Bandbreite an Erscheinungsformen. Eine Phase einer Vereinheitlichung, wie zum Beispiel bei der Komödie oder Tragödie, trat bei der Gattung „Satire“ mit

²²⁵ Vgl. Könecker S.11

²²⁶ S.687

²²⁷ Vgl. Hodgart S.16

²²⁸ Ebd. S.17

Ausnahme des 16. ,17. ,18. Jahrhunderts, in welchem den antiken Vorbildern nachgeehert wurde, nicht auf. Jedoch gab es in diesen Phasen scheinbarer Reglementierung sehr wohl auch andere Formen, wie Tierfabeln, Allegorien und dergleichen, was auch Beleg für die durchgesetzten Freiheiten der Dichter damaliger Zeiten war.²²⁹

8.6 „Kehraus um St. Stephan“ – eine Satire?

Alexander Wilfing hat sich in einem kurzen Essay mit dieser Thematik auseinandergesetzt und schlussfolgert diesbezüglich, dass in Anbetracht des historischen Kontextes als zentraler Referenz dieses Werkes, dies durchaus als „Satire“ bezeichnet werden könne. Die Protagonisten seien hier in keiner Weise als künstlich kreierte, überzeichnete Personen, beziehungsweise Phantasmen zu sehen, sondern viel eher als der Realität entsprechende Abbilder zu betrachten. Wilfing verweist auch hinsichtlich der Herangehensweise bezüglich der Darstellung des österreichischen Nachkriegsopportunismus auf diesbezügliche Parallelen zu „Herr Karl“ von Helmut Qualtinger und Carl Merz hin. In Bezugnahme auf die schwierig fassbare Begrifflichkeit der „Satire“ plädiert Wilfing für die Unmöglichkeit, dass „Satire“ allzeitlich, von allen Kulturkreisen als solche determiniert wird und es somit viel zielführender ist, die Zuordnung, ob nun einer Werk jeglicher künstlerischen Gattung – sei es Film, Oper, Schauspiel, etc. – eine „Satire“ ist, durch jeden Rezipienten für sich selbst entschieden wird.²³⁰

²²⁹ Vgl. Hodgart S.18

²³⁰ S.56f.

9. Resumée

Was ist nun die Quintessenz? Krenek formulierte hier für die Nachwelt ein schwierig fassbares, zuordenbares, aber doch auch in gewisser Weise getreues Bild der österreichischen Zwischenkriegszeit bis 1928.

Die Zwischenkriegszeit war äußerst heterogen und mit vielen Konfliktherden durchsät. Man nehme nur Österreichs Ausgangslage nach dem ersten Weltkrieg, die sich äußerst prekär aufzeigte. Die wirtschaftliche Situation war nicht die beste, die gesellschaftliche bzw. politische noch viel weniger. Für längere Zeit war unklar, was nun aus dieser ehemaligen Monarchie werden soll: ein Anhängsel als Republik „Deutsch-Österreich“ an die Republik Deutschland oder doch eine Räterepublik nach russischem Modell. Ergo muss nun weitergesponnen werden zu den territorialen Kämpfen, bis Österreich geographisch gesehen auch existierte und den sozialen und wirtschaftlichen Problemen, wie Hungersnöten, Inflation unbeschreiblichen Ausmaßes und der zunehmenden Radikalisierung der beiden Großparteien, die im Attentat von Schattendorf und dem Justizpalastbrand vorerst mündeten.

Diese mit Spannungen gefüllte Nachkriegssituation/-gesellschaft spielt sich im kleinen Rahmen im „Kehraus um St.Stephan“ ab.

Vor allem die Figuren sind in historischen Belangen Beleg für diese Zeit. Es existieren Wendehälse in Form von Ferdinand Kundrather, der sich je nach Lust und Laune mit Geld für diverse politische Parteien engagieren lässt und dies auch noch damit begründet, dass Österreich nun eine Demokratie sei; dann ein geldgieriger und vor nichts zurückschreckender förmlich nach dem Anschluss an Deutschland und dem zweiten Weltkrieg schreiender Unternehmer (Kabulke), welcher sich wiederum blind vor Liebe von Maria Kundrather das Geld für ihre Unternehmungen aus der Tasche ziehen lässt; aber auch Adelige (Elisabeth Torregiani), die nun nicht mehr von blauem Geblüt sind und sich mit dieser neuen Situation erst identifizieren müssen. Weiters sind Intriganten, wie Fekete, der nur den eigenen Vorteil und den Schaden des anderen zum Ziel hat und dies unter dem fälschlichen Vorwand des Kampfes für die Rechte der Arbeiter macht; sowie bodenständige Charaktere (Sebastian Kundrather), die den

Verfall der Welt beklagen, sind vorhanden, aber auch die Person des Oberwachmannes Sachsl, der in die Handlung wenig aktiv involviert ist, ist ein symptomatisches Symbol für das Verweilen in dem monarchistischen Habitus/Vergangenheit, was zweifelsohne durchaus auch auf Othmar Brandstetter zutrifft, der eigentlich in dieser neuen Welt – der Welt nach der Monarchie – gar nicht mehr leben wollte.

Die Musik dieses Opus zählt sicher neben dem Text/textlichen Zuordnung zu den schwer kategorisierbaren Komponenten.

Bei Krenek ist ganz im Sinne seiner - unter anderem in dieser Arbeit gezeigten - schriftlichen Aussagen rund um die Entstehungszeit dieses Werkes eine neuerliche Besinnung auf die romantische Tradition vorhanden, die durch die Hinzufügung von zahlreichen popularmusikalischen/volksmusikalischen Facetten, wie Tango, Walzer, Ländler, etc. erweitert wird, aber auch eine Annäherung an das dodekaphonische Denken ist teilweise erkennbar. Über diesen ganzen heterogenen Elementen, die teils filmschnittartig aufeinanderprallen, schwebt jedoch immer der Schweif der Ironie, die teils sehr subtil, aber auch ätzend verpackt ist. Jedoch wie Simon Haasis es ganz trefflich formuliert: „[...] eine derart reiche Stilmischung im Text verlangt nach einer unkonventionellen Umsetzung der Musik.“²³¹ Textlich gesehen beginnt es bei Krenek schon – abgesehen von den bereits thematisierten Figuren – in den divergenten Dialekten und Lebensräumen der Handelnden, die sich des öfteren eng miteinander verwoben darstellen und endet in der großen und schwierig lösbaren Frage, was nun „Kehraus um St.Stephan“ textlich gesehen ist. In dieser Arbeit wurden zwei mögliche Ansatzpunkte in Anbetracht der beiden nacheinander von Krenek gewählten Untertitel – „Volksstück“, „Satire mit Musik“ – näher ausgeführt, mit der Konsequenz, dass wohl weder das eine, noch das andere wirklich alleinig zutrifft, denn es lässt sich schon „[...] als Volksstück verstehen; es bedient sich aber einer Reihe distanzierender Mittel: der Satire, der Allegorie und der Rollenüberschreitung durch direkte Anrede der Zuschauer.“²³²

²³¹ Programmheft Wiener Volksoper zu „Kehraus um St. Stephan“ S.61

²³² Maurer-Zenck [T]akte 2008, S.12

10. Abbildungsverzeichnis

Ernst Krenek
Op. 11

I. Teil

Allegro furioso

Opuscl. 13.2.1930

Verhang auf!

1. Szene

Das ist ein Stück aus einer der westlichen Kellen des Waldes, das bei Koblentz
an einem Spätkabtag 1911. Nacht und Nebel oder der Nacht. Der Wald ist
in einer Kette von Hühen, an diesen liegt Sebastian Mandelstern, hat in sein
penn, hat in zwei gebildet, penkelt ein Kind hin und her
Sebastian Mandelstern mit seinen beiden Kindern Ferdinand und Maria
mit von der dem Spinn
mit, die Kinder sitzen
vorwärts. Sie stehen dort
von Boden.

Andante ben molto

Andante

(Schlussstück aus
der Szene)

Handschriftlicher Originalklavierauszug S.1, © Ernst Krenek Institut Krems,
Fotoarchiv, Signatur FA/I/01A-02, mit freundlicher Genehmigung des Ernst
Krenek Instituts Krems



Portrait Ernst Kreneks: Linksprofil, im Anzug, vor einer Mauer, 1929. © Ernst Krenek Institut Krems, Fotoarchiv, mit freundlicher Genehmigung des Ernst Krenek Instituts Krems

11. QUELLENVERZEICHNIS

AEIOU Lexikon – Stichwort „Schutzbund“:

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.r/r513840.htm>, 18.10.2009

AEIOU Lexikon – Stichwort „Ignaz Seipel“

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s513761.htm> 18.10.2009

AEIOU Lexikon – Stichwort „Heimwehr“

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.h/h388659.htm> 21.10.2009

Andics, Hellmut: „Der Staat, den keiner wollte. Österreich 1918-1938.“ Herder. Wien. 1984

Andreas Hofer Bund:

<http://www.andreas-hofer-bund.de/> 10.10.2009

Arntzen, Helmut: „Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Band 1. Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert.“ Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1989

Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: „Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart.“ Beck. München. 1989

Baumann, Reinhard: „Thoma Ludwig.“ In: Walther Killy (Hrsg.): „Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache.“ Bertelsmann. München. 1991, Band 11, S. 338f.

Butschek, Felix: „Die österreichische Wirtschaft im 20. Jahrhundert.“ Fischer. Stuttgart. 1985

„Bregenzer Festspiele Zeitung“. September 2008. Nummer 65

Carl, Ralf-Peter: „Theatertheorie und Volksstück bei Ödön von Horváth.“ In: Hein, Jürgen: „Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert.“ Bertelsmann. Düsseldorf. 1973

Dahlhaus, Carl: „Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels“ In: Kolleritsch, Otto (Hg.): „Ernst Krenek“. Studien zur Wertungsforschung. Band 15. Styria. Wien Graz. 1982

Datzinger, Sabine: „Weimarer Republik – Österreich 1918-1938. Ursachen und Hintergründe für das Scheitern beider Republiken.“ Diplomarbeit. Universität Wien. 1996

Diedrichs-Lafite, Marion: „Kreneks „Kehraus um St.Stephan“ im Ronacher. Späte Uraufführung zum rechten Zeitpunkt“. In: „Österreichische Musikzeitschrift“. Ausgabe 3-4/1991

Ernst Krenek Institut Krems, Fotoarchiv, Handschriftlicher Originalklavierauszug, S.1, Signatur FA/01A-02

Ernst Krenek Institut Krems, Fotoarchiv, Portrait Ernst Kreneks: Linksprofil, im Anzug, vor einer Mauer, 1929.

Forster, Meret: Reflexe kultureller Modernisierung. Ernst Kreneks Radikalismus der Mitte und der Einfluss von Karl Kraus 1928-1938. Europäische Hochschulschriften. Band 1886. Peter Lang. Frankfurt am Main. 2004

Forster, Meret: „ >> Keime geistiger Universalität <<. Ernst Kreneks Theorie und Praxis der Volksmusik“. In: Schmidt, Matthias (Hg.): „Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied des 20. Jahrhunderts“. Ernst Krenek Studien Band 3. Ed. Argus. Schliengen.2007

Grosch, Nils: „ >> Dem Volke zur Benützung als Volkslied?<<. Ernst Krenek und das moderne Volkslied der 1920er Jahre“. In: Schmidt, Matthias (Hg.): „Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied des 20. Jahrhunderts“. Ernst Krenek Studien Band 3. Ed. Argus. Schliengen.2007

Grunert, Iris Isabella: „Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts.“ Dissertation. Universität Wien.2008

Haasis, Simon: „Ein kleines Wiener Welttheater zwischen Götterdämmerung, Maskenspiel und fröhlicher Apokalypse. Einige unverfänglich einführenden Gedanken zur Musik.“ In: Volksoper Wien (Hg.): Programmheft zu „Kehraus um St. Stephan“. Saison 2008/09

Hein, Jürgen: „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen.“ In: Hein, Jürgen: „Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert.“ Bertelsmann. Düsseldorf.1973

Hein, Jürgen: „Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert“ In: Hinck, Walter(Hg.): „Handbuch des deutschen Dramas.“ Bagel. Düsseldorf.1980

Hodgart, Matthew: „Die Satire“. Aus dem Englischen von Peter Fischer. Kindler. München.1969

Homepage Ernst Krenek Institut Privatstiftung:
<http://www.krenek.com/index.php?id=33&L=0> , 3.4.2010

Homepage Luzerner Theater:
http://archiv0809.luzernertheater.ch/spielplan/spielzeit/stueck_7035.html
5.4.2010

Homepage der Stadt Rijeka: <http://www.rijeka.hr/Default.aspx?sec=425>

Hoor, Ernst: „Österreich 1918-1938. Staat ohne Nation. Republik ohne Republikaner.“ Österreichischer Bundesverlag. Wien. 1966

Irrgeher, Christoph: „Die Wiener Volksoper zeigt seit dem Wochenende Ernst Kreneks satirischen „Kehraus um St. Stephan“. Ein Wiener Dunkelkammerspiel“ In „Wiener Zeitung“. 27.1.2009

Jedlicka, Ludwig: „Ende und Anfang Österreich 1918/19. Wien und die Bundesländer.“ Salzburger Nachrichten Verlag. Salzburg. 1989

Jahresspielplan 2009/10 „Volksoper Wien“
<http://www.volksoper.at/Content.Node2/home/spielplan/Jahresfolder200910.pdf> 5.4.2010

Karitnig, Claus: „Karl Kraus und Ernst Krenek. Aspekte einer Beeinflussung“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2000

Klein, Rudolf: „Uraufführung nach 60 Jahren. Kreneks „Kehraus um St. Stephan“ in Wien“ In: „Neue Züricher Zeitung“. 15.12.1990

Knessl, Lothar: „Ernst Krenek. Eine Studie“. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 12. Lafite. Wien. 1967

Koch, Gerhard: „Wien bleibt böse. Von Dix zu Deix: Späte Uraufführung von Ernst Kreneks Oper „Kehraus um St. Stephan““. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“. 10.12.1990

Könnecker, Barbara: „Satire im 16. Jahrhundert. Epoche, Werke, Wirkung“. Beck. München. 1991

Krenek, Ernst: „Selbstdarstellung“. Atlantis. Zürich. 1948

Krenek, Ernst: „Zur Sprache gebracht. Essays über Musik“ Hg. von Friedrich Saathen, Deutsche Buch-Gemeinschaft. Berlin. 1958

Krenek, Ernst: „Im Zweifelsfalle. Aufsätze über Musik“. Europaverlag. Wien. München. 1984

Krenek, Ernst: „Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne.“ Heyne. München. 1999

Krenek, Ernst: „Kehraus um St. Stephan“. Klavierauszug. Kassel: Bärenreiter Verlag. 2003

Maurer-Zenck, Claudia: „Der verletzte Komponist“ In: Kolleritsch, Otto (Hg.): „Ernst Krenek“. Studien zur Wertungsforschung. Band 15. Styria. Wien Graz. 1982

Maurer-Zenck, Claudia (Hg.): „Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928-1939“. Böhlau. Wien. 1989

Maurer-Zenck, Claudia: „Prophetische Zeitoper. Einige Bemerkungen zu Ernst Kreneks „Kehraus um St. Stephan““. In: [t]akte. Das Bärenreiter-Magazin. Heft 1. 2008

Michels, Ulrich (Hg.): DTV Atlas Musik. Band 1. Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. Deutscher Taschenbuchverlag. München. 1998¹⁸

Müller, Wolfgang et al: „Duden „Fremdwörterbuch““. Band 5. 4. neu bearb. und erw. Auflage. Bibliographisches Institut. Mannheim. 1982

Petersmann, Hubert: „Der Begriff „satura“ und die Entstehung der Gattung.“ In: Adamietz, Joachim (Hg.): „Die römische Satire“. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1986

Pietsch, Rudolf : „Das traditionelle Volkslied in den 1920er bis 1940er Jahren als eine der möglichen Grundlagen von Kreneks Komponieren“ In: Schmidt, Matthias (Hg.): „Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied des 20. Jahrhunderts“. Ernst Krenek Studien Band 3. Ed. Argus. Schliengen. 2007

Rogge, Wolfgang (Hg.): „Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel“ Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1974

Schmitz, Thomas: „Das Volksstück.“ Sammlung Metzler Band 257. Metzler. Stuttgart. 1990

Schmitz, Walter: „Ganghofer Ludwig.“ In: Walther Killy (Hrsg.): „Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Bertelsmann. München.“ 1989, Band 4, S. 82f.

Schuster, Werner: „Jetzt umjubelt man ihn... Zur Uraufführung von Ernst Kreneks „Kehraus um St. Stephan““. In: „Die Presse“. 10.12.1990

Simon, Walter: „Österreich 1918-1938. Ideologien und Politik.“ Böhlau. Wien. 1984

Stewart, John L.: „Ernst Krenek: eine kritische Biographie“. aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen übersetzt. Schriftenreihe zur Musik. Band 4. Schneider. Tutzing. 1990

Steinböck-Matt, Susanne: „Das österreichische Volksstück 1918-1934. Eine Gattung zwischen Tradition und neuen Wegen. Von Erfolgreichen und „erfolgreich Vergessenen“.“ Dissertation. Universität Wien.2002

Stiefel, Dieter: „Arbeitslosigkeit, soziale, politische und wirtschaftliche Auswirkungen am Beispiel Österreichs 1918-1938.“ Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Band 31. Duncker und Humblot. Berlin. 1979

Töpel, Michael: „Text und Musik des „Kehraus“: Auch heute aktuell“ In: Programmheft zur Uraufführung von „Kehraus um St. Stephan“ am 06.12.1990 im Ronacher in Wien

Vocelka, Karl: „Geschichte Österreichs. Kultur-Gesellschaft-Politik.“ Styria. Graz. Wien. Köln. 2004³

Weidringer, Walter: „Schmierer, hamstern, poussieren. Volksoper. Einhelliger Erfolg für „Kehraus um St. Stephan“. An Ernst Kreneks Wiener Sittenbild der Zwischenkriegszeit gefällt vor allem die stilistisch sehr vielfältige Musik.“ In: „Die Presse“. 26.1.2009

Weinzierl, Erika: „Geschichte der Ersten Republik bis 1927.“ gedruckter Vortrag. Wien. Österreichische Kontrollbank. um 1991

Wilfing, Alexander: „Kehraus um St. Stephan – Satire mit Musik“ – fragmentarischer Versuch einer Begriffsbestimmung“. In: Volksoper Wien (Hg.): Programmheft zu „Kehraus um St. Stephan“. Saison 2008/09

Wruss, Michael: „Punktgenaue Inszenierung einer Krenek-Oper. Bitterböse Mikrokosmen.“ In: „Oberösterreichische Nachrichten“. 26.1.2009

Ziegenrucker, Wieland: „ABC Musik. Allgemeine Musiklehre“. Breitkopf und Härtel. 2. verbesserte Auflage. Wiesbaden. 1998

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Habrich

Vorname: Matthias

Geburtsdatum: 24.06.1985

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische Ausbildung:

1991 – 1995: Volksschule Mauerbach

1995 – 1999: Bundesoberstufenrealgymnasium und Realgymnasium
Rosasgasse, 1120 Wien

1999 – 2004: Bundesoberstufenrealgymnasium und Realgymnasium unter
besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung für Studierende
der Musik, 1070 Wien, Neustiftgasse 95-99, Absolvierung der Matura
ebendort im Juni 2004

Studium/Ausbildung:

Vom 9. – 14. Lebensjahr Schlagzeugunterricht bei Johannes
Eschenbacher

1999 – 2000: Stimmbildung bei Prof. Mag. Elisabeth Lampl am
Musikgymnasium Wien, 1070 Wien

1999 – 2002: Jazzschlagzeug- und Schlagwerkstudium am Franz
Schubert Konservatorium, Wien

2003 – 2004: Jazzschlagzeug- und Schlagwerkstudium am
Konservatorium Prayner, Wien

seit 10/2005 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien,

SS 2007: 1. Studienabschnitt absolviert

2008-2010 Ausbildung zum „geprüften Veranstaltungsmanager“ an den
Wiener Volkshochschulen in Kooperation mit der Wirtschaftskammer Wien
und Universität Wien

Musikalische Tätigkeiten:

2002: Mitwirkung als Schlagzeuger bei der CD Aufnahme des Musicals „A Little Shop of Horror“ von Howard Ashmen und Alan Menken mit dem Jugendchor „Senti di Noi“ unter der Gesamtleitung von Andrea Kreuziger

- zahlreiche Mitwirkungen als Schlagzeuger in diversen Bands und Arrangementgruppen

- etliche private CD Aufnahmen

- Mitwirkungen bei zahlreichen Konzerten und -tourneen des

Musikgymnasiums Wien Neustiftgasse mit unter anderem Auftritten im Wiener Musikverein

Autorentätigkeit:

„Die Bruchlinie 1918/19. Österreich – ein Staat, den keiner wollte“ im Programmheft zu „Kehraus um St.Stephan“ von Ernst Krenek der Volksoper Wien, Saison 2008/2009

Zusammenfassung

Ernst Kreneks 1930 entstandenes Opus „Kehraus um St. Stephan“ stellt sicherlich ein wenig bekanntes Werk in seinem musikalischen Oeuvre dar. Diese Diplomarbeit soll diesem ein klein wenig entgegenwirken und sich in historischer, musikalischer und textlicher Weise mit diesem Werk beschäftigen. Die Heterogenität ist sicherlich ein maßgeblicher Bestandteil, der auch schon auf dem historischen Hintergrund (Österreich 1918-28), die eine Zeit großer Spannungen bzw. Umbrüche war, basiert und sich auch in den Personen und der Handlung widerspiegelt. Musikalisch gesehen ist diese Heterogenität, welche grundsätzlich auf der spätromantischen Tradition basiert, durch farbige, bunt gestreute, sehr divergente musikalische Stile – populärmusikalische und volksmusikalische Facetten wie Tango, Walzer, Ländler teilweise Annäherung an das dodekaphonische Denken, etc. – gekennzeichnet. Die Untertitel dieses Werkes – „Volksstück“, „Satire mit Musik“ – welche nacheinander von Krenek gewählt wurden, bieten ein weiteres Diskussionsfeld, um auch die Frage zu beantworten, was nun von beiden zutrifft, oder ob „Kehraus um St. Stephan“ eine Mischform ist.

Abstract

Ernst Krenek's 1930 composed piece of music „Kehraus um St. Stephan is certainly one of his not very well known operas. This thesis should try to show the opposite and will discuss “Kehraus um St. Stephan” in a historical, musical and textural way. One essential component is the heterogeneity, which is also based on the historical context (History of Austria 1918-28), which means a big change after world war one and so it was a time of great political, economical and social tensions. This can be seen at the forming of the different characters and in the story line. The music is based on the late romantic music tradition, but has styles included, which are also very varied and diverse, such as popular music and folk musik – Tango, waltz, Ländler etc. – and somewhere reaching the near of dodecaphony. The underlines “Volksstück”, “Satire mit Musik”, were chosen by Krenek one after another (second was chosen for the premiere 1990), which is also an interesting topic, especially finally to get an answer, which of these two ones is suitable or if “Kehraus um St. Stephan” is a mix of both of them.