

Elisabeth Gruber/Andreas Weigl (Hrsg.)

Stadt und Gewalt



StudienVerlag

© 2016 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder

Satz: Studienverlag/Karin Berner

Umschlag: Studienverlag/Kurt Höretzeder, Büro für Grafische Gestaltung, Scheffau/Tirol

Umschlagabbildungen: Gebeterinnerung an Erzherzog Thronfolger Franz Ferdinand und Herzogin Sophie Hohenberg (Privatbesitz Elisabeth Gruber); Der Weg zum Endlichen Rechtstag in der Stadt Salzburg und zur Richtstätte in Gneis auf der Basis „Salzburg von Norden“, Kupferstich mit Radierung kombiniert, Philipp Harpff 1643 (Ausschnitt aus: Franz Fuhrmann (Hg.), Salzburg in alten Ansichten. Die Stadt, Salzburg 1981, Tafel 11); Der Rabenstein, Wiens 1311 erstmals erwähnte Richtstatt, nach einer Radierung von Clemens Kohl 1786 (aus: Carl Hofbauer: Die Rossau und das Fischerdörfchen am oberen Werd. Wien 1866); Prospekt Einführung in die Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928 (Privatbesitz Susana Zapke); Polizeifoto vom Tatort der Ermordung Ministerpräsident Stürgkh im Hotel Meissl & Schaden (Wiener Stadt- und Landesarchiv, LGS, A11: 6441/16 Strafprozessakt Dr. Friedrich Adler); „Festangestellte“ bei der Großmarkthalle (Wien), 9. Mai 1917 (Wiener Stadt- und Landesarchiv, Fotosammlung Greiner, FF2.6.: II 575).

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-5565-4

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

ELISABETH GRUBER – ANDREAS WEIGL Stadt und Gewalt	7
MARTIN SCHEUTZ Stadt und Gewalt im Blick historischer Forschung	19
GERHARD AMMERER Öffentliche Hinrichtungen inner- und außerhalb der Stadtmauern	59
SUSANA ZAPKE Die sanfte Gewalt von Prozessionen und Kunstparaden im Wiener Stadtraum – Die Stadt als Bühne	87
PETER BECKER Macht, Gewalt und deren Kontrolle im Ersten Weltkrieg: Theorie und Praxis des Ausnahmezustandes in der Habsburgermonarchie	109
KATHARINA MIKO Subjektive Wahrnehmung von Sicherheit und Unsicherheit im öffentlichen Raum	141
HANS-GEORG HOFER Ströme der Gewalt. Über ärztliches Handeln im industrialisierten Krieg	153
WOLFGANG MADERTHANER Enthusiasmus und Regression – Der Große Krieg und die urbanen Intellektuellen: das Beispiel Wien	177
ALFRED PFOSER Der Mythos von der allgemeinen Kriegsbegeisterung: Wien im Juli und August 1914	201

Die sanfte Gewalt von Prozessionen und Kunstparaden im Wiener Stadtraum – Die Stadt als Bühne

Zwei Beispiele aus dem 15. und 20. Jahrhundert

Michel Butor schreibt im zweiten Kapitel seines Essays „Die Stadt als Text“ unter der Überschrift „Die Stadt als Anhäufung von Text“: „Es gibt mehr oder weniger literarische Städte, in dem Sinne, dass sie eine mehr oder weniger große Rolle innerhalb einer Literatur spielen [...]. Es gibt mehr oder weniger buchhafte Städte [...].“¹ Das Bild der Stadt als Speicher von Texten, als Archiv, als literarisch neu erfundene Realität wird bei Butor in knappen 26 Seiten motivisch-thematisch fortentwickelt, als handelte es sich dabei um eine Komposition mit Variationen. Jener spezifischen Lesart der Stadt als Text können andere Lesarten, nämlich die der Stadt als dem Medium des Gedächtnisses, als ein Ort des Ausgrabens und Erinnerns im Sinne Walter Benjamins oder die der Stadt als eine graphische Partitur gegenübergestellt werden.² Aus diesen Perspektiven lassen sich Städte nicht nur „buchhaft“ oder wie Torsi in der memorialen Galerie des Sammlers, sondern auch „partiturhaft“ lesen, so Benjamin. Als Matrix dient in allen drei Formen des Erzählens ein formaler Plan, der die Wahrnehmung einer Stadt mittels indikatorischer Elemente abzubilden bezweckt. Es sei lohnend, so Benjamin, hinter die Sachverhalte jener Überlieferungspläne, die mit Urkunden, Dokumenten, Gedächtnisfragmenten und imaginären Narrationen bestückt sind, durchzublicken, denn „der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt“.³

Dem Geschichtsbild Wiens wohnt der Moment einer immanent musikalischen Narration inne, deren Schichten sich zeitlich überlappen und immer weitere Kreise im Radius des Imaginären bilden.⁴ Die „Welthauptstadt der Musik“, wie es im Slo-

¹ BUTOR, Stadt als Anhäufung.

² BENJAMIN, Denkbilder, 100 f.

³ BENJAMIN, Denkbilder, 100.

⁴ Selbst der aktuelle Web-Auftritt des Wiener Tourismusverbandes (Wien Tourismus) wirbt mit all jenen Stereotypen und mythischen Formeln, die auf eine lange Imagetradition verweisen: „Musikstadt Wien.“

gan der Wiederaufbaujahre hieß, hat insbesondere an historisch kritischen Schnittstellen des 20. Jahrhunderts wie etwa 1914, 1927 bis 1933, 1938, 1945, differenzierte urbane „Partituren“ entworfen, in denen bestimmte musik-performative Praktiken und Komponisten-Ikonen mit emblematischen Stadträumen gekoppelt zu Teilindikatoren einer politisch-ideologisch geprägten Hörbarkeit der Stadt wurden.⁵ Was sich in diesen „Partituren“ abbildet, ist ein sozial und politisch markierter Stadtraum, der mittels eines minutiös konzipierten kulturellen Programms erlebbar wird, das auf öffentlichen Inszenierungen und ausgearbeiteten Musikkonzepten basiert. Die dadurch intendierte und resultierende Homogenisierung der Gesellschaft und deren Habitus ist nicht frei von einer subtilen und sanft ausgeübten Gewalt, die eine explizite Komponente jener urbanen „Partituren“ bildet. Im folgenden Beitrag werden daher zwei in der Zeit weit auseinanderliegende festliche Inszenierungen im öffentlichen Raum der Stadt Wien thematisiert, die mittels öffentlicher Umzüge und unter Partizipation aller gesellschaftlichen Schichten Einblick in einen langfristigen Aspekt („longue durée“) der Konstituierung der Wiener Stadtmythen gewähren. In anderen Worten, die Analyse der, in der Terminologie von Jean François Lyotard sogenannten „petites histoires“ (kleine Geschichten) innerhalb des „grand récit“ (großen Erzählung) der Wiener Stadt dient als Material zur differenzierten Analyse der Stadterzählungen und folglich zur Identifizierung verschwiegener Aspekte.⁶

Anhand von zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Aktionen im urbanen Raum, nämlich die erstmals öffentlich begangene Fronleichnamsprozession um 1400 und des groß angelegten Stadtfestes und der Musikparade auf der Ringstraße im Jahr 1928 aus Anlass von Schuberts Zentenarfeier, sollen Movens, Akteure sowie die räumlich-ideologische Artikulation der jeweiligen „Partitur-ähnlichen“ Anordnungen Wiens exemplarisch dargestellt werden. Den zwei Formen der urbanen Inszenierung ist, obwohl chronologisch und motivisch weit auseinanderliegend, eines gemeinsam: Sie üben eine sanfte, weil nicht unmittelbar erkennbare Gewalt im öffentlichen Raum aus, nicht nur, indem sie eine selektive und manipulative Wahrnehmung der Stadt propagieren, sondern insbesondere, weil durch sie mit Exklusion als methodisches Prinzip operiert wird. Die Autorität des Glaubens (Fronleichnamsprozession) und der Kunst (Schubert Musikparade) dienen hierbei als in den Vordergrund gestellte manipulative Instrumente beziehungsweise Argumente

Willkommen in der Welthauptstadt der Musik! Hier haben mehr berühmte Komponisten gelebt als in irgendeiner anderen Stadt, und Musik liegt in Wien förmlich in der Luft: Walzer und Operette sind hier zuhause, auch Musicals ‚made in Vienna‘ haben das internationale Publikum erobert.“ Vgl. <http://www.wien.info/de/musik-buehne/musikstadt-wien> (Zugriff 27. Juli 2015).

⁵ Zu 1958 vgl. ZAPKE, Stadt als Partitur, 127–140.

⁶ LYOTARD, La condition postmoderne. Ebenso sei auf Jacques Le Goff's Begriff der „silences de l'histoire“ in diesem Zusammenhang verwiesen: LE GOFF, Geschichte und Gedächtnis, 228.

zur Aneignung des öffentlichen Raums wie zur ideologischen Gleichschaltung. Die Inszenierung von Prozessionen und kollektiven Zeremonien wie etwa Festumzüge und Paraden, die daraus ablesbaren symbolischen Deutungen und Ritualisierungsprozesse, die vorübergehend den öffentlichen Raum besetzen, üben auf die kollektive Wahrnehmung der Stadt eine entsprechend sanfte, jedoch nachhaltige Gewalt aus. Auf diese Art wird eine tendenziöse Ikonographie kultureller Formationen konstruiert und damit eine ideologisch-ästhetische Gleichschaltung der Gesellschaft intendiert.

Die ausgewählten Fallbeispiele berühren unterschiedliche historische Schnittstellen, die zwar miteinander nur bedingt verknüpft werden können, jedoch sowohl auf das Kontinuum einer Appropriation des öffentlichen Raums mittels ritualisierter Aktionen und mentalitätsprägenden Habitus als auch auf die Konstruktion eines Stadtimaginariums sowie auf die ambivalente Intentionalität vermeintlich friedlicher Glaubens- und Kunstbekenntnisse öffentlicher Inszenierungen verweisen. Musik spielt hierbei eine zentrale Rolle, weil sie kathartisch und dialektisch aufhebend eingesetzt wird und in einem kontrapunktischen Verhältnis zu den realen politischen Intentionen jener öffentlichen Aktionen steht. Die mittelalterliche Prozession und der kulturelle Festumzug im 20. Jahrhundert werden somit auf der übergeordneten Ebene der „Konstruktion Stadt“ und des kollektiven Mythos vergleichbar.

Wien um 1400 – Prozession und Zwangshandlung

Die Wiener Prozession zu Fronleichnam, die seit 1363 öffentlich begangen wird, ist eines der frühesten Beispiele für die territoriale Markierung des gesamten öffentlichen Raums und für die Demonstration einer durch den „Glauben“ verbundenen städtischen Körperschaft. Die sanfte Gewalt einer mittelalterlichen Prozession ist in ihrem Anspruch auf Homogenität, das heißt in ihrer Negation von Heterogenität und Simultaneität als Grundzüge einer urbanen Gesellschaft zu erkennen. Abweichungen vom Zeremoniell werden nicht geduldet, und sollten diese auftreten, erfolgt unmittelbar darauf ein entsprechendes Korrektiv. Die heilige Handlung der Prozession erweist sich nicht nur als öffentlicher und gemeinsamer Akt der Religionsausübung, sondern als ein Akt sanft ausgeübter Gewalt, die sich auf diversen Ebenen und auf diverse soziale Gruppen auswirkt.⁷

Das älteste Dokument, das den *ordo processionis*, das heißt den Ablauf der Wiener Fronleichnamsprozession beschreibt, ist in einem Brevier-Ordinar aus St. Stephan

⁷ „[...] die Neurose als eine individuelle Religiosität, die Religion als eine universelle Zwangsneurose“, FREUD, Zwangshandlungen, 21.

vom Ende des 14. Jahrhunderts überliefert.⁸ Ein späterer Eintrag (um 1440) am Ende der Handschrift gibt mit aller Genauigkeit die beteiligten Körperschaften aus der Stadt sowie die während der Prozession getragenen Heiligtümer und Reliquien an (siehe Abbildung 1). Es fehlen dabei nicht entsprechende Verweise betreffend des sich nicht einzumischenden „Pöbels“.

Die Anordnung einer öffentlichen Begehung der Prozession geht auf einen Stiftungsbrief von Herzog Rudolf IV. im Jahre 1363 zurück. Die Prozession wurde zuvor nur innerhalb von St. Stephan praktiziert und folgte ebenfalls einer Stiftung des Priesters von St. Stephan Heinrich von Luzern aus dem Jahre 1334. Das Stiftungskonzept Heinrichs wies bereits visionäre Züge auf, indem es die Stadt nicht mehr als ein Konvolut autonom fungierender Institutionen in einem gemeinsamen Raum betrachtete, sondern das Bild einer integrativen und interagierenden Gemeinschaft vorzeichnete. Heinrich von Luzern formulierte in seinem Brief den expliziten Wunsch, alle Weltgeistlichen der Stadt, jedoch nicht weniger als vierzig, wie urkundlich belegt, in St. Stephan zu versammeln, um das Zeremoniell der Transsubstantiation gemeinsam zu begehen. Die Begehung beschränkte sich zunächst auf den Innenraum von St. Stephan, ihr Strukturmodell war jedoch in ihren wesentlichen Bestandteilen, wie im Vergleich mit der späteren Gottesdienstverordnung und den Stiftungsbriefen von Herzog Rudolf IV. zu erkennen, bereits festgelegt. Der innere Raum von St. Stephan erweitert sich virtuell um zusätzliche Räume; vierzig bis fünfzig Geistliche treffen sich zu einem punktuellen performativen Ereignis und deklarieren dadurch eine singuläre Logik, ein eigenes Verständnis bezüglich der Gesamtheit der Stadt. Die knapp dreißig Jahre später von Herzog Rudolf IV. erlassene Gottesdienstverordnung von 1363 und die Domkapitelstiftung von 1365 spiegeln eine erneute Intervention in das Gewebe und das Bewusstsein der Stadt wider. Die Prozession zu Fronleichnam wird unter dem Herzog zu einem wahren Stadtfest, an dem sowohl die zivilen als auch die religiösen Körperschaften der Stadt repräsentiert sind: Weltgeistliche aber auch Ordensmitglieder, die gesamte Gelehrtenegesellschaft – Universität und Schulen – sowie die Handwerker und die Repräsentanten des Stadtrats tragen zur Inszenierung eines vereinten Stadtkörpers bei. Die Prozession gewährt der Stadt durch ihren performativen öffentlichen Charakter ein Abbild ihrer selbst, das bis dahin in dieser Form noch nicht wahrgenommen wurde. Die hierarchische Reihenfolge sieht die höchsten Mandatare und Embleme am Ende der Prozession vor: die Bischöfe, das Kreuz der Stadt und die Monstranz von St. Stephan. Damit markiert sie einen dramaturgischen Bogen, der von den beginnenden Zechen bis zu den höchsten

⁸ Ein Zufallsfund im Jahr 2011 ermöglichte mir die intensive Auseinandersetzung mit dem „Ordo processionis in corpore Christi“: ZAPKE, Fronleichnamsprozession in Wien; ZAPKE, Gottleichnam- oder Fronleichnamsprozession.

geistlichen und weltlichen Hierarchien reicht. Die Disposition der Prozession ergibt eine kontrapunktische Relation von Körperschaften und Reliquien, eine Alternanz von Subjekt und Objekt beziehungsweise von irdischem und symbolischem Dasein, wobei die Reliquien auch den Auftakt zur nächsthöheren hierarchischen Kategorie markieren (siehe Transkription S. 105–106).

Die Prozession verläuft in Stationen; sie startet in St. Stephan und führt über den Graben Richtung Schottenkloster, um über St. Michael wieder zu St. Stephan zurückzukehren, wo ein von der Orgel und vom Chorgesang begleitetes Hochamt den vorläufigen Abschluss bildet, denn nach der Messe sollte es zu einer von der Fronleichnambruderschaft koordinierten theatralischen Aufführung am Eingang von St. Stephan kommen.⁹

Die Appropriation des Raums durch eine physische Begehung und Bespielung in unterschiedlichen Stationen stellt einen symbolischen Akt dar, der eine langfristige Wirkung hinsichtlich einer Stilisierung der inneren Stadt zum Alt-Wien-Mythos haben sollte. Der urbane Klangraum wird ebenfalls synchronisiert, und zwar durch die läutenden Glocken aller beteiligten geistlichen Institutionen, durch die Trompeten- und Paukensignale, durch die Alternanz polyphoner und einstimmiger Gesänge, sowie nicht zuletzt durch das Rauschen der betrachtenden *turba multa*. Zum ersten Mal wird die Stadt Wien als ein polyphoner Klangkörper wahrgenommen und trägt damit einen zusätzlichen Erfahrungswert zur Stadtrezeption bei. Klang markiert die Grenzen der phänomenologischen Erkenntnis und verortet das Geschehen in einem übergeordneten Raum, der politisch besetzt ist.¹⁰ Das Verhältnis von Stadtgemeinde, Stadtherrschaft und Geistlichkeit wird durch den Klang ebenfalls zum Ausdruck gebracht.

Das Stadtbild, das der Albertinische Plan mit all seiner Reduktion wiedergibt, visualisiert diesen selektiven performativen Klangraum, auf das sich das Zeremoniell der Prozession bezieht. Der Stadtplan resultiert aus einer singulären und fragmentarischen Wahrnehmung, die ausschließlich geistliche Institutionen miteinbezieht. St. Stephan wird durch die Fronleichnamsprozession sowohl zum Epizentrum der Stadt erhoben – und zwar bereits vor der Gründung des Domkapitels und des Bistums –, als auch als hybride Gestalt ziviler und religiöser Körperschaften und Interessen verstanden. Erst knapp zwei Jahre nachdem die Fronleichnamsprozession „öffentlichen“ Rang erlangt hatte (1363), wurde das Domkapitel gegründet. In der

⁹ ZAPKE, Universität im öffentlichen Raum.

¹⁰ Ähnlich wie beim Prinzip der Polytopes des Komponisten Iannis Xenakis (1960/70) wird hier der Raum auf unterschiedliche Art klanglich bespielt. Mit Rücksicht auf die Architektur und auf die offenen Räume werden jeweils unterschiedliche klangliche Atmosphären geschaffen. Vgl. STERKEN, Towards a space-time art, 262–273.

Stiftungsurkunde Rudolfs IV. stellt St. Stephan „quasi eine Phantasia“ dar, das heißt eine Bischofskirche „avant la lettre“, ein zunächst utopischer Gedanke, der allerdings erst knapp hundert Jahre später Realität werden sollte. St. Stephan wird zu diesem Zeitpunkt als Emblem der Stadt geboren; die Grundbausteine und das Sinnbild par excellence eines Alt-Wien-Mythos sind bereits festgelegt.

Fronleichnam, die Festivität der Transsubstantiation, lässt sich auf der Ebene des Metatextes als Untermauerung der weltlichen und geistlichen Mächte deuten, als visuell und performativ erlebter Akt eines bewusst konstruierten Stadtkörpers. Gewalt wird dadurch ausgeübt, dass Alterität aus dem Konzept systematisch ausgeschlossen wird, indem bestimmte Gruppen wie etwa die jüdische Gemeinde und die Frauen nicht partizipieren dürfen. Gewalt bestand aber auch in der Projektion einer imaginären Stadt, die sich mittels der Repräsentation und der Performance als Epizentrum der Macht zu verstehen gibt. Gewalt auch, indem der realpolitische Wirkungsraum des öffentlichen Raums ausdrücklich zur territorialen und machtpolitischen Markierung unter dem Vorwand eines religiösen Rituals genutzt wird. Der hiermit thematisierte Zusammenhang zwischen Musik, Identität, Alterität und Politik des Raums, wie von Philipp Bohlman in Bezug auf das 20. Jahrhundert analysiert, stellt eines der Kernphänomene der mittelalterlichen Wiener Prozession dar.¹¹ Die Festtagsprozessionen bieten sich für die Untersuchung nicht nur der symbolischen und frömmigkeitsgeschichtlichen, sondern zugleich der sozial-politischen Determinanten einer Stadt exemplarisch an. In jenen sind die essentiellen Bestandteile aller späteren Umzüge und öffentlichen Repräsentationen der Stadt, sei es primär politisch (1. Mai-Feier) oder kulturell (Schubert-Zentenarfeier) motiviert bereits vorgezeichnet.

Nicht nur die Habsburger nutzten die Prozessionen als Inbegriff der Verbindung von kirchlicher und weltlicher Macht. Dass der Austrofaschismus das Fest in besonderer Weise pflegte und dadurch den sozialdemokratischen Einflüssen des „Roten Wiens“ eine eigene kulturpolitische Inszenierungspraxis entgegensetzte, beschränkt sich nicht nur auf die religiösen Festrитуale.¹² Nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich wurden die Fronleichnamsprozessionen hingegen verboten. Die bis in das 14. Jahrhundert rekurrierende, religiös-kulturelle Tradition Österreichs schlug Alarm und wurde zu einem dialektischen Argument gegen allzu verwurzelte Identitätsmechanismen. Das Gewaltpotential jener öffentlichen Religionsausübungen wurde von allen politischen Systemen erkannt und ent-

¹¹ BOHLMANN, Public religion. Siehe auch BOHLMANN, Revival and Reconciliation.

¹² Vgl. BREUSS – LIEBHART – PRIBERSKY, Rituale des nationalen Gedenkens, 408–410; PFOSER – RENNER, Anmerkungen zur kulturellen Situation.

sprechend moduliert. Öffentliche Zeremonien insbesondere im Rahmen kultischen, religiösen Denkens fungieren zugleich als Versicherungshandlung, als Kompensation oder Abwehrhandlung gegen ein latentes Schuldbewusstsein, wie von Sigmund Freud konstatiert.¹³ Insofern steht die Prozession unter dem Zeichen einer Zwangshandlung, die einer höheren inneren und äußeren Gewalt unterliegt. Freuds Gleichung der individuellen Religiosität als Neurose und der Religion als eine universelle Zwangsneurose führt zu den Grundlagen der menschlichen Kulturentwicklung und stellt den performativen Charakter der Fronleichnamsprozession in ein neues Licht. Das Geflecht der sanften Gewaltausübung wohnt den öffentlichen Inszenierungen einer Stadt inne. Dies wird an einem weiteren Beispiel des 20. Jahrhunderts ebenfalls sichtbar.

Wien 1928 – Musikparade und Huldigung der Nation: 10. Deutsches Sängerbundesfest und Schubert-Zentenarfeier

„Noch zu Schuberts Zeiten und weit darüber hinaus bis tief in das XIX. Jahrhundert umfaßt Wien, die eigentliche Stadt, nur einen einzigen und nicht eben den größten Bezirk der heutigen Großstadt; es ist noch Festung, mit Wall und Graben eng umschlossen. [...] [D]ie wenigen Neubauten, die im Innern der Stadt entstehen, schmiegen sich einfach, bescheiden und unauffällig in die Umgebung alter verwitterter Nachbarn oder prächtiger Prunkgebäude.“ Mit diesen Worten zum Wiener Stadtbild eröffnete im Jahr 1928 die „Franz Schubert-Zentenarausstellung“ im Messepalast.¹⁴

Franz Schuberts Stadt entspricht das Biedermeier verklärte Alt-Wien-Motiv, das heißt die mittelalterliche „eigentliche Stadt“ vor der Stadterweiterung. Diese subtile Betonung der imaginären Stadtgrenze spielt keine unwesentliche Rolle bei der Zentenarfeier (15.–19. November 1928), die nicht nur Thema einer Ausstellung und verschiedener Konzertreihen in Schuberts Geburtshaus und auf dem Josefsplatz, sondern ebenso Anlass zu einer Parade mit nicht weniger als 120.000 Sangesbrüdern auf der Ringstraße (22. Juli 1928) und zum gleichzeitig stattfindenden megalomanen, pangermanischen 10. Deutschen Sängerbundesfest (19.–22. Juli 1928) auf der Jesuitenwiese im Prater wurde. Die ambivalente kultur-politische Intention, die Überschneidung politischer Couleurs und die ästhetisch betrachtet post-historisti-

¹³ FREUD, Zwangshandlung und Religionsübungen, 4–12.

¹⁴ Vgl. Einführung in die Schubert-Zentenarausstellung; Erinnerung an die Schubert-Zentenarfeier. Ein Jahr zuvor fanden am gleichen Ort, im Messepalast, wo sich ursprünglich die Hofstallungen befanden und heute das Museumsquartier befindet, die Ausstellung „Wien und die Wiener“ (1927), sowie die Beethoven-Zentenarausstellung „Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit“ im Historischen Museum der Stadt Wien statt.

sche Inszenierung dieser multiplen Feier soll Gegenstand nachfolgender Überlegungen bilden. Auch wenn die Aktivitäten des „Roten Wiens“ auf die Selbsterziehung der Arbeiterklasse fokussiert waren, lassen sich Movens und das dafür eingesetzte ikonographische und performative Programm der Schubert-Zentenarfeier nicht allein unter den Prämissen der 1919 errichteten und von David Josef Bach geführten Sozialdemokratischen Kunststelle erklären.¹⁵ Hinter dem Schubert- und Sängerbundesfest, die mit der zehnjährigen Feier der Gründung der Ersten Republik und mit der Bewerbung Karl Renners zum Amt des Bundespräsidenten zusammenfallen, verbergen sich nicht nur gegensätzliche ideologische und ästhetische Positionen, sondern auch konfrontierte Imaginationen der Wiener Musikstadt. Der sanften Wirkung von Schubert's Liedern unterliegt die sanfte Gewalt einer sowohl politisch als auch kulturell kontroversiell und heterogen konfigurierten Stadt. Allein der zitierte Eröffnungstext der Ausstellung verrät die Stagnation eines Alt-Wien-Mythos: Wien bleibt Wien.¹⁶ Die „eigentliche Stadt“ verweist auf die mittelalterliche Festung mit Wall und Graben; alles was dazu neu gebaut wurde, verhält sich „bescheiden



Abbildung 2: Prospekt Einführung in die Schubert Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928.

¹⁵ Hingegen verortet Hartmut Krones die Aktivitäten der Schubert-Zentenarfeier einzig und allein unter den volksbildnerischen Bestrebungen des „Roten Wiens“, vgl. KRONES, 20. und 21. Jahrhundert, 399. Eine frühere Schubertfeier mit Ausstellung im Künstlerhaus, Festumzug und Konzertprogramme fand in Wien bereits 1897 statt. Der Wiener Volksbildungsverein war für die Organisation von Vorträgen (unter anderem von Heinrich Schenker) und Konzerte verantwortlich. MESSING, Politics of a Schubert Year, 230. Die ideologische Färbung der Schubertfeier lässt bereits Affinitäten zur Schubert-Zentenarfeier aufspüren. Sängerbünde, der Schubertbund und der Niederösterreichische Sängerbund nahmen an dem feierlichen Umzug zur Errichtung des Schubertdenkmals im Stadtpark teil. Die Wiener Zeitung vom 1. Februar 1897 berichtet: „Eine Musikkapelle führte den Zug der Sänger, die entblößten Hauptes an dem Monumente vorüberzogen. Die Fahnenvereine legten Kränze, zumeist aus Lorbeer, am Sockel nieder.“ Vgl. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18970201&seite=2&zoom=33&query=%22Schubert%22%20B%22Musikfest%22&provider=P02&ref=anno-search> (Zugriff 27. Juli 2015).

¹⁶ Zu den Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten des Modernisierungsprozesses Wiens und zur Bildung eines Stadt-Imaginariums siehe MUSNER, Geschmack, besonders 89–136. Eine Anthologie von Texten zum Alt-Wien-Mythos findet sich in KLAFFENBÖCK, Sehnsucht nach Alt-Wien.

und unauffällig“. Diese Narration, sollte man meinen, steht im krassen Gegensatz zur Kommunalpolitik der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei, die im Begriff war, das „eigentliche Wien“, durch eine Wohn- und Sozialpolitik ohne Präzedenzen in eine diametral entgegengesetzte Richtung neu zu entwerfen.¹⁷

Für die zeitgleich stattfindende Zelebration des 10. Deutschen Sängerbundesfestes baute die sozialdemokratische Stadtverwaltung auf der Jesuitenwiese im Prater innerhalb von knapp sechs Monaten eine Halle mit einer Kapazität für 30.000 Zuhörer. Die musikalische Repräsentation deutschsprachiger Sängerbünde aus aller Welt sollte primär der Schubert-Zentenarfeier, aber auch der zehnjährigen Feier der Republik dienen.¹⁸

Franz Schubert wird somit ambivalent ausgelegt, einerseits als der „wienerischste“ und volksnaheste unter den Wiener Komponisten – hier verschränkt sich die Matrix des Alt-Wien-Mythos mit den Bildungsbestrebungen der Sozialdemokratie beziehungsweise mit der Verbürgerlichung der Arbeiterklasse – und andererseits als Emblem der deutschen Kulturnation. Wie im Prospekt zur Schubert-Ausstellung gezielt formuliert, „konnte sich [durch Schubert] die volkshafte Kunst des Wiener Bodens, die auf natürlichem, höchst persönlichem Empfinden, auf innerem Erleben beruht, unbeschränkt entfalten“.¹⁹ Der gleiche Dualismus, der, wie von Messing beschrieben, die Schubert-Feier von 1897 charakterisierte: „as prince of the German Lied and Vienna's greatest musical native son“.²⁰ In beiden Jubiläen, 1897 und 1928, sind der Gedanke der „Großdeutschen Nation“ und der Gedanke einer genuinen Wiener „Identität“ explizit enthalten, implizit schwingt jedoch eine latente antisemitische und antimodernistische Haltung mit, die sich auf die kontroversielle parteipolitische Auseinandersetzung zwischen der christlich-sozialen und der sozialdemokratischen Ideologie zurückführen lässt. Der Verweis auf das „Boden-Argument“ fehlt nicht in den musikbezogenen Diskussionen der Christlich-Sozialen Partei bezüglich der Vorbereitung der Schubert-Feier: *Wir haben uns mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln gegen jene vollständig fremden Dinge gewehrt, die absolut in Wien nicht bodenständig sind und die dem Geschmack und der künstlerischen Ansicht des Wiener Publikums absolut nicht entsprechen*, heißt es lapidar in einer der Vorbereitungssitzungen des Gemeinderates.²¹ Freilich wendet sich hierbei die Kritik primär an die Vertreter der

¹⁷ Dazu etwa den Ausstellungskatalog zur Weltausstellung in Wien: KOS – GLEIS, Experiment Metropole.

¹⁸ Zu diesem Anlass wurde von Karl Harbauer die Festschrift zum 10. Deutschen Sängerbundesfest herausgegeben, die den deutschen Sängergäste als „Erinnerungswerk an die großen und unvergesslichen Tage in Wien“ dienen sollte; vgl. HARBAUER, Sängerbundesfest.

¹⁹ Einführung in die Schubert-Zentenarausstellung.

²⁰ MESSING, Politics of a Schubert Year, 43.

²¹ Aussage des Gemeinderates Rummelhardt, vgl. Gemeinderat, Sitzungsprotokoll, 21. Juni 1927, 3266, zitiert aus EDER, Wiener Musikfeste, 17.

Neuen Musik – Neutöner – und jüdischen Komponisten, Schönberg an erster Stelle, jedoch zielt diese Aussage auf eine grundsätzlich entgegengesetzte Kulturpolitik der Schwarzen und Christlich-Sozialen gegenüber den Sozialdemokraten beziehungsweise Austromarxisten, die die Förderung der Moderne als eines der wesentlichen volksbildnerischen Maßnahmen erachteten.²² Schuberts Gestalt laviert zwischen den Ansprüchen eines österreichischen und eines großdeutschen Kulturbegriffs, der teilweise die kontroversielle Partizipation aller Parteien an der Schubert-Zentenarfeier erklärt.²³ Noch stärker betont als in der ein Jahr zuvor stattfindenden Beethoven-Zentenarfeier (26. März 1927), die wie jene Haydns (1909) auch von Guido Adler konzipiert wurde, stellt sich Schuberts Feier als ein Fest in kultureller und nationaler Hinsicht dar. Die Steigerung der nationalpolitischen Dimension ergibt sich aus der Partizipation der Sängerbünde, bei deren zehnten Fest sich Wien gegenüber drei anderen städtischen Kandidaten – Dresden, Frankfurt am Main und Leipzig – durchsetzen konnte. Der Vorsitzende des Schubertbundes und für die Organisation der Feierlichkeiten zuständige Hofrat Jacksch betonte seine Intention, das Fest im Sinne des nationalen Gedankens und der Verteidigung der Sprachgrenze durchzuführen.²⁴ Die ikonographische Repräsentation dieser Gedanken lässt sich besonders deutlich an den zahlreich gedruckten Postkarten-Souvenirs erkennen.

Unter den vielen Festpostkarten, die zum Anlass des 10. Deutschen Sängerbundesfestes und der Schubert-Zentenarfeier gedruckt wurden, erscheint eine davon besonders aussagekräftig (siehe Abbildung 3).

Franz Schubert wird in einem goldenen oktogonalen Lorbeerharnisch, von einer romantisierenden Gartenlandschaft umgeben, in der Mitte abgebildet: links davon der schwarze Adler mit dem Brustschild (weißes Kreuz auf rotem Grund), rechts

²² Im Mitteilungsblatt der sozialdemokratischen Kunststelle, das den programmatischen Titel „Kunst und Volk“ trägt, und zwischen 1926 und 1931 erschien, formuliert David Josef Bach den Kerngedanken seines kunstpolitischen Programms: „Wir müssen [...] das Erbe der Vergangenheit antreten, soweit es für uns noch etwas zu bedeuten hat, und wir müssen als die lebendige Klasse, die wirksame Klasse der Zukunft, wie Marx die Arbeiterklasse genannt hat, mit aller Vorsicht und allen Hemmungen doch auch zur lebendigen und zukunftssicheren Kunst stehen.“ Vgl. *Kunst und Volk* 10 (1929), 282, zitiert nach PAAR, *Austromarxistische Kunstpolitik*, 94.

²³ Im Gegensatz zu den Musik- und Theaterfesten der Stadt Wien vom 26. Mai bis 13. Juni 1920 (Meisteraufführungen Wiener Musik) und vom 14. September bis 15. Oktober 1924, von Guido Adler initiiert, die von der sozialdemokratischen Kunststelle organisiert wurden, gerieten sowohl das Beethoven-Fest von 1927, das von Guido Adler retrospektiv und der Moderne gegenüber deklarativ distanziert gestaltet wurde, als auch die Schubert-Zentenarfeier zwischen die Interessen der Parteien. Die politische Spannung spiegelt sich unter anderem in der unkoordinierten Form wider wie die Schubert-Zentenarfeier durchgeführt wurde. Drei verschiedene Kommissionen, die miteinander keine fließende Kommunikation pflegten – Stadtverwaltung, Bundesregierung (Unterrichtsministerium) und Fremdenverkehrsverband – waren für die Organisation zuständig. Vgl. EDER, *Wiener Musikfeste*, 201–203.

²⁴ Die „schwer bedrohte Sprachgrenze“ fungierte bereits vor dem ersten Weltkrieg als schwerwiegendes Argument bei der Planung der Deutschen Sängerbundesfeste, vgl. EDER, *Wiener Musikfeste*, 154–156.



Abbildung 3: Postkarte Franz Schubert, Lindenbaum, österreichische und deutsche Embleme.

davon die deutsche Fahne mit den Geburts- und Sterbedaten Schuberts (1797–1828); zwischen den Lebensdaten eine Lyra mit einer Partitur des „Lindenbaums“, die mit der Abbildung eines „Brunnens vor dem Tore“ auf der gegenüberliegenden Seite symmetrisch korrespondiert.²⁵ Das ikonographische Programm der Postkarten geht weit über die Grenzen des Kunstliebhabersouvenirs hinaus. Das narrative Pendant dazu stellt die Begrüßungsrede von Friedrich List (1869–1940), Rechtsanwalt aus Reutlingen und Präsident des Deutschen Sängerbundes, in Wien dar, in welcher Gedanken wie etwa die „Verwandlung der deutschen Blutgemeinschaft in die Schicksalsgemeinschaft“ und „durch die Pflege des deutschen Liedes dem deutschen Gedanken in der Welt zu dienen für des deutschen Volkes Einigkeit und Größe“ den Eindruck einer „überwältigenden Anschlusskundgebung“ einkreisen.²⁶ Eine weitere Postkarte aus der Zeit übersetzt ikonographisch die zugrundeliegenden Intentionen, indem das Wahrzeichen Wiens, St. Stephan, und das Wahrzeichen der deutschen

²⁵ Es sei nur am Rande vermerkt, dass 1928 am Alsergrund, dem Geburtsbezirk Schuberts, auf Veranlassung des Wiener Schubertbundes und der Bezirksvertretung Alsergrund ein Schubertbrunnen errichtet wurde. Der Architekt Franz Matschek, am Wohnbauprogramm des Roten Wiens intensiv beteiligt und ab 1922 Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, sowie der Bildhauer Theodor Stundl, für die zentrale Marmorfigur des „lauschenden Mädchens“ zuständig, wurden damit beauftragt.

²⁶ BRUSNIAK, Buch des Fränkischen Sängerbundes, 156.



Abbildung 4: Postkarte 10. Deutsches Sängerbundesfest, Steffel und Wartburg.

Kulturation, die Wartburg, der schwarze Adler in der Mitte – diesmal mit einem weißen Wappen mit der Inschrift „Verbrüderung“ – umrahmen. Die historische Sequenz des Anschlussgedankens, der Nachklang des deutschen Bruders aus dem Ersten Weltkrieg und die pangermanische Kundgebung des ersten Schubertfestes von 1897 unter Karl Luegers Ägide fügt sich dem Bild unmittelbar an.

Die Allianz zwischen etwa 30.000 Teilnehmern der Sängerbüder und der Schubert-Zentenarfeier steigerte das jeweilige Gewaltpotential, das bereits zu seiner Zeit nicht unbemerkt blieb. Soma Morgenstern hält in seinen Erinnerungen an Joseph Roth das Konzertereignis folgenderweise fest: „Zu Beginn wurde das Lied ‚Leise flehen meine Lieder‘ von den Sängern in ein dreifaches Pianissimo gesungen, und das wirkte auf Roth nicht nur skurril, sondern vor allem höchst bedrohlich.“ Auf den Kommentar von Morgenstern: „Donnerwetter! War das ein Pianissimo!“, soll Roth betroffen geantwortet haben: „Das ist ein Treffer! Aber du kommst damit nicht durch.“²⁷ Offensichtlich erkannte Roth in dem programmatisch, bewusst ausgesuchten süßlich-romantischen Lied die reinste Form der Gewalt in seiner reprimiertes-

²⁷ MORGENSTERN, Joseph Roths Flucht und Ende, 65, zitiert nach KEREKES – TELLER, Massenkonzepte der Unterhaltungskultur, 78, Anm. 29. Die Quellen geben unterschiedliche Mitgliederzahlen beim Sängerbundesfest an, Morgenstern spricht von 40.000, EDER, Wiener Musikfeste, von 30.000 Sängern.



Abbildung 5: Erinnerung an die Schubert Zentenarfeier und an das 10. Deutsche Sängerbundesfest.

ten und zugleich sanftesten Gestalt.²⁸ Der Text lässt sich ebenso ambivalent wie die Manipulation von Schubert selbst auslegen. Das sehnsüchtige Flehen des Liedes gleicht einer Kontrafaktur des politischen Programms. Nicht zuletzt sollte in Mai 1933 zwischen dem Deutschen Sängerbund und dem Reichsminister und des Führers Beauftragten in der Leitung der NSDAP, Rudolf Hess, die Gleichschaltung des Sängerbundes mit der NSDAP abgeschlossen werden.²⁹

Neben der proto-nationalsozialistischen Massenveranstaltung im Prater, die, wie es in der Neuen Freien Presse hieß, zum ersten Mal nach dem Krieg „eine gut organisierte Völkerwanderung und Massenbewegung [...] gerichtet nach einem gemeinsamen Ziel“ darstellte,³⁰ fand der friedliche Festzug mit unter anderem Schuberts

²⁸ Mit gleichem Titel wurde 1933 ein Spielfilm über Franz Schubert unter der Regie von Willi Forst gedreht (UA Berlin 1933, EA Wien 1933). Die stimmungsvolle Rückkehr in die Biedermeierzeit wirkt wie ein eskapistischer Akt.

²⁹ Vgl. STEB, Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit, 30–31.

³⁰ „Zum ersten Mal seit damals [der großen Völkerwanderungszeit] wieder eine Völkerwanderung aller deutschen Stämme, aber ohne anderen Vernichtungswillen als etwa den dursterzeugter sommerlicher Angriffslust auf Schwächerer Lager und Grinzinger Heurigen, ohne andere Streitbarkeit als die des friedlichen Wettbewerbs im Reich des Gesanges.“ Vgl. Karl Hans STROBL, Sängerbund in Wien, in: Neue Freie Presse, 15. Juli 1928. Siehe auch BECKER – LITTMANN – NIEBALSKI, Vergnügungskultur um 1900, 79. Der RAVAG-Sender, der erst 1924 gegründet wurde, stand sowohl in musikalischen Sendungen als auch



Abbildung 6: Postkarte Schubert-Feier am Ring mit jungen Mädchen in weißen Kleidern.

Umzugswagen vom Burgtor über die Ringstraße bis zum Festplatz bei der Sängerkirche auf der Jesuitenwiese im Prater statt.

Das Bild der in weiß gekleideten Jungfrauen, die die „Monstranz“ der Schubertbüste aus Gips umringen, evoziert nicht nur das biedermeierliche Wien der intimen Salonmusik und der gebildeten Bürgerlichkeit, sondern enthält auch formale Verweise auf den Reliquienkult einer religiösen Prozession, verbunden mit einer Biedermeierästhetik. Schubert als Repräsentant der alten Ordnung, ein echter Wiener, kein deutscher wie Beethoven, kein Salzburger wie Mozart, kein Niederösterreicher wie Haydn, sondern einer der am Alsergrund geboren und in der Kettenbrückengasse gestorben war, erscheint in einer genuin urwienerischen Stilistik. Anton Weiß schreibt in seiner

in seiner gedruckten Ausgabe im Zeichen Schuberts. Die Ausgabe von „Radio-Wien. Illustrierte Wochenschrift des Österreichischen Radioverkehrs A. G. (RAVAG)“ berichtete ausführlich über das Ereignis (Ausgabe vom 16. November 1928, Nummer 7, 5. Jahrgang). Die Beiträge von Richard Specht (Der Symphoniker Schubert), Hans Holländer (Schuberts Liederschaffen) und Ferdinand Müller (Schuberts Alltag) bildeten den Hauptteil der Ausgabe. Im Übrigen wurde nach dem Motto des RAVAG-Direktors Oskar Czeija, einheimische Kunst und Künstler sowie den Volksgesang und die Volksmusik zu fördern, Schuberts „Dreimäderlhaus“ als erste Live-Sendung der RAVAG im März 1925 übertragen. Vgl. Ast, Entwicklung des musikalischen Programms, 30.

Biographie über Schubert, 1928 pünktlich zum Jubiläum erschienen: „Seine Klänge, seine süßen Weisen konnten nur in den säuselnden Lüften des Wiener Waldes erklingen, sie haben alle den würzigen Geruch des Wiener Bodens [...]“.³¹ Aber unter der subtilen Inszenierung der Schubert-Zentenarfeier und des Sängerbundesfestes sind der imminente Anschlusswunsch und die Blut-und-Boden-Ideologie nicht zu übersehen.

Kaum ein Komponist ist Gegenstand solcher Massenverehrung gewesen wie Schubert.³² Das Gewaltpotential, das dem Fetischismus, dem Reliquienkult und der Massenmobilisierung zugunsten einer national-ästhetischen Demagogie der Schubert-Zentenarfeier unterlag, entging den intellektuellen Kreisen nicht. Aber auch die Marketingstrategien und die ökonomischen Nutznießer jener Feier blieben nicht unkommentiert. In der Arbeiter-Zeitung von 1928 schreibt Ernst Fischer, Führer der Linksopposition und ab 1934 Mitglied der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ), einen ironischen Beitrag mit dem Titel „Schubert und der Fremdenverkehr. Eine Nachlese“: „Wir haben die politische Bedeutung des Sängerfestes kritisch gewürdigt. Noch mehr wird die Kritik durch den Missbrauch herausgefordert, den Geschäft und Gefühlsdudelei, Presse und Phrase mit diesem Anlass getrieben haben. Es ist eine geistige Abwehr, die Schubert gegen das Schubert – Geschäft, den toten Sängerbund gegen den lebenden Kapitalisten in Schutz nimmt.“³³

Das kapitalistische Argument bezog sich auf Schuberts Büsten aus Schmalz und aus Seife, auf Marmeladen und allerlei Souvenirs, mit denen die Wiener Geschäfte und Warenhäuser sich im Hinblick auf das Gedenkjahr ausgerüstet hatten, und die auf die Marketingstrategien des gerade gegründeten Fremdenverkehrsamtes rund um den „Stadtgott von Wien“ zurückführten.³⁴ Wie Fischer sarkastisch betont, war das passendste Objekt zum Wesen der Heldenverehrung, die Büste aus Schmalz, „aus jener Substanz, die der Mischung aus österreichischer Spießer und internationales Genie am besten entspricht [...] aus dem Stoff geformt, der für die Backhendeln

³¹ WEISS, Franz Schubert, 4. Nicht anders klingen die fast 30 Jahre später, in den Wiederaufbaujahren, von Alfred Orel postulierten Heim- und Nährboden fundierten Beschreibungen von Schuberts Musik. Vgl. OREL, Musikstadt Wien, 243 f.

³² Selbst die Exhumierung seiner Überreste am Währinger Friedhof und die Übertragung in das Ehrengrab am Zentralfriedhof wurden 1888 mit einem Festzug begleitet. Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 1888.

³³ Arbeiter-Zeitung, 25. Juli 1928, 5. Der Hauptbeitrag auf der ersten Seite lautete „Für und gegen den Anschluß“, darunter ein Absatz mit dem Titel „Eine große Anschlußkundgebung“, „Einstimmig wurde eine Resolution angenommen, die nachdrücklich die Forderung nach Vereinigung Österreichs mit Deutschland auf Grund des Selbstbestimmungsrechts der Völker erhebt.“ Vgl. Arbeiter-Zeitung, 25. Juli 1928, 1.

³⁴ EDER, Wiener Musikfeste, 203. Ein Werbeprospekt der Fremdenverkehrskommission mit dem Titel „Schubertjahr Wien 1928“, in welchem der Ausdruck „Stadtgott von Wien“ vorkommt (Seite 3 ohne Seitenangabe) befindet sich in der Wienbibliothek im Rathaus.

und für die Heroen des österreichischen Spießers unentbehrlich ist: aus Schmalz“. Und er setzt mit einem signifikanten Vergleich zu Beethoven fort: „Beethoven, dem vor einem Jahre ebenfalls ein Gedenktag widerfuhr, konnte man nur in offiziellen Kundgebungen feiern; das war ungemütlich und hart wie Marmor, der sich zu keiner Speise verarbeiten läßt. Schubert aber ist ein Treffen für alle die gern ein Backhendl und ein Flascherl Wein vertilgen, wenn sie ihrer Großen gedenken.“³⁵ Die Stadt zelebriert sich hierbei selbst und positioniert Schubert als ihren wahren Repräsentanten, der im Gegensatz zum auratischen, dem Olymp nahen Beethoven, alle Attribute einer genuin wienerischen Volkstypologie hatte.³⁶ Schubert gehört einerseits in eine klar demarkierte geistige Topographie des Alt-Wien-Mythos, andererseits fungiert er als Leitfigur im Zeichen der Verbrüderung Deutschlands und Österreichs, im Zeichen des „Vor-Anschlusses“ und wird damit als offensiver Kontrapunkt zur gegenwärtigen Moderne instrumentalisiert.³⁷ Hingegen soll der deklarierte Antisemit und späteres Mitglied der NSDAP, Robert Lach, Professor für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, im Rahmen der Zentenarfeier einen vernichtenden Vortrag über Schubert gehalten haben, in dem er den Komponisten als dilettantisch, epigonal, parasitär, petit-bourgeois und unmoralisch bezeichnete.³⁸

³⁵ WEISS, Franz Schubert, 5. Zu fragen ist, warum sich 1928 und in der Gestalt Franz Schuberts die österreichisch-identitären Ingredienzen in einer solchen Intensität kumuliert haben, um erst wieder in der zweiten Nachkriegszeit mit Spielfilmen wie etwa „Franz Schubert – Ein Leben in zwei Sätzen“ (1953), „Ein unvollendetes Leben“ (1954) und „Das Dreimädlhaus“ (1958) ein Revival zu erleben, das allerdings ausschließlich die volkstümliche, harmlose und aber zugleich geniale österreichische Identität des Komponisten betont und damit eine zweite Instrumentalisierung seiner Person im politischen Sinne erzielt. Im Zeichen des Wiederaufbaus und im Zeichen der Restituierung eines musischen, unschuldigen Wiens wie von Lutz Musner in seiner „Archäologie der Wiener Gemütlichkeit“ auf den Punkt gebracht, vgl. MUSNER, Geschmack, 173 ff.

³⁶ Die internationale Presse fasste besonders treffend jene Popularisierungswelle von Schuberts Musik durch die Operettenkomponisten auf. In „The Musical Times“ von Jänner 1929 ist zu lesen: „When all is said, it is not Schubert's music in his original shape that has so endeared him to the broad masses, but rather the devices of those cleverly speculative, royalty-hungry operetta-writers who have compiled Schubert's charming melodies into musical comedy concoctions and to complete the ‚popular appeal‘ have placed Schubert himself on the stage in the shape of a simple-minded, almost childish tenor lover, rotund of appearance, modest in intellectual forces [...]“, BECHERT, Vienna's Schubert Festival, 30.

³⁷ Wie Martina Nussbaumer in ihrer referentiellen Publikation Musikstadt Wien vermerkt, ist in der Musik, das was in der Realpolitik nicht möglich war, das heißt die Vereinigung Deutschlands und Österreichs, vollzogen worden. Nussbaumer bezieht diesen Sachverhalt bereits auf die Mozart-Zentenarfeier und die zu diesem Anlass organisierte „Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ 1892 im Wiener Prater. NUSSBAUMER, Musikstadt Wien.

³⁸ Paul Bechert schreibt in „The Musical Times“ vom Jänner 1929 ähnliches: „To see musicians and musicologists entangled in such prejudices was one of the painful incidents of the Festival. That Schubert was a mediocre composer, musically imperfect, in technique a dilettante, morally debased and ethically defective, a composer of insufficient mental and artistic equipment [...]“ BECHERT, Vienna's Schubert Festival, 30. Siehe hierzu auch LACH, Grossdeutsche Kultureinheit, 294–295.

Ritual, öffentlicher Raum und die Erfindung von Tradition

Die Prozession zu Fronleichnam im 15. Jahrhundert weist auf die Gründungszeit einer kollektiven Appropriation des öffentlichen Raums und damit auf eine gemeinsame Ausrichtung der städtischen Körperschaften mittels des Glaubens hin, während die Musikparade zur Schubert-Zentenarfeier von 1928 es mittels der Kunst vollbringt. Kunst und Glaube wurden in Österreich immer wieder als geeignete Medien der Verdrängung, des Anerkennungswunsches und der kollektiven Anästhesie bei gleichzeitigem Handlungszwang eingesetzt. In beiden Fällen wurde die Erfindung einer Tradition, die auf Glaubensbekenntnisse, Mythen und Legenden beruht, als Mittel zur Stiftung einer demarktierten österreichischen Identität, für die Wien als Epizentrum fungiert, verwendet.³⁹ Die Stadt bildet sich im Hintergrund als ein imaginärer Ort, als Projektionsfläche forciertener Intentionen ab. Es ist aber nicht die polyphone, simultan pulsierende Stadt, die in jenen performativen Aktionen abgebildet wird, sondern eine verinnerlichte Stadt, die sich in der Kumulation von Ideologie, Emotion, Sehnsucht, Erfindung und Erinnerung neu formiert. Die Erzählungen, die über den Stadtplan gelegt werden, ermöglichen eine neue Perzeption der Stadt. Die räumlichen Grenzen erfahren dabei eine Erweiterung und eine neue semantische Deutung. Die Appropriation der wiederholt zu deklarativen politischen und kulturpolitischen Zwecken bespielten Ringstraße dient diesmal zur internationalen Ankündigung des Musiklebens Wiens, der Welthauptstadt der Musik, auf dem Heimatboden österreichischer Kultur. Während die öffentlichen Prozessionen des Mittelalters die Stadt, intra und extra muros, erstmals in ein kohärentes Ganzes zu verwandeln suchen, lassen die den Komponisten gewidmeten Stadtfeste der Zwischenkriegszeit die polarisierte Eigenwahrnehmung zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie die damit verbundene Resistenz gegen die Moderne erkennen.

³⁹ HOBSBAWN, *The Invention of Tradition*.

Transkription und Übersetzung von A-Wn Cod. 4712, fol. 109r

<p>Ordo processionis in die Corporis Christi sic teneatur <i>Primo procedant czeche cum can delis suis, secundum ordinem suum</i> <i>Observetur etiam ut cuilibet singulari processioni specialis minister deputetur tunc primo portentur vexil= la scolarium et illa secuntur primo iuvenes scolares</i> <i>Studentes magistri etiam sec<u>un</u>dem ordinem consuetum videlicet ad dexteras reliquiarum in quarum deportacione talis debet esse ordo</i></p>	<p>Die Ordnung der Prozession am Fronleichnamstag soll so eingehalten werden: Zuerst sollen die Zünfte mit ihren Kerzen voranschreiten nach ihrer Ordnung. Es sei beachtet, dass jedem einzelnen Prozessionsteil ein besonderer Kirchendiener zugewiesen ist. Nun sollen die Banner der Scholaren zuerst losgehen und jenen folgen zuerst die jugendlichen Schüler, die Studenten, auch die Magister nach der gewohnten Reihenfolge, nämlich rechts der Reliquien, bei deren Transport die Ordnung folgende sein muss:</p>
<p>2 ----- <i>Primo procedant Carmelite regu Augustinenses lares seu Minores religiosi Predicatores De sancto spiritu Tewtunici Iohannite Scoti</i></p>	<p>----- Zuerst sollen die Carmeliter vorgehen, [dann die] Augustiner Minoriten (die Regulierten „Religiösen“) Dominikaner die vom Heilig-Geist [Spital] der deutsche Orden Johanniter Schotten</p>
<p>3 ----- <i>Capellani non beneficiati De hospitali Capellani beneficiati extra ecclesiam</i></p>	<p>----- Kapläne ohne Pfründe die vom Spital [Bürgerspital] Kapläne mit Pfründen außerhalb der Kirche –</p>
<p>4 ----- <i>Capita sub celo Com[muni] De Sancto Ieronimo De Sancto Philippo De Sancto Rudperto cum Scotis De Sancto Petro cum Scotis De Sancto Iacobo</i></p>	<p>----- Die Häupter unter gemeinsamen Baldachin:¹ von Hl. Hieronymus von Hl. Philipp von Hl. Rudpert (mit den Schotten) von Hl. Peter (mit den Schotten) von Hl. Jakob</p>

¹ Hierbei handelt es sich um eine Gruppe von Reliquien aus St. Stephan: Haupt des Hl. Hieronymus, Hl. Philippus, Hl. Rudpert, Hl. Peter und Hl. Jakob.

<p>5 ----- Sacrarium cum celo De Ottenhaym De Beata Virgine Sacrarium cum celo De Sancto Michaele; observetur ne czechani cum crinalibus transeuntes processioni ulla= tenus inmiscantur</p> <p>6 ----- Altariste de carnario altariste nostre ecclesie cum de Tirnaria De Sancta Dorothea (sacrarium cum celo) Camisia sancti Georii Gratiationarii vicarii Octenarii Capellani canonicorum Canonici cum suo decano Celum Eslarii cum cruce sua Prelati Episcopi Celum cum cruce civitatis Celum cum tabernaculo nostro</p>	<p>----- Heiligtum/Reliquiar unter Baldachin von Ottenhaym [Kapelle]² von der seligen Jungfrau (Maria am Gestade) Heiligtum/Reliquiar unter Baldachin von Hl. Michael; man soll darauf achten, dass die Zunftmitglieder, die mit Kopfbedeckungen vorbeigehen, sich auf keinen Fall in die Prozession mischen.</p> <p>----- Altaristen (Kapläne) vom Karner Altaristen unserer Kirche mit Tirna(-kapelle)³ das Heiligtum/Reliquiar der Hl. Dorothea unter Baldachin⁴ das [Panzer-]Hemd des Hl. Georg Gratiationare und Vikare Achter Kapläne des Domkapitels das Domkapitel mit Dekan der ‚Baldachin‘ der Eslaren⁵ mit seinem Kreuz Prälaten Bischöfe Baldachin mit dem Kreuz der Stadt Baldachin mit unserem Tabernakel.</p>
---	--

² Hierbei handelt es sich um die Reliquien oder Heiligtümer der Rathauskapelle, Maria am Gestade und St. Michael.

³ Ursprünglich Morandus- und Kreuz Kapelle, ab ca. 1390 mit der Familie Tirna in Verbindung zu bringen.

⁴ Siehe Verweis des Schreibers am Rande der Zeile.

⁵ Hans von Eslarn, Ratsherr 1455, 1457, 1462 (bis 19.8.); und Hermann von Eslarn, Ratsherr 1401/1402, Richard Perger, Die Wiener Ratsbürger 1396-1526. Ein Handbuch, Wien 1988, 193.

Quellen und Literatur

Quellen

Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie Deutschösterreichs, Nr. 205, 41. Jahrgang, 25. Juli 1928, Wien 1928.

BECHERT, Vienna's Schubert Festival: Paul BECHERT, Vienna's Schubert Festival, in: The Musical Times, Jänner 1929.

Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 26, 1. Februar 1897, online: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18970201&seite=2&zoom=33&query=%22Schubert%22%2B%22Musikfest%22&provider=P02&ref=anno-search> (Zugriff 27. Juli 2015).

10. Deutsches Sängerefest: 10. Deutsches Sängerbundesfest, hg. von Karl HARBAUER. Vorwort zur zweiten Auflage, Wien 1928.

- Einführung in die Schubert-Zentenarausstellung: Einführung in die Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928, hg. vom Wiener Männergesangverein, Wien 1928.
- Erinnerung an die Schubert-Zentenaarfeier: Erinnerung an die Schubert-Zentenaarfeier und an das 10. Deutsche Sängerbundesfest, hg. vom Wiener Männergesangverein, Wien 1928.
- Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. Jahrgang, Wien 1888.
- STROBL, Sängerefest: Karl Hans STROBL, Sängerefest in Wien, in: Neue Freie Presse, 15. Juli 1928, online: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19280715&seite=1&zoom=33> (Zugriff 27. Juli 2015).

Literatur

- AST, Entwicklung des musikalischen Programms: Max AST, Die Entwicklung des musikalischen Programms von Radio-Wien 11 (1), Wien 1934.
- BECKER – LITTMANN – NIEDBALSKI, Vergnügungskultur: Tobias BECKER – Anna LITTMANN – Johanna NIEDBALSKI (Hg.) Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011.
- BENJAMIN, Denkbilder: Walter BENJAMIN, Denkbilder, Frankfurt am Main 1974.
- BOHLMANN, Music inside: Philipp BOHLMANN, Music inside out: sounding public religion in a post-secular Europe, in: Georgina BORN (Hg.), Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience, Cambridge 2013, 205–223.
- BOHLMANN, Revival: Philipp BOHLMANN, Revival and Reconciliation: Sacred Music in the Making of European Modernity, Lanham 2013.
- BREUSS – LIEBHART – PRIBERSKY, Rituale: Susanne BREUSS – Karin LIEBHART – Andreas PRIBERSKY, Rituale des nationalen Gedenkens – die Schweiz, Frankreich, Österreich und Deutschland im Vergleich, in: Emil BRIX – Hans STEKL (Hg.), Der Kampf um das Gedächtnis: Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien 1997, 395–418.
- BRUSNIAK, Sängerbund: Friedhelm BRUSNIAK, Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes, München 1991.
- BRUSNIAK, Deutsches Lied: Friedhelm BRUSNIAK, Der Deutsche Sängerbund und das „deutsche Lied“, in: Helmut LOOS – Stefan KEYM (Hg.), Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002, Leipzig 2004, 409–421.
- BUTOR, Stadt als Text: Michel BUTOR, Die Stadt als Text, Wien 1992.
- EDER, Wiener Musikfeste: Johanna Gabriele EDER, Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung, Wien/Salzburg 1991 (Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte 6).
- FREUD, Zwangshandlung: Sigmund FREUD, Zwangshandlung und Religionsausübung. Band 7: 1907, Studienausgabe, Frankfurt am Main 2007, 12–21.
- HOBBSAWN, Invention: Eric HOBBSAWN (Hg.), The Invention of Tradition, Cambridge/New York 1983.
- KERKES – TELLER, Urbanisierung: Amalia KERKES – Katalin TELLER, Periphere Urbanisierung. Massenkonzerte der Unterhaltungskultur in Wien und Budapest in den 1920er Jahren, in: Tobias BECKER – Anna LITTMANN – Johanna NIEDBALSKI (Hg.), Die tausend Freuden der Metropole: Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011.
- KOS – GLEIS, Metropole: Wolfgang KOS – Ralph GLEIS (Hg.), Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung. Wien Museum Karlsplatz, 15. Mai bis 28. September 2014, Wien 2014 (Sonderausstellung des Wien-Museums 397).
- KRONES, 20. und 21. Jahrhundert: Hartmut KRONES, Das 20. und 21. Jahrhundert. Vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart, in: Elisabeth Th. FRITZ-HILSCHER – Helmut KRETSCHMER (Hg.), Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart, Wien 2011, 359–486.

- KLAFFENBÖCK, Alt-Wien: Arnold KLAFFENBÖCK (Hg.), Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war, Wien 2005.
- LACH, Kultureinheit: Robert LACH, Grossdeutsche Kultureinheit in der Musik, in: Friedrich F. G. KLEINWÄCHTER – Heinz von PALLER (Hg.), Die Anschlussfrage in ihrer kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung, Wien 1930, 294–295.
- LE GOFF, Geschichte: Jacques LE GOFF, Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt am Main 1992.
- LYOTARD, Postmoderne: Jean-François LYOTARD, La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris 1979.
- MESSING, Schubert Year: Scott MESSING, The politics of a Schubert Year, in: Scott MESSING (Hg.), Schubert in the European Imagination. Volume 2: Fin-de-siècle Vienna, Rochester 2007 (Eastman studies in music 40), 37–69.
- MUSNER, Geschmack: Lutz MUSNER, Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt, Frankfurt am Main 2009.
- NUSSBAUMER, Musikstadt: Martina NUSSBAUMER, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images, Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien 2007 (Edition Parabasen 6).
- OREL, Musikstadt: Alfred OREL, Musikstadt Wien, Wien/Stuttgart 1953.
- PAAR, Kunstpolitik: Klaus Dieter PAAR, David Josef Bach. Austromarxistische Kunstpolitik am Beispiel der Musik, Diplomarbeit Wien 2012.
- PFOSE – RENNER, Austrofaschismus: Alfred PFOSE – Gerhard RENNER, Ein Toter führt uns an! Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus, in: Emmerich TÁLOS – Wolfgang NEUGEBAUER (Hg.), „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur, Wien 1984, 223–245.
- SIEB, NSDAP: Rainer SIEB, Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei, Osnabrück 2007.
- STERKEN, Art: Sven STERKEN, Towards a space-time art: Iannis Xenakis' Polytopes, in: Perspectives of New Music 39 (2001), 262–273.
- WEISS, Franz Schubert: Anton WEISS, Franz Schubert, Wien 1928.
- ZAPKE, Partitur: Susana ZAPKE, Die Stadt als Partitur. Eine Wiener Komposition, in: Susana ZAPKE – Stefan SCHMIDL (Hg.), Partituren der Städte. Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck, Bielefeld 2014, 127–140.
- ZAPKE, Fronleichnamprozession: Susana ZAPKE, Zum 650-jährigen Jubiläum der öffentlichen Begehung der Fronleichnamprozession in Wien (1363–2013). Ein Vorbericht, in: Codices Manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte 91/92 (2013), 33–37.
- ZAPKE, Jubiläum: Susana ZAPKE, Die Gottleichnam- oder Fronleichnamprozession feiert 650-jähriges Jubiläum, in: Pfarrblatt Dompfarre St. Stephan 68/2 (2013), 36–38.
- ZAPKE, Universität: Susana ZAPKE, Inszenierung der Universität im öffentlichen Raum. Prozessionen und Spielaufführungen im spätmittelalterlichen Wien, in: Thomas MAISEL – Meta NIEDERKORN-BRUCK – Christian GASTGEBER – Elisabeth KLECKER (Hg.), Artes – Artisten – Wissenschaft. Die Universität Wien in Spätmittelalter und Humanismus, Wien 2015, 85–101.

Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, Band 26

Das Gedenkjahr 2014 gab vielfältigen Anlass, über Ursachen, Ablauf und Auswirkungen des Ersten Weltkriegs zu reflektieren. Der vorliegende Band thematisiert verschiedenste Formen der Instrumentalisierung von Gewalt im städtischen Kontext als Medium von Herrschaftsrepräsentation, Konfliktlösung und öffentlicher Meinungsbildung im historischen Längsschnitt. Den regionalen Referenzrahmen bieten dabei die Habsburgermonarchie und angrenzende Territorien. Für die Diskussion der spezifischen Formen von Gewalt im Krieg im städtischen Raum bietet die Hauptstadt Wien ein anschauliches Beispiel.

Mit Beiträgen von Gerhard Ammerer, Peter Becker, Hans-Georg Hofer, Helmut Konrad, Wolfgang Maderthaner, Katharina Miko, Verena Moritz, Alfred Pfoser, Martin Scheutz, Andreas Weigl und Susana Zapke.

Elisabeth Gruber
Andreas Weigl
(Hrsg.)

**Stadt
und Gewalt**

Unser vollständiges Programm und
viele weitere Informationen finden Sie auf:

www.studienverlag.at



StudienVerlag