



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik im Widerstand gegen den Nationalsozialismus in
Österreich 1938 – 1945.
Dargestellt an ausgewählten Beispielen“

verfasst von / submitted by

David Reger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Margareta Saary

Helmut Brenner
(1957 – 2017)
und
Martha Handlos
(1953 – 2017)

in dankender Erinnerung zueigen

Danksagung

Auf das Herzlichste gedankt sein soll hier zuallererst Frau ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ **Margareta Saary** für die Betreuung meines Forschungsvorhabens. Mit ihrem gleichsam kritischen wie wohlwollend motivierenden Lehrverständnis gewährte sie mir die denkbar beste Unterstützung, um mich frei-versuchend und stets bewacht von ihrer wissenschaftlich messerscharfen Klinge durch den Irrgarten des von mir gewählten Forschungsfeldes zu bewegen. Dafür, dass ich zur späten Stunde meines Studiums bei ihr in die Lehre gehen durfte, bin ich von Herzen dankbar. Im **Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes** fand ich nicht nur das Quellenfundament für meine Recherchen und über Wochen und Monate hinweg eine produktive Arbeitsumgebung, sondern auch eine Vielzahl an hilfsbereiten Menschen, die mich kompetent unterstützten und denen kein redundanter Weg in die Magazine zu mühsam war. Ebenso bin ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der **Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek**, der **Wienbibliothek im Rathaus**, der **Universal Edition** und des **Arnold Schönberg Centers** dankbar, die mir durch freundliche Korrespondenzen, ausführliche Telefonate und wiederholtes Durchforsten der Archivkeller zu wertvollen Erkenntnissen verhalfen. Darüber hinaus standen mir auch Privatpersonen mit Wissen und Erfahrung zur Seite. So möchte ich **Leopoldine Zach**, die mir als Zeitzeugin dabei half, so manche Zusammenhänge besser erfassen zu können, und **Peter Grusch** für die Bereitschaft, sein umfangreiches Wissen über das politische Lied und die Bestände des DÖW mit mir zu teilen, herzlich danken.

In Gedanken begleiteten mich speziell zwei Menschen, die Wesentliches zum Entstehen dieser Arbeit beitrugen. Da war **Martha Handlos** (1953-2017), die durch ihre Seminare zu „Musik und Macht im Nationalsozialismus“ den Impuls für meine Beschäftigung mit der Musik im Widerstand gab. Und da war **Helmut Brenner** (1957-2017), der nicht nur mit seiner wissenschaftlichen Arbeit zur „Musik als Waffe“ eine wesentliche Grundlage für meine Arbeit lieferte, sondern es in seiner Lehrtätigkeit verstanden hat, die Studierenden bis an die Grenzen zu fordern, um ihnen aber gleichzeitig stets auf Augenhöhe zu begegnen. Beiden soll diese Arbeit gewidmet sein.

Wenn auch die Liste an arbeitstechnischen Hilfestellungen schnell sämtliche Rahmen sprengen würde, ist es doch die menschliche, emotionale Unterstützung vieler Menschen, die mich mit unsagbarer Dankbarkeit erfüllt. Über so lange Zeit und weite Strecken hinweg trägt mich schon die Beziehung zu meiner Lebensgefährtin **Birgit**. Mit ihrem Gefühl für das Feine und ihrer prometheischen Geduld stand sie mir bei diesem Projekt von Anfang an

liebevoll unterstützend zur Seite. Mein engster Freund **Hannes** quälte sich entgegen aller Widrigkeiten durch meine Schachtelsätze und entließ mich nie ohne aufmunternde Worte und stärkenden Kaffee in die Bibliotheken und Archive der Stadt. Ich danke meiner Schwester **Ruth** und meinem Schwager **Marcel**, die in Windeseile meine Arbeit nach inflationären Leer- und Satzzeichen durchforsteten, **Stefan** für das Zum-Klingen-Bringen des einen oder anderen im Archiv verborgenen Klavierstückes, und **Setare** für das Lektorat und die fachliche Unterstützung im Bereich der Kommunikationstheorien. Bei Problemen mit der elektronischen Datenverarbeitung war mein enger Freund **Seba** stets der Retter in der Not und nicht nur an den zahllosen Tagen, die wir gemeinsam in den Büchereien und Bibliotheken Wiens verbrachten, ein heilsamer Ruhepol zu Zeiten hoher Anspannung. Dankbar erinnere ich mich an die durch zahlreiche simultane Zäsuren geprägte Zeit zurück, in der **Timon** mir zu einem hochgeachteten Freund wurde. Ich danke ihm für vieles, das ich von ihm lernen durfte, und für die von ihm zur Verfügung gestellten Englischkenntnisse. Auch danke ich herzlichst meinem Oheim **Max Reger** für die zahlreichen in hohem Maße geschätzten Gespräche und all die mir darin eröffneten, neuen Denkräume. An keinem Tag werde ich die meinen Eltern **Frieda** und **Franz** gegenüber empfundene Dankbarkeit zur Genüge ausdrücken können. Im Vermitteln der Wichtigkeit von Aufrichtigkeit und in ihrer Begeisterung für Literatur und Musik prägten sie meinen Lebensweg maßgeblich, und bis heute kann ich auf ihre bedingungslose Unterstützung bauen.

Auf dem Weg durch Studium und Masterarbeit begleiteten mich noch viele weitere Menschen, durchgehend oder in Etappen, die hier niemals alle genannt werden können. Einige möchte ich dennoch stellvertretend erwähnen. **Gabi** und **Willi**, deren Haltung zum Leben mir schon lange Inspiration ist, **Inga** und **Max**, mit denen mich eine herzliche Freundschaft verbindet, **Benjamin**, **Valentin**, **Lilli**, **Emil**, **Micha**, **Jona**, **Elke** und **Bernhard**, deren Nähe mich mit Freude erfüllt. Da sind **Anna** und **Stefan**, **Ines**, **Hansi** und **Rathi**, da sind **Max**, **Sabine** und **Susanna**, und da sind **Thomas** und **Hanna**, die Kolleginnen und Kollegen waren und zu Freundinnen und Freunden wurden. **Harry** (1981-2017), der es mit seiner erfrischenden Wesensart, seinem scharfen Verstand und mit intelligentem Humor vermochte, jede noch so schwierige Situation ins Positive zu kehren, fehlt schmerzlich. Die Begegnungen mit **Rainer**, **Déborah** und allen von **Surya Kencana A** Budapest haben meinem Leben in wesentlichen Momenten neue Impulse verliehen, aus denen ich noch lange Kraft schöpfen werde.

Euch allen gilt mein großer Dank.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Der zeitgeschichtliche Kontext: Widerstand gegen den Nationalsozialismus	15
2.1. Die Ausgangslage.....	15
2.2. Der politisch organisierte Widerstand.....	18
2.2.1. Der sozialistische Widerstand.....	18
2.2.2. Der kommunistische Widerstand.....	20
2.2.3. Der katholisch-konservative und legitimistische Widerstand.....	21
2.2.4. Weitere politisch organisierte Widerstandsgruppen	23
2.2.5. Der überparteiliche Widerstand	23
2.3. Der Widerstand von Religionsgemeinschaften	24
2.4. Der individuelle Widerstand	26
2.5. Das sozio-politische Gefüge des Widerstands	27
2.6. Muskschaffende im Widerstand.....	27
3. Musik im Spannungsfeld zwischen Politik, Macht und Widerstand	31
3.1. Historische Aspekte.....	31
3.2. Musik als Kommunikationsmedium	35
3.2.1. Universale Kommunikationstheorien	35
3.2.2. Ansätze musikbezogener Kommunikationsmodelle.....	37
3.2.3. Aspekte musikalischer Kommunikationsprozesse im Kontext oppositionellen Handelns.....	39
3.3. Das Potential politischer Nutzbarkeit von Musik	40
3.3.1. Worttext	42
3.3.2. Melodik.....	43
3.3.3. Harmonik	44
3.3.4. Rhythmus	45
3.3.5. Instrumentierung.....	45
4. Aktenkundige und propagandistische Musik im Widerstand	47
4.1. Das Lied im „kleinen Widerstand“	47
4.1.1. Spottlieder.....	50
4.1.2. Kontrafakturen	52
4.1.3. Parodien	59
4.2. Das politische Lied im Widerstand	62
4.2.1. Lieder politisch linker Gruppen.....	64
4.2.2. Lieder im legitimistischen Widerstand	77

5. Musikalisches Schaffen für den Widerstand	83
5.1. Musik des Widerstands im bürgerlichen Milieu	84
5.1.1. Das politische Lied im Widerstand des katholisch-konservativen Lagers: Eberhard Würzl und Karl Roman Scholz	85
5.1.2. Das Lied im konfessionellen Widerstand: Georg Thurmair-Vertonungen in der Jugendgruppe um Wilhelm Samida	89
5.1.3. Musik als Zeichen persönlicher Resistenz: Hans und Stefanie Kunke	95
5.2. Musik und Widerstand in Kabarett und Kleinkunst	100
5.2.1. Politische Musik im <i>Wiener Werkel</i> : Josef Karl Knaflitsch, Fritz Eckhardt und Christl Rantz	104
5.2.2. Musik und Systemkritik im Varieté Ronacher: Ernst Arnold	113
5.3. Komponieren wider das Regime	117
5.3.1. Komponieren als Mittel emotionaler Kompensation: Friedrich Wildgans	120
5.3.2. Geistiger Widerstand im Kreis der Zweiten Wiener Schule: Hans Erich Apostel	127
6. Schlussbemerkung	145
7. Quellenverzeichnis	149
7.1. Literatur	149
7.2. Musikalien	173
7.3. Audioquellen und audiovisuelle Quellen	173
7.4. Onlinequellen	174
7.5. Akten- und Nachlassverzeichnis	177
7.5.1. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes	177
7.5.2. Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek	178
7.5.3. Wienbibliothek im Rathaus	178
8. Anhang	179
8.1. Abstract – Deutsch	179
8.2. Abstract – English	180

1. Einleitung

„Musik gehört als Medium des Handelns, des Zuhörens, des Erinnerns und des Hervorbringens zu den nachhaltigsten Äußerungsformen menschlicher Psyche und das in allen Richtungen möglicher emotionaler Aktivierung: Musik vermag den breiten Spielraum der Emotionen freizusetzen, dient als Spiel, Ritual, Waffe, zur positiven wie negativen Kompensation, zur Linderung wie zur Aggression.“¹ Angesichts dieser Vielzahl an Funktionalisierungsformen von Musik liegt ihre Nutzung auch zu politischen Zwecken nahe. Die Führung des NS-Regimes war sich dieses Potentials der Musik durchaus bewusst, und so spielte die Kulturpolitik in der Maschinerie des totalitären Systems eine erhebliche Rolle. Förderung „volksdienlicher“ und Sanktionierung „volksschädlicher“ Musik schrieb sich die am 22. September 1933 gegründete *Reichsmusikkammer* auf die Fahnen. Marschmusik als Instrument militärischer Machtdemonstration und als Symbol für die „Einheit des Volkes“, Lieder der *Hitlerjugend* und des *Bundes deutscher Mädel* mit ihren politisch aufgeladenen Texten, die Erhebung der Person Richard Wagners zur „Prometheus-Figur“² der deutschen Kultur und der Einsatz von Unterhaltungsmusik zur Ablenkung vom grausamen Kriegsgeschehen sind nur wenige Beispiele der politischen Konnotation von Musik zum Zweck der Stütze machtpolitischer Interessen.³ Vor allem aber das rigorose Vorgehen gegen nicht-systemkonforme Musik verweist auf die ernsthafte Sorge des Regimes, das politische Potential der Kunst könnte gegen die NS-Ideologie eingesetzt werden. In dieser Arbeit wird nun versucht, Hinweise auf die Verwendung musikalischer Ausdrucksformen zu oppositionellen Zwecken aufzuspüren und auszuwerten.

Ausgehend von einer musiksoziologischen Perspektive auf Musik als eine alle Milieus übergreifend anzutreffende Form gesellschaftlichen Handelns⁴, und unter Miteinbeziehung musikpsychologischer sowie kommunikationstheoretischer Überlegungen sollen potentielle Möglichkeiten politischer Funktionalisierung von Musik ergründet werden. Unter Anwendung der daraus gewonnenen Erkenntnisse wird der Fokus anschließend auf Musik

¹ Hans-Peter Reinecke: »Swingkultur« als »doppelter Boden« jugendlichen Lebensgefühls unter der NS-Diktatur: Hintergründe, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol 34, Nr. 1 (2003), S. 9.

² Pascal Huynh: »... dunkler die Geigen ...«. Das »Dritte Reich« und die Musik, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 11-12.

³ Vgl. Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 2015, S. 165-202. Wie auch: Vgl. Oliver Rathkolb: *Die »Wunderwaffe Musik« im NS-Regime*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 135-137.

⁴ Vgl. Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage, Darmstadt 1996, S. 3-7; 21-23; 247.

im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus gelenkt. Die in diesem Zusammenhang in Erscheinung tretenden, unterschiedlichen Ausprägungen musikalischer Praxis gemäß Kurt Blaukopf⁵ seitens der im Wiener Raum lebenden Gesellschaft werden anhand ausgewählter Fallbeispiele veranschaulicht. Bedingt durch die daraus resultierende geographische Eingrenzung des Forschungsfeldes müssen manche für die übergeordnete Thematik der „Musik im Widerstand“ sehr bedeutende Bereiche, wie etwa die Musik im Exil, in Konzentrationslagern, im militärischen Widerstand wie auch die Lieder der Partisaninnen und Partisanen von einer Behandlung ausgeschlossen werden. Des Weiteren wird in dieser Arbeit auch der Gegenstand des kulturellen Widerstands seitens der jüdischen Bevölkerung in Österreich ausgeklammert. Da sie sich, aufgrund der ihr gegenüber ungleich härteren Repressionen unmittelbar nach dem „Anschluss“ in einer absoluten Ausnahmesituation befand, ist eine gesonderte Untersuchung der Thematik vonnöten. Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt somit nicht auf der gezielten Behandlung einzelner Bevölkerungsgruppen, sondern auf der Betrachtung von musikalischen Phänomenen im Kontext verschiedenster Handlungen des Widerstands, quer durch die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten im Wiener Raum.

Für diese Untersuchungen sollen neben der Sekundärliteratur vor allem behördliche Dokumente und Gerichtsakten aus der Zeit des Nationalsozialismus in Österreich herangezogen werden, die vom *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* seit seiner Gründung akribisch zusammengetragen und zugänglich gemacht wurden.⁶ Dabei muss – trotz augenscheinlicher Gemeinsamkeiten zwischen heutiger richterlicher Intention und historischer Arbeit, deren beider Ziel es ist, überprüfbare Belege zu finden – stets berücksichtigt werden, dass diese Herangehensweisen keinen „[d]irekten Zugang zur Realität“⁷, sondern lediglich eine teilweise Rekonstruktion vergangener Geschehnisse ermöglichen.⁸ Vor allem in der Arbeit mit behördlichen Dokumenten totalitärer Regime erscheint eine quellenkritische Wachsamkeit besonders angebracht.⁹ Nichtsdestotrotz stellen solche Schriftstücke auch für die hiesigen Nachforschungen – wie für die

⁵ Vgl. Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 5-6.

⁶ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Widerstandsforschung im DÖW: Die Reihe „Widerstand und Verfolgung“*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln. Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, red. von: Christine Schindler, Wien 2008, S. 76-77. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer und Ursula Schwarz: *Die Bemühungen des DÖW zur Aufarbeitung der NS-Justiz und deren Opfer*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln. Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, red. von: Christine Schindler, Wien 2008, S. 126-130.

⁷ Jürgen Finger, Sven Keller und Andreas Wirsching (Hgg.): *Vom Recht zur Geschichte. Akten aus NS-Prozessen als Quellen der Zeitgeschichte*, Göttingen 2009, S. 10.

⁸ Vgl. Jürgen Finger, Sven Keller und Andreas Wirsching (Hgg.): *Vom Recht zur Geschichte*, S. 9-10.

⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Widerstandsforschung im DÖW*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln*, S. 77.

Widerstandsforschung im Allgemeinen¹⁰ – die sachdienlichste Quellenart dar. In der Annahme, dass eine strafrechtliche Erfassung konkreter Werke oder Musikalien auf ein der nationalsozialistischen Ideologie zuwiderlaufendes Potential verweisen könnte, stellt die Sichtung der NS-Strafakten im Hinblick auf darin enthaltene, musikbezogene Vorkommnisse, einen wesentlichen Ausgangspunkt der Untersuchungen dar. Zur Prüfung der näheren Umstände einzelner Sachverhalte sollen im Bedarfsfall zusätzliche Materialien aus Nachlässen weiterer Archive, etwa der *Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek* oder der *Wienbibliothek im Rathaus*, herangezogen werden. Darüber hinaus ist die Auswertung hierin überlieferter Autographen und Korrespondenzen notwendig, um etwaige Werke ausfindig machen zu können, die sich nicht in den NS-Akten niederschlugen. Speziell im Fall der entweder von den Behörden nicht erkannten oder im Verborgenen geschaffenen Kompositionen sind solche Quellen von enormer Wichtigkeit. Die Grundlage für die Beurteilung der aus Strafakten und Nachlässen erhobenen Werke und Handlungen soll, wie meist auch für das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*¹¹, jene Definition des Widerstandsbegriffs darstellen, die Karl Stadler 1966 einleitend zu seinen Untersuchungen von NS-Akten formulierte:

„Angesichts des totalen Gehorsamkeitsanspruchs der Machthaber und der auf seine Verletzung drohenden Sanktionen muß jegliche Opposition im Dritten Reich als Widerstandshandlung gewertet werden – auch wenn es sich um einen vereinzelt Versuch handelt, „anständig zu bleiben“.“¹²

Die Anwendung dieser breiten Definition hat sich bis in die gegenwärtige Widerstandsforschung fortgesetzt. So spricht sich etwa auch Gerhard Botz – Karl Stadlers Ansatz und Begrifflichkeit durchaus unterstützend – für die Aufnahme des Begriffes der „Resistenz [...] in die Debatte um die Widerstandsformen im Dritten Reich [...]“¹³ aus. Schließlich hätte der quantitativ höhere Anteil der aus einer resistenten Haltung gegenüber dem NS-Regime resultierenden Handlungen des zivilen Ungehorsams den unverzichtbaren Nährboden für die signifikant geringere Zahl an Aktionen des organisierten Widerstands

¹⁰ Vgl. Wolfgang Neugebauer und Ursula Schwarz: *Die Bemühungen des DÖW zur Aufarbeitung der NS-Justiz und deren Opfer*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln*, S. 125.

¹¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Widerstandsforschung im DÖW*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln*, S. 77.

¹² Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, Wien 1966 (Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945 Band 3), S. 12.

¹³ Gerhard Botz: *Resistenz als Widerstand gegen Diktatur*, in: *Der Ruf des Gewissens. Widerstand gegen Nationalsozialismus zwischen „Walküre“ und „Radetzky“*, Wien 2005 (Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie 5), S. 33.

geboten.¹⁴ Allerdings birgt eben ein solch weitgefasster Widerstandsbegriff, wie Gerhard Botz zurecht bemerkt, die Gefahr einer undifferenzierten Betrachtung oppositioneller Aktivitäten, welche einerseits eine Minderbewertung von potentiell gefährlicheren Widerstandshandlungen, und auf dessen Kehrseite ein Lossprechen der österreichischen Bevölkerung von der Verantwortung der nachweislichen Unterstützung des NS-Regimes zur Folge haben könnte.¹⁵ Unter Berücksichtigung dessen sollen die behandelten Fallbeispiele stets auf ihre Intention und potentielle Tragweite hin überprüft und dabei zwischen den beiden extremen Polen eines politisch-oppositionellen und eines resistenten Handelns eingeordnet werden.

Im Sinne einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung allerdings muss hier die Musik selbst das wesentliche Moment in der Bewertung der einzelnen widerständischen Verhaltensweisen darstellen. Demgemäß muss Musik im Kontext des Widerstands gezielt von einem klar oppositionellen Standpunkt aus zur Anwendung gekommen, oder aber mit einer nachweislich regimekritischen Bedeutungsebene angereichert worden sein. Neben der Bedingung einer belegbaren oppositionellen Intention der betreffenden Handlung selbst muss auch jene einer klar politischen Funktion des dabei in Erscheinung tretenden Werkes erfüllt sein, um als Fallbeispiel herangezogen werden zu können. Somit ist beispielsweise der bloße Vortrag eines verbotenen Stückes für eine Klassifikation als „zu oppositionellem Zwecke angewandte Musik“ nicht ausreichend. Aus eben diesem Grund kann etwa die Wiener Jazzszene nicht in die Untersuchungen mit aufgenommen werden. Schließlich stellt das Festhalten an verbotenem Liedrepertoire¹⁶ zwar ein nicht minder zu bewertendes, grundsätzlich resistentes Verhalten dar, doch kann diesem anhand der hier zur Verfügung stehenden Quellen keine klar gegen das Regime gerichtete Zielsetzung nachgewiesen werden.

Um einer etwaigen politischen Funktion von Musik im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus nachgehen zu können, muss somit, neben Karl Stadlers auf die oppositionellen Handlungen im Allgemeinen angewandten Widerstandsbegriff, die Musik selbst im Hinblick auf ihre Funktion einer wesentlich strengeren Prüfung unterzogen werden. Während Gerhard Botz – im Kontext seiner Abhandlung völlig zurecht – das Aufführen verbotener oder verachteter Musik oder auch das Festhalten an „entarteter Musik“

¹⁴ Vgl. Gerhard Botz: *Resistenz als Widerstand gegen Diktatur*, in: *Der Ruf des Gewissens*, S. 40.

¹⁵ Vgl. Gerhard Botz: *Resistenz als Widerstand gegen Diktatur*, in: *Der Ruf des Gewissens*, S. 42.

¹⁶ Vgl. Klaus Schulz: *Jazz in Österreich. 1920-1960*, Wien 2003, S. 42.

als klar resistentes Verhalten klassifiziert¹⁷, muss in hiesiger Untersuchung stets hinterfragt werden, ob damit auch tatsächlich eine politische Aussage getätigt werden will. Besonders im Bereich der „entarteten“ Kompositionstechniken will dieser Sachverhalt gründlich geprüft sein. Speziell im Falle Wiens muss neben der nicht immer stringenten Umsetzung juridischer Vorgaben aus Berlin auch die oftmalige Abhängigkeit behördlicher Entscheidungen, insbesondere im Kunst- und Kulturbereich, von persönlichen Präferenzen der Entscheidungsinstanzen berücksichtigt werden.¹⁸ So kann – wie am Beispiel Anton von Weberns veranschaulicht werden wird – von einer atonalen Komposition nicht unmittelbar auf eine anti-nationalsozialistische Intention des Stückes oder der urhebenden Person selbst geschlossen werden. Neben der Analyse der Musik und – sofern vorhanden – des Worttextes, müssen daher nach Möglichkeit sowohl Produktions- sowie Rezeptionskontext, als auch die politische Biographie der Beteiligten beleuchtet werden, um eine verlässliche Bewertung der Fallbeispiele gewährleisten zu können. Den allgemeinen Überlegungen zum politischen Potential von Musik und der darauffolgenden Behandlung konkreter Einzelfälle, ist zum Zweck einer zeitgeschichtlichen wie auch intentionalen Kontextualisierung der zu behandelnden Phänomene, ein Überblick über den österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus vorangestellt.

¹⁷ Vgl. Gerhard Botz: *Künstlerische Widerständigkeit. „Resistenz“, partielle Kollaboration und organisierter Widerstand im Nationalsozialismus*, in: *Themen der Zeitgeschichte und der Gegenwart. Arbeiterbewegung – NS-Herrschaft – Rechtsextremismus. Ein Resümee aus Anlass des 60. Geburtstags von Wolfgang Neugebauer*, Wien 2004 (Schriftenreihe des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes zu Widerstand, NS-Verfolgung und Nachkriegsaspekten Band 4), S. 111-112.

¹⁸ Vgl. Fred K. Prieberg.: *Musik im NS-Staat*, S. 266-267; 332-334; 384.

2. Der zeitgeschichtliche Kontext:

Widerstand gegen den Nationalsozialismus

Eine Auseinandersetzung mit der Rolle von Musik im Widerstand verlangt nach einer anfänglichen Betrachtung des Widerstands an sich, welche wiederum eine Analyse der soziopolitischen Begebenheiten jener Zeit mit einschließen muss. Letztlich gaben die ab dem 11. März 1938, dem Tag der Annexion Österreichs durch das „Deutsche Reich“, sich rasch ändernden politischen Umstände einerseits, und die damals vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen andererseits die Rahmenbedingungen für den sich formierenden Widerstand vor. Aufgrund des äußerst heterogenen und sämtliche Bereiche der Gesellschaft durchdringenden Wesens des österreichischen Widerstands kann dieser hier nicht detailliert und in seiner Gesamtheit beschrieben werden. Vielmehr ist es das Ziel dieses Kapitels, einen groben Überblick zu bieten, auf dessen Basis die weiteren Ausführungen aufbauen. Eine nähere Behandlung einzelner Bereiche soll im Bedarfsfall an späterer Stelle im Kontext konkreter Beispiele erfolgen.

2.1. Die Ausgangslage

Zwar ist erwiesen, dass zum Zeitpunkt des „Anschlusses“ an das Deutsche Reich nicht alle Österreicherinnen und Österreicher dieser Entwicklung positiv gesinnt waren, dennoch konnten sich die Kräfte der Machtübernahme auf die, wenn auch teils passiv abwartende, Zustimmung einer großen Majorität der Bevölkerung stützen. Hierbei waren es zum einen die in Österreich noch wesentlich stärker als im Deutschen Reich nachwirkenden Folgen der Weltwirtschaftskrise¹⁹ sowie der weit verbreitete Antisemitismus, die den Nährboden für die nationalsozialistische Ideologie bereiteten. Doch auch das seit dem Zerfall der Monarchie noch kaum entwickelte österreichische Nationalbewusstsein, dem eine starke deutsch-nationale Prägung breiter Bevölkerungsgruppen gegenüberstand, begünstigte die Aufgeschlossenheit gegenüber der nationalsozialistischen Ideologie. Einen weiteren entscheidenden Faktor stellte die Tatsache dar, dass die politische Führung es in den Jahren des Austrofaschismus von 1934 bis 1938 verabsäumt hatte, „die Arbeiterschaft

¹⁹ Vgl. Gerhard Botz: *Nationalsozialismus in Wien. Machtübernahme, Herrschaftssicherung, Radikalisierung 1938/39*, in: *Historical Social Research Supplement* 28 (2016), S. 264.

regimepolitisch zu integrieren“²⁰. Vor allem die Stigmatisierung der sozialistischen *Arbeiterbewegung* im „Ständestaat“ bestärkte eine Hinwendung zur NS-Bewegung, welche sich als der Arbeiterschaft konzilianter präsentieren konnte.²¹

Die Summe all dieser Umstände bedingte eine vorteilhafte Ausgangslage für die Machtübernahme 1938, auf die das NS-Regime, vor allem in den ersten Monaten nach dem „Anschluss“, weiter aufbauen konnte. Auf der Kehrseite boten sich für potentiell oppositionelle Bewegungen und deren Formierung denkbar schwierige Voraussetzungen, die sich durch die schnellen und breitenwirksamen Maßnahmen der neuen Machthaber weiter verschärften. So erfolgten unmittelbar nach dem 11. März 1938 groß angelegte Verhaftungswellen in regimekritischen Kreisen.²² Wesentliche Unterstützung kam dabei von den sich bereits vor 1938 im Untergrund organisierten österreichischen Nationalsozialisten, die unmittelbar mit der Verfolgung von mutmaßlichen NS-Gegnern begannen. Auch wurden von ihnen Beurteilungen bezüglich der politischen Orientierung von Mitbürgerinnen und Mitbürgern erstellt, welche die davon betroffenen Personen in große Bedrängnis brachten.²³ Das schnelle und harte Vorgehen der reichsdeutschen Sicherheitskräfte bewirkte neben den zahlreichen Inhaftierungen auch eine große Fluchtbewegung von tatsächlichen und potentiellen Oppositionellen. Somit wurde möglichen Bestrebungen des Formierens von Widerstandsgruppen bedeutender personeller Nährboden entzogen.²⁴ Auch die sich aufdrängende Annahme, Österreichs oppositionelle Kräfte – im speziellen jene linker politischer Gruppierungen, welche ihre Aktivitäten bereits ab den Jahren 1933 und 1934 in den Untergrund verlegen mussten – hätten ihre Erfahrungen aus der Zeit des Austrofaschismus nützen können, erwies sich als haltlos. So standen dem Widerstandsforscher Wolfgang Neugebauer zufolge die Systemkritikerinnen und Systemkritiker einer straff organisierten, sämtliche staatliche Machtinstrumente wie Justiz, Exekutive und Verwaltung durchdringenden und somit ungleich härteren Repressionsmaschinerie gegenüber als noch im „Ständestaat“.²⁵

²⁰ Gerhard Botz: *Zwischen Akzeptanz und Distanz*, in: *Wendepunkt und Kontinuität. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der Österreichischen Geschichte*, hg. von Heidrun Schulze, Innsbruck, Wien 1998, S. 88.

²¹ Vgl. Gerhard Botz: *Zwischen Akzeptanz und Distanz*, in: *Wendepunkt und Kontinuität*, S. 61-63.

²² Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945. Überarbeitete und erweiterte Fassung*, Wien 2015, S. 59.

²³ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 29-30.

²⁴ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 59.

²⁵ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *1934 – 1938 – 1945: Keine Gleichsetzung des „Ständestaats“ mit dem NS-Regime*, in: *Gedenken und Mahnen in Niederösterreich. Erinnerungszeichen zu Widerstand, Verfolgung, Exil und Befreiung*, hg. von Heinz Arnberger und Claudia Kuretsidis-Haider, Wien 2011, S. 43. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 28-58.

Nicht nur diese Verfolgungsmaßnahmen bereiteten dem österreichischen Widerstand bereits in seinen Anfängen Schwierigkeiten. So gab es eine Reihe weiterer Faktoren, die weniger auf die Unterdrückung offensichtlicher Gegnerinnen und Gegner sondern mehr auf die Mitte der Gesellschaft abzielten. Grob zusammengefasst können hier zwei einander begünstigende Komponenten genannt werden: Einerseits die breitenwirksamen Propagandakampagnen, welche mittels der Streuung von wirtschaftlichen Hoffnungen sowie der Etablierung gemeinsamer Feindbilder auf das Schließen gesellschaftlicher Gräben und damit auf die Bildung einer „Volksgemeinschaft“ abzielten.²⁶ Andererseits die vom Historiker Gerhard Botz so bezeichnete „negative Sozialpolitik“²⁷, „[...] also eine gewaltsame rassistische Umverteilung von Vermögen, Arbeitsplätzen, Wohnungen der vertriebenen und ermordeten Juden („Arisierung“) zugunsten „arischer Volksgenossen“ [...]“²⁸. Dies, die vorangegangene kampflose Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich, wie auch zahlreiche Solidaritätsbekundungen bedeutender öffentlicher Organe und Personen, beispielsweise durch geistliche Würdenträger oder ranghohe Politiker, bewirkten eine abwartende bis positive Haltung der Bevölkerung gegenüber dem Regime und bei potentiellen Oppositionellen vielerorts eine Demoralisierung.²⁹

Letztlich sei auf die ambivalente Situation hingewiesen, in der sich der österreichische Widerstand befand. So sahen sich die Widerstandsgruppen hier, anders als im „Altreich“, weder im Kampf gegen das eigene Regime, noch in der Position der von Hitlerdeutschland okkupierten Staaten, welche sich im Gefecht gegen eine von außen eindringende Macht befanden. Der Historiker Ernst Hanisch sieht Österreich inmitten dieser beiden Positionen und ein daraus resultierendes Orientierungsproblem der Widerstandsbewegung. Besagte Ambivalenz und die Tatsache, dass deutsche und österreichische Widerstandsgruppierungen völlig unabhängig voneinander operierten, nahm Ernst Hanisch zum Anlass, von einem „spezifisch österreichischen Widerstand“ zu sprechen.³⁰

²⁶ Vgl. Emmerich Tálos: *Sozialpolitik 1938 bis 1945. Versprechungen – Erwartungen – Realisationen*, in: *Wendepunkt und Kontinuität. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der Österreichischen Geschichte*, hg. von Heidrun Schulze, Innsbruck, Wien 1998, S. 264-266.

²⁷ Gerhard Botz: *Nationalsozialismus in Wien*, S. 279.

²⁸ Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 28.

²⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 69-70.

³⁰ Vgl. Ernst Hanisch: *Gab es einen spezifisch österreichischen Widerstand?*, in: *Widerstand. Ein Problem zwischen Theorie und Geschichte*, hg. von Peter Steinbach, Köln 1987, S. 163-165.

2.2. Der politisch organisierte Widerstand

Aufgrund der komplexen Ausgangslage begannen sich breitere widerständische Bewegungen erst einige Monate nach dem „Anschluss“ zu organisieren.³¹ Dabei spielte „[d]ie für Österreich typische tief parteipolitische Fragmentierung“³², aus der heraus sich die Aktivistinnen und Aktivisten der meist strikt voneinander getrennt agierenden Widerstandsorganisationen rekrutierten, eine große Rolle.³³ Die einflussreichsten Gruppierungen sollen nun kurz beschrieben werden.

2.2.1. Der sozialistische Widerstand

Sozialistische Widerstandsbewegungen entstanden bereits in den Jahren 1934 bis 1938, der Zeit des Austrofaschismus, als sämtliche Institutionen der Sozialdemokratie verboten wurden. In diesem Zeitraum formierten sich aus der nun verbotenen *Sozialdemokratischen Arbeiterpartei* die *Revolutionären Sozialisten*. Diese Organisation, welche auch aus dem Ausland vom federführenden Sozialdemokraten Otto Bauer unterstützt wurde, verfügte bald über ein landesweit organisiertes Netzwerk an Untergrundbewegungen.³⁴ Gemeinsam mit der Jugendorganisation *Revolutionäre Sozialistische Jugend* wurde eine effektive illegale Publizistik aufgebaut.³⁵ Ab dem „Anschluss“ im März 1938 sahen sich die *Revolutionären Sozialisten* mit ungleich härteren Repressionsmaßnahmen konfrontiert. Das Zentralkomitee sah sich zur Weisung genötigt, drei Monate lang sämtliche Aktivitäten einzustellen, was eine Vielzahl der Funktionärinnen und Funktionäre jedoch nicht vor den groß angelegten Verhaftungen durch das NS-Regime schützen konnte.³⁶ Auch der Verrat seitens des ehemals hohen Parteimitglieds Hans Pav im Jahr 1938, welchem zahlreiche Funktionärinnen und Funktionäre zum Opfer fielen, schwächte die Organisation.³⁷ Jene, die nach diesen ersten Verhaftungswellen – welche auch dem später zu behandelnden Ehepaar Kunke zum Verhängnis wurden – und den durch die aggressiven Einschüchterungen ausgelösten

³¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 60.

³² Ernst Hanisch: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994 (Österreichische Geschichte 1890-1990), S. 391.

³³ Vgl. Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, S. 13. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 60-61.

³⁴ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 69.

³⁵ Vgl. Walter Wisshaupt: *Die Sozialisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 1: 1934-1938*, Wien ²1984, S. 20.

³⁶ Vgl. Walter Wisshaupt: *Sozialisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 7.

³⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 70-71.

Fluchtbewegungen verblieben waren, konzentrierten sich, neben kleinen, streng geheimen Treffen und gelegentlichen individuellen Handlungen, vorwiegend auf die Versorgung der Angehörigen von inhaftierten Parteigenossinnen und Parteigenossen. Dabei spielte die bereits 1934 gegründete *Sozialistische Arbeiterhilfe* eine wichtige Rolle, deren Organisationsstruktur für kurze Zeit jene der *Revolutionären Sozialisten* substituierte, deren Führungsspitze jedoch im Juni 1939 unter dem Vorwurf des *Hochverrats* inhaftiert wurde. Ebenso erging es ein Monat später den Mitgliedern jener Gruppe, die einen neuerlichen Versuch der Re-Installation dieser Organisation unternahm.³⁸ Obgleich die Verhafteten der ersten Zeit häufig ein vergleichsweise geringes Strafmaß auferlegt bekamen, wurden viele von ihnen nach der Verbüßung ihrer Strafen in Konzentrationslager überstellt und in den meisten Fällen dort ermordet. Lediglich einige wenige erhielten eine behördliche Ausreisegenehmigung und konnten so der Deportation entkommen.³⁹

Eine bedeutende Eigenheit des sozialistischen Widerstands, im Unterschied zu den noch zu behandelnden konservativen, legitimistischen und kommunistischen Kreisen, war ihre, nicht unwesentlich vom sozialistischen Exil aus geprägte, klar gesamtdeutsche Ausrichtung. So sollte durch den Sturz Adolf Hitlers Deutschland von einem nationalsozialistischen in einen sozialistischen Staat transformiert werden. Erst nach Ausbruch des Krieges, spätestens aber nachdem sich die Alliierten 1943 in der *Moskauer Deklaration* für die Wiedererrichtung des österreichischen Staates aussprachen, erfolgte auch in den sozialistischen Kreisen ein Umdenken in diese Richtung.⁴⁰ Zu Beginn waren die Kontakte ins Ausland, welche für den Großteil der Versorgung mit Propagandamaterial verantwortlich waren, für die sozialistische Oppositionsbewegung von enormer Bedeutung. Als diese Kontakte allerdings nach Kriegsausbruch unterbunden wurden, zerfiel die Organisation in voneinander getrennt agierende Gruppen geringer personeller Größe.⁴¹ Die effektive Reichweite dieser sich vorwiegend um ehemalige Parteifunktionäre und Parteifunktionärinnen scharenden Gruppen⁴² war denkbar beschränkt und bestand zumeist lediglich aus kleineren

³⁸ Vgl. Walter Wisshaupt: *Sozialisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 7-8.

³⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 74.

⁴⁰ Vgl. Walter Wisshaupt: *Sozialisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 8-9.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Widerstand in Österreich – ein Überblick*, in: *Widerstand in Österreich 1938-1945. Die Beiträge der Parlaments-Enquete 2005*, hg. von Stefan Karner und Karl Duffek, Graz u.a. 2007 (Sonderband 7), S. 29.

⁴² Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 69-82.

konspirativen Treffen. Erst gegen Ende der NS-Herrschaft sollten sie, insbesondere in überparteilichen Zusammenschlüssen, eine wichtigere Rolle spielen.⁴³

2.2.2. Der kommunistische Widerstand

Auf Basis von Daten aus Gerichts- und Polizeiakten kommt Wolfgang Neugebauer zu der Erkenntnis, dass, in Anbetracht der aufgrund politisch motivierter Aktionen angeklagten Personen, der zahlenmäßig intensivste Widerstand vonseiten der Kommunistinnen und Kommunisten ausging. Diese These werde bei der Auswertung von illegalen Printmaterialien, in denen der Anteil an kommunistischen Werken knapp 90% betrage, untermauert.⁴⁴

Ähnlich wie beim sozialistischen Widerstand liegen die Wurzeln des kommunistischen Widerstands ebenfalls in den frühen Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts. Bereits 1933 wurde unter dem damaligen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß die *Kommunistische Partei Österreichs* als illegal deklariert und musste ihre Aktivitäten in den Untergrund verlegen. Als schließlich 1934 im „Ständestaat“ das Verbot der sozialdemokratischen Organisationen erfolgte, erfuhren die illegalen kommunistischen Kader bedeutenden Zustrom aus dem sozialistischen Lager.⁴⁵ Doch ähnlich wie die Sozialistinnen und Sozialisten konnten auch die kommunistischen Bewegungen nicht von ihren Erfahrungen der Arbeit im Untergrund während der Zeit des Austrofaschismus profitieren. Radomir Luža führt dies auf das Beharren der Organisation auf die vormalige Parteistruktur zurück, welche sich im Widerstand als hinderlich erweisen sollte.⁴⁶ So wurde die *Kommunistische Partei Österreichs* auch nach dem „Anschluss“ von der ab 1939 in Moskau lokalisierten Parteiführung als Teil der internationalen kommunistischen Bewegung angesehen und als solche weiterhin wesentlich vom Ausland aus beeinflusst. Dies beinhaltete Maßnahmen wie das Einschleusen von Funktionärinnen und Funktionären aus dem Ausland, welche den Widerstand in Österreich organisieren und das Verfolgen der Parteilinie gewährleisten sollten.⁴⁷

⁴³ Vgl. Walter Wisshaupt: Sozialisten, in: Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945, Wien ²1984, S. 10.

⁴⁴ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 94.

⁴⁵ Vgl. Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 79.

⁴⁶ Vgl. Radomir Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, Wien 1985, S. 119.

⁴⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 99-100.

Die KPÖ hatte sich von Anfang an den Widerstand gegen die NS-Ideologie auf die Fahnen geschrieben. Dabei verfolgte sie „eine betont österreichisch-patriotische“⁴⁸ Linie. Auch hegte sie ein starkes Bestreben, ein Bündnis mit anderen patriotischen Widerstandsgruppen herzustellen. Nach anfänglichen Bemühungen, sich mit den sozialistischen Arbeiterbewegungen zusammenzuschließen, wurde später eine gesamtösterreichische Front gegen das NS-Regime propagiert, welche aber, abgesehen von kleineren regionalen Erfolgen, nicht zustande kam.⁴⁹

Trotz Bestrebungen, mit dem bürgerlichen Lager zu kooperieren, war der organisierte kommunistische Widerstand in den Reihen der Arbeiterschaft am erfolgreichsten.⁵⁰ So formierten sich ab Mitte 1938, vor allem im Osten Österreichs, also in jenen Gebieten, in denen konspirative Zusammenschlüsse von Arbeiterinnen und Arbeitern durch das Vorhandensein von industriellen Großbetrieben begünstigt waren, eine Vielzahl von lokalen und innerbetrieblich organisierten Widerstandsgruppen. Hier wurde versucht, vorwiegend durch Spendenaktionen für die *Rote Hilfe*, welche Unterstützung für Angehörige von Inhaftierten ermöglichte, und durch das Verteilen propagandistischer Schriften, Druck auf das Regime aufzubauen.⁵¹ Des Weiteren erfolgte die Verbreitung des Gedankenguts nicht unwesentlich mittels Mundpropaganda, zeichnete sich doch die Organisation der kommunistischen Widerstandsbewegung durch eine beträchtliche auch persönliche Vernetzung aus, welche im Falle von Verhaftungen oft zur Aushebung von größeren Personenkreisen führte.⁵²

2.2.3. Der katholisch-konservative und legitimistische Widerstand

Im Gegensatz zum sozialistischen Widerstand und jenem anderer politisch links-orientierter Gruppen, lassen sich die Widerstandstätigkeiten der katholisch-konservativen Bewegungen klar auf die Jahre 1938 bis 1945 eingrenzen.⁵³ Da dieses politische Lager die vormalige Führungsriege des „Ständestaates“ stellte, musste ein Umdenken stattfinden, um unter dem

⁴⁸ Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 80.

⁴⁹ Vgl. Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 79-81. Wie auch: Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 119-120.

⁵⁰ Vgl. Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 81.

⁵¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 96-99.

⁵² Vgl. Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 2: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 81.

⁵³ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *1934 – 1938 – 1945: Keine Gleichsetzung des „Ständestaats“ mit dem NS-Regime*, in: *Gedenken und Mahnen in Niederösterreich*, S. 43.

plötzlichen Druck der Verfolgung bestehen zu können. Aufgrund der Diffamierung jeglicher, in konservativen Kreisen damals einen unbestritten hohen Stellenwert besitzenden, österreich-patriotischen Haltung, schlossen sich in diesem Lager bald Gleichgesinnte zusammen. Wesentlich für ihre Bewegung war auch der Zulauf vonseiten der an späterer Stelle näher zu behandelnden katholischen Glaubensgemeinschaft.⁵⁴ So führte das Bestreben des NS-Regimes, sich die Besitztümer und das Bildungswesen der katholischen Kirche als finanzielle und ideologische Stütze des Staates einzuverleiben⁵⁵, bald zur Formierung von katholisch-konservativen Widerstandsgruppen.⁵⁶

Eine weitere Gruppe, welche durch das Streben nach einem unabhängigen Österreich im Widerstand auf den Plan gerufen wurde, war jene, die für die Restauration der Habsburger-Monarchie eintrat. Obgleich diese legitimistische Bewegung während des „Ständestaats“ eine geringe politische Rolle gespielt hatte, wurden in diesem Kreis einige Widerstandsgruppen gegründet, deren Zusammensetzung ein breites soziales Spektrum aufwies.⁵⁷

Wie aus obigen Schilderungen deutlich wird, waren die konkreten Vorstellungen bezüglich eines unabhängigen Österreichs oft stark divergierend und standen einem geschlossenen Auftreten im Wege. So war das katholisch-konservativ-legitimistische Lager im Widerstand in viele Gruppen aufgesplittert.⁵⁸ Lediglich die einflussreichsten Organisationen sollen hier genannt werden. Große Bedeutung kommt den drei bereits ab der Mitte des Jahres 1938 gegründeten *Österreichischen Freiheitsbewegungen* zu. Eine dieser Gruppen formierte sich um den Theologen Karl Roman Scholz, auf den im Zuge der Behandlung seines *Liedes von der Gerechtigkeit* näher eingegangen werden wird. Die von ihm in Klosterneuburg gegründete *Österreichische Freiheitsbewegung* und 1940 in *Freiheitsbewegung Österreich* umbenannte Organisation konnte bis zu ihrer Zerschlagung auf etwa hundert Mitglieder von überwiegend Studierenden, Schülerinnen und Schülern bauen. Die zweite zu nennende *Großösterreichische Freiheitsbewegung* um Jakob Kastelic verfolgte mit ihren mehreren hundert Mitstreiterinnen und Mitstreitern legitimistische Ziele und zog auch in Erwägung, sich mit Waffen auszustatten. Zuletzt ist die ebenfalls als *Österreichische Freiheitsbewegung* betitelte Formation um den ehemaligen Beamten Karl Lederer zu

⁵⁴ Vgl. Walter Goldinger: *Katholisch-konservativer Widerstand*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 3: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 81-82.

⁵⁵ Vgl. Franz Loidl: *Das katholisch-konservative Lager*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 3: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 6.

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 168.

⁵⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 182-184.

⁵⁸ Vgl. Walter Goldinger: *Katholisch-konservativer Widerstand*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 3: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 82.

erwähnen. Diese soll laut Anklage eine gewaltsame Loslösung Österreichs vom Deutschen Reich angestrebt haben. Nachweislich aber umfassten deren Aktivitäten in jedem Fall, ähnlich wie jene der Scholz-Gruppe, das Verbreiten von NS-feindlicher Propaganda. Anfang des Jahres 1940 begannen diese drei Gruppen mit den Vorbereitungen ihres Zusammenschlusses, welcher jedoch aufgrund der Überführung und der darauf folgenden Verhaftung und Hinrichtung zahlreicher Mitglieder nicht mehr umgesetzt werden konnte.⁵⁹ Abgesehen von diesen Organisationen gab es auch eine Vielzahl katholisch-konservativer Jugendgruppen, die ebenfalls ab 1938 mit Zusammenkünften und Flugblattverteilungen versuchten, gegen den Nationalsozialismus aufzutreten.⁶⁰

2.2.4. Weitere politisch organisierte Widerstandsgruppen

Neben den oben beschriebenen Widerstandsbewegungen formierten sich auch zahlreiche weitere Gruppen. Diese standen zwar häufig mit Mitgliedern kommunistischer, sozialistischer oder anderer Widerstandszellen in Kontakt und wurden auch in den Strafakten jenen zugeordnet, agierten jedoch oft entkoppelt von deren hierarchischen Strukturen. Solche auch dem organisierten Widerstand zuzurechnende Gruppen fanden sich unter anderem in trotzkistischen Kreisen oder in nahezu allen größeren Betrieben, und verfuhrten in ihren Handlungsweisen ähnlich den bereits beschriebenen Organisationen. Ebenso wie im Bereich des katholisch-konservativen Lagers existierten auch hier zahlreiche widerständisch auftretende Jugendgruppen, die hier zumindest erwähnt werden müssen.⁶¹

2.2.5. Der überparteiliche Widerstand

In den Jahren 1944 und 1945 änderten sich die Voraussetzungen der bisher in diverse politische Lager aufgesplitterten Organisationen des Widerstands zusehends. Angesichts der Kriegsergebnisse und der merklich prekären Lage der Bevölkerung erkannten die einzelnen Gruppierungen immer stärker die Notwendigkeit einer Bündelung der Kräfte. In jener Zeit überwand selbst die sozialistischen Kader ihre deutsch-nationale Haltung zugunsten einer patriotisch-österreichischen und ermöglichten somit eine Annäherung zwischen sozialistischen und konservativen Kreisen. Auch Kommunistinnen und Kommunisten

⁵⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 168-175.

⁶⁰ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 176-181.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 134-143.

beteiligten sich bald verstärkt an überparteilichen Organisationen.⁶² Die soziale Herkunft der Aktivistinnen und Aktivisten spiegelte die gesamte Bandbreite der Gesellschaft wider. Beispiele für solche Zusammenschlüsse waren etwa die Gruppe *O5*, die unter anderem wegen ihrer Kontakte zu den Alliierten und militärischen Widerstandsgruppen als eine der bedeutendsten gilt, und die Vereinigung *Freies Österreich*.⁶³ Trotz dieser Entwicklungen kam allerdings, im Gegensatz zu anderen Ländern wie Frankreich oder Belgien, auf Grund der zu langen ideologischen Zersplitterung eine allumfassende Dachorganisation des österreichischen Widerstands, die eine einheitliche Kommunikation und Aktivität gewährleisten hätte können, zu keinem Zeitpunkt zustande.⁶⁴

All diesen politisch-organisierten Widerstandsgruppen inhärent scheint jedoch das Wissen um die Bedeutung von gemeinschaftsstiftenden *politischen Liedern* gewesen zu sein, welche letztlich auch in deren oppositionellen Tätigkeiten der Jahre 1938 bis 1945 eine Rolle spielten. Das Repertoire, auf welches dabei von den einzelnen Akteurinnen und Akteuren zurückgegriffen wurde, weist – wie bei der Behandlung konkreter Fallbeispiele an späterer Stelle ersichtlich wird – eine mitunter starke Divergenz in Entstehungs-, Produktions- und Rezeptionskontext auf.

2.3. Der Widerstand von Religionsgemeinschaften

Abgesehen vom Widerstand seitens der wohl am massivsten vom NS-Terror betroffenen jüdischen Bevölkerungsgruppe⁶⁵ – die allerdings aus thematischen Gründen nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchungen sein wird – ist das politische Aufbegehren zu nennen, welches von den weiteren in Österreich vertretenen Religionsgemeinschaften ausging. So waren es beispielsweise die vom Regime konsequent verfolgten Zeugen Jehovas, die durch ihre strikt anti-nationalsozialistische Haltung und konsequente Verweigerung des Kriegsdienstes auffielen.⁶⁶ Auch vonseiten der evangelischen Glaubensgemeinschaft wurde Widerstand geübt, wenngleich dieser sich vorwiegend auf systemkritische Predigtinhalte beschränkte. Konkrete Aktionen, wie jene der evangelischen

⁶² Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 185-187.

⁶³ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 262-266.

⁶⁴ Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 187.

⁶⁵ Vgl. Jonny Moser: *Österreichische Juden und Jüdinnen im Widerstand gegen das NS-Regime*, in: *Widerstand in Österreich 1938-1945. Die Beiträge der Parlaments-Enquete 2005*, hg. von Stefan Karner und Karl Duffek, Graz u.a. 2007 Sonderband 7), S. 125-131. Wie auch Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 211-219.

⁶⁶ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 202-206, Wie auch: Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 79-83.

Schwedischen Mission in Wien, die über 3.000 Menschen jüdischer Herkunft zur Flucht verhalf, waren dabei die Ausnahme.⁶⁷

Der mit Abstand größte Anteil des Widerstands seitens der Religionsgemeinschaften in Österreich kam, aufgrund ihrer institutionellen Größe und Reichweite, aus dem Umfeld der katholischen Kirche. Obgleich die anfängliche Haltung der katholischen Kirche gegenüber dem Nationalsozialismus keinesfalls als geschlossen ablehnend bezeichnet werden kann,⁶⁸ sollte das systematische Vorgehen der NS-Führung gegen die kirchlichen Institutionen dieses Verhältnis schon bald nach dem „Anschluss“ trüben. Wie an früherer Stelle bereits erwähnt, richteten sich die anti-katholischen Maßnahmen des Regimes hauptsächlich gegen das kirchliche Vermögen und Bildungswesen. Aber auch die katholische Publizistik sollte der nationalsozialistischen Ausrichtung angepasst werden. Selbst die 1939 vom Regime installierte Kirchensteuer entpuppte sich in Kombination mit einer Kirchenaustrittskampagne als Maßnahme zur Schmälerung des Einflussbereichs der Kirche.⁶⁹ Als entscheidender Wendepunkt in der Beziehung zwischen katholischer Kirche und NS-Staat kann schließlich die am 7. Oktober 1938 nach einer Rosenkranzfeier abgehaltene anti-nationalsozialistische Kundgebung mit bis zu 10.000 Personen am Stephansplatz gesehen werden, welche an den darauf folgenden Tagen zu gegen Katholikinnen und Katholiken gerichteten Ausschreitungen sowie Verhaftungen führte.⁷⁰ Besagte Umstände bewegten viele Kleriker und Kirchenangehörige dazu, sich gegen den Nationalsozialismus aufzulehnen. Ihr Widerstand wird in einschlägiger Literatur jedoch oft nicht als politisch, sondern vermehrt als eine Art „geistlichen Widerstands“ beschrieben. Demnach wäre schon die Aufrechterhaltung der kirchlichen Arbeit, hier allen voran jene der Seelsorge, und das unbeirrte Eintreten für die christlichen Werte als Widerstand zu beurteilen.⁷¹ Dass auch dies oppositionelle Wirkung zeigte, meint Wolfgang Neugebauer, wenn er über die katholische Kirche im Widerstand schreibt: „[A]llein ihr Vorhandensein und ihre weltanschauliche-geistige Tätigkeit wirkten dem nationalsozialistischen Totalitätsstreben entgegen.“⁷² Doch fanden sich in den Kreisen von Geistlichen und theologischen Laien auch viele, die selbstständig Widerstand leisteten, da sich die Kirche

⁶⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 208-210.

⁶⁸ Vgl. Maximilian Liebmann: *Kirche und Anschluss*, in: *Staat und Kirche in der „Ostmark“*, hg. von Maximilian Liebmann, Hans Paarhammer und Alfred Rinnerthaler, Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 210-225.

⁶⁹ Vgl. Franz Loidl: *Das katholisch-konservative Lager*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 3: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 6-7.

⁷⁰ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 144-146.

⁷¹ Vgl. Franz Loidl: *Das katholisch-konservative Lager*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band 3: 1938-1945*, Wien ²1984, S. 8.

⁷² Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 146.

als Gesamtes zu keiner Zeit offen gegen das Regime stellte. Sie verbreiteten regime-kritische Druckwerke, äußerten sich öffentlich gegen die NS-Ideologie oder stellten sich gegen das NS-Euthanasieprogramm.⁷³ Wie sich später am Beispiel der katholischen Jugendgruppe um den Pfarrer Wilhelm Samida zeigen wird, wurden dabei auch Lieder verbreitet in denen aus theologischer Schlagrichtung Kritik am NS-Regime geübt wurde.

2.4. Der individuelle Widerstand

Nicht zwangsläufig waren sämtliche oppositionellen Aktionen von organisierten Gruppen geplant und koordiniert. So gab es auch eine Reihe an Aktionen seitens einzelner Mitglieder von Widerstandsbewegungen, welche im Alleingang und ohne Absprache mit der Organisation vollzogen wurden. Trotz des eindeutig autonomen Charakters jener individuellen Handlungen, die jedoch mit einer ideologischen Gruppe in Verbindung gebracht werden können, werden diese in der Widerstandsforschung den jeweiligen Widerstandsgruppen zugerechnet und im Kontext dieser aufgearbeitet. Verwiesen sei hierbei auf die Aufschlüsselungen in den vom *Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes* herausgegebenen Bänden zu Verfolgung und Widerstand in den österreichischen Bundesländern.⁷⁴ Als individueller Widerstand im eigentlichen Sinn sollen hier aber jene Aktionen Erwähnung finden, die aus rein persönlichen Beweggründen und unabhängig einer übergeordneten Institution vollzogen wurden. Der Journalist und Publizist Bruno Frei hat im Zuge seiner Untersuchungen solche Handlungen unter der Bezeichnung „der kleine Widerstand“ zusammengefasst.⁷⁵ Diese Begrifflichkeit soll – unter Berücksichtigung Wolfgang Neugebauers diesbezüglicher Empfehlung, einer wertenden Konnotation vorzubeugen⁷⁶ – stets unter Anführungszeichen zur Anwendung kommen. Neben verhältnismäßig kleineren Delikten wurden auch schwerwiegendere Aktionen wie Sabotageakte von unabhängigen Einzelpersonen durchgeführt. Speziell erwähnt werden sollen jene Personen, die sich trotz der Bedrohung ihres Lebens für „rassisch“ oder politisch verfolgte Menschen einsetzten. Solche Aktionen werden ebenso dem „Individuellen Widerstand“ zugerechnet. Der überwiegende Teil dieses Bereiches umfasst jedoch Aktionen wie regimefeindliche Äußerungen, das Abhören von ausländischen Radiosendern, die

⁷³ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 146-167.

⁷⁴ Vgl. DÖW-Bände „*Verfolgung und Widerstand in Österreichischen Bundesländern*“.

⁷⁵ Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, Wien 1978, S. 1-2.

⁷⁶ Vgl. Uli Jürgens: *Landfrauen im Widerstand gegen das NS-Regime. Das Selbstverständliche tun*, in: *Dimensionen*, [gesendet: Radio Österreich 1, 7.11.2017].

Verweigerung des „deutschen Grußes“, aber auch das Singen verbotener Lieder. Es handelt sich dabei um Delikte, die von den Behörden zwar rigoros geahndet wurden, dem System jedoch keinen erheblichen Schaden zuführen konnten. Dennoch lassen solche Handlungen zumindest bedingt Rückschlüsse auf die Stimmung innerhalb der Bevölkerung zu und stellen daher für die Widerstandsforschung einen wichtigen Bereich dar.⁷⁷

2.5. Das sozio-politische Gefüge des Widerstands

Der Umstand, dass zwischen den zuvor angeführten Widerstandsgruppen in Bezug auf die Gesinnung ihrer Aktivistinnen und Aktivisten keine scharfen Trennlinien bestehen, sei hier als gegeben angenommen. Auch wenn sich in Österreich nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reichs 1945 die politischen Lager rasch in die Parteien *KPÖ*, *ÖVP* und *SPÖ* aufgliederten⁷⁸, so „[...] verflossen im Widerstand die Grenzen zwischen Monarchisten und Republikanern, Heimwehrleuten und Demokraten, zwischen Sozialdemokraten, Freigewerkschaftlern, Revolutionären Sozialisten und Kommunisten.“⁷⁹ Obwohl sich, wie Karl Stadler weiter anführt, das bürgerliche und das bäuerliche Milieu verstärkt dem katholisch-konservativen und die Arbeiterschaft den sozialistischen Bewegungen zugehörig fühlten⁸⁰, so ist dennoch ersichtlich, dass sich nicht nur sämtliche politischen Lager durchmischten, sondern auch alle sozialen Schichten im Widerstand vertreten waren.

2.6. Musikschaftende im Widerstand

Wie in allen Gesellschaftsbereichen wurde nach 1945 auch unter Musikerinnen und Musikern versucht, eine anti-nationalsozialistische Haltung hervorzukehren oder gar zu konstruieren.⁸¹ Dennoch waren gemäß den Ausführungen über das sozio-politische Gefüge des Widerstands auch Musikerinnen und Musiker unter den Menschen vertreten, die sich gegen das Regime äußerten und auflehnten. Deren politische Ausrichtung, gesellschaftliche Stellung und auch die Tragweite ihrer widerständischen Handlungen weisen eine ebenso große Streuung auf, wie in allen anderen Berufs- und Gesellschaftsgruppen. Allein bei der

⁷⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 277-311.

⁷⁸ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 314.

⁷⁹ Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, S. 13.

⁸⁰ Vgl. Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, S. 13-14.

⁸¹ Vgl. Robert Schlesinger: „*Gott sei mit unserm Führer*“. *Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997.

Betrachtung jener Namen, die im Zusammenhang mit oppositionellen Handlungen in den behördlichen Akten erfasst wurden, zeigt sich das gesamte politische wie gesellschaftliche Spektrum. So finden sich sowohl Laienmusikerinnen und Laienmusiker, etwa die neben der Arbeit im väterlichen Obst- und Gemüsehandel als Opernsängerin an Provinztheatern arbeitende Hedwig Friedl, die wegen ihres Engagements für die *Österreichische Freiheitsbewegung* um Karl Lederer am 26. Jänner 1945 zu einer zehnmonatigen Haftstrafe verurteilt wurde⁸², als auch hauptberuflich Musikschaaffende, beispielsweise der Klarinettist und Komponist Friedrich Wildgans⁸³, auf den an späterer Stelle näher eingegangen werden soll. Auch bezüglich der politischen Ausrichtung reicht die Bandbreite von ehemaligen Mitgliedern der *Kommunistischen Partei* und Aktivistinnen und Aktivisten für die *Rote Hilfe*, etwa dem im November 1941 wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zu vier Jahren Haft verurteilten Jazzmusiker Franz Maly⁸⁴, über Persönlichkeiten wie das erwähnte, für die sozialistische Bewegung engagierte Ehepaar Kunke, bis hin zu der Aktivistin der konservativen Widerstandsgruppe um Roman Karl Scholz, der Pianistin Luise Kanitz.⁸⁵ Auch bekennend legitimistisch eingestellte Personen finden sich unter den aktenkundigen Musikschaaffenden. Als Anhänger der Habsburger-Monarchie bekannte sich beispielsweise im Oktober 1943 der Komponist und Konzertpianist Ladislaus Döry von Jobbahaza vor dem *Wiener Volksgerichtshof beim Landesgericht Wien*. Er wurde wegen staatsfeindlicher Äußerungen und dem Verstoß gegen die Rundfunkverordnung der Wehrkraftzersetzung für schuldig befunden und zum Tode verurteilt.⁸⁶ Die Urteilstvollstreckung dürfte jedoch ausgesetzt worden sein, woraufhin er bis zum Kriegsende in Haft blieb.⁸⁷

Doch nicht immer lassen sich die politischen Haltungen der agierenden Personen anhand der Akten eindeutig einer bestimmten Ideologie zuordnen. Etwa im Fall des Pianisten Karl Theodor Sauer, der wegen seiner anti-nationalsozialistischen Haltung unmittelbar nach dem „Anschluss“ bis zum November 1939 im Konzentrationslager Dachau inhaftiert, und wegen wiederholt regimefeindlicher Äußerungen im Oktober 1940 nach dem *Heimtücke-gesetz* zu vier weiteren Monaten Gefängnisstrafe verurteilt wurde.⁸⁸ Unterschiedlich gestalteten sich

⁸² Vgl. DÖW 7801. Wie auch: Vgl. DÖW 1769.

⁸³ Vgl. Barbara Boisits: Art. *Wildgans, Ehepaar*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2674.

⁸⁴ Vgl. DÖW 7795.

⁸⁵ Vgl. DÖW 1546. Wie auch: Vgl. DÖW 3399.

⁸⁶ Vgl. DÖW 4179.

⁸⁷ Vgl. o. A.: *Der Konzertpianist und Komponist Ladislaus Döry von Jobbahaza*, [online verfügbar: <http://ausstellung.de.doew.at/popup.php?t=img&id=280&hl=Jobbahaza>, 13.12.2017]. Wie auch: Vgl. o. A.: *Döry von Jobaháza*, [online verfügbar: <https://gw.geneanet.org/alanguddenheim?lang=de&p=laszlo+maria+gyorgy+lothar+alfred+gergely+miklos&n=dory+von+jobahaza>, 13.12.2017].

⁸⁸ Vgl. DÖW 14157. Wie auch: Vgl. DÖW 20000/S774.

auch die Aktionen, mit welchen die Musikerinnen und Musiker dem Regime zuwider handelten. Deren Tragweite reichte von der impulsiven Beschimpfung singender *Jungmädchen* durch die Opernsängerin Helene Harnach⁸⁹, bis hin zum Verstecken und Versorgen „rassisch“ verfolgter Mitbürgerinnen und Mitbürger, wie beispielsweise durch den dafür mit dem Ehrentitel „Gerechter unter den Völkern“ ausgezeichneten Musikwissenschaftler Erwin Ratz.⁹⁰

Am Ende dieses Überblicks über den österreichischen Widerstand sei noch festgehalten, dass freilich nicht alle Menschen zur Zeit des Nationalsozialismus entweder Opfer, Oppositionelle, Täterinnen oder Täter waren. „Die Mehrheit der Bevölkerung bestand weder aus Nationalsozialisten noch aus Widerstandskämpfern; die Mehrheit tauchte politisch unter und suchte zu überleben. Das Gros der Bevölkerung entwickelte sehr unterschiedliche und quellenmäßig schwierig faßbare Formen von partieller Loyalität und partieller Resistenz [...]“⁹¹. Vor allem hier kommt oftmals der laut Bruno Frei „kleine Widerstand“ zu tragen, welcher, ohne in der Zahl von mehr als 6.300 an *Volksgerichtshof* und *Oberlandesgerichten* in Wien oder Graz angeklagten Widerstandskämpferinnen und Widerstandskämpfern⁹² Niederschlag zu finden, in der „zum Teil feindlichen, von Denunzianten und fanatischen Regimeanhängern durchsetzten Umwelt“⁹³ wirkte. Im Fokus der folgenden Untersuchungen soll allerdings die Musik selbst beziehungsweise ihre Rolle im Kontext des Widerstands stehen. Da sich eine anti-nationalsozialistische Haltung von Musikerinnen und Musikern nicht zwingend in ihrem musikalischen Schaffen ausdrückte, sind nicht alle oben erwähnten Personen für das Thema relevant. Gleichzeitig bleibt das Forschungsfeld nicht rein auf Musikschafter selbst beschränkt. Schließlich können musikalische Werke und Fähigkeiten, wie sich zeigen wird, quer durch alle Gesellschaftsbereiche, etwa unter Rückgriff auf tradiertes, im kollektiven Gedächtnis verankertes Repertoire und Kenntnisse der elementaren musikalischen Schulbildung, zu politischen Zwecken eingesetzt werden. Die Betrachtung der Musik in eben diesen unterschiedlichen sozio-politischen Bereichen des österreichischen Widerstands soll Gegenstand folgender Ausführungen sein und anhand ausgewählter Beispiele erläutert werden.

⁸⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer (Bearb.): *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation*, Band 3: 1938-1945, Wien 21984, S. 440.

⁹⁰ Vgl. o.A.: *Ratz Erwin (1898 - 1973)*, [online verfügbar: <http://db.yadvashem.org/righteous/righteousName.html?language=en&itemId=6257676>, 13.12.2017].

⁹¹ Ernst Hanisch: *Der lange Schatten des Staates*, S. 380.

⁹² Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 64.

⁹³ Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 60.

3. Musik im Spannungsfeld zwischen Politik, Macht und Widerstand

Es wurde bereits in der Einleitung geklärt, dass der Musik, alle gesellschaftlichen Bereiche und Gruppen übergreifend, die Funktion eines intellektuellen wie auch emotionalen Ausdrucksmittels zuteilwird und daher ihre Instrumentalisierung zu machtpolitischen aber auch zu oppositionellen Zwecken daher naheliegend erscheint. Auf welche Art sie aber konkret als Vehikel politischer Botschaften, und somit zum Zweck der Verbreitung, des Ausdrucks oder der bloßen Untermauerung weltanschaulicher Haltungen funktionalisiert werden kann, soll nach einem kurzen geschichtlichen Überblick im nun folgenden Kapitel erörtert werden.

3.1. Historische Aspekte

Hinweise auf mögliche Zusammenhänge zwischen Musik und Politik reichen bis weit in die Historie zurück. So lassen bildliche Darstellungen aus der Zeit der Sumerer wie auch aus dem Ägypten des Altertums darauf schließen, dass bereits zu jener Zeit Musik zu kultischen und repräsentativen Zwecken in den Dienst der Mächtigen gestellt wurde.⁹⁴ Etwas stichhaltigere Belege – vor allem in Bezug auf eine bewusste Reflexion über das besagte Beziehungsverhältnis – tauchen schließlich in der griechischen Antike auf. Hier war es der Musiktheoretiker Damon von Athen, der, wenngleich die Inhalte seiner Abhandlungen vorwiegend indirekt überliefert sind, für den Einsatz von Musik zu Gunsten von Politik und Gesellschaft eintrat.⁹⁵ Platon greift diese These schließlich in seinem Werk *Der Staat* auf und lässt seinen Bruder Adeimantos im Dialog mit Sokrates, und beziehend auf Theorien Damons, auf eine subtile, die Gesellschaft beeinflussende Kraft der Musik hinweisen und daher vor Veränderungen in der Tonkunst warnen:⁹⁶ „Sie stellt ja auch nichts anderes an [...] als daß sie sich nach und nach einnistet und sich in aller Stille und Heimlichkeit auf Sitten und Beschäftigungen überträgt. Größer geworden tritt sie dann im gegenseitigen Verkehr der Menschen auf, und von dort gelangt sie [...] in die Gesetze und

⁹⁴ Vgl. Veronika Beci: *Musiker und Mächtige*, Düsseldorf u.a. 2001, S. 12-13.

⁹⁵ Vgl. Eckhard Roch: Art. *Damon*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 5, hg. von Ludwig Finscher, zweite überarbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2001, Sp. 343-344.

⁹⁶ Vgl. Platon: *Der Staat. Deutsch von Rudolf Rufener*, München 2010 S. 162-163. Wie auch: Vgl. Fred K. Prieberg: *Musik und Macht*, Frankfurt am Main 1991, S. 14-15.

in die Verfassung, [...] bis sie schließlich das ganze persönliche und öffentliche Leben umgestürzt hat.“⁹⁷ Der Musik wird demnach ein moralisches Potential zugesprochen, welches von staatlicher Seite genutzt, aber auch kontrolliert werden müsse.⁹⁸ Ein Paradigma, dessen sich durch die Epochen hindurch immer wieder bedient werden sollte.⁹⁹

Aus der Zeit des römischen Reichs finden sich Belege dafür, dass die Musik bereits aktiv in das Staatsgefüge eingebunden wurde. Dies ist nicht nur in ihrer Verwendung zu militärischen Zwecken, sondern auch aus dem vergleichsweise hohen sozialen Status Musikschaffender und deren starker Eingliederung in das machtpolitische Zeremoniell ersichtlich.¹⁰⁰ Ab dem Niedergang des Römischen Reichs, spätestens aber ab dem frühen Mittelalter, übernimmt die katholische Kirche zusehends die Vormachtstellung in Bezug auf Bildung und damit auch auf die Musikerziehung. Sie erlangte dadurch auch wesentlichen präskriptiven Einfluss auf die musikalische Formgebung der Zeit, indem sie ihrer Weltanschauung dienliche oder schädliche Praktiken förderte beziehungsweise sanktionierte.¹⁰¹ Wesentlich für das Mittelalter ist außerdem das Naheverhältnis zwischen geistlicher und weltlicher Macht, welches der Musik – speziell jener zur Repräsentation von Macht eingesetzten – eine gewichtige metaphysische Bedeutungsebene verlieh.¹⁰² „Der klangliche Lobpreis [politischer Machthaber] wurde immer auch als eine Art göttlicher Legitimation verstanden.“¹⁰³

Während ab dem Ende des 14. Jahrhunderts an den europäischen Fürstenhöfen die Investitionen in den Aufbau und Erhalt von professionellen Ensembles zur Pflege vorwiegend geistlichen Repertoires drastisch gesteigert wurden¹⁰⁴, begann sich die beschriebene kirchliche Einflussmacht im Zuge der zunehmenden Säkularisierung bis zur Aufklärung im weiteren geschichtlichen Verlauf in Richtung der weltlichen Machträger hin

⁹⁷ Platon: *Der Staat*, S. 163.

⁹⁸ Vgl. Platon: *Der Staat*, S. 162-163. Wie auch: Vgl. Fred K. Prieberg: *Musik und Macht*, S. 14-15.

⁹⁹ Vgl. Albrecht Reithmüller: *Musik zwischen Hellenismus und Spätantike*, in: *Die Musik des Altertums*, hg. von Albrecht Reithmüller und Frieder Zaminer, Sonderausgabe, Laaber 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 1), S. 235. Wie auch: Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938-1945*, Graz 1992, S. 13.

¹⁰⁰ Vgl. Rudolf Flotzinger: *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen*, Graz u.a. 1988, S. 22; 26. Wie auch: Vgl. Elisabeth Walde: *Austria Romana*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 29-30.

¹⁰¹ Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“. *Musik als Medium zwischen Politik, Zensur, Opposition und Widerstand*, Diss. masch., Wien 2008, S. 119-120.

¹⁰² Vgl. Rudolf Flotzinger: *Geistliche Kultur im Mittelalter*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 53-57.

¹⁰³ Klaus Pietschmann: *Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit*, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloss, Göttingen 2012, S. 41.

¹⁰⁴ Vgl. Klaus Pietschmann *Herrschaftssymbol und Propaganda*, in: *Musik – Macht – Staat*, S. 43.

zu verschieben. Zusehends dominierte die höfische Kultur den Musikbetrieb. Der Einsatz von Musik zum Zweck der Machtrepräsentation gewann weiter an Bedeutung, aber auch ihre Funktion der Abgrenzung gegenüber anderen sozialen Schichten.¹⁰⁵

Wesentliche Veränderungen im Musikleben und in weiterer Folge auch in Bezug auf die Verwendung von Musik in politischen Kontexten brachte schließlich der Aufstieg des Bürgertums im 18. Jahrhundert. Neben dem Aufbrechen der von der Oberschicht dominierten Musikkultur, hin zu einem weitgefächerten, vom Bürgerstand getragenen und organisierten Musikwesen, entwickelte sich hier vor dem Hintergrund aufklärerischer Strömungen auch ein wachsendes politisches Bewusstsein, welches die bisherigen Herrschaftsformen verstärkt hinterfragte, und letztlich eine der Voraussetzungen für die *Französische Revolution* bildete.¹⁰⁶ Während der Revolutionsjahre entstanden schließlich zahlreiche Werke, die als „politische Musik“ im engeren Sinn verstanden werden können. Das wohl prominenteste Beispiel stellt hier Claude Joseph Rouget de Lisle's *Marseillaise* dar.¹⁰⁷

Dieser offensive Gebrauch von Musik zu politischen Zwecken fand in der postrevolutionären Zeit allerdings kein Ende. Im 19. Jahrhundert veränderte sich die politische Landkarte eklatant und die Zeit der Nationalstaaten war nun endgültig angebrochen. Die Musik erlangte – beispielsweise in Form von Nationalhymnen – die Aufgabe, nicht mehr wie zuvor die Macht eines absolutistischen Systems gegenüber der Bevölkerung zu bestätigen, sondern eine breite Masse zu emotionalisieren und in einer gemeinsamen Idee zu bekräftigen.¹⁰⁸ Des Weiteren entstanden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts viele politische Strömungen als Keimzellen späterer Parteien, die versuchten, das mobilisierende Potential von politischen Liedern für sich zu nutzen.¹⁰⁹ In den Ideologien des Folgejahrhunderts erfuhr die Beziehung zwischen Musik und Politik in Europa schließlich einen negativen Höhepunkt, und hier besonders zur Zeit des Nationalsozialismus

¹⁰⁵ Vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm: *Musikleben und Musikanschauung*, in: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Sonderausgabe, Laaber 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 2), S. 217. Wie auch: Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 120-121. Und: Vgl. Theophil Antonicek: *Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Vom Barock zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz u.a. 1979, S. 17-19.

¹⁰⁶ Vgl. Theophil Antonicek: *Biedermeierzeit und Vormärz*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Vom Barock zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz u.a. 1979, S. 215-219. Wie auch: Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 122-126.

¹⁰⁷ Vgl. Stephan Eisel: *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990, S. 135.

¹⁰⁸ Vgl. Sabine Mecking: *Gelebte Empathie und donnerndes Pathos. Gesang und Nation im 19. Jahrhundert*, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloss, Göttingen 2012, S. 99.

¹⁰⁹ Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 127.

unter Adolf Hitler, als versucht wurde, den Musikbetrieb zur Gänze in die nationalsozialistische Ideologie zu integrieren. „Nie war ein Diktator so sehr in die Musikpolitik seines Landes verwickelt gewesen, und darin unterschied sich Nazi-Deutschland von anderen faschistischen Systemen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“¹¹⁰ Betrachtet man den Umstand, dass Musik seit jeher von Machtausübenden gebraucht und auch missbraucht wurde, so liegt die Vermutung nahe, dass mit Hilfe von Musik auch Kritik an der Obrigkeit geübt wurde. Die Quellenlage gestaltet sich hierbei allerdings wesentlich dürftiger. Die Hauptursache dieses Quellenproblems sieht Hanns-Werner Heister in der Tatsache begründet, dass die Geschichtsschreibung überwiegend in der Hand der Herrschenden liege. Dennoch sei die Entwicklung oppositionellen Musikgebrauchs ebenso alt wie jene der zu machterhaltenden Zwecken angewandten Musik und ließe sich anhand von musikhistorischen Belegen rekonstruieren.¹¹¹ Angefangen bei den Hinweisen auf Spottlieder aus der Römerzeit¹¹², über den mancherorts als Begründer des politischen Liedes¹¹³ bezeichneten Walther von der Vogelweide, der im Mittelalter mit seinen Gesängen auf das politische Geschehen Bezug nahm¹¹⁴, die Lieder der Bauernaufstände des 16. und 17. Jahrhunderts¹¹⁵ und die politischen Anspielungen in Heinrich Schütz' *Geistlichen Konzerten* im 17. Jahrhundert¹¹⁶, bis hin zur *Katzenmusik* in den Protesten der *Wiener Revolution* im Jahr 1848¹¹⁷. All dies sind Belege dafür, dass das politische Potential von Musik nicht ausschließlich von den Machthabenden genutzt wurde. Überlegungen darüber, wie mittels Musik politische Inhalte transportiert werden können, sollen im Folgekapitel zusammengefasst werden.

¹¹⁰ Pascal Huynh: »... dunkler die Geigen ...«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 10.

¹¹¹ Vgl. Hanns-Werner Heister: Art. *Politische Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 1670.

¹¹² Vgl. Elisabeth Walde: *Austria Romana*, in: *Musikgeschichte Österreichs*, Band 1, S. 29. Wie auch: Vgl. Rudolf Flotzinger: *Geschichte der Musik in Österreich*, S. 26.

¹¹³ Vgl. Stephan Eisel: *Politik und Musik*, S. 153.

¹¹⁴ Vgl. Franz Viktor Spechtler: *Höfische Musik im hohen und späten Mittelalter*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 109-112.

¹¹⁵ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 14. Wie auch: Vgl. Hanns-Werner Heister: Art. *Politische Musik*, in: *MGG*, Sachteil Band 7, Sp. 1670.

¹¹⁶ Vgl. Veronika Beci: *Musiker und Mächtige*, S. 20-21.

¹¹⁷ Vgl. Wolfgang Häusler: *Marseillaise, Katzenmusik und Fuchslid als Mittel sozialen und politischen Protests in der Wiener Revolution 1848*, in: *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, hg. von Barbara Boisits, Wien 2013, S. 37-80.

3.2. Musik als Kommunikationsmedium

Die These, Musik könne zu politischen Zwecken genutzt werden, impliziert die Annahme, dass mittels Musik Botschaften, beziehungsweise – im kommunikationswissenschaftlichen Sinne – Informationen vermittelt werden können. Musik ließe sich also „[...] nicht für außermusikalische Ziele einsetzen, wenn in ihr nicht der Mitteilungscharakter prinzipiell angelegt wäre.“¹¹⁸ Theoretische Zugänge zu der Thematik des kommunikativen Potentials von Musik und der Bedeutung für eine Behandlung der Verwendung von Musik im Widerstand sollen hier – ohne dabei im Detail auf einzelne Modelle einzugehen – umrissen werden. Obgleich sich musikwissenschaftliche Kommunikationstheorien nicht linear aus jenen der allgemeinen Kommunikationswissenschaft heraus entwickelten¹¹⁹, so nehmen sie dennoch – freilich in unterschiedlicher Intensität – auf diese Bezug, weshalb folgende Überlegungen mit einem Überblick über universale Kommunikationstheorien begonnen werden sollen.

3.2.1. Universale Kommunikationstheorien

Ein wesentliches Merkmal der Kommunikationswissenschaft ist ihre Interdisziplinarität. So weisen deren unterschiedlichen Theorien eine große Bandbreite an wissenschaftlichen Herangehensweisen und Zielsetzungen auf.¹²⁰ Folglich bleibt ein allumfassendes Kommunikationsmodell, welches alle Aspekte des Kommunikationsprozesses einschließt, inexistent und muss je nach Untersuchungsgegenstand adaptiert werden.¹²¹ Dies stellt eine Herausforderung dar, die auch in der Behandlung von Musik als Kommunikationsmedium schlagend werden soll. Bei der Betrachtung von Kommunikationstheorien, welche einen hohen Grad an Universalität aufweisen, lassen sich dennoch drei Grundperspektiven auf den Gegenstand der Kommunikation erkennen:

(1) Der erste Blickwinkel bezieht sich vorwiegend auf den Signalübertragungsprozess. Hierbei stehen nicht der Sinngehalt der kommunizierten Nachricht, sondern deren Übertragungs- und Empfangsprozess sowie die auf das Signal einwirkenden Störfaktoren im

¹¹⁸ Franz Ronneberger: *Musik als Information*, in: Publizistik. Vierteljahresheft für Kommunikationsforschung 24, Heft 1 (1979), S. 8.

¹¹⁹ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*, Braunschweig 1991, S. 3-5.

¹²⁰ Vgl. Jessica Röhrer und Astrid Schütz: *Psychologie der Kommunikation*, Wiesbaden 2012, S. 15.

¹²¹ Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 1-3.

Zentrum des Interesses.¹²² Mit dem in den 1940er Jahren im Kontext der Nachrichtentechnik entwickelten *Sender-Signal-Empfänger-Modell*¹²³ legte der Mathematiker Claude E. Shannon den Grundstein für diese Herangehensweise und für die Informationstheorie im Allgemeinen. Dieses mathematische Modell wurde schließlich von Warren Weaver um die auf das Signal einwirkenden Faktoren erweitert, welche den Kommunikationskontext sowohl auf der Sende- als auch auf der Empfangsseite miteinbeziehen, und somit für die Sozialwissenschaften nutzbar gemacht. Auf das *Shannon-Weaver'sche Modell* wird wegen seiner Anwendbarkeit zur Behandlung fundamentaler Fragestellungen bis heute zurückgegriffen.¹²⁴

(2) Die zweite Art der Annäherung an das Feld nimmt sich der Kommunikation als einen interaktiven Prozess an.¹²⁵ Hierbei geht etwa Georg Herbert Mead in seiner *Theorie des Symbolischen Interaktionismus* davon aus, kommunizierende Individuen würden auf Wahrgenommenes wegen seiner Bedeutung reagieren. Diese Bedeutung wiederum entstünde aus der Interaktion mit dem sozialen Umfeld und könne weiters im Zuge eines Interpretationsprozesses angewandt aber auch aktualisiert werden.¹²⁶ Eine erfolgreiche Kommunikation basiert dabei auf der Verwendung desselben semantischen Zeichen- und Symbolrepertoires der interagierenden Personen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Jürgen Habermas in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns*. Im Habermas'schen Sinne entsteht gelungene Kommunikation neben einem übereinstimmenden Symbol-Bedeutungssystem unter der Prämisse einer gegenseitigen und freiwilligen Konsensfindung, womit er auch ein Diskursmoment in seine Überlegungen mit aufnimmt.¹²⁷ Wesentlich für beide Theorien erscheint allerdings deren Konzentration auf den semantischen Verständigungsvorgang.¹²⁸

¹²² Vgl. Bernhard Badura: *Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 16-17. Wie auch: Vgl. Jessica Röhrner und Astrid Schütz: *Psychologie der Kommunikation*, S. 17.

¹²³ Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 17.

¹²⁴ Vgl. Bernhard Badura: *Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation*, S. 16-21.

¹²⁵ Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 12.

¹²⁶ Vgl. Herbert Blumer: *Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 24-28.

¹²⁷ Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 12-13. Wie auch: Vgl. Roland Burkart und Alfred Lang: *Die Theorie des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas – Eine kommentierte Textcollage*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 50-51.

¹²⁸ Vgl. Herbert Blumer: *Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 24-41. Wie auch: Vgl. Roland Burkart und Alfred Lang: *Die Theorie des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 42-59.

(3) Im dritten Ansatz rücken schließlich die gesellschaftlichen und sozialen Begebenheiten, in denen Kommunikation stattfindet, in den Fokus des Interesses. In diesen Bereich fallen zum einen jene Modelle, die ausgehend von historisch-materialistischen Theorien annehmen, dass Kommunikation nicht entkoppelt von gesellschaftlichen Schaffensprozessen behandelt werden könne.¹²⁹ Zum anderen sind es die – wohl für das hier zu behandelnde Thema relevanteren – systemtheoretischen Modelle, die versuchen, Gesellschaft, in welcher Kommunikation letztlich stattfindet, als ein aus vielen aufeinander Einfluss nehmenden Systemen bestehendes Gefüge zu begreifen. Die dabei behandelten, in gegenseitiger Wechselwirkung stehenden Systemkategorien schließen Kommunikation mit ihren Bedeutungs- und Zeichensystemen, Sozialsystemen, in denen Individuen in Interaktion treten, Techniksystemen, zu denen neben Medientechnik unter anderem auch etwa Kommunikationspolitik¹³⁰ und -pädagogik¹³¹ gezählt werden, sowie psychische Faktoren des Individuums mit ein.¹³²

Es mögen zwischen den beschriebenen Ansätzen keine scharfen Trennlinien existieren und es ergeben sich daher zwangsläufig thematische Überschneidungen in den einzelnen Herangehensweisen. Zwar steht die Musik nicht im Zentrum des Interesses der universalen Kommunikationstheorien, dennoch bauen die im nächsten Teil umrissenen musikbezogenen Kommunikationsmodelle fundamental auf diese auf.

3.2.2. Ansätze musikbezogener Kommunikationsmodelle

Ähnlich wie in der Kommunikationswissenschaft an sich, scheint auch in der Auseinandersetzung mit Musik als Phänomen kulturellen und gesellschaftlichen Verhaltens¹³³, und hierbei insbesondere mit ihrem kommunikativen Potential, eine

¹²⁹ Vgl. Horst Holzer: *Medienkommunikation aus historisch-materialistischer Perspektive*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 72-76. Wie auch: Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 14-15.

¹³⁰ Vgl. Franz Ronneberger: *Theorie der Kommunikationspolitik*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 220-221.

¹³¹ Vgl. Dieter Baacke: *Theorie der Medienpädagogik*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 198-202.

¹³² Vgl. Ulrich Saxer: *Systemtheorie und Kommunikationswissenschaft*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 85-88. Wie auch: Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 14-15.

¹³³ Vgl. Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage, Darmstadt 1996, S. 3.

interdisziplinäre Herangehensweise unumgänglich.¹³⁴ Ebenso ergibt sich auch in der musikwissenschaftlichen Behandlung des Feldes eine Vielzahl an Modellen, die auf die jeweils zu untersuchenden Sachverhalte ausgerichtet sind.¹³⁵ Um einen Überblick über die unterschiedlichen musikbezogenen Kommunikationstheorien zu geben, soll hier auf die vom Medien- und Musikwissenschaftler Rolf Großmann gewählte Unterscheidung zwischen (1) *syntaktischen*, (2) *semantischen* und (3) *pragmatischen Modellen* zurückgegriffen werden. Unter dem Begriff der (1) *syntaktischen Kommunikationsmodelle* werden jene zusammengefasst, die sich vorwiegend mit dem Informationsübertragungsprozess beschäftigen und dabei semantische Aspekte weitgehend ausklammern. Dies impliziert, dass sich diese Theorien auf einen quantitativen Informationsbegriff beziehen. Hierbei wird meist auf das informationstheoretische *Shannon-Weaver'sche Modell* zurückgegriffen, um Musik „als komplexe kontinuierliche Nachricht [...] auf ihre Übertragungsprobleme hin [...]“¹³⁶ zu untersuchen.¹³⁷ In (2) *semantischen Kommunikationsmodellen* wird schließlich der Terminus „Information“ von jenem der „Bedeutung“ abgelöst.¹³⁸ Die unter diesem Begriff vereinten Herangehensweisen an den Komplex der musikalischen Kommunikation unterscheiden sich mitunter stark voneinander. Großmann differenziert hier weiter zwischen *strukturorientierten Modellen*, welche die bedeutungsbildenden Impulse in der musikalischen Struktur in Verbindung mit der Hörerwartung des wahrnehmenden Subjekts annehmen, und *referenzorientierten Modellen*, welche von einer außerhalb der musikalischen Struktur liegenden Bedeutungsentwicklung ausgehen.¹³⁹ Trotz der unterschiedlichen Forschungsansätze – die nicht selten aus ebenso divergierenden Definitionen des Musikbegriffs resultieren¹⁴⁰ – lässt sich hier modellübergreifend der Versuch erkennen, musikalische Vermittlungsprozesse im Kontext wortsprachlicher Verfahrensweisen zu verstehen, obgleich darüber Konsens herrscht, dass, trotz des anerkannten sozio-kulturellen Einflusses, vor allem aufgrund ästhetisch- und psychologisch-subjektiver Wahrnehmung beim Phänomen Musik, anders als bei der Sprache, von keinem

¹³⁴ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 3-5. Wie auch: Vgl. Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. XI. Und: Vgl. Peter Faltin: *Ästhetische Aspekte musikalischer Kommunikation*, in: Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung 9 (1976), S. 451.

¹³⁵ Vgl. Helga de La Motte-Haber: *Verwechslung – Verschiebung. Anmerkung zu Lothar Brix* „...Auch du verstehst Musik“, in: Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung 9 (1976), S. 454. Wie auch: Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 3.

¹³⁶ Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 17.

¹³⁷ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 14-18.

¹³⁸ Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 21.

¹³⁹ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 55-78. Wie auch: Vgl. Jennifer Clair Wiesinger: *Musik- ein Informations- oder/und Kommunikationsmedium?*, Dipl.-Arb., Wien 2000, S. 10-11; 13-15.

¹⁴⁰ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 79.

eindeutigen Zeichensystem ausgegangen werden kann.¹⁴¹ Während sich (1) *syntaktische* Konzepte mit dem „Wie“ und (2) *semantische* mit dem „Was“ musikalischer Kommunikation auseinandersetzen und dabei ihr Augenmerk verstärkt auf die Analyse des musikalischen Werkes legen, suchen die (3) *pragmatischen Kommunikationsmodelle*, sich dem Problem im Sinne von Musik als Phänomen sozialen Handelns zu nähern.¹⁴² Bei diesen Herangehensweisen steht also ein sozialwissenschaftliches Interesse im Zentrum, bei dem immanente Aspekte des musikalischen Werkes zwar noch als wesentlicher Faktor betrachtet werden, doch zu Gunsten des Produktions- und vor allem des Rezeptionskontextes in den Hintergrund rücken. Der Bedeutungsgehalt musikalischer Phänomene entsteht diesen Betrachtungen zufolge in der Überlagerung von akustischer Erscheinungsform und dem Kontext der Rezeptionssituation.¹⁴³

3.2.3. Aspekte musikalischer Kommunikationsprozesse im Kontext oppositionellen Handelns

Auch wenn eine auf alle Bereiche der musikalischen Produktion und Rezeption anwendbare, universelle Theorie der Musikkommunikation aufgrund der Breite des Feldes weiterhin inexistent bleiben muss, scheint angesichts der Vielzahl diesbezüglicher Forschungsansätze das kommunikative Potential von Musik unbestritten. Somit kann auch davon ausgegangen werden, dass bei der Verwendung von Musik zum Zwecke des Widerstands Information vermittelt wird, und in weiterer Folge ein gelungener Kommunikationsprozess zustande kommt. In Anbetracht der starken Divergenz der Kontexte, in denen Musik als Mittel des Widerstands Einsatz findet, scheint eine Prüfung der jeweiligen Produktions- und Rezeptionsumstände unumgänglich. Wie Ralf Großmann in den musikbezogenen Kommunikationsmodellen eine immer stärkere Gewichtung von syntaktischen über semantische hin zu pragmatischen Modellen sieht¹⁴⁴, so erweist sich eine Betrachtung der hier zu behandelnden Thematik unter starker Berücksichtigung des Kontextes als notwendig. Dennoch können Fragestellungen, die laut Großmanns Terminologie in die Bereiche der *Syntaktik* und *Semantik* einzuordnen sind, nicht ausgeklammert werden. So soll beispielsweise untersucht werden, unter welchen Umständen im Widerstand die Voraussetzungen für die Vermittlung von politischen Botschaften durch Musik gegeben

¹⁴¹ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 58-80.

¹⁴² Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 30.

¹⁴³ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 80-82.

¹⁴⁴ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 5.

sind. Es muss also der Frage nachgegangen werden, wo – im Sinne der kommunikationswissenschaftlichen Voraussetzung für einen gelungenen Vermittlungsprozess – das Vorhandensein desselben Symbol-Bedeutungs-Repertoires bei sendenden und empfangenden Personen¹⁴⁵ gegeben ist. Weiters muss die aus der individuellen Wahrnehmung der musik-rezipierenden Person, wie auch die aus den Lebensrealitäten verschiedener sozialer Gruppen resultierende Existenz unterschiedlicher, paralleler Musikverständnisse¹⁴⁶ berücksichtigt werden. In Anbetracht dessen könnte unter Verwendung von Musik in politischen Zusammenhängen mit bestimmten Gruppen eine Kommunikationssituation hergestellt, oder aber im selben Moment mit spezifischen Personenkreisen gezielt verhindert werden, indem ein Symbol- oder Zeichenrepertoire gewählt wird, welches aufgrund unterschiedlicher Vorerfahrungen nur bei bestimmten Rezipientinnen und Rezipienten die erwünschten Assoziationen provoziert. Letztlich dürfen hierbei – im Kontext Großmanns *pragmatischen Modells*¹⁴⁷ – gesellschaftliche wie auch sozio-politische Grundvoraussetzungen, beispielsweise die Wechselwirkung zwischen Kulturpolitik und Produktionssituation – im Sinne eines kommunikationspolitischen Ansatzes¹⁴⁸ – nicht außer Acht gelassen werden. All dies soll anhand exemplarischer Beispiele im Hauptteil der vorliegenden Abhandlung detailliert behandelt werden.

3.3. Das Potential politischer Nutzbarkeit von Musik

Nach den historischen und kommunikationstheoretischen Überlegungen kann nun das kommunikative Potential von Musik als gegeben angenommen werden. Zieht man dabei die unterschiedlichsten Funktionen von Musik im menschlichen Zusammenleben in Betracht, so wird die Divergenz von Art und Kontext musikalischer Informationsvermittlungsprozesse deutlich. Aus soziologischer Sicht formulierte etwa Max Weber vier *idealtypische*¹⁴⁹ gesellschaftliche Funktionen von Musik. Dabei unterschied er zwischen „zweckrationalen Funktionen [...], traditionellen Funktionen [...], wertrationalen Funktionen [...] und affektbestimmten bzw. emotionalen Funktionen“¹⁵⁰. Auf Basis dieser nicht scharf voneinander abzugrenzenden und sich teils ergänzenden Kategorien benennt schließlich

¹⁴⁵ Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 12.

¹⁴⁶ Vgl. Franz Ronneberger: *Musik als Information*, in: *Publizistik*, S. 11.

¹⁴⁷ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘*, S. 80-82.

¹⁴⁸ Vgl. Franz Ronneberger: *Theorie der Kommunikationspolitik*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 220-221.

¹⁴⁹ Vgl. Elisabeth Haselauer: *Handbuch der Musiksoziologie*, Wien u.a. 1980, S. 78.

¹⁵⁰ Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 42002, S. 77.

Helmut Rösing aus musikpsychologischer Sicht zwei Hauptbereiche musikalischer Funktionen, indem er zwischen (1) *gesellschaftlich-kommunikativen* und (2) *individuell-psychischen* Funktionen unterscheidet. Der (1) *gesellschaftlich-kommunikative* Bereich umfasst dabei jene Momente, in denen Musik beispielsweise zu Repräsentationszwecken, zur Bewegungsstimulation, zur Gemeinschaftsstabilisierung oder zu erzieherisch-normbildenden Zwecken angewandt wird. Zum (2) *individuell-psychischen* Bereich werden hingegen jene Situationen gezählt, in denen Musik als Mittel zur persönlichen Konfliktbewältigung, physischer oder psychischer Aktivierung aber auch Deaktivierung fungiert.¹⁵¹ Vor allem im Bereich der *gesellschaftlich-kommunikativen* Funktionen von Musik liegt die Assoziation mit ihrem Wirkungspotential im politischen Widerstand nahe. Dennoch dürfen hierbei auch jene Momente, die in den *individuell-psychischen* Bereich einzuordnen sind, nicht unbeachtet bleiben. So wären etwa Musikstücke, die aufgrund ihrer – womöglich bewusst gewählten –, von den Machthabenden verpönten Kompositionsform oder ihres ablehnenden Inhaltes wegen, im Sinne des Widerstandsbegriffes Karl Stadlers¹⁵² auch als Widerstand zu werten.¹⁵³

Werden nun diese Funktionsbereiche, seien sie aus soziologischer oder psychologischer Perspektive angedacht, mit der oben formulierten These der politischen Nutzbarkeit von Musik und jener des Potentials musikalischer Kommunikation zusammengeführt, so wird die große Varianz an Kontexten und Ausprägungen politisch motivierter Musikanwendungen deutlich. Das Vermögen von Musik, als kommunikative Brücke zur Vermittlung spezifischer Botschaften, als assoziatives Medium zum Verweis auf außermusikalische Inhalte¹⁵⁴ oder schlicht als emotionalisierende Kunstform zu wirken¹⁵⁵, bietet die Grundlage für die von Helmut Brenner benannten vier fundamentalen Bereiche der politischen Musikanwendung: Widerstand, Identitätsstiftung, Ablenkung beziehungsweise Verschleierung und Machtdemonstration.¹⁵⁶ Allerdings muss auch hier angemerkt werden, dass eine deutliche Abgrenzung der einzelnen Bereiche voneinander nicht haltbar erscheint. So kann beispielsweise die identitätsstiftende Wirkung von kontextabhängig eindeutig dem Widerstand zuzurechnenden Arbeiterliedern oder von

¹⁵¹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 77-79. Wie auch: Vgl. Helmut Rösing: *Warum wir Musik brauchen*, in: *Musikforum* 4 (2008), S. 10.

¹⁵² Vgl. Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, S. 12.

¹⁵³ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 25.

¹⁵⁴ Vgl. Johanna Karner: „...durch die Kraft unserer Lieder.“, S. 41-47.

¹⁵⁵ Vgl. Gerhart Harrer: *Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 42002, S. 588-598.

¹⁵⁶ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 24.

anderen Werken, die auf den Zusammenhalt ideologisch Gleichgesinnter abzielen, nicht unberücksichtigt bleiben.

Gemäß den vorangegangenen Ausführungen sind der musikalische Produktions- als auch der Rezeptionskontext in Hinblick auf politische Zwecke, und speziell auf oppositionelles Handeln, von wesentlicher Bedeutung und müssen stets im Einzelfall geprüft werden. Dabei werden in musikbezogenen Kommunikationstheorien¹⁵⁷, wie auch bei Helmut Brenner, musikimmanente Aspekte als Randfaktoren angesehen.¹⁵⁸ Nichtsdestotrotz stellen diese in der Beschäftigung mit der Thematik der Verwendung von Musik zu oppositionellen Zwecken den Kristallisationspunkt obiger Kontexte, und somit das Fundament folgender Untersuchungen dar. Solche immanenten Ebenen, zu denen laut Helmut Brenner musikalische Komponenten wie Worttext, Melodik, Harmonik und Rhythmus, aber auch die Instrumentation zählen¹⁵⁹, sollen nun besprochen werden.

3.3.1. Worttext

Bei der Suche nach werkimmanenten politischen Intentionen liegt eine Analyse des Worttextes – sofern vorhanden – nahe. Schließlich lassen sich so etwaige Bezugnahmen auf soziopolitische Begebenheiten verhältnismäßig einfach feststellen. Um jedoch signifikante Aussagen über die tatsächlich politischen Textinhalte tätigen zu können, ist eine Textanalyse unter Berücksichtigung des Verwendungskontextes unumgänglich.¹⁶⁰ Diese Notwendigkeit einer gründlichen Analyse wird deutlich, werden die Texte anhand Brenners Unterscheidung zwischen (1) direkt und (2) indirekt politischem Textbezug¹⁶¹ betrachtet. Während im Falle des (1) direkten Textbezugs die politische Implikation durch eindeutige Hinweise auf Ort, Zeit und ideologische Intention klar erkennbar und zuordenbar ist, offenbart sich diese beim (2) indirekten Textbezug, wo Verweise auf den Bezugskontext fehlen, meist erst nach näherer Betrachtung. So bieten etwa reine Appelle an den Gruppenzusammenhalt oder Aufrufe zum Kampf noch keine Indizien für die tatsächliche politische Ausrichtung eines Textes und könnten somit auch von weltanschaulich entgegengesetzten Gruppierungen angewandt werden. Als Beispiel hierfür nennt Helmut Brenner das Lied *Wenn wir schreiten Seit' an Seit'*, das sowohl von der *Hitlerjugend* gesungen wurde, als auch im *Sozialistischen*

¹⁵⁷ Vgl. Rolf Großmann: *Musik als ‚Kommunikation‘. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*, Braunschweig 1991, S. 80-82.

¹⁵⁸ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 18.

¹⁵⁹ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 18-21.

¹⁶⁰ Vgl. Peter Königseder: *Politik und Musik*, Dipl.-Arb., Wien 2002, S. 29.

¹⁶¹ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 18-20.

Liederbuch der 1980er Jahre zu finden ist.¹⁶² Bei den noch zu behandelnden Kontrafakturen und Parodien ergibt sich eine weitere Untersuchungsebene, die bei der Suche nach der tatsächlichen politischen Schlagrichtung berücksichtigt werden muss. Sowohl die Kontrafakturen, in denen meist durch lediglich geringe Textveränderungen, etwa durch den Austausch im Text behandelter Personennamen, die Grundtendenz beibehalten, aber die politische Ausrichtung verändert wird¹⁶³, als auch die Parodie, bei der oft der Großteil des Textes abgeändert wird und durch das Zusammenspiel mit der für den Ursprungstext konzipierten Musik eine gänzlich neue kontextuelle Ausrichtung erlangt¹⁶⁴, werden von einem Originaltext abgeleitet. In beiden Fällen stellt der Bezug auf den Ausgangstext – wenn auch in unterschiedlicher Intensität und aufgrund unterschiedlicher Motivation – ein wesentliches Moment dar und muss daher in die Überlegungen der neu erlangten Textintention miteinbezogen werden.

3.3.2. Melodik

Etwas schwieriger als beim Worttext gestaltet sich die Aufgabe, aus Melodien etwaige politische Konnotationen herauszufiltern. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass sich – wie bereits an früherer Stelle behandelt – die semantische Informationsvermittlung der Musik anders als jene der Wortsprache vollzieht.¹⁶⁵ Zwar reicht die Idee, mittels melodischer Figuren außermusikalische Phänomene darzustellen oder gar politische Überzeugungsarbeit zu leisten, bis ins Mittelalter zurück, von wo an die aus der Antike stammenden Regeln der Redekunst Einzug in die Musiktheorie hielten.¹⁶⁶ Dennoch ist fraglich, – ohne das Einwirken der Techniken der musikalischen Rhetorik bis auf das Musikschaffen der Gegenwart bezweifeln zu wollen – inwieweit diese im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus ihre Wirkung entfalten konnten. Schließlich setzt das Erkennen dieser Figuren – sofern sie nicht ins „kollektive Unbewusste“ vorgedrungen sind – ein gewisses Maß an musikalischen Kenntnissen voraus, und müsste im Einzelfall untersucht werden.

¹⁶² Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 19.

¹⁶³ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 21-22.

¹⁶⁴ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand. Funktionsanalyse eines nichtkommerziellen literarischen Systems*, Wien 1986 (Materialien zur Arbeiterbewegung 44), S. 17-18.

¹⁶⁵ Vgl. Vladimir Karbusicky: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986 (Grundrisse Band 7), S. VII.

¹⁶⁶ Vgl. Hartmut Krones: Art. *Musik und Rhetorik*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 814; 829-830. Wie auch: Vgl. Hartmut Krones: Art. *Rhetorik und Musik*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rhetorik.xml], 25.3.2017].

Dennoch geht etwa Christof Spörk unter Berufung auf Untersuchungen seitens der Musiksoziologin Elena Ostleitner davon aus, dass in kulturell konvergenten Gruppen eine starke Übereinstimmung der durch melodische Tonfolgen ausgelösten Assoziationen anzutreffen sei. Daraus würde sich beispielsweise die signifikant häufige Verwendung von aufsteigenden reinen Quartan in Anfangssequenzen von politischen Hymnen in Kulturen mit europäisch-musikalischer Sozialisation ableiten lassen.¹⁶⁷ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Vladimir Karbusicky, der auf markante Ähnlichkeiten zwischen Tonfolgen in politischen Liedern hinweist.¹⁶⁸ Um eine Melodie – insbesondere dann, wenn diese nicht unmittelbar mit einem politischen Text versehen ist – einem politischen Zweck widmen zu können, muss letzten Endes ein spezifisches kulturelles Wissen vorausgesetzt werden. „Historischer, sozialer, politischer und textlicher Erfahrungsschatz des Hörers bestimmt die politisch-assoziative Wirkung einer Melodie. [...] Melodien transportieren nicht mehr und nicht weniger als der jeweils Hörende im Stande und willens ist zu assoziieren.“¹⁶⁹

3.3.3. Harmonik

Vieles des in Bezug auf melodische Aspekte Dargelegten trifft auch auf den Bereich der Harmonik zu. So wie bei der Melodik wurzelt die Idee, mittels – hier nun – harmonischer Figuren Affekte zu verstärken oder gar gänzlich auszudrücken, in den Überlegungen der *musikalischen Rhetorik*.¹⁷⁰ Freilich liegt die Nutzung der – stil- und kulturabhängig auf unterschiedliche Hörerwartungen abzielenden – Dissonanz und musikalischer *Funktionen* sowie deren Auflösung zur Untermauerung von Textinhalten und damit auch von politischen Botschaften nahe¹⁷¹, doch muss deren Tragweite auch hier im konkreten Einzelfall überprüft werden. Ein wesentlich augenscheinlicheres Potential zur Erzielung von bestimmten emotionalen oder assoziativen Reaktionen der Hörschaft, speziell im europäischen und europäisch beeinflussten Raum, bietet das Dur-Moll-System. Dieses wurde etwa laut Helmut Brenner ab der Zeit der Vorklassik gezielt in der zu politischen Zwecken verwendeten Musik angewandt. So könnten die kulturell gelernten, durch die Dur- beziehungsweise Mollharmonik hervorgerufenen Gemütslagen dazu genutzt werden, dem Text-Sujet eine

¹⁶⁷ Vgl. Christof Spörk: *Musik und Politik in Kuba 1959. Aus politikwissenschaftlicher und musiksoziologischer Perspektive*, Diss. masch., Wien 2000, S. 16.

¹⁶⁸ Vgl. Vladimir Karbusicky: *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalyse*, Köln 1973 (Musikalische Volkskunde 2), S. 24-27.

¹⁶⁹ Christof Spörk: *Musik und Politik in Kuba 1959*, S. 15.

¹⁷⁰ Vgl. Hartmut Krones: Art. *Musik und Rhetorik*, in: *MGG*, Sachteil Band 6, Sp. 830-832.

¹⁷¹ Vgl. Roland Eberlein: *Konsonanz*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 42002, S. 478-479.

konträre emotional-manipulative Konnotation zu verleihen. Als Beispiel dafür nennt Brenner die zur Zeit des Nationalsozialismus verbreitete Kontrafaktur des Stückes *Der kleine Trompeter* genannt, dessen tragischer, die Thematik der Kriegsgefallenen behandelnde Inhalt durch ihre in Dur gehaltene Vertonung zugunsten eines Appells an Durchhaltevermögen und Heldentum der Kämpfenden in den Hintergrund gedrängt wird.¹⁷²

3.3.4. Rhythmus

Die psychologisch aktivierende oder beruhigende Wirkung von akustischen Reizen unterschiedlicher rhythmischer Gestalt gilt als unumstritten¹⁷³ und findet, intuitiv sowie gezielt, auch Anwendung in politisch motivierter Musik. Betrachtet man beispielsweise die auf experimentellen Untersuchungen basierende Erkenntnis der bewegungsstimulierenden Funktion von gleichmäßig, stark akzentuierten Impulsen¹⁷⁴, erscheint es als wenig verwunderlich, dass in militärischen Kontexten meist Musik mit überwiegend numerisch geraden Taktarten eingesetzt wird.¹⁷⁵ Kaum überraschend ist in diesen Zusammenhängen somit auch die häufigere Anwendung von perkussiven Instrumenten, mittels derer dieser Effekt zusätzlich gefördert werden kann.¹⁷⁶ Neben der offenkundig politischen Funktion, die überwiegend auf den Affekt der Machtdemonstration abzielt, können über die rhythmische Gestalt freilich auch andere Bereiche der fundamentalen Emotionen wie Freude, Trauer und Demut stimuliert oder verstärkt werden.¹⁷⁷ Im Gegensatz zu den beiden immanenten Bereichen Melodik und Harmonik, scheint beim Rhythmus weniger die musikalische Vorbildung, als vielmehr die kulturelle Sozialisation eine tragende Rolle zu spielen.¹⁷⁸

3.3.5. Instrumentierung

Als fünfter immanenter Einflussbereich auf den politischen Gehalt von musikalischen Werken gilt die Wahl der verwendeten Instrumente. Mittels dieser kann über die Klangfarbe Einfluss auf die akustische Gestalt und folglich auf die Wirkung der Musik genommen

¹⁷² Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 21.

¹⁷³ Vgl. Karin Beck: *Rhythmus und Timing*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg ⁴2002, S. 459-461.

¹⁷⁴ Vgl. Helmut Rösing: *Musikalische Ausdrucksmodelle*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg ⁴2002, S. 579-582.

¹⁷⁵ Vgl. Christof Spörk: *Musik und Politik in Kuba 1959*, S. 17.

¹⁷⁶ Vgl. Wolfgang Suppan: *Der musizierende Mensch*, Mainz 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre Band 10), S. 73-74.

¹⁷⁷ Vgl. Helmut Rösing: *Musikalische Ausdrucksmodelle*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 579-582.

¹⁷⁸ Vgl. Karin Beck: *Rhythmus und Timing*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 459-462.

werden. So würde sich beispielsweise der Charakter – und damit auch das politische Potential – eines zur Machtdemonstration, für großes Orchester konzipierten Stückes durch den Einsatz von nur wenigen Instrumenten, trotz Beibehaltung der harmonischen und melodischen Grundstruktur, wesentlich verändern.¹⁷⁹ Für die zu behandelnde Thematik des Widerstands gegen den Nationalsozialismus sei jedoch angemerkt, dass diesem Bereich, aufgrund der gesellschaftlich, politisch und ökonomisch prekären Produktionsumstände keine große Bedeutung beizumessen sein dürfte.

Nach dieser Darstellung der verschiedenen immanenten Bereiche soll abschließend darauf hingewiesen werden, dass all diese Faktoren nicht isoliert voneinander betrachtet werden können. Speziell im Sinne einer politischen Nutzbarkeit müssen alle Aspekte, die sich letztlich gegenseitig beeinflussen, mit in Betracht gezogen werden. So erlangt beispielsweise erst durch die Musik ein scheinbar unpolitischer Text politische Bedeutung oder ändert seine politische Schlagrichtung. Trotz der scheinbar einfacheren Indikation politischer Inhalte anhand von Liedtexten ist die Bedeutung der Musik nicht zu unterschätzen. Diesbezüglich vermutet Helmut Brenner in Anlehnung an Untersuchungen Helga de la Motte-Habers, dass oftmals die politische Wirkungsentfaltung nicht primär vom Text ausgehe, sondern den durch die Musik an sich ausgelösten Effekten unterzuordnen sei.¹⁸⁰ Ein weiterer alle beschriebenen Sachverhalte betreffender Faktor ist die Anwendung spezifischer, von der herrschenden Obrigkeit als unerwünscht oder gar illegal deklartierter Techniken, welche durchaus auf eine das Regime ablehnende Haltung hinweisen könnte. Allerdings darf dabei nicht direkt auf einen kausalen Zusammenhang geschlossen werden. Die Vorkommnisse um die dodekaphonischen Werke des regimetreuen Komponisten Paul Klenau¹⁸¹ sowie das – im Zusammenhang mit der *Zweiten Wiener Schule* näher zu behandelnde – Spannungsverhältnis zwischen ideologischer und künstlerischer Ausrichtung im Falle Anton Weberns sind nur zwei Beispiele, an denen die Wichtigkeit einer gründlichen Prüfung der im Kontext des Widerstands in Erscheinung tretenden Musik zugrundeliegenden Intentionen deutlich wird.

¹⁷⁹ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 21.

¹⁸⁰ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe?*, S. 18.

¹⁸¹ Vgl. Thomas Phleps: *Zwölftöniges Theater – „Wiener Schüler“ und Anverwandte in NS-Deutschland*, in: *Geächtete, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien u.a. 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg Band 1), S. 225-227. Wie auch: Vgl. Elisabeth Th. Hilscher-Fritz: Art. *Klenau, Paul August von*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 1070.

4. Aktenkundige und propagandistische Musik im Widerstand

Die Überprüfung der beschriebenen Sachverhalte zu Musik und ihrem Potential im Kontext sozio-politischer Prozesse als Kommunikationsmedium zu fungieren, steht im Fokus der nun folgenden Kapitel. Dabei soll versucht werden, anhand konkreter Beispiele verschiedene Bereiche des Widerstands, in denen aus unterschiedlichsten Gründen auf musikalische Ausdrucksformen zurückgegriffen wurde, zu beleuchten. Am Anfang der dabei angestellten Überlegungen stehen jene Musikstücke und musikalischen Handlungen im Fokus des Interesses, denen etwa durch das Aufscheinen im Zusammenhang mit Strafprozessen oder deren Distribution zu propagandistischen Zwecken eine regimekritische Intention nachgewiesen werden kann. Neben der Sekundärliteratur bilden vorwiegend die im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* überlieferten NS-Justizakten das Quellenfundament folgender Untersuchungen, und sollen anhand musikalischer Gesichtspunkte überprüft und systematisiert werden.

4.1. Das Lied im „kleinen Widerstand“

Die weitverbreitetste musikalische Form des Widerstands stellt, wohl aufgrund ihres einfachen und niederschwellig zugänglichen Wesens, das *Lied* dar. Neben dem auf eine vielfältige Entwicklungsgeschichte zurückgreifenden politischen Lied – welchem wegen seiner spezifischen Intention im Kontext unterschiedlicher politischer Ausrichtungen ein eigenes Kapitel gewidmet ist – finden sich zahlreiche Belege für die Verwendung von vorhandenem oder neugeschaffenem Liedgut seitens der österreichischen Bevölkerung zum Zwecke des Ausdrucks einer durch die im NS-Staat vorherrschenden Lebensbedingungen ausgelösten Verdrossenheit. Im Zentrum des Interesses soll hier somit das Aufbegehren stehen, das nicht etwa auf weitreichenden ideologischen Überlegungen beruhte, sondern sich aus der Basis der Gesellschaft heraus entwickelte. Jene Aktionen also, in denen unter Rückgriff auf musikalische Ausdrucksformen meist spontan und unabhängig von politischen Dachorganisationen, der Unmut gegenüber den oft prekären Umständen im Österreich der NS-Zeit kundgetan wurde. Solchen Vorkommnissen und deren Akteurinnen und Akteuren schenkten erstmals Karl Stadler, Maria Szecsi und Bruno Frei ab den 1960er Jahren in ihren Publikationen Aufmerksamkeit. Während Maria Szecsi und Karl Stadler diese Aneignung als das Opponieren von „Durchschnittsösterreicherinnen“ und

„Durchschnittsösterreichern“¹⁸² bezeichneten, wählte Bruno Frei dafür den Begriff des „kleinen Widerstands“¹⁸³. Auch hier sollen die behandelten Fallbeispiele unter Verwendung von Freis Terminologie – nicht, wie auch Wolfgang Neugebauer stets betont¹⁸⁴, im Sinne einer Abwertung gegenüber den agierenden Personenkreisen sondern im Hinblick auf die Tragweite ihrer Handlungen und auch in Anbetracht der weiten Resonanz der Begrifflichkeit in der Widerstandsliteratur – zusammengefasst werden.

Wie aus obigen Schilderungen hervorgeht, handelt es sich bei diesem Untersuchungsfeld um Aktionen mit denkbar geringer Bedeutsamkeit im Hinblick auf ihr regimeschädigendes Potential. Dennoch fürchtete die Staatsführung solch kaum kontrollierbare Verbreitung von unliebsamen Informationen und Stimmungen, was sich letztlich im konsequenten Vorgehen der Behörden gegen regimefeindliche Äußerungen zeigte. So wurden im Zuge der ab Juni 1938 rasch vorangetriebenen Rechtsvereinheitlichung neben den *Landes- und Hochverratsbestimmungen* auch die *politischen Sondergesetze des Dritten Reiches*¹⁸⁵ in Österreich eingeführt. Die für den hier zu behandelnden Sachverhalt bedeutendste Verordnung stellt das seit Dezember 1934 in Deutschland und ab Jänner 1939 auch im „Neureich“ geltende *Heimtückegesetz*¹⁸⁶ dar. Durch dieses Gesetz verschaffte sich die Justiz eine effektive Handhabe, um potentielle Regimekritik zu ahnden und bereits im Keim zu ersticken. So konnten von nun an die Verbreitung von Informationen, die das politische System und deren Akteurinnen und Akteure in ein negatives Licht rückten, wie auch die bloße abschätzige verbale Äußerung laut Gesetz mit bis zu zwei Jahren Haft geahndet werden. Weiters findet sich im zweiten Absatz des *Heimtückegesetzes* der nicht unwesentliche Vermerk, die im privaten Umfeld geäußerte Schmähung des Regimes sei ob ihres Potentials der weiteren Verbreitung mit der öffentlich getätigten Kritik von der Gesetzgebung gleich zu behandeln.¹⁸⁷ Ein legislativer Hinweis darauf, dass der NS-Staat, trotz seines ambivalenten Verhältnisses zum Denunziantentum¹⁸⁸, dieses durchaus berechnend als Stütze des Systems förderte. Der signifikant überwiegende Anteil an Verstößen gegen das *Heimtückegesetz* wurde demgemäß von meist auch vor Gericht

¹⁸² Vgl. Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, Wien, München 1962 (Das Einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945 Band 1), S. 37.

¹⁸³ Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, S. 2.

¹⁸⁴ Vgl. Uli Jürgens: *Landfrauen im Widerstand gegen das NS-Regime. Das Selbstverständliche tun*, in: *Dimensionen*, [gesendet: Radio Österreich 1, 7.11.2017].

¹⁸⁵ Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, S. 14.

¹⁸⁶ Vgl. Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, S. 14. Wie auch: Vgl. Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, S. 139.

¹⁸⁷ Vgl. Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, S. 139.

¹⁸⁸ Vgl. Ela Hornung: *Denunziation als soziale Praxis. Politische Prozesse der NS-Militärjustiz in schriftlichen und mündlichen Quellen*, Diss. masch., Wien 2006, S. 78.

aussagenden Denunziantinnen und Denunzianten zur Anzeige gebracht.¹⁸⁹ Dass die Ahndung solch verhältnismäßig kleiner Delikte keine Seltenheit war, zeigen die eigens hierfür an den Landesgerichten installierten *Sondergerichte*. Laut Szecsi und Stadler wurden alleine am Landesgericht Wien im Zeitraum zwischen 1938 und 1945 bis zu 15.400 solcher Verfahren nach dem *Heimtückegesetz*, *leichter Wehrkraftzersetzung* und dem *Rundfunkgesetz* geführt, deren Strafraumen von anfänglich kurzen Haftstrafen bis hin zu – vor allem gegen Kriegsende – Todesurteilen reichten.¹⁹⁰

Bei der Untersuchung von Handlungen, die dem “kleinen Widerstand“ zuzurechnen sind, lassen sich so manche Hinweise auf Aktionen finden, bei denen Musik als Ausdrucksmittel zur Anwendung kam. Ebenso wie in Hinblick auf die das Regime gefährdende Tragweite jener Widerstandshandlungen gestalten sich auch die verwendeten musikalischen Formen als vergleichsweise einfach und wenig nachhaltig. Vor allem in spontanen, impulsiven Widerstandshandlungen scheint der Rückgriff auf Musik als affektives, emotionales Ventil erfolgt zu sein.¹⁹¹ Lediglich bei den mit mehr gedanklicher Vorarbeit verbundenen Kontrafakturen und Parodien könnte von einem bewussten Einsatz vorhandenen und wohlbekannten Liedmaterials ausgegangen werden, um einerseits dem zu verbreitenden Inhalt stärkeren Ausdruck zu verleihen und andererseits durch die Bekanntheit des Ursprungswerkes eine bessere und weitere Verbreitung gewährleisten zu können. Die Quellenlage gestaltet sich hierbei – speziell in Bezug auf die Musik selbst – denkbar prekär. Schließlich kann – und dies dürfte wesentlich auf die einen stark situativen Charakter aufweisenden Spottlieder zutreffen – nicht vom Bestreben der agierenden Personen ausgegangen werden, die verwendeten Musikformen und Texte im Vor- oder Nachhinein in schriftlicher Form festzuhalten. Als etwas einfacher erweist sich die Untersuchung der Kontrafakturen und Parodien, deren Gebrauch durchaus mit der Intention einer breiteren Rezeption einherzugehen schien, und deren dokumentierte Liedtexte eindeutig bestimmten musikalischen Werken zuordenbar sind. Für die nachfolgende Untersuchung des Musikgebrauchs in besagten Kontexten sollen jene Vorfälle betrachtet werden, die meist durch Denunziation zur Anzeige gebracht wurden, und somit in den Akten Niederschlag fanden, oder in vereinzelt Fällen durch Schilderungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen überliefert sind. Dabei sind die Indizien für einen oppositionellen Charakter überwiegend im Worttext zu finden, wobei im hier behandelten Bereich des “kleinen Widerstands“

¹⁸⁹ Vgl. Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, S. 38.

¹⁹⁰ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 52. Wie auch: Vgl. Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, S. 20.

¹⁹¹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78-79.

offensichtlich-politische Parolen erwartungsgemäß weitgehend ausbleiben. Wenn auch gelegentlich in den Liedtexten direkte Angriffe auf das nationalsozialistische System oder das Staatsoberhaupt selbst auftauchen, lässt sich die überwiegende Zahl der hier auftretenden Lieder „[...] nur schwer als generell antifaschistisch interpretieren; das gelingt wohl nur im historischen Kontext.“¹⁹² So bezieht sich der Anstoß der Kritik, wie schon Karl Stadler und Bruno Frei in ihren Untersuchungen feststellten, vielmehr auf prekäre sozioökonomische Umstände, unerfüllte Hoffnungen gegenüber der neuen Staatsführung, den latenten soziopolitischen Druck, aber auch auf die zusehends als unangenehm empfundene starke Präsenz der Personen aus dem „Altreich“, die vermehrt unter dem Begriff „Preußen“ als Projektionsfläche des Unmuts herangezogen wurden.¹⁹³

An dieser Stelle muss bemerkt werden, dass einige der in diesem Kapitel behandelten Liedtexte bereits von anderen Autoren ausgehoben wurden. Diesbezüglich sei vor allem auf die Arbeiten von Bruno Frei¹⁹⁴, Karl Stadler¹⁹⁵, Karl Mellacher¹⁹⁶ und Kurt Hahn¹⁹⁷ hingewiesen. Da jedoch manche Quellen in besagten Publikationen mitunter nur auszugsweise angeführt werden und gelegentlich kleinere Übertragungsfehler aufweisen, sollen – sofern zugänglich – die Originalquellen für die nachfolgende Untersuchung herangezogen werden, um gegebenenfalls die eine oder andere Lücke schließen zu können.

4.1.1. Spottlieder

Während die Bezeichnung „Spottlied“ oft als Überbegriff für gegen die Obrigkeit gerichtete Lieder verwendet wird¹⁹⁸, soll dieser Begriff hier zusammenfassend für jene musikalischen Ausdrucksformen angewandt werden, welche aufgrund der spärlichen Quellenlage weder dem Bereich der Kontrafakturen noch jenem der Parodien zugeordnet werden können, und sich somit einer genaueren Klassifikation entziehen. So wurden in behördlichen Akten gelegentlich Vorkommnisse dokumentiert, bei denen für das politische System anstößige

¹⁹² Karl Mellacher: *Politik und Poesie – Zum Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 55 (2006), S. 57.

¹⁹³ Vgl. Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, S. 116. Wie auch: Vgl. Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, S. 3-9.

¹⁹⁴ Vgl. Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*.

¹⁹⁵ Vgl. Karl Stadler: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*.

¹⁹⁶ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*. Wie auch: Vgl. Karl Mellacher: *Politik und Poesie – Zum Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus*.

¹⁹⁷ Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 32/33 (1984), S. 219-237.

¹⁹⁸ Vgl. George Broderick und Andrea Klein: *Das Kampflied der SA*, in: *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, hg. von Gottfried Niedhart und Georg Broderick, Frankfurt am Main 1999, S. 79. Wie auch: Vgl. Ursula Debera: *Politisches und Sozialkritisches im Wienerlied im 18., 19. Und 20. Jahrhundert*, Dipl.-Arb., Wien 1995, S. 159.

Lieder gesungen worden sein sollen, das Fehlen von Angaben bezüglich Musik und Text jedoch keine nähere Untersuchung des musikalischen Werkes zulässt. Ein Beispiel dafür stellt der Fall um den 63-jährigen Johann Novak, einem seit 1891 in Wien ansässigen tschechischen Inhaber einer Schneiderwerkstatt dar. Er soll laut Augenzeugenschilderung am 1. Mai 1939 im Weinhaus Zickl im 12. Wiener Gemeindebezirk in angeheitertem Zustand tschechische Hetzlieder gesungen haben, wofür er mit acht Monaten Gefängnis bestraft wurde.¹⁹⁹ Nähere Angaben zu Text und Musik bleibt dieser Straftat schuldig. Dass es sich dabei also etwa um Parodien, Kontrafakturen, oder gar um tradierte politische Lieder gehandelt haben könnte, ist nicht auszuschließen. Dennoch wird hiermit ein Hinweis auf die Präsenz von Musik im Kontext des Äußerns ablehnender Haltungen gegen das NS-Regime geliefert.

Ein wesentliches Merkmal der Vorfälle, die hier in den Bereich des Spottliedes eingereiht werden sollen, ist allerdings deren stark situativer Charakter. Nicht also gezielte Vorbereitungen oder politisch-ideologische Ideen bilden dabei die Basis jener Aktionen, sondern ein scheinbar – ganz im Sinne der Überlegungen Bruno Freis zum “kleinen Widerstand”²⁰⁰ – aus der Situation heraus erwachsener individueller Drang, den persönlichen Unmut zum Ausdruck zu bringen. Ebenso scheint in diesen Kontexten der Rückgriff auf Musik als Ausdrucksmittel nicht etwa auf durchdachter Kompositionsarbeit, sondern auf einem spontan-affektiven Bedürfnis der handelnden Person zu beruhen. Der Musik wird keine Rolle eines vorsätzlich gewählten informationsübermittelnden Mediums im Sinne der Kommunikationstheorie zuteil, sondern sie fungiert vielmehr als emotionales Ausdrucksmittel gemäß der ihr seitens der Musikpsychologie zugeschriebenen *emotionalen Kompensationsfunktion*²⁰¹. Ein dafür beispielhafter Vorfall wurde am 6. Mai 1940 am *Sondergericht des Wiener Landesgerichtes* verhandelt, wo der 24-jährige Hilfsarbeiter Ferdinand Ganz aus Klein-Neusiedl nach dem *Heimtückegesetz* rechtskräftig zu sieben Monaten Gefängnisstrafe verurteilt wurde. Als Tatbestand legte ihm auf Basis des eigenen Geständnisses und der Aussagen dreier Zeugen die klagende Behörde zur Last, am 10. November des Jahres 1939 in der von einem der anwesenden Zeugen betriebenen Gaststätte zu Klein-Neusiedl in alkoholisiertem Zustand „[...] ein Lied [...], das mit dem Kehrreim endete, Hitler ist ein Dreck“²⁰² gesungen zu haben.²⁰³ Allein durch das Singen des Spottliedes habe sich der Angeklagte laut Gerichtsakt „[...] in niedriger und von gemeiner

¹⁹⁹ Vgl. DÖW 13610.

²⁰⁰ Vgl. Bruno Frei: *Der kleine Widerstand*, S. 6.

²⁰¹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78.

²⁰² DÖW 14116.

²⁰³ Vgl. DÖW 14116.

Gesinnung zeugender Weise öffentlich über Führer und Reichskanzler geäußert“²⁰⁴, und somit einen offensichtlichen Versuch unternommen, das Vertrauen der Bevölkerung in die Staatsführung zu untergraben.²⁰⁵ Die harte Vorgangsweise gegen derartige Delikte wird beispielsweise auch aus jener Anklageschrift aus dem Jahr 1957 ersichtlich, in welcher sich der in obigem Fall die Vernehmung durchführende Beamte Rudolf Hofstätter unter anderem für die dabei im Zuge des Verhörs getätigten körperlichen Misshandlungen verantworten musste.²⁰⁶

4.1.2. Kontrafakturen

Im Gegensatz zu den Spottliedern scheint das Aufbegehren wider das Regime durch das Zurückgreifen auf bereits bestehendes Liedrepertoire in Form von Kontrafakturen mit erheblich mehr Vorarbeit verbunden gewesen zu sein. So kann davon ausgegangen werden, dass das Umdichten von mehrere Strophen umfassenden Liedtexten von intensiverer Reflexion über die herrschenden Umstände zeugt. Zwar ist auch hier die Möglichkeit gegeben, dass solche Umdichtungen dem Zweck der bloßen emotionalen Erleichterung oder der geselligen Erheiterung im privaten Umfeld dienten, doch lässt nicht zuletzt die Tatsache der oftmaligen Vervielfältigung solcher Texte in Form von Streuzetteln auf das Bestreben zumindest einzelner agierender Personen schließen, den Inhalten solcher Werke eine weite Verbreitung zu verleihen. Bei diesen Kontrafakturen wurde seitens der Liedtexterinnen und Liedtexter, deren Namen in der Regel nicht überliefert sind, wenig überraschend auf populäres und in der Bevölkerung bekanntes Liedgut zurückgegriffen. Im Wiener Raum bot sich hierfür das Genre des *Wienerliedes* an, das einerseits durch seine lange historische Entwicklung fest in der Wiener Gesellschaft verwurzelt ist²⁰⁷, und andererseits durch künstlerische Abgrenzungsbestrebungen zu anderen Genres – ausgelöst durch den steigenden Druck auf Musikschaffende aufgrund des Aufkommens neuer Unterhaltungsmusikformen – verstärkt gepflegt wurde.²⁰⁸ In jener sich im Kontext des Zeitgeschehens vollzogenen Abschottungstendenz könnte einer der Gründe gelegen haben, weshalb sich dieser musikkulturelle Bereich bald für das nationalsozialistische Gedankengut

²⁰⁴ DÖW 14116.

²⁰⁵ Vgl. DÖW 14116.

²⁰⁶ Vgl. DÖW 52000.

²⁰⁷ Vgl. Ernst Weber: Art. *Wienerlied*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at/uaccess.univie.ac.at/ml/musik_W/Wienerlied.xml, 5.6.2017).

²⁰⁸ Vgl. Ernst Weber: *Schöne Liada – Harbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, Wien 2006 (Geschichte der Stadt Wien Band 6), S. 380.

zugänglich zeigte. Während sich, abgesehen von Musikschaftern, die aus politischen oder „rassischen“ Gründen mit Berufsverboten belegt wurden, „[...] der Großteil der Repräsentanten des Genres äußerst willfährig den Machthabern zur Verfügung stellten und ziemlich freudig zum Werkzeug der Propagandamaschinerie der NSDAP und des Joseph Goebbels umfunktionieren ließ“²⁰⁹, waren es die von den Wienerliedschreiberinnen und Wienerliedschreibern adressierten Rezipientinnen und Rezipienten, welche die Stücke mit neuen, systemkritischen Texten versahen und in Umlauf brachten.

Am 3. Juni 1942 wurden die drei Bediensteten der *Wiener Lokomotivfabrik A.G.* Margarete Emert, Franz Schamal und Walter Reicher von der *Gestapo* Wien am *Wiener Landesgericht* wegen regimefeindlicher Äußerungen und der nachweislichen Vervielfältigung und Verbreitung von Spottgedichten auf Basis des *Heimtückegesetzes* angeklagt.²¹⁰ Im Zuge der aus diesem Grund an den Wohnadressen der Angeklagten durchgeführten Hausdurchsuchungen wurde bei Walter Reicher ein von ihm angefertigtes Heft mit Gedichten und Liedtexten sichergestellt, in welchem sich auch zwei Wienerlied-Kontrafakturen befanden. Ein in diesem Heft enthaltener, als *Wiener Liederpotpourri* betitelter Liedtext – von dem Walter Reicher in seiner Vernehmung behauptete, ihn selbst verfasst zu haben²¹¹ – stellt eine Zusammenstellung von Kontrafakturen zu mehreren Wienerliedern dar. Im ersten Absatz bediente sich der Autor dabei des 1913 von Rudolf Siczynski geschriebenen Wienerliedes *Wien, du Stadt meiner Träume*²¹²:

„Wien, Wien, nur du allein, sollst bald die Stadt ohne Nazi sein,
dort wo die Gaslaternen stehn, dort wird man bald alle hängen sehn.“²¹³

Darauf folgt im zweiten Absatz eine Textvariation zum Refrain des 1934 veröffentlichten Stückes *Draußen in Sievering blüht schon der Flieder*²¹⁴ von Hans Adler und Oskar Stalla:

„Draußen in Sievering verbrennt man den Fleider [sic],
trallala, trallala, trallala, trallala
sonst kommt der Birkel [sic] [Bürckel] im Frühjahr gleich wieder,
" " " " "²¹⁵

²⁰⁹ Ernst Weber: *Schöne Liada – Harbe Tanz*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1*, S. 379.

²¹⁰ Vgl. DÖW 13770. Wie auch: Vgl. DÖW 20000/e99.

²¹¹ Vgl. DÖW 13770.

²¹² Vgl. Alexander Rausch und Monika Kornberger: Art. *Siczynski (Siczynski), Rudolf*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*,
[online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at/uaccess.univie.ac.at/ml/musik_S/Siczynski_Rudolf.xml, 5.6.2017].

²¹³ DÖW 13770.

²¹⁴ Vgl. Jürgen Hein (Hg.): *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, Stuttgart 2002, S. 83-84.

²¹⁵ DÖW 13770.

Der dritte Absatz bezieht sich auf Ernst Arnolds Stück *Beim Burgtor am Michaelerplatz*²¹⁶:

„Im Burgtor, beim Michaelerplatz, da platzt eine Bombe, mein lieber Schatz,
ich habs nicht gesehen, ich war nicht dabei,
ich möchte nur wünschen es wären gleich zwei.“²¹⁷

Folgende Textpassage des vierten Absatzes der Kontrafaktur-Zusammenstellung konnte bis dato keinem Ursprungswerk zugeordnet werden:

„Ich weiß in Favoriten ein kleines Geschäft,
in einem verschwiegene Straßerl,
die Nacht war so still und am Morgen fand der Chef
vor sich lauter Scherben und Glaserl“²¹⁸

Der fünfte und letzte Absatz scheint eine Abänderung des Strophentextes von Albert Freiherr von Hackes *Drunt in Erdberg gibt es Gasserln*²¹⁹ darzustellen:

„Im Stadion da ist ein Fußballmetch [sic], da gehn die Wiener Groß und Klein,
sie wissen schon, heut gibts a Hetz, heut hau'n ma d' Pifke ord'ntlich rein
dann pfeiff ma sie mit Freuden aus, und“²²⁰

Diese – aus unersichtlichen Gründen im Akt unvollständig überlieferte – Zusammenstellung an Kontrafakturen weist mit ihren Gewaltaufrufen, dem direkten Angriff auf die Nationalsozialisten und der Anspielung auf den damaligen Gauleiter Josef Bürckel eine selten klare, dem Regime gegenüber ablehnende Haltung auf, und kehrt die ursprüngliche, durch die von den Komponisten durchgehend sentimental-anmutend konzipierte Musik verstärkte Wien-Sympathie in eine zynische Sehnsucht nach der Befreiung von der nationalsozialistischen Machtherrschaft um. Da einige dieser Textbearbeitungen zugrunde liegenden Ursprungswerke – und hier vor allem die Stücke *Wien, du Stadt meiner Träume* und *Beim Burgtor am Michaelerplatz* – in der Literatur als durchaus erfolgreiche Wienerlieder ihrer Zeit bezeichnet werden²²¹, und auch bei den deutschen Soldaten während des zweiten Weltkriegs als äußerst beliebt galten²²², kann davon ausgegangen werden, dass sie zumindest das Potential einer breiten Rezeption innerhalb der Wiener Bevölkerung

²¹⁶ Vgl. Leo Parthé (Hg.): *Die schönsten und bekanntesten Wienerlieder. 130 Texte mit Notenrefrainzeilen*, Wien u.a. 1990 (Perlen-Reihe Band 1015), S. 40-41.

²¹⁷ DÖW 13770.

²¹⁸ DÖW 13770.

²¹⁹ Vgl. o. A.: *Musik aus Wien. 75 Wienerlieder – Texte*, Wien, München 1970, S. 30.

²²⁰ DÖW 13770.

²²¹ Vgl. Ernst Weber: *Schöne Liada – Harbe Tanz*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil I*, S. 321; 371.

²²² Vgl. Ernst Weber: *Schöne Liada – Harbe Tanz*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil I*, S. 389-390.

bargen. Unter dem Titel *Parole!* findet sich in besagtem Heft Walter Reichers eine weitere Wienerlied-Kontrafaktur:

„Jedem Wiener glänzt das Auge, pocht das Herz, die Wange glüht
wenn nach jahrelanger Trennung er ein Schnitzel wiedersieht.
Von Salat kann er nicht leben, keine Grütze macht ihn froh,
auch an Fisch darfst ihm nit geben, denn der Weana ist schon so.
Wenn im Norden unsres Reiches man auch so was gerne hat,
mit dem Budding den die Kochen, mit dem picken wir Plakat.
Seids net bös ihr großen Brüder, schauts, a jeder hat sein Schan [sic]
wir Weana li[e]ben halt die Lieder und ein großes Schinkenban [sic].
Das ist gar nicht übertrieben, denn dem Weana lockt zum Schluß
wie beim Essen, so beim Lieben stets der fleischliche Genuß.
Wenn wir noch weiter länger warten, kommt am End zu unsrem Schmerz
auch die Liebe noch auf Karten, dann ist's aus mit dem Wienerherz.
Für ein Busserl brauchst fünf Punkte, und für zwei sogar schon zehn,
dafür kannst für zwanzig Punkte abends schon beim Haustor stehn.
Da sagst du zum Fräulein Resi, heit ist's mir schon einerlei
geh, komm aufa auf mei Bude, ich hab noch zwanzig Punkte frei.
Da sagt der Steffl zu dem Franzl, geh tu dich nicht so viel blamiern,
deine Liebe können sie [sic] Bifki [sic] a schon nimmer rationiern.

Das Cafehaus ist dem Weana, wie ihr alle sicher wißt,
eine Anstalt, die meist täglich ein Bedürfnis für ihn ist.
Gern tut er die Zeitung lesen, schlürft den Mocca mit Gefühl,
früher ist es so gewesen, [...] aber jetzt ist das zuviel.
Zwar tut er die Zeitung lesen, auch der Mocca steht am Platz,
aber gernhab'n tut er'n nimmer, denn Ersatz ist halt Ersatz!
Den Kaffee, den wir jetzt trinken, damit du im Bilde bist,
nennen wir „Kaffee Westwal“ [sic], weil er uneinnehmbar ist!“²²³

Als Vorlage für diese Kontrafaktur diente das 1892 von Oskar Hofmann geschaffene Stück *Die Stadt der Lieder*²²⁴. Die vordergründige Kritik im bearbeiteten Text dieses „[...] hymnisch angelegten Lobliedes auf die Stadt und ihre Bewohner [...]“²²⁵ basiert auf Anspielungen in Richtung kulinarischer Differenzen zwischen deutscher und österreichischer Esskultur. So wird etwa die im Originalwerk thematisierte Sehnsucht des reisenden Wieners nach dem Stephansdom²²⁶ in die Sehnsucht nach dem Wiener Schnitzel umgedeutet. Die Knappheit der Produkte des täglichen Bedarfs wird hier am Beispiel von Lebensmittelkarten und des Kaffeeersatzes thematisiert. Doch ebenso – wenn auch etwas

²²³ DÖW 13770.

²²⁴ Vgl. Elisabeth Th. Hilscher und Monika Kornberger: Art. *Hofmann, Oskar*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oew.ac.at/uaccess.univie.ac.at/ml/musik_H/Hofmann_Oskar.xml, 5.6.2017].

²²⁵ Ernst Weber: *Schene Liada – Harbe Tanz*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil I*, S. 297.

²²⁶ Vgl. o. A.: *Musik aus Wien. 75 Wienerlieder – Texte*, S. 4.

subtiler – wird in der das Liebesleben betreffenden Textpassage der Widerwille, sich einer gänzlichen, bis in die privatesten Bereiche vordringenden Kontrolle seitens des Regimes zu beugen, ausgedrückt. Unter anderem wegen des Besitzes des oben angeführten Heftes und wegen des Geständnisses, manche der darin enthaltenen Texte eigenhändig verfasst zu haben, erhielt der 35-jährige Walter Reicher die härteste Strafe unter den drei Angeklagten. Während am 3. Dezember 1942 die 44-jährige Margarete Emert zu zwei Jahren, und der 53-jährige Franz Schamal zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt wurde, verhängte das *Sondergericht beim Landesgericht Wien* über Walter Reicher eine Haftstrafe von 30 Monaten.²²⁷

Eine weitere Textvariante zum Stück *Die Stadt der Lieder* findet sich in Peter Wehles Buch über das Wienerlied. In dieser Version finden sich neben Anspielungen auf unterschiedliche Essgewohnheiten auch direkte Angriffe auf SS, SA und den „Führer“ selbst, wobei allerdings exakte Angaben zur Quelle fehlen, weshalb diese Bearbeitung nicht näher untersucht werden konnte.²²⁸

Während die überwiegende Zahl der zur Zeit des Nationalsozialismus populären *Wienerlieder* aus der Ära vor 1938 stammte, wurden auch vereinzelt neue regimekonforme Stücke geschaffen. Ein Beispiel dafür ist das 1939 veröffentlichte Stück *Heut' kommen d'Engerln auf Urlaub nach Wean*²²⁹ mit der Musik von Ferry Wunsch und dem Text von Franz Josef Hub. Dieses in G-Dur gehaltene, heitere Marschlied fand sowohl in und um Wien, als auch später unter den Frontsoldaten weite Verbreitung²³⁰ und wurde schließlich als Grundlage für systemkritische Kontrafakturen verwendet, von denen sowohl in den Akten des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* als auch in der Fachliteratur verschiedene Versionen überliefert sind. So wurde beispielsweise am 11. August 1943 der 41-jährige Bahnangestellte Paul Plöchl auf Basis des *Heimtückegesetzes* angeklagt, da er in einer Gaststätte in Sauerbrunn „die Sittlichkeit gröblich verletzende Schriften“²³¹ vorgetragen haben soll. Diese Texte, die der Angeklagte laut Zeugenaussagen im Bekanntenkreis kursieren ließ, beinhalteten neben kürzeren Witzen und Textvarianten zum *Vaterunser* und *Ave Maria* auch einen alternativen Refrain-Text zu besagtem *Wienerlied*, und wurden in der Anklageschrift niedergeschrieben²³²:

²²⁷ Vgl. DÖW 14173.

²²⁸ Vgl. Peter Wehle: *Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied*, Wien 1986, S. 127-128.

²²⁹ Vgl. Alexander Rausch: Art. *Wunsch, Ferry*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oew.ac.at/uaccess.univie.ac.at/ml/musik_W/Wunsch_Ferry.xml, 6.6.2017].

²³⁰ Vgl. Ernst Weber: *Schöne Liada – Harbe Tanz*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1*, S. 406; 409.

²³¹ DÖW 13790.

²³² Vgl. DÖW 13790.

„Heut kommen Piffke auf Urlaub nach Wean
 Auf einmal hams unser Weanerstadt so gern
 Sie fressen unsere Schnitzeln und saufn
 dazua
 Und reissen die Goschen auf und kriegen
 gar net gnua
 Hinter an Bam steht der Hermann und lacht
 Adolf das hast wieder prima gemacht
 Der Petrus im Himmel schaut oba und flehnt
 Weanerlaut [sic], Weanerleut euch hams darrennt.“²³³

Auch zu diesem Stück führen Peter Wehle und Kurt Hahn eine weitere Textvariante an, deren Quelle nicht eindeutig rekonstruierbar ist.²³⁴ Doch finden sich im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* zwei weitere mittels Schreibmaschine angefertigte Abschriften alternativer Textversionen zu besagtem Wienerlied:

„Was is auf einmal los, sagt’s was is den g’schehn, daß wir in unsern Wean, nur lauter Piffke seh’n? das letzte was wir hab’n, das fressn’s a no z’amm, in dieser Hinsicht kennan die jo kan Pardon. Jetzt kumman die Piffke auf Urlaub noch Wean, jetzt auf amol hab’ns de Weanastadt gern. Sie fressen die Schnitzeln und singen dazua, reissen dös Mäul auf und kriag’n gar net gnua. Draussen in Berlin sitzt der Hermann und lacht, sagt zu sein Führer: „Hörst guat hast dös g’macht.“ Der Prtrus [sic] im Himmel schaut oba und flehnt, Weanaleut, Weanaleut, euch hab’ns darent.“ Heut weiß ich bestimmt, warum der Piffke kimmt, in unserm kleinen Land, gibt’s do no allerhand. Verhungert wär scho Wean, wann die net kumma wär’n, diesen Schmäh kann man an allen Ecken hör’n. Eintopf am Sonntag und Wochentags auch, Hering in Milch und Zitronensaft drauf. Einer der frißt dös und drei wean hin, in so aner Kochkunst, do liegt a Kunst drinn. Und der Kaffee, jo dös ist erst a Graus, mach nur an Schluck und du spucksteahm glei aus. Der Petrus, der siacht dös und haut sie aufs Bett: „Weanaleut, Weanaleut, fress’t’s so was net.“ Gehst du in Berlin, steht in jeder Auslag drin, der allerletzte Gruß, vom Ostmark-Überschuß! Wir Weana sogn net nein, wir kennen net so sein, das allerletzte Hemd, soll a no eahna sein.	„Was ist denn jetzt nur los, was is auf amol gschehn, daß wir in un[s]ern Wean nur lauter Pifke sehn, das Letzte was wir haben, das fressns uns no zsamm, in dieser Hinsicht kennen die gar kann Pardon. [...] Heut kommen die Pifke auf Urlaub nach Wean, jetzt auf amol habns die Weanastadt gern fressen unsere Schnitzln und saufen dazua reißen die Goschn auf und kriagn gar net gnua. Hinter an Bam steht da Hermann und locht, sagt dann zum Adolf „das hast leiwand gemacht“ der Petrus im Himmel der reibt sich die Händ, Weanaleit, Weanaleit eich habns darennt. Seit heut weiß ich den Grund warum der Pifke kummt, in unsern kleinen Land da gibt’s noch allerhand verhungert wär schon Wean, wenn die net kumma wärn an so an Blödsinn kan[n] ma nur von eana hörn. [...] Drumm kommen die Pifke auf Urlaub auf Wean, denn von earnan Fraß wolln sie selber nix hörn, Eintopf am Sonntag, und Wochentags auch, Hering in Milch und Zitronensaft drauf aner der frißt, und drei wern drauf hin, in so an Eintopf da liegt a Dreck drin. Der Petrus der sieht des und haut sich aufs Bett Weanaleit, Weanaleit, so was frests [sic] net. Gehst du in Berlin, steht in der Auslage drinn, der allerletzte Gruß vom Ostmarküberschuß wir Weana sogn net nein wir können net so sein das allerletzte Hemat soll auch noch ehrna sein [...]
---	---

²³³ DÖW 13790.

²³⁴ Vgl. Peter Wehle: *Singen Sie wienerisch?*, S. 128. Wie auch Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, S. 220.

Wann fahr'n die Piffke von Wean endli o, wann's nur scho fort wär'n, wir wär'n ja scho froh. Zum fressen gibt's e nix, was tuat's den no hier, no a paar Monat und wir san alle stier. Lasst's do die Ostmark scho endli in Ruah, suacht's euch an andern, es gibt Wurzen gnua. Fahrt's nach dem Süden, da gibt's a warm's Reich, „Afrika, Afrika, dös is was für euch.“ ²³⁵	Wann foarn die Pifke von Wean endlich ab wanns nur scho furt wärn wir wärn alle froh z'fressn gibt's nix mehr was wollns denn noch hier habn eh scho alles wegzaht, wir san scho ganz stier lossts do die Weanastadt endlich in Ruah suachts euch was andreas s' gibt Wurzen noch gnua Vielleicht finds irgendwo a recht a arms Reich Afrika Afrika des wär wos für euch. ²³⁶
--	---

Die überlieferten Angaben zu diesen hier im Originalton wiedergegebenen Liedtexten gestalten sich äußerst spärlich. Während sich der erste Text zumindest auf das Jahr 1942 datieren lässt, fehlen zur zweiten Variante sämtliche Hintergrundinformationen. Doch weist die verhältnismäßig häufige Präsenz an Kontrafakturen des Stücks *Heut' kommen d'Engerln auf Urlaub nach Wean* im Archiv und in der Literatur auf eine hohe Distribution solcher Textbearbeitungen innerhalb der Wiener Bevölkerung hin. Des Weiteren drängt sich durch die aus obiger Gegenüberstellung ersichtliche Ähnlichkeit der beiden Textversionen die Vermutung auf, dass – neben unabhängig voneinander entstandenen Kontrafakturen – manche von ein und derselben Person in Umlauf gebracht und im Zuge der weiteren Verbreitung – entweder intendiert oder aufgrund von Übertragungsfehlern – abgeändert wurden.

Während bis auf Einzelfälle die urhebenden Personen solcher Liedtexte nicht überliefert sind, so wird mancherorts auf den Einfluss von Exilradiostationen auf das Rezeptions- und Konsumverhalten der österreichischen Bevölkerung in Bezug auf Wienerlieder und Wienerlied-Produktionen hingewiesen.²³⁷ Ein Beispiel dafür ist etwa die vom im Londoner Exil lebenden Arthur Steiner eigens für Österreich konzipierte, wöchentliche Satiresendung *Herr und Frau Adabei*, welche in den Jahren 1943 bis 1945 über die *American Broadcasting Station in Europe* ausgestrahlt wurde. Diese Sendereihe soll neben Informationen über das aktuelle kriegsrische und politische Geschehen aus der Sicht der Alliierten auch zahlreiche von Arthur Steiner gedichtete Wienerlied-Kontrafakturen beinhaltet haben²³⁸, was auch aus einem Brief Arthur Steiners an das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* im Jahr 1966 hervorgeht. Darin bestätigt er einige in der Literatur enthaltene Schilderungen und führt auch eine laut eigenen Angaben selbst gedichtete Textvariante zum Wienerlied *Erst wann's aus wird sein* von Franz Prager und Hans von Frankowski an.²³⁹ Um

²³⁵ DÖW 21651.

²³⁶ DÖW 18917.

²³⁷ Vgl. Peter Wehle: *Singen Sie wienerisch?*, S. 122.

²³⁸ Vgl. Gertraud Schaller-Pressler: *Volksmusik und Volkslied in Wien*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, Wien 2006 (Geschichte der Stadt Wien Band 6), S. 143-145.

²³⁹ Vgl. DÖW 3168.

solche im Exil entstandenen Kontrafakturen mit jenen in Verbindung zu bringen, die zur NS-Zeit in Wien kursierten, reicht die Quellenlage allerdings nicht aus.

Doch auch Texte beliebter Schlager – deren Interpretinnen und Interpreten sowie deren Werke das Regime durchaus zu propagandistischen Zwecken instrumentalisierte²⁴⁰ – wurden mit neuen, kritischen Texten versehen. So führt etwa Kurt Hahn unter Berufung auf den Zeitzeugen Dr. Josef Windisch, der im Jahr 1941 aufgrund seines Engagements für ein unabhängiges Österreich in der Gruppe um Friedrich Theiss²⁴¹ im Gefangenenhaus an der Roßauer Lände inhaftiert wurde, eine Kontrafaktur zum Schlager *Gebundene Hände* von Zarah Leander an, welches in erwähnter Haftanstalt von Mithäftlingen gesungen worden sein soll²⁴²:

„Gebundene Hände – Roßauerlände
du bis[t] der Stolz der Nation!
Man kennt keine Sorgen, ist sicher und geborgen –
jeder in seiner Mission.
Ob arm oder reich, bei dir sind alle gleich,
ob Mörder, ob „Politischer“, Spion.
gebundene Hände – bis ans Lebensende
ist deine große Tradition!“²⁴³

Eine Kontrafaktur, die das Sujet der unerfüllten Liebe des Originaltextes auf tragisch ironische Weise in die Lebensrealität in der NS-Gefangenschaft transformiert.

3.1.3. Parodien

Die Parodien sind hier in eine eigenständige Kategorie einzuordnen, da sich diese, im Gegensatz zu den zuvor behandelten Liedern, gegen den Inhalt und den Gebrauchskontext der parodierten Stücke selbst richten. Während etwa bei den Kontrafakturen die teilweise oder vollends neu gedichteten Text eine meist gänzlich neue Bedeutungsebene implementieren, liegt es in der Intention der Parodien, die Inhalte des Ausgangswerkes aufzugreifen, um deren Stoßrichtung, sei es in humorvoller oder offensiv-kritischer Weise,

²⁴⁰ Vgl. Michael Walter: *Jazz und leichte Musik als nationalsozialistische Propagandainstrument*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 144-146.

²⁴¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer (Barb.): *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 3, Wien ²1984, S. 90.

²⁴² Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, S. 222.

²⁴³ Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, S. 222.

umzukehren und gegen ihre Urheberschaft zu lenken. Die Musik selbst, die bei Spottliedern und Kontrafakturen als bloßes Vehikel der Textinhalte fungiert, dient hier – wie es Karl Mellacher ähnlich formuliert²⁴⁴ – als semantische Brücke zu den mit ihr assoziierten Inhalten und Kontexten. Dementsprechend eindeutiger zeigt sich dabei auch die Intention der Kritik, die direkt gegen den Sinngehalt des Originalwerkes gerichtet ist.

Die Indoktrinierung von tradiertem wie auch neugeschaffenem Liedgut mit totalitärem Gedankengut, dessen Integration in das nationalsozialistische Weltbild und der daraus resultierende unabdingbare Stellenwert als Stütze des ideologischen Fundaments des „Dritten Reiches“ in Form von Musikerziehung bis hin zu militärischen Kampfliedern, wurden bereits vielfach dokumentiert.²⁴⁵ Die Lieder des vom NS-Staat für sich und seine Zwecke vereinnahmten Repertoires schienen im gesellschaftlichen Leben ubiquitär. Somit konnten diese unter Regimegegnerinnen und Regimegegnern wenig überraschend als Auslöser, Projektionsfläche und Medium der Kritik zugleich fungieren, und wurden, mit parodistischen Texten versehen, gegen die Ideologie des Regimes gerichtet. Das wohl prominenteste Beispiele einer solchen Parodie, welches auch im Wiener Raum dokumentiert ist, stellt jene auf das seit 1930 „[...] nach dem Tod seines Autors und dessen Stilisierung zum Märtyrer als *Horst-Wessel-Lied* rasch zur »Hymne der Bewegung« avancierte“²⁴⁶ und bald in nahezu allen Liederbüchern jener Zeit zu findende *Die Fahne hoch*, dar. So wurde etwa die kaufmännische Angestellte Elisabeth Österreicher im Jänner 1943 im Alter von 39 Jahren auf Basis des *Heimtückegesetzes* zu zehn Monaten Haft verurteilt, weil sie folgenden Text vervielfältigt und in ihrem beruflichen Umfeld bei der *Chemosan Union AG* verbreitet haben soll²⁴⁷:

„Die Preise hoch, die Läden fest geschlossen,
Der Magen kracht bei jedem Schritt und Tritt.
Kameraden, Göring, Göbbels und noch manch Genossen
Hungern im Geist in unsern Reihen mit“²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 75.

²⁴⁵ Vgl. Fred K. Prieberg.: *Musik im NS-Staat*, S. 242-259. Wie auch Vgl. Gottfried Niedhart und Broderick Georg (Hgg.): *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1999.

²⁴⁶ Jürgen Schebera: »Die Rote Front, schlägt sie zu Brei« *Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin 2006, S. 157.

²⁴⁷ Vgl. DÖW 13818.

²⁴⁸ DÖW 13818.

Eine weitere, der erstgenannten allerdings sehr ähnliche Version, die in einer Gaststätte in Eichbüchl gesungen worden sein soll, wird auch von Karl Flanner, jedoch ohne Hinweise auf die genaue Quelle angeführt²⁴⁹:

„Die Preise hoch, die Laden fest geschlossen,
der Magen kracht bei jedem Schritt und Tritt.
Kameraden Göring, Goebbels und Parteigenossen
hungern im Geiste in unseren Reihen mit.“²⁵⁰

Auf Grund der weiten Verbreitung des *Horst-Wessel-Liedes* im NS-Staat kann davon ausgegangen werden, dass auch beim Singen oder Hören dieses parodistischen Textes, der heroische Originaltext²⁵¹ mitassoziiert, und somit durchaus als Ziel der Kritik erkannt wurde. Parodien wurden jedoch von den Behörden nicht immer auf Anhieb als solche erkannt, was sich im, den beschriebenen Fall betreffenden Tagesrapport der *Gestapo* Wien zeigt, in welchem – trotz exakter Wiedergabe des Liedtextes – lediglich ein von der Beschuldigten angefertigter Zettel Erwähnung findet.²⁵² Erst im Akt des Gerichtsurteils wird konkret eine „Verunglimpfung des Horst-Wessel-Liedes“²⁵³ thematisiert.

Die hier genannten Beispiele von Liedern, die im „kleinen Widerstand“ gesungen wurden, scheinen weder in den musikalischen Schöpfungsprozessen, in ihrer werkimmanenten Komplexität noch im Hinblick auf deren politischen Inhalt von großer Nachhaltigkeit geprägt zu sein. Auch der Grund für den Rückgriff der urhebenden Personen auf die dichterischen und musikalischen Traditionen der unterschiedlichen Repertoires, scheint vorwiegend in der Popularität jener Werke und somit in deren niederschwelliger Verfügbarkeit zu liegen. Ihr Wirkungsgrad ist folglich stark an den sozio-politischen wie auch historischen Kontext gebunden. So handelt es sich, wie es Peter Rühmkorf über die Volks- und Kindespoesie formulierte, auch bei der Musik im „kleinen Widerstand“ um „keine in sich geschlossene und durch verbindliche Formalitäten bestimmte Gattung, sondern [um] eine mehr oder minder flüchtige Zeitschichtung, hervorgerufen und bewegt

²⁴⁹ Vgl. Karl Flanner: *Freiheitskampf. Widerstand im Gebiet Wiener Neustadt 1938-1945*, überarbeitete Neuauflage, Wiener Neustadt 2003, S. 91.

²⁵⁰ Karl Flanner: *Freiheitskampf*, S. 91-92.

²⁵¹ o. A.: *Liederbuch der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. In Zusammenarbeit mit den Gliederungen der Bewegung – herausgegeben vom Kulturstab der Reichspropagandaabteilung*, 36. neubearbeitete Auflage, München 1938, S. 7.

²⁵² Vgl. DÖW 5733f.

²⁵³ DÖW 13818.

vom Druck [...] der alle Sinnesregungen und vitalen Bedürfnisse prägenden Macht gesellschaftlicher und politischer Ereignisse.“²⁵⁴

4.2. Das politische Lied im Widerstand

Anders als die zuvor behandelten Lieder des “kleinen Widerstands“, mittels derer unter Reflexion der vorherrschenden Umstände in phänomenologischer Weise Kritik geübt wurde, ist der Gebrauch von *politischen Liedern* im Kontext des Widerstands zu bewerten. Während erstere meist dem Ausdruck individueller Empfindungen dienten und kaum gezielt mit politischen Weltanschauungen in Verbindung gebracht werden können, lassen politische Lieder durchaus Rückschlüsse auf die politische Gesinnung der auf solche Werke zurückgreifenden Akteurinnen und Akteure zu. Die historischen Entstehungs- und Rezeptionskontexte dieser Stücke sind dabei von wesentlicher Bedeutung²⁵⁵ und sollen im Bedarfsfall an einzelnen Beispielen umrissen werden. Allerdings drängt sich hierbei die Annahme auf, dass die musikalische Konzeption im Hinblick auf die Verstärkung der werkimmanenten politischen Botschaften zwar in ihrer Entstehungsgeschichte eine wesentliche Rolle in der Etablierung der Stücke als politische Kampflieder und Hymnen spielten und bei der Tradierung über Dekaden hinweg von großem Nutzen waren, im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus jedoch vermehrt in den Hintergrund treten. Wohl aufgrund der langen Pflege dieses Liedguts dürfte das Repertoire im kollektiven Gedächtnis der österreichischen Bevölkerung verwurzelt gewesen sein und es genügte das bloße Erklängen der Melodien, um bei den Hörenden die Assoziation mit den damit verbundenen politischen Inhalten hervorzurufen. Ähnlich verhält es sich auch mit den Worttexten, die zwar ebenfalls die Hauptträger der politischen Botschaften darstellen, aufgrund des hohen Bekanntheitsgrads der Lieder allerdings nicht zwangsweise wiedergegeben werden mussten, um den Rezipientinnen und Rezipienten deren Inhalte zu vergegenwärtigen.

Im Fokus dieses Kapitels sollen somit im Widerstandskontext in Erscheinung tretende Lieder stehen, die aus einem tradierten Repertoire der verschiedenen politischen, beziehungsweise sozialen Bewegungen stammen. So verfügt nahezu jede sozio-politische Gruppierung – abgesehen von den christlich-sozialen Kader, die diesbezüglich eine

²⁵⁴ Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 203.

²⁵⁵ Vgl. Peter Stachel, Art. *Politische Musik*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at/uaccess.univie.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml, 3.7.2017].

Sonderstellung einnehmen²⁵⁶ und daher in einem eigenen Abschnitt behandelt werden sollen – über ihren eigenen Kanon an politischen Liedern wie Hymnen, Tendenz- und Kampflieder, welche Zwecken der Identitätsstiftung, Emotionalisierung oder der politischen Bildung dienen sollten.²⁵⁷ Die politische Brisanz solcher Werke war den NS-Behörden durchaus bekannt und diese reagierten dementsprechend hart auf deren Verwendung. Auch wenn der Rückgriff auf politische Lieder nur in den seltensten Fällen den Hauptanklagepunkt darstellte, wurde deren Präsenz wiederholt von den Gerichten als Indiz für eine regimfeindliche Haltung der Betroffenen und zur Erhärtung des Verdachtes auf eine Verbindung zum organisierten Widerstand herangezogen. Dies schlug sich letztlich auch auf die in den Anklagen angewandten gesetzlichen Grundlagen und in dem damit verbundenen höheren Strafraumen nieder. Zwar finden sich auch hier Fälle, in denen den agierenden Personen keine Verbindung zu illegalen Oppositionsgruppen nachgewiesen werden konnte, und die daher, wie jene des „kleinen Widerstands“, am *Sondergericht beim Wiener Landesgericht* nach dem *Heimtückegesetz* abgewickelt wurden. Die augenscheinlich überwiegende Zahl der Gerichtsfälle, in denen politische Lieder in Erscheinung traten, wurde jedoch basierend auf den im Juni des Jahres 1938 von der reichsdeutschen Regierung per Verordnung auch für die „Ostmark“ erlassenen *Hoch- und Landesverratsvorschriften*²⁵⁸ geführt. Zuständig für solche Verfahren war der zum Zweck der juristischen Bekämpfung politischer Gegner bereits 1934 in Deutschland eingerichtete *Volksgerichtshof*, dessen Zuständigkeitsbereich gemäß besagter Verordnung auf Österreich ausgeweitet wurde, beziehungsweise in weniger schweren Fällen die besonderen Senate des *Oberlandesgerichts in Wien*.²⁵⁹ Während der Strafraumen bei Urteilen nach dem *Heimtückegesetz* Freiheitsstrafen von maximal bis zu zwei Jahren vorsah, reichte dieser bei Urteilsprüchen wegen *Hoch- oder Landesverrat* bis hin zu Todesurteilen. Nicht selten wurde diese Höchststrafe ausgesprochen und auch vollstreckt. Trotz dieser massiven Repressionsmaßnahmen des NS-Regimes und der hohen Strafandrohung finden sich in

²⁵⁶ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 53.

²⁵⁷ Vgl. Fridolin Wimmer: *Das historisch-politische Lied im Geschichtsunterricht. Exemplifiziert am Einsatz von Liedern des Nationalsozialismus und ergänzt durch eine empirische Untersuchung über die Wirkung dieser Lieder*, Frankfurt am Main u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften Reihe 11, Pädagogik Band 587), S. 13-14. Wie auch: Vgl. Hanns-Werner Heister: Art. *Politische Musik*, in: *MGG*, Sachteil Band 7, Sp. 1668-1673.

²⁵⁸ Vgl. Lojowsky, Michael: *Zuständigkeit des Volksgerichtshofes in Österreich*, in: *NS-Justiz und politische Verfolgung in Österreich 1928-1945. Analyse zu den Verfahren vor dem Volksgerichtshof und dem Oberlandesgericht Wien*, hg. von Wolfgang Form, Wolfgang Neugebauer und Theo Schiller, München 2006, S. 15. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Das NS-Terrorssystem*, in: *NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945*, hg. von Emmerich Tálos, Ernst Hanisch und Wolfgang Neugebauer, Wien 1988 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Band 36), S. 178.

²⁵⁹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 49-50.

Akten und Fachliteratur zahlreiche Hinweise auf Widerstandstätigkeiten, im Zuge derer auch politische Lieder zur Anwendung kamen. Die Auswertung einer Auswahl solcher Fälle soll Gegenstand folgender Untersuchungen sein. An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass, obgleich manche der zu erläuternden Beispiele bereits von anderen Autoren behandelt wurden²⁶⁰, hier – soweit möglich – die Primärquellen für die Analysen herangezogen werden sollen.

4.2.1. Lieder politisch linker Gruppen

Die Präsenz von österreichischen Widerstandsgruppen mit klar definierten Ideologien und Zielen im politisch linken Spektrum zur Zeit des NS-Regimes ist unbestritten. Dennoch gestaltet sich eine exakte Zuordnung von oppositionellen Handlungen beziehungsweise von Akteurinnen und Akteuren zu einer klar abgegrenzten Gruppe anhand der verfügbaren Quellen oft schwierig. Eine Ursache dafür liegt nicht zuletzt in den Geschehnissen vor 1938 und in den damit verbundenen politischen Umbrüchen begründet. Spätestens ab den Ereignissen im Februar 1934, welche zum einen das Verbot der Sozialdemokratie durch das Dollfuß-Regime mitverursachten und zum anderen den Unmut innerhalb der sozialdemokratischen Basis über die defensive Haltung der Parteispitze gegenüber den neuen Verhältnissen schürten, wandte sich eine große Zahl an Sozialistinnen und Sozialisten der *Kommunistischen Partei Österreichs* zu und machten diese illegale Bewegung erstmals zu einer bedeutenden politischen Kraft im Land. Es waren die bereits seit dem Verbot der *kommunistischen Partei* im Mai 1933 gesammelten Erfahrungen in der Arbeit im Untergrund und die – im Gegensatz zur Sozialdemokratie – klar offensiven Intentionen, welche diese Überläufe, und somit die erstmalig großen personellen Verschränkungen der beiden Parteien nach sich zogen.²⁶¹ Zudem bewirkten die Bestrebungen gemäß den Forderungen des siebenten Weltkongresses der *Kommunistischen Internationale*, sämtliche antinationalistischen Kräfte zu einer gemeinsamen Opposition zu vereinen, eine weitere Verflechtung von sozialdemokratischen und kommunistischen Ideen. Dadurch konnten bald nach der Annexion Österreichs an das Deutsche Reich durch die von kommunistischer Seite

²⁶⁰ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*. Wie auch: Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938 – 1945*, S. 219-237. Und Vgl. Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR. Arbeiterklasse und Musik II. Teil*, Berlin 1977 (Arbeitsheft 22), S. 40-46.

²⁶¹ Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 29. Wie auch: Vgl. Hans Hautmann: *Die Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945, Eine Dokumentation, Band I: 1934-1938*, Wien ²1984, S. 213.

organisierten Gründungen zahlreicher Betriebs- und Lokalgruppen weitere Sympathisantinnen und Sympathisanten – sei es aus Überzeugung oder aus Mangel an Alternativen – für die Ideen der Partei gewonnen werden.²⁶² Radomír Luža geht auf Basis seiner Untersuchungen davon aus, dass etwa 85 Prozent der von 1938 bis 1945 dem kommunistischen Widerstand zugeordneten Personen vor 1934 sozialdemokratischen Organisationen angehörten.²⁶³ Ein weiterer die exakte politische Zuordnung von Widerstandshandlungen verkomplizierender Faktor waren schließlich die Bemühungen der NS-Justiz „[...] [i]m Einklang mit der offiziellen Propaganda des Regimes, die den Nationalsozialismus als „Bollwerk gegen den Bolschewismus“ hinstellte, [...] jeder illegalen Tätigkeit den Stempel des Kommunismus aufzudrücken“²⁶⁴. Laut Annahmen seitens der Widerstandsforschung sei die signifikante Dominanz von illegalen kommunistischen Betätigungen in den NS-Akten auf eben diese Bestrebungen des Regimes zurückzuführen.²⁶⁵

Die erläuterte Problematik der erschwerten Zuordnung von Widerstandshandlungen zu ideologisch eindeutig voneinander abzugrenzenden Gruppierungen setzt sich letztlich in der Analyse von im Widerstandskontext in Erscheinung tretenden politischen Liedern fort. So können etwa gelegentlich in den Akten auftauchende Hinweise – wie zum Beispiel jener seitens des SA-Obertruppführers Anton Radlinger, der bei der Außenstelle Wien 5 der Sicherheitsdienststelle des Reichsführers-SS meldete, dass am Abend des 5. Mai 1939 im Kaffeehaus *Hamburg* im 24. Wiener Gemeindebezirk von Arbeitern der Reichsautobahn kommunistische Lieder gesungen worden wären²⁶⁶ – lediglich als Indiz für das Singen von offenbar politisch links-konnotierten Liedern gewertet werden. Zumal jedoch keine konkreten Lieder genannt werden und die seitens der Behörden eingeleiteten Ermittlungen keine weiterführenden Aufschlüsse brachten, kann die in der Meldung erfolgte Zuordnung der Lieder zur kommunistischen Ideologie nicht näher untersucht und können auch keine weiterführenden Erkenntnisse über den Gebrauch politischer Lieder im österreichischen Widerstand gewonnen werden. Da des weiteren politische Tendenz- und Kampflieder, deren oft weit in die Historie zurückreichende Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten an sich

²⁶² Vgl. Hans Hautmann: *Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 2: 1938-1945, Wien ²1984, S. 79-81.

²⁶³ Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 351.

²⁶⁴ Maria Szecsi und Karl Stadler: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, S. 32.

²⁶⁵ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 67-68.

²⁶⁶ Vgl. DÖW 1651.

eine eindeutige Zuordnung zu einem spezifischen politischen Lager erschweren²⁶⁷, über ideologische Grenzen hinweg von Sympathisantinnen und Sympathisanten verschiedenster politischer Strömungen gesungen und verbreitet wurden, erlauben die Indizien des Gebrauchs solcher Musikstücke zwar eine Zuordnung jener Personen zum politisch linken Lager, selten jedoch eine exakte ideologische Systematisierung. Auf Grund all dieser erläuterten Umstände, die sich in weiterer Folge auch in den zu behandelnden Fallbeispielen widerspiegeln werden, sollen die tradierten Lieder der politisch linksorientierten Widerstandsbewegungen hier in einem gemeinsamen Kapitel abgehandelt werden.

Das augenscheinlichste Beispiel für ein tradiertes politisches Lied, das sowohl von sozialistischen als auch von kommunistischen Gruppierungen gesungen wurde und zudem auch im Kontext des österreichischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus in den Akten am signifikant häufigsten in Erscheinung tritt, stellt die *Internationale* dar. Vor allem im Zuge oppositioneller Handlungen seitens der – im Hinblick auf ihre ideologisch wie organisatorisch stark heterogene Zusammensetzung²⁶⁸ symptomatisch die oben erläuterte Verflechtung der politisch linken Lager repräsentierenden – *Arbeiterbewegung*, welche gleichzeitig mit ihren sozialen und kulturellen Institutionen²⁶⁹ als eine der bedeutendsten Pflegerinnen des politischen Liedguts angesehen werden kann, wurde vermehrt auf die *Internationale* zurückgegriffen. In eben diesem Stück, dessen Text vom von sozialistischen Utopien faszinierten Funktionär der *Pariser Commune* Eugène Edmé Pottier und dessen Musik vom anfänglich sozialistisch geprägten Aktivisten der *Arbeiterbewegung* in Lille und späteren Mitglied der kommunistischen Partei in Frankreich Pierre Degeyter stammen, scheint dieses ideologieübergreifende Potential genetisch implementiert zu sein.²⁷⁰ Der im Jahr 1871 aus dem Kontext der *Pariser Sektion der Internationalen Arbeiterassoziation* heraus verfasste Text trägt die Ideen der Gründungsintentionen der 1864 in London ins Leben gerufenen *Internationalen Arbeiterassoziation* in sich, benennt zu Ungunsten des

²⁶⁷ Vgl. Hanns-Werner Heister: Art. *Politische Musik*, in: *MGG*, Sachteil Band 7, Sp. 1666. Wie auch: Vgl. Inge Lammel: *Arbeiterlied – Arbeitergesang. Hundert Jahre Arbeitermusikultur in Deutschland*, Teetz 2002, S. 35.

²⁶⁸ Vgl. Hans Hautmann und Rudolf Kropf: *Die österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945. Sozialökonomische Ursprünge ihrer Ideologie und Politik*, Wien 1974 (Schriftenreihe des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte der Arbeiterbewegung 4), S. 10. Wie auch: Vgl. Reinhard Kannonier: *Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich*, Wien 1981 (Materialien zur Arbeiterbewegung 19), S. 2-3.

²⁶⁹ Vgl. Johann Wilhelm Seidl: *Musik und Austromarxismus. Zur Musikrezeption der österreichischen Arbeiterbewegung im späten Kaiserreich und in der Ersten Republik*, Wien u.a. 1989 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge Band 17), S. 71-91. Wie auch: Vgl. Reinhard Kannonier: *Zwischen Beethoven und Eisler*, S. 3. Als auch: Vgl. Helmut Brenner: *Stimmt an das Lied Das große österreichische Arbeitersänger-Buch*, Graz 1986, S. 8-9; 13-17.

²⁷⁰ Vgl. Inge Lammel: *Arbeiterlied – Arbeitergesang*, S. 202-208.

Proletariats vorherrschende soziale Schieflagen und postuliert die Ergreifung der politischen sowie der bisher lediglich den oberen Bevölkerungsschichten vorbehaltenen ökonomischen Macht durch die Arbeiterklasse.²⁷¹ Die wesentlich später, im Jahr 1888 komponierte – ursprünglich in C-Dur und im 2/4-Takt abgefasste, und vor allem in deutscher Übersetzung in den Liederbüchern meist in G-Dur und im 4/4-Takt abgedruckte²⁷² – Musik trug das ihre dazu bei, besagtes Stück als politische Hymne zu etablieren. So wird gleich zu Beginn mit einem für politische Hymnen charakteristischen Quartsprung aufwärts die erste Textphrase, der „Wacht auf“-Ruf an die Parteigenossinnen und Parteigenossen musikalisch verstärkt und im Vorantreiben mittels der durchgehend auftaktigen Konzeption den politischen Forderungen Nachdruck verliehen. Zusätzlich werden die Textinhalte durch die Gegenüberstellung von melodischen Abwärtsbewegungen in den die Feinde und Missstände thematisierenden Passagen, und den konsequent auf der Tonika endenden, die angestrebten Ziele benennenden Strophenabschnitten musikalisch unterstützt und emotional untermauert.²⁷³ Von diesem Lied und seinen Inhalten fühlten sich bald Arbeiterinnen und Arbeiter bis weit über die Grenzen Frankreichs hinaus angesprochen. Somit konnte es sich als internationale Hymne der *Arbeiterbewegung* etablieren und wurde im Laufe der Geschichte sowohl von sozialistischer als auch kommunistischer Seite zur Untermauerung der jeweiligen Interessen gesungen.²⁷⁴ Die politische Bedeutung dieses Stücks war zur Zeit des Nationalsozialismus in Österreich durchaus weiter präsent und wurde auch im Zusammenhang mit oppositionellen Handlungen immer wieder zum Zweck der Propaganda oder als schlichte Provokation angewandt.

Am 17. Dezember 1939 beispielsweise wurde der 40-jährige Hilfsarbeiter Johann Kralits aus Hornstein am *Wiener Landesgericht* angeklagt, da er sich am 26. August 1939 in einer Gaststätte abwertend über die Staatsführung und die Wehrmacht geäußert und diese Aussagen durch das Singen der *Internationale* bekräftigt haben soll.²⁷⁵ Wie aus der Urteilsschrift vom 8. Jänner 1940 hervorgeht, gelang es dem Angeklagten, seine politisch brisanten Aussagen vor Gericht zu relativieren und er beteuerte, sich seit seinem Austritt aus der kommunistischen Partei im Jahr 1927, welcher er drei Jahre lang angehört hatte, in keiner Weise politisch betätigt zu haben. Etwaige Verbindungen zum organisierten Widerstand

²⁷¹ Vgl. Walter Moßmann und Peter Schleuning: *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 176; 180-181.

²⁷² Vgl. Annemarie Stern: *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, Oberhausen 1978, S. 112. Wie auch: Vgl. Walter Moßmann und Peter Schleuning: *Alte und neue politische Lieder*, S. 174; 204-206.

²⁷³ Vgl. Annemarie Stern: *Lieder gegen den Tritt*, S. 112-113.

²⁷⁴ Vgl. Walter Moßmann und Peter Schleuning: *Alte und neue politische Lieder*, S. 218-229; 240-263.

²⁷⁵ Vgl. DÖW 11349.

wurden somit von den Behörden nicht in Erwägung gezogen und ihm wurde auf der Grundlage des *Heimtückegesetzes* eine vergleichsweise milde Strafe von sechs Monaten Haft auferlegt.²⁷⁶ Diese Angaben Johann Kralits' zu seiner politischen Haltung können allerdings angezweifelt werden, da er nur ein Jahr später am *Oberlandesgericht Wien* wegen *Vorbereitung zum Hochverrats* zu drei Jahren Gefängnis verurteilt wurde, wobei im Zuge des Prozesses seine neuerliche Mitgliedschaft in der *Kommunistischen Partei* und das Engagement für deren Ideen nachgewiesen wurden.²⁷⁷

Weitere Beispiele für Vorkommnisse, in denen das Singen der *Internationale* für die Betroffenen verhältnismäßig glimpflich ausging, stellen zwei Fälle dar, die sich in den Jahren 1943 und 1944 in Wien zugetragen haben. So ist in den Tagesrapporten der *Geheimen Staatspolizei* die am 18. Juni 1943 erfolgte Festnahme des 44-jährigen Hilfsarbeiters Otto Maresch dokumentiert.²⁷⁸ Ihm wurde zur Last gelegt, am Morgen des 28. Mai 1943 vor dem Arbeitsantritt in den Umkleideräumen der *Steyr-Daimler-Puch Werke* in Anwesenheit mehrerer Arbeitskollegen den Refrain der *Internationale* gesungen zu haben. Laut der Strafbemessung in der Urteilsschrift vom 3. November 1943 wäre alleine durch das Singen der zwei Textzeilen der *Internationale*, und die klar damit in Verbindung zu bringende staatsfeindliche Haltung, der Tatbestand für eine Verurteilung wegen „Beschimpfung des Reiches“²⁷⁹ gegeben gewesen. Da sich der Angeklagte aber darauf berief, sich der Tragweite des Liedtextes nicht bewusst gewesen zu sein und die klagende Behörde nicht im Stande war dies zu widerlegen, wurde von einem höheren Strafraumen abgesehen und Otto Maresch nach dem *Heimtückegesetz* zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt.²⁸⁰

Ähnlich erging es dem 53-jährigen Wiener Materialverwalter und ehemaligen Mitglied der *Sozialdemokratischen Partei*, Josef Steinberg. Er wurde am 2. Februar 1944 am *Wiener Landesgericht* nach dem *Heimtückegesetz* ebenfalls zu sechs Monaten Haft verurteilt, da er während der Arbeit in der Firma *Itag* in Anwesenheit weiterer Mitarbeiter die *Internationale* gesungen haben soll. Da auch hier dem Angeklagten nicht nachgewiesen werden konnte, dass er „[...] absichtlich gehandelt hat, um seine Arbeitskameraden aufzuhetzen [...]“²⁸¹, blieb auch ihm eine Verurteilung wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* erspart.²⁸²

²⁷⁶ Vgl. DÖW 14456.

²⁷⁷ Vgl. DÖW 20214/46. Wie auch: Vgl. DÖW 8091.

²⁷⁸ Vgl. DÖW 5734c.

²⁷⁹ DÖW 16777.

²⁸⁰ Vgl. DÖW 16777.

²⁸¹ DÖW 13844.

²⁸² Vgl. DÖW 13844.

Die beschriebenen Beispiele zeigen, dass die politische Bedeutung und Brisanz der *Internationale* den Behörden bewusst war und sie empfindlich auf deren Verwendung reagierten. Der Stellenwert des Liedes dürfte ebenso innerhalb der Bevölkerung bekannt gewesen sein, was des Weiteren vermuten lässt, dass das Singen solch politischer Lieder – nicht wie in den beschriebenen Fällen von den Angeklagten behauptet – weniger als unbedachter Zufall, sondern vielmehr als bewusste Regimekritik gewertet werden kann. Zusätzlich wird die Annahme der Verankerung tradierter politischer Lieder im kollektiven Gedächtnis dadurch bekräftigt, dass Denunziantinnen und Denunzianten diesen Sachverhalt nutzten, um durch bloße Unterstellung des Singens eines bestimmten Liedes jemanden vor der Justiz anzuschwärzen und in ernsthafte Bedrängnis zu bringen. Von solch einem Umstand war beispielsweise der damals 26-jährige Schlossergehilfe Anton Gottfried Plöchl betroffen. Ihm wurde durch seinen Arbeitskollegen Johann Binder zur Last gelegt, neben regimefeindlichen Aussagen und dem wiederholten Erheben der geballten Faust als Zeichen des kommunistischen Grußes, des Öfteren während der gemeinsamen Arbeitszeit in der *Fabrik für Gewächshausbauten und Zentralheizung Hermann* im 10. Wiener Gemeindebezirk leise die *Internationale* gesungen zu haben, um den als Belastungszeugen auftretenden Kollegen zu ärgern. Aufgrund dessen wurde ihm in der Anklageschrift vom 5. Dezember 1941 „das hochverräterische Unternehmen, mit Gewalt ein zum Reiche gehöriges Gebiet vom Reiche loszureißen und mit Gewalt die Verfassung des Reiches zu ändern, vorbereitet zu haben“²⁸³ vorgeworfen und ein Verfahren wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* am *Oberlandesgericht Wien* beantragt.²⁸⁴ Für den ehemaligen Sozialisten, der sich nach dem Verbot der *Sozialdemokratischen Partei* der kommunistischen Bewegung anschloss und wegen der Verbreitung von kommunistischen Schriftstücken bereits vor 1938 wiederholt zu Gefängnisstrafen verurteilt worden war²⁸⁵, drohten sich die im Zuge des Ermittlungsverfahrens eigens von den Behörden erhobenen Informationen über dessen politische Vorgeschichte außerdem belastend auszuwirken.²⁸⁶ Während der Gerichtsverhandlung jedoch wurde der Hauptzeuge Johann Binder aufgrund widersprüchlicher Aussagen und seiner von weiteren Zeugen angezweifelte Aufrichtigkeit vom Gericht als unglaubwürdig überführt, weswegen die Anklage gegen Plöchl, welcher von Beginn an sämtliche Vorwürfe von sich gewiesen hatte, fallengelassen und dieser freigesprochen wurde.²⁸⁷ Freilich können aus heutiger Sicht weder die Aussagen des

²⁸³ DÖW 8264.

²⁸⁴ Vgl. DÖW 8264.

²⁸⁵ Vgl. DÖW 6724.

²⁸⁶ Vgl. DÖW 20000/P321.

²⁸⁷ Vgl. DÖW 8264.

Angeklagten noch die des Zeugen verifiziert oder falsifiziert werden. Das brisante Potential des Singens politischer Lieder zu jener Zeit wird in diesem Fall jedoch ein weiteres Mal deutlich.

Eine Situation, in der die *Internationale* im Kontext des organisierten Widerstands eine wesentliche Rolle spielte, wird von Karl Flanner – selbst Aktivist der betreffenden Widerstandsgruppe – in seiner Aufarbeitung des Widerstands im Raum Wiener Neustadt geschildert. So wurde bereits ab dem Jahr 1938 von einer Gruppe Jugendlicher erfolgreich angestrebt, den *Kommunistischen Jugendverband* in der Illegalität zu reorganisieren und mittels der dafür in den Betrieben und Ortschaften im Raum Wiener Neustadt aufgebauten Logistik, kommunistisches Propagandamaterial zu produzieren und zu verteilen.²⁸⁸ Eines der bedeutendsten Druckwerke stellte dabei die Zeitung *Der Jungkommunist* dar, in deren erster Ausgabe – wie aus der späteren Anklageschrift gegen 29 Aktivisten dieser Gruppe hervorgeht – unter anderem ein Bericht über die *Internationale* und ihre erste Strophe abgedruckt war.²⁸⁹ Neben der Produktion und Verbreitung des Propagandamaterials fiel diese lokale Widerstandsgruppe auch durch diverse Stör- und Sabotageaktionen auf. Bei einer solchen Störaktion wurde laut den Schilderungen Karl Flanners, während des gemeinschaftlichen Hörens der Rede Adolf Hitlers im betrieblichen Speisesaal anlässlich des Einmarsches deutscher Truppen in Prag, das Radioempfangsgerät auf die Frequenz von *Radio Moskau* umgestellt. Der gewählte Zeitpunkt des Empfangskanalwechsels war gezielt für die Mittagsstunde geplant, in dem Wissen, dass zu dieser Zeit die Nachrichten in deutscher Sprache gesendet wurden und stets mit der Übertragung der *Internationale* begannen. Das Ergebnis der Aktion war das laute Erklingen des besagten Stückes vor der versammelten Belegschaft der Wiener Neustädter *Henschl-Werke*.²⁹⁰ Angaben zu etwaigen Konsequenzen dieser Handlung bleibt Karl Flanners Bericht allerdings schuldig. Auch eine diesbezügliche Recherche in anderen Quellen brachte keine näheren Erkenntnisse.

In den bisher beschriebenen Fällen tritt die *Internationale* zum Zwecke der Verbreitung antifaschistischer Propaganda, beziehungsweise der Provokation – also im Sinne einer *gesellschaftlich-kommunikativen Funktion*²⁹¹ – in Erscheinung. In Berichten aus den Wiener Gefangenenanstalten sind allerdings auch weitere Fälle dokumentiert, in denen das besagte Stück, parallel zur Bekräftigung der politischen Geisteshaltung von Einzelnen oder auch

²⁸⁸ Vgl. Karl Flanner: *Freiheitskampf*, S. 47-49.

²⁸⁹ Vgl. DÖW 5431.

²⁹⁰ Vgl. Karl Flanner: *Freiheitskampf*, S. 52.

²⁹¹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 77.

Gruppen, der *emotionalen Kompensation*²⁹² diene. Ein Beispiel dafür wird in Kurt Hahns Abhandlung über *das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938-1945* beschrieben und entstammt den Schilderungen des Widerstandskämpfers Franz Reingruber.²⁹³ Der am 25. September 1921 geborene, und von 1940 bis zu seiner Verhaftung im Jahr 1941 als Elektromechaniker bei der *Deutschen Lufthansa* in Aspern tätige Franz Reingruber steht exemplarisch für jene Bürgerinnen und Bürger, die anfänglich – in seinem Falle von 1933 bis 1934 bei den *Roten Falken* – für die sozialistische Bewegung tätig gewesen waren und sich erst nach 1938 kommunistischen Untergrundorganisationen anschlossen.²⁹⁴ Er wurde am Ende wegen seiner propagandistischen Betätigung für den *Kommunistischen Jugendverband*, welche er entsprechend einer Weisung des KPÖ-Funktionärs Bruno Dubber, die *Hitlerjugend* zu unterwandern²⁹⁵, parallel zu seiner Funktion als Schar- und später Gefolgschaftsführer bei der *Hitlerjugend* ausübte, am 23. September 1943 wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* und *Feindbegünstigung* zum Tode verurteilt und am 22. Oktober desselben Jahres im *Wiener Landesgericht* hingerichtet.²⁹⁶ Kurt Hahn zitiert in seiner Arbeit einen Kassiber, in welchem Reingruber Folgendes aus dem Gefängnis berichtet: „In der Sylvesternacht [sic] 1942/43 ertönte aus einer Zelle plötzlich eine Stimme: ‚Nieder mit dem Faschismus‘ und darauf wurde die *Internationale* gesungen, in die hunderte Stimmen aus den Kerkerfenstern einstimmten, während andere das Guckloch an der Zellentür deckten. Die Wachmannschaft war machtlos, und wir Gefangene schöpften neue Kraft und Hoffnung.“²⁹⁷ Leider konnte die Originalquelle dieses Zitats weder in der von Hahn genannten Quelle, noch in den im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* vorliegenden Originalbriefen und Kassibern gefunden werden. Auch im aus dem Gefängnis geschmuggelten Tagebuch Reingrubers, dessen Einträge im Mai 1942 enden, konnte die besagte Stelle nicht ausfindig gemacht werden. Allerdings wird darin über das Singen nicht näher genannter Kampflieder bei einer unter Zellengenossen abgehaltenen Feierstunde zum Jahreswechsel 1941/42, sowie das Singen der *Internationale* und des *Liedes der Arbeit* – auf welches an späterer Stelle näher eingegangen werden soll – bei einer in selbigem Rahmen abgehaltenen Feier zum Tag der Arbeit des Jahres 1942 berichtet.²⁹⁸

²⁹² Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: Musikpsychologie. Ein Handbuch, S. 78.

²⁹³ Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, S. 224.

²⁹⁴ Vgl. DÖW 19793/124.

²⁹⁵ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S.118.

²⁹⁶ Vgl. DÖW 19793/124.

²⁹⁷ Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938– 1945*, S. 224.

²⁹⁸ Vgl. DÖW 8300.

Ein weiteres Vorkommnis, im Zuge dessen die *Internationale* zum Zweck individuell-psychischer Belange²⁹⁹ zur Anwendung kam, betrifft die aufgrund ihrer Tätigkeit für die *KPÖ-Gebietsgruppe Wien-Floridsdorf* und wegen organisierter Verbreitung von kommunistischem Propagandamaterial am 28. Juni 1941 im Alter von 29 Jahren verhaftete Antonie Mück³⁰⁰, welche am 27. August 1942 zusammen mit neun weiteren Mitgliedern besagter Widerstandsgruppe am *Wiener Volksgerichtshof* wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zum Tode verurteilt und am 10. November 1942 in Wien hingerichtet wurde.³⁰¹ In einem nicht datierten, aber vermutlich erst einige Zeit nach Kriegsende verfassten Brief der Zeitzeugin und Zellennachbarin Antonie Mücks, Anna Haider – die am 22. September 1942 „wegen Nichtanzeige des Vorhabens eines hochverräterischen Unternehmens“³⁰² zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt wurde³⁰³, – an die am 7. Mai 1941 wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zu einem Jahr Freiheitsstrafe verurteilte Widerstandskämpferin der kommunistischen *Jung-Uranier*, Theresia Kreutzer³⁰⁴, gibt sie den Erlebnisbericht des nicht namentlich genannten, zu jener Zeit im Gefängnis tätigen Pfarrers wider. Als dieser Antonia Mück in der Nacht vor ihrer Hinrichtung in ihrer Zelle besuchte, soll sie folgendes geäußert haben: „Herr Pfarrer sinds mir nicht böß, ich brauch keinen geistlichen Zuspruch. Ich habe meine Religion und ich singe ihnen das Lied meines Glaubens vor.“³⁰⁵ Nach diesen Worten soll sie dem Seelsorger die *Internationale* vorgesungen haben. Auch am Tag ihrer Hinrichtung selbst, so die Schilderung des Geistlichen weiter, soll sie am Weg zur Exekution wieder die *Internationale* gesungen haben.³⁰⁶

Neben der *Internationale* tauchen in den Akten auch weitere politische Lieder auf, deren exakte Zuordnung zu klar abzugrenzenden politischen Strömungen ähnlich schwer fällt, beziehungsweise die politische Zuordnung von Widerstandshandlungen seitens der Behörden zumindest bedingt in Frage stellen. Ein Beispiel dafür ist die *Marseillaise*. Das 1792 von Claude Joseph Rouget de L'Isle komponierte Stück *Chant du guerre pour l'armée de Rhin* – der genaue Sachverhalt zur Urheberschaft ist allerdings noch nicht gänzlich geklärt³⁰⁷ – war aufgrund der Verbreitung durch Marseiller Streitkräfte bald unter der

²⁹⁹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: Musikpsychologie. Ein Handbuch, S. 78.

³⁰⁰ Vgl. DÖW 12931.

³⁰¹ Vgl. DÖW 19793/163.

³⁰² DÖW 19793/144.

³⁰³ Vgl. DÖW 19793/144.

³⁰⁴ Vgl. DÖW 7735.

³⁰⁵ DÖW 1207.

³⁰⁶ Vgl. DÖW 1207.

³⁰⁷ Vgl. Elena Ostleitner: *Die Marseillaise – Historische Anmerkungen und musikalische Ausstrahlung*, in: *Musik/Soziologie.... Thematische Umkreisungen einer Disziplin*, hg. von Irmgard Bontinck, Strasshof 1999, S. 204-207.

Bezeichnung *Marseillaise* bekannt und erhielt im Jahr 1795 den Status der offiziellen Hymne Frankreichs.³⁰⁸ Der kämpferische Charakter dieses Marschliedes begeisterte die revolutionären Bewegungen bis über die Landesgrenzen hinweg. Schließlich „vereinigte die *Marseillaise* die Impulse der klassischen bürgerlichen und der kommenden sozialistischen Revolutionen und klingt an der Seite der *Internationale* aus der *Pariser Commune* von 1871, hinüber zu den russischen Revolutionen [...]“³⁰⁹ des 20. Jahrhunderts, und wurde mittels zahlreicher Textumdichtungen auch den Bedürfnissen der *Arbeiterbewegungen* in Deutschland und Österreich angepasst.³¹⁰ Die melodische Bewegung beginnt auch hier mit einer charakteristisch aufsteigenden Quart, deren appellierende Wirkung allerdings durch die darauffolgenden Intervalle von Sekund und einer weiteren Quart, und der daraus resultierenden Oktavierung des Ausgangstones noch weiter verstärkt wird. Ähnlich wie bei der *Internationale* werden auch in diesem Stück die Textpassagen mit negativ-konnotiertem Inhalt durch eine absteigend-chromatische Bewegung musikalisch untermauert. Diesen traurig anmutenden Mittelteil kontrastierend setzt die Melodie im Refrain wieder in der hohen Lage der Grundtonart an, um den im Worttext formulierten Aufruf zum Kampf musikalisch zu bekräftigen.³¹¹ Allerdings scheint auch hier, im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus, der oppositionelle Gehalt, wie bei der *Internationale*, weniger in der musikalischen Konzeption, sondern stärker in einem im kollektiven Bewusstsein verankerten politischen Gehalt des Stückes zu liegen. Konkrete Belege dafür, dass die *Marseillaise* im Raum Wien gesungen oder aufgeführt wurde, konnten zwar nicht gefunden werden, doch lässt sich auch hier ihre politische Brisanz zu jener Zeit durch die gelegentliche Existenz in den Strafsakten nachweisen, wo sie von den Behörden als Indiz für die staatsfeindliche Gesinnung von verdächtigen Personen herangezogen wurde. So befand sich unter den Beschuldigten der bereits erwähnten Anklage vom 16. März 1942 neben Antonie Mück auch der bei der *Eisenkonstruktionsfabrik Waagner & Biro* angestellte, 47-jährige Maschinist Johann Hojdn, der in den Jahren 1929 bis 1934 der *SPÖ* angehörte und sich schon bald nach dem Anschluss für die *KPÖ-Gebietsgruppe Wien-Floridsdorf*

³⁰⁸ Vgl. Birgit Glaner: Art. *Nationalhymnen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp.17. Wie auch: Vgl. o.A.: *Nationalhymnen. Texte und Melodien*, Stuttgart ¹¹2006, S. 52. Und: Vgl. Elena Ostleitner: *Die Marseillaise*, in: *Musik/Soziologie...*, S. 203.

³⁰⁹ Wolfgang Häusler: *Marseillaise, Katzenmusik und Fuchslied als Mittel sozialen und politischen Protests in der Wiener Revolution 1848*, S. 41.

³¹⁰ Vgl. Inge Lammel: *Arbeiterlied – Arbeitergesang*, S. 220-222. Wie auch: Vgl. Sylvia Zwettler-Otte: *Symbole und Rituale der Revolution*, in: *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!. Mythen und Legenden über das Revolutionäre*, hg. von Anton Szanya, Wien 1997, S. 135-141.

³¹¹ Vgl. Stephan Eisel: *Politik und Musik*, S. 166-176. Wie auch: Vgl. o.A.: *Nationalhymnen. Texte und Melodien*, S. 50-52.

oppositionell betätigte. Im Zuge einer durchgeführten Hausdurchsuchung wurden in dessen Wohnung unter anderem zwei Schallplatten mit den Liedern *Marseillaise*, *Internationale*, *Sozialistenmarsch* und *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* gefunden, welche dem Angeklagten als Beweismittel zur Last gelegt wurden.³¹² Auch er wurde am 27. August 1942 wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zum Tode verurteilt und am 10. November desselben Jahres in Wien hingerichtet.³¹³ Durch die sich auf den sichergestellten Tonträgern befindlichen Lieder in Kombination mit der Betätigung des Beschuldigten Hojdn für die kommunistische Widerstandsbewegung, wird ein weiteres Mal die Heterogenität des ideologischen Gebrauchs manch politischer Lieder zu jener Zeit deutlich. Auch die Frage, ob die politische Gesinnung des Angeklagten tatsächlich den in den Akten beschriebenen Wandlungsprozess von der sozialistischen zur kommunistischen Überzeugung durchlaufen, oder aber sich nicht geändert hatte, und Hojdn etwa aus Mangel an Alternativen innerhalb der kommunistischen Gruppe gegen den Nationalsozialismus ankämpfte, wird anhand der vorhandenen Quellen nur schwerlich zu klären sein. In Anbetracht der bei ihm gefundenen Musikstücke erscheint zumindest ein absoluter Bruch mit der sozialistischen Idee als unwahrscheinlich. Diese Annahme scheint durch die beiden weiteren gefundenen Lieder erhärtet zu werden. Während das 1897 vom russischen Revolutionär Leonid Radin in einem Moskauer Gefängnis zu einer Volksliedmelodie getextete Stück *Brüder zur Sonne, zur Freiheit*, welches Dirigent Hermann Scherchen 1918 aus der Kriegsgefangenschaft in Russland nach Deutschland brachte³¹⁴, als international rezipierte Hymne der *Arbeiterbewegung* und als beliebtes Lied der *Sozialistischen Jugend* Österreichs und Deutschlands gilt³¹⁵, trägt der *Sozialistenmarsch* die politische Schlagrichtung bereits im Titel. Dieser wurde im Jahr 1891 von Carl Gramm für den sozialdemokratischen Parteitag in Erfurt getextet und von Max Kegel vertont, und galt lange Zeit als musikalisches Aushängeschild der Sozialdemokratie.³¹⁶

Abschließend sei an dieser Stelle noch der Fall um den 45-jährigen Versicherungsbeamten Gottfried Matthias Batz angeführt. Während auch hier die politischen Lieder lediglich eine untergeordnete Rolle zu spielen scheinen, wird dabei abermals die Schwierigkeit der exakten Zuordnung solcher Stücke zur einen oder anderen ideologischen Gruppe wie auch die Problematik um die seitens der Behörden vorgenommene politische Klassifizierung von Widerstandshandlungen deutlich. In einem Bericht vom 23. Oktober 1941 an die *Geheime*

³¹² Vgl. DÖW 12931.

³¹³ Vgl. DÖW 19793/163.

³¹⁴ Vgl. Annemarie Stern: *Lieder gegen den Tritt*, S. 132.

³¹⁵ Vgl. Irini Tzaferis: *Das ArbeiterInnenlied im Kontext der österreichischen ArbeiterInnenbewegung*, Dipl.-Arb., Wien 2012, S. 59.

³¹⁶ Vgl. Annemarie Stern: *Lieder gegen den Tritt*, S. 128-129.

Staatspolizei Wien – dem einzig auffindbaren, die besagte Person betreffenden Dokument aus der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich – wird über dessen Verhaftung wegen des „Verdachts der Zersetzung der Wehrmacht und kommunistischer Betätigung“³¹⁷ berichtet. Ohne Benennung des konkreten Tatbestandes werden des Weiteren die im Zuge der Durchsuchungen von Batz’ Wohnung und Schrebergartenhaus gefundenen Beweismittel aufgelistet. Diese umfassten neben kommunistischen Schriften eine überwiegende Zahl an eindeutig sozialistischen Druckwerken. Zusätzlich wurden Klaviernoten von der *Internationale*, der *Marseillaise* und dem *Lied der Arbeit* sichergestellt.³¹⁸ Wie aus einem kurz nach Kriegsende verfassten, dem Rehabilitierungsgesuch seines Vaters und einstigen *NSDAP*-Mitglieds Mathias Batz beigelegten politischen Lebenslauf hervorgeht, dürfte Gottfried Batz nach einer dreiwöchigen Haft aufgrund seiner „[...] eigenen geschickten Verteidigung aus [dem] Gefängnis [sic] Elisabethpromenade [...]“³¹⁹ wieder entlassen und somit einer möglichen Verurteilung wegen *Hochverrats* oder *Wehrkraftzersetzung* entgangen sein.³²⁰ Die Verhältnisse seiner tatsächlichen politischen Gesinnung bleiben allerdings ungeklärt. Schließlich stellt neben den sichergestellten sozialistischen Schriften auch das *Lied der Arbeit* ein Indiz für die Sympathie Batz’ mit sozialistischen Ideen dar. Hierbei handelt es sich um einen Text des Graveurs Josef Zapf, der 1868 vom ausgebildeten Wiener Musiker und überzeugten Sozialisten Josef Scheu vertont wurde. Obgleich sowohl der die menschheitsgeschichtliche Entwicklung der Arbeit behandelnde Text als auch die Musik keinerlei kämpferischen Anspruch erheben, wurde dieses Stück dennoch – wohl auch durch das große Engagement seines Komponisten im sozialistisch geprägten *Arbeitersängerbund* ab 1865 – innerhalb der sozialistischen *Arbeiterbewegung* in Österreich stark rezipiert und tradiert.³²¹ Eine gewisse, oder zumindest einstige Nähe des Besitzers besagter Klaviernoten zur sozialistischen Ideologie darf demnach, trotz des zeitgleichen Besitzes von kommunistischem Propagandamaterial, vermutet werden. Auch ein – im bereits zitierten Lebenslauf behaupteter – Wandel von der sozialistischen zur kommunistischen Gesinnung im Jahr 1938 muss aufgrund der Tatsache, dass das Rehabilitationsgesuch seines Vaters bei der Kommunistischen Partei Österreichs eingereicht wurde³²², zumindest mit Vorbehalt

³¹⁷ DÖW 13684.

³¹⁸ Vgl. DÖW 13684.

³¹⁹ DÖW 19302/4.

³²⁰ Vgl. DÖW 19302/4.

³²¹ Vgl. Richard Fränkel: *80 Jahre Lied der Arbeit. Geschichte der Österreichischen Arbeitersängerbewegung*, Wien 1948, S. 5-12; 47. Wie auch: Vgl. Reinhard Kannonier: *Zwischen Beethoven und Eisler*, S. 25-26.

³²² Vgl. DÖW 19302/4.

betrachtet werden. Auch wenn der Sachverhalt um die politischen Beweggründe nicht geklärt werden kann, stellt dieser Fall dennoch einen weiteren Beleg für die politische Brisanz von tradiertem Liedgut zu jener Zeit dar.

Ein Werk, welches eindeutig mit der kommunistischen Widerstandsbewegung in Verbindung gebracht werden kann, ist das *Lied der Roten Hilfe*. Zwar handelt es sich bei diesem Stück um kein tradiertes politisches Lied im engsten Sinne, doch soll es aus systematischen Gründen und weil sich der Entstehungszeitpunkt in der Zeit vor dem Jahr 1938 vermuten lässt, an dieser Stelle behandelt werden. Friedrich Vogl erwähnt 1977, unter Verweis auf eine Aktnummer des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* erstmals dieses Stück, das in Form von Flugblättern in Wien verteilt worden sein soll. Im Jahr 1940 sei einer dieser Flugzettel von einem nicht namentlich genannten Postangestellten entdeckt, aufbewahrt und nach Kriegsende im Jahr 1945 der *Kommunistischen Partei Österreichs* übergeben worden.³²³ Karl Mellacher bezieht sich neun Jahre später ebenfalls auf die von Vogl genannte Quelle und führt in seiner Arbeit über *das Lied im österreichischen Widerstand* auch eine Notation des besagten Stückes an.³²⁴ Trotz intensiver Bemühungen konnte dieses erwähnte Flugblatt nicht mehr aufgefunden werden, weshalb hier die genannten Aufsätze als Quelle herangezogen werden müssen. Das *Lied der Roten Hilfe*, dessen Komponist und Textdichter nicht überliefert sind, stellt eine Art Propagandastück für die bereits 1922 gegründete *Internationale Rote Hilfe* dar, deren Bestrebung es war, finanzielle Mittel für Angehörige politischer Häftlinge und für die Flucht politisch Verfolgter zu lukrieren. Auch in Österreich bestand ein Ableger dieser Organisation, welcher seine Aktivitäten ab dem Jahr 1934 noch weiter intensivierte.³²⁵ Vom *Lied der Roten Hilfe* sind drei Strophen bekannt:

„Bist du schon jemals im Kerker gesessen, Genosse?
Hast du schon Sträflingskost gegessen, Genosse?
Bist du von Polizistenhorden
jemals zum Krüppel geschlagen worden, Genosse?
Wer hilft dir dann? Du selber? Nein!
Die Rote Hilfe ganz allein!
Drum horcht, Proleten horcht!
Hört der Gefangenen Schrei!
Und tretet in Massen, alle, alle,
der Roten Hilfe bei!

³²³ Vgl. Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 45.

³²⁴ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 38-42; 211-212.

³²⁵ Vgl. Hans Hautmann: *Die Kommunisten*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 1: 1934-1938, Wien ²1984, S. 215.

Berge von Leichen sind aufgeschichtet, Genosse.
Immer weiter wird hingerichtet, Genosse.
Stöhnend schmachten in allen Landen
tausende Proleten in Ketten und Banden, Genosse.
Wer kämpft für sie, sie zu befreien?
Die Rote Hilfe ganz allein!
Drum horcht ...

Bruder und Schwester, sie leiden für dich, Genosse!
Drum laß sie ja nicht im Stich, Genosse!
Willst du dich denn vom Kampf ausschließen,
während die andern ihr Blut vergießen, Genosse!
Unsre Sache fällt und steht
mit der Solidarität.
Drum horcht ...³²⁶

Die im Text erfolgte Trennung zwischen Beschreibung der zu bekämpfenden Umstände in den Strophen und dem Aufruf zum Handeln im stets gleichbleibenden Refrain, wird auch in der Musik umgesetzt. So erklingt die Strophe, den bedrückenden Textinhalt verstärkend in d-Moll, welche durch den in G-Dur gehaltenen Refrain, den Kampf gegen besagte Umstände bekräftigend, kontrastiert wird. Auch der geringe Tonvorrat der Strophe, in der sich die Melodieführung rezitativähnlich an der Sprachmelodie orientiert, wird schließlich im Refrain durch eine sich vorwiegend der Töne des G-Dur-Dreiklangs bedienenden melodischen Bewegung aufgebrochen, und setzt sich somit – in Korrelation mit dem Textinhalt – musikalisch über die melodisch stagnierende Strophe hinweg.³²⁷

4.2.2. Lieder im legitimistischen Widerstand

Wie schon Karl Mellacher bemerkte, ist die Zahl der im Kontext des legitimistischen Widerstands auftauchenden tradierten Lieder wesentlich geringer als jene politisch linker Gruppen.³²⁸ Dies dürfte auf unterschiedlichste Ursachen zurückzuführen sein. Neben dem Umstand, dass aufgrund der langanhaltenden Machtposition des Kaisertums der Bedarf an der Schaffung und Pflege von politischen Kampfliedern kaum gegeben gewesen sein dürfte, waren es die gravierenden politischen und gesellschaftlichen Zäsuren des frühen 20. Jahrhunderts, welche eine in die Zukunft gerichtete Auseinandersetzung mit der Monarchie in den Hintergrund treten ließen. So zeichneten sich die – wenngleich in ihren von überstaatlichen bis hin zu deutschnationalen Vorstellungen reichenden Zukunftsvisionen

³²⁶ Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 212.

³²⁷ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 40-41; 211-212.

³²⁸ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 53.

durchaus heterogenen – sozio-politischen Diskurse im Österreich nach 1918 durch einen strikten Bruch mit der monarchistischen Vergangenheit aus.³²⁹ In diesem Zusammenhang erscheint das ins Hintertreffen geratene, mit dem Habsburgerreich assoziierte Liedgut, welches folglich dem Findungsprozess einer neuen Österreich-Identität nicht mehr dienlich sein konnte, nachvollziehbar. Auch die im „Ständestaat“ neu aufkeimende Rückbesinnung auf die monarchistische Vergangenheit, welche sich hauptsächlich in den politisch bereits im christlich-konservativen Lager neu formierten Kreisen vollzog, war eine überwiegend mythisch erklärte und konnte dieser Entwicklung keinen Abbruch tun.³³⁰ Die legitimistische Bewegung stellte also in der Zeit vor 1938 nur eine untergeordnete politische Kraft in Österreich dar, die sich allerdings bald nach der „Annexion“ an das Deutsche Reich in Form von oppositionellen Gruppen neu organisierte. Zwar waren die Widerstandsgruppen, die für eine Restauration der Habsburger-Monarchie eintraten, gemessen an ihrer personellen Zahl verhältnismäßig klein, was letztlich einen weiteren Grund für die geringen Funde an legitimistischen Liedern im Widerstandskontext darstellen dürfte, deren oppositionelle Schlagkraft jedoch in Relation groß. Auch schrieb die nationalsozialistische Führung ihnen, verstärkt durch den weiterhin existenten Einflussreichtum des bekennenden NS-Gegners Otto Habsburg, ein großes staatsfeindliches Potential zu, was sich schließlich im konsequenten und harten Vorgehen gegen jene Gruppen äußerte.³³¹

Trotz all der beschriebenen Umstände existieren auch für diese Kreise Hinweise auf die Verwendung von tradiertem Liedgut zum Zwecke des Widerstands. Einer davon bezieht sich auf die legitimistische Widerstandsgruppe um den Hauptmann Karl Burian. Dieser scharte unmittelbar nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich ehemalige Mitglieder der aufgelösten Studentenverbindung *Corps der Ottonen* um sich. Diese durch Otto Habsburg aus dem Ausland finanziell unterstützte Widerstandsgruppe strebte neben der Vernetzung mit anderen legitimistischen Gruppierungen und der Weitergabe militärisch relevanter Informationen an das feindliche Ausland auch die Verbreitung von Propagandamaterial innerhalb der österreichischen Bevölkerung an.³³² Karl Burian wurde,

³²⁹ Vgl. Béla Rásky: *Erinnern und Vergessen der Habsburger in Österreich und Ungarn nach 1918*, in: *Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film*, hg. von Karl Müller und Hans Wagoner, Wien u.a. 2009 (Literatur und Leben Band 76), S. 27-29.

³³⁰ Vgl. Béla Rásky: *Erinnern und Vergessen der Habsburger in Österreich und Ungarn nach 1918*, in: *Österreich 1918 und die Folgen*, S. 31-32.

³³¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 182-184.

³³² Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 184. Wie auch: Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 44. und Vgl. Wolfgang Neugebauer (Barb.): *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 3, Wien 1984, S. 129-130.

nachdem er von einem Kontaktmann überführt wurde, am 13. Oktober 1938 festgenommen, am 29. Oktober 1940 zusammen mit sechs weiteren Aktivisten der von ihm geleiteten Widerstandsgruppe am *Wiener Volksgerichtshof* angeklagt³³³ und im Dezember des Jahres 1943 wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zum Tode verurteilt. Während über seine Mitangeklagten Freiheitsstrafen von zwei bis zu acht Jahren verhängt wurden, erfolgte Burians Hinrichtung am 13. März 1944 in Wien.³³⁴ Laut Friedrich Vogl soll ein Mitglied der Widerstandsgruppe um Karl Burian berichtet haben, dass bei Zusammenkünften der besagten Gruppe in Gaststätten und Privatwohnungen wiederholt nationalistisch-österreichische Lieder gesungen und auch in Form von Flugblättern verteilt worden seien.³³⁵ Zwei Texte dieser Lieder werden von Vogl in seiner Abhandlung über den *politischen Widerstand im österreichischen Lied* angeführt:

„Mein Österreich, mein Heimatland,
dir wolln wir uns weihn!
Hör den Schwur:
Dein wolln wir sein,
auf ewig dein!“³³⁶

Textdichter und Komponist, und somit auch nähere Informationen über die musikalische Gestaltung dieses laut Vogl mit *Hymnus auf Österreich* betitelten Stücks³³⁷, sind nicht überliefert. Allein das aus dem Text hervorgehende Bekenntnis zu Österreich und die damit zwangsläufige verbundene Ablehnung der Eingliederung in das Deutsche Reich zeugen von einer Haltung, die aus der Sicht des Regimes staatsfeindliches Potential in sich birgt. So war es spätestens seit dem Inkrafttreten des *Ostmarkgesetzes* am 1. Mai 1939 strikt untersagt, das ehemals österreichische Staatsgebiet als eigenständiges Land anzuerkennen.³³⁸

Das zweite von Vogl in diesem Zusammenhang genannte Stück ist das Lied *Österreich soll ewig stehn*:

„Wir singen dir ein Lied der Weihe,
Heimat, an aller Ehre reich!
Wir schwören dir den Schwur der Treue,

³³³ Vgl. DÖW 4150a.

³³⁴ Vgl. DÖW 4150b.

³³⁵ Vgl. Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 44-45.

³³⁶ Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 44.

³³⁷ Vgl. Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 44.

³³⁸ Vgl. Emmerich Tálos: *Von der Liquidierung der Eigenstaatlichkeit zur Etablierung der Reichsgaue der „Ostmark“*. Zum Umbau der politisch-administrativen Struktur, in: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*, hg. von Emmerich Tálos u.a., Wien 2000, S. 69.

Vaterland, heiliges Österreich!
Dir zur Ehre, dir zur Wehr
soll unsre stolze Fahne wehn.
Daß niemals dich ein Feind versehre.
Österreich soll ewig stehn!“³³⁹

Das Textsujet dieses 1934 entstandenen Liedes bedient die selbe Thematik wie der *Hymnus auf Österreich*. Auch hier wird dem namentlich genannten österreichischen Staat die Treue geschworen. Somit ist das Lied in Bezug auf seine kontextuell-oppositionelle Aussagekraft im NS-Staat gleich zu bewerten. Ferner überrascht es nicht, dass es im Kontext des legitimistischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus auftauchte. Zwar kann die in teils großen Intervallsprüngen fortschreitende Melodie dieses im 4/4-Takt und in D-Dur geschriebenen Stücks³⁴⁰ nicht als einfach memorierbar betrachtet werden, doch kann von einer breiteren Rezeption dieses Liedes mit dem Text des Komponisten und Musikkritikers Franz Krieg³⁴¹ und der Musik von Josef Lechthaler ausgegangen werden. Schließlich verfügte der durchaus österreich-patriotisch eingestellte Komponist in seiner Position als Vorsitzender der 1933 geschaffenen Abteilung für Kirchen- und Schulmusik, spätestens aber ab dem Jahr 1934, in dem er „[...] mit der Reorganisation des musikalischen Volksbildungswesens betraut [...]“³⁴² wurde, über ein gewisses Maß an Einfluss auf entscheidende Instanzen, welcher sich positiv auf die Verbreitung seiner Werke ausgewirkt haben dürfte.³⁴³ In Anbetracht der Entstehungszeit von *Österreich soll ewig stehn* ist unklar ob sich der Text, welcher keinerlei geographische Angaben beinhaltet, wie von Karl Mellacher behauptet auf die österreich-ungarische Monarchie³⁴⁴ oder die Erste Republik bezieht. Dennoch erscheint seine Verwendung als identitätsstiftende Hymne seitens der legitimistischen Bewegung zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft durchaus schlüssig. Bedauerlicherweise wird von Friedrich Vogl weder der Name des Widerstandskämpfers, welcher über das Singen dieser Lieder berichtet haben soll, noch die

³³⁹ Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 45.

³⁴⁰ Vgl. Josef Lechthaler, Gustav Moissl und Sigismund Schnabel (Hgg.): *Lieder fürs Leben. Ein Sing- und Musizierbuch für die Jugend*, Wien 1950 (Österreichische Schulmusik Band 4), S. 13.

³⁴¹ Vgl. Christian Fastl: Art. *Krieg, Franz Richard*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krieg_Franz.xml, 14.8.2017].

³⁴² Vgl. Hartmut Krones: Art. *Lechthaler, Josef*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 10, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2003, Sp. 1414.

³⁴³ Vgl. Ernst Tittel: *Josef Lechthaler. Eine Studie*, Wien 1966 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 7), S. 42-46; 52. Wie auch: Vgl. Hartmut Krones: Art. *Lechthaler, Josef*, in: *MGG*, Personenteil Band 10, Sp. 1414-1415.

³⁴⁴ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 58.

genaue Quelle jenes Berichtes genannt.³⁴⁵ Da die im Zuge der Nachrecherche ausgehobenen Nachlässe einiger Mitglieder der Widerstandsgruppe um Karl Burian einen im Rahmen dieser Arbeit nicht zu bewältigenden Umfang an persönlichen Dokumenten und Korrespondenzen aufwiesen, muss hier beim Verweis auf Vogls Artikel verblieben werden. Ein weiteres Musikstück, das charakterisierend im Kontext des legitimistischen Widerstands in Wien auftauchte, ist eine Parodie auf das *Deutschlandlied*, welches am 11. August 1922 zur offiziellen Nationalhymne der Weimarer Republik erklärt und ab der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 in Kombination mit dem *Horst-Wessel-Lied* als solche weitergeführt wurde.³⁴⁶ Die historische Entwicklungsgeschichte dieses Liedes dürfte in Bezug auf die ihr im Kontext des österreichischen Widerstands innewohnende politische Bedeutung eine wesentliche Rolle spielen. Bereits am 12. Februar 1797 wurde das von Joseph Haydn komponierte Stück mit dem Text von Lorenz Leopold Haschka im Zuge der Geburtstagsfeierlichkeiten für Kaiser Franz II. in Wien zum ersten Mal öffentlich aufgeführt.³⁴⁷ Dabei orientierten sich Haydn und Haschka an der englischen Nationalhymne und schufen mit diesem Lied, das sich durch seine in vergleichsweise geringem Ambitus gehaltene, choralartige Melodik in Kombination mit dem salbungsvoll anmutenden Text denkbar gut als Hymne eignete, – gemäß der Idee und Forderung des Auftraggebers Graf von Saurau³⁴⁸ – ein musikalisches Gegenkonzept zu der seit 1795 offiziell als Nationalhymne Frankreichs geltenden *Marseillaise*. Die Konzentration auf einfach zu singende, teils durch Dreiklangzerlegungen erzielte kleine Intervalle in der Melodieführung und das Memorieren fördernde Wiederholen von leicht variierten Motiven begünstigten zudem ihre baldige Verbreitung in der Bevölkerung des nur wenige Jahre später ausgerufenen Kaisertums Österreich.³⁴⁹ So behielt dieses Stück, unter mehrfacher Adaption des Worttextes an die jeweiligen politische Umstände und Staatsoberhäupter, bis ins frühe 20. Jahrhundert seinen Status als Hymne der Habsburger-Monarchie.³⁵⁰ Mit der militärischen Niederlage Deutschlands und Österreichs am Ende des Ersten Weltkriegs, und dem daraus resultierenden Zerfall des Habsburgerreiches, wurde die seit nunmehr über ein Jahrhundert eng mit der Monarchie verknüpfte *Kaiserhymne* ab dem Jahr 1918 obsolet. In Deutschland hingegen wurde Haydns Melodie mit dem vom Germanisten August Heinrich

³⁴⁵ Vgl. Friedrich Vogl: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR*, S. 44-45.

³⁴⁶ Vgl. Bernhard Höfele: *Deutsche Nationalhymnen. Geschichte – Melodien – Texte*, Bonn 2006, S. 38-42.

³⁴⁷ Vgl. Birgit Glaner: Art. *Nationalhymnen*, in: *MGG*, Sachteil Band 7, Sp. 17-18.

³⁴⁸ Vgl. Udo Zilkens: *Joseph Haydn. Kaiserhymne und Sonnenaufgang*, Köln 1997 S. 8.

³⁴⁹ Vgl. Ulrike Aichhorn und Stefan Jeglitsch: *Österreichische Hymnen im Spiegel der Zeit. Geschichte und Geschichten von Bundes-, Landes-, Europa- und inoffiziellen Hymnen*, Wien 2010, S. 27-38.

³⁵⁰ Vgl. Franz Grasberger: *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968, S. 64-94.

Hoffmann bereits 1841 verfassten Text unterlegt, wie erwähnt, bald zur offiziellen Nationalhymne erklärt und als solche ab 1933 vom Deutschen Reich weitergeführt.³⁵¹ Ein Umstand, der wohl vor allem in weiterhin von der Österreichischen Monarchie überzeugten Kreisen mit Widerwillen zur Kenntnis genommen worden sein dürfte.

Eine Parodie auf das *Deutschlandlied* taucht in Wien im Fall um das Geschwisterpaar Schönfeld auf. Am 13. Oktober 1943 wurden der Stadtinspektor Franz Schönfeld und dessen Schwester, die Regierungsassistentin Marie Schönfeld aus dem 18. Wiener Gemeindebezirk wegen der Produktion und Verteilung von Propagandamaterial auf Basis der Beschuldigung, „den legitimistischen Hochverrat vorbereitet und damit zugleich die Feinde des Reichs begünstigt zu haben [...]“³⁵² am Wiener Volksgerichtshof angeklagt³⁵³, am 15. Juli 1944 „[...] wegen Vorbereitung des habsburgisch-separatistischen Hochverrats und Feindbegünstigung zum Tode [...]“³⁵⁴ verurteilt und am 19. September 1944 in Wien hingerichtet.³⁵⁵ In der Anklageschrift werden auszugsweise Inhalte der von Franz Schönfeld verfassten und von den Behörden sichergestellten Propagandaschriften wiedergegeben, unter welchen sich auch eine Umdichtung des *Deutschlandlieds* befunden hätte, welches mit dem Titel *Neues Deutschland-Lied* als Flugblätter per Post an verschiedene Leitstellen der *NSDAP*, Polizeiämter und die Wiener Gauleitung versandt und in Briefkästen geworfen worden sein soll³⁵⁶:

„Deutschland, Deutschland muß verschwinden,
muß verschwinden von der Welt,
Hoffen wir, daß es in Bälde
jammervoll in Trümmer fällt.
Von der Maas bis an die Memel,
von der Etsch bis an den Belt
wird in Hinkunft rechten, herrschen
Präsidente Roosevelt.“³⁵⁷

Weiters wird in der Anklageschrift auf die Existenz der ebenso parodierten zweiten und dritten Strophe des *Deutschlandliedes* hingewiesen, ohne den Wortlaut anzuführen.³⁵⁸ In der Urteilsschrift jedoch werden die Strophen zumindest fragmentarisch wiedergegeben:

³⁵¹ Vgl. Hans Tümmeler: „*Deutschland, Deutschland über alles*“. *Zur Geschichte und Problematik unserer Nationalhymne*, Köln u.a. 1979, S. 10-13. Wie auch Vgl. Ulrike Aichhorn und Stefan Jeglitsch: *Österreichische Hymnen im Spiegel der Zeit*, S. 88-92.

³⁵² DÖW 4282.

³⁵³ Vgl. DÖW 4282.

³⁵⁴ DÖW 19793/211.

³⁵⁵ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 192.

³⁵⁶ Vgl. DÖW 4282.

³⁵⁷ DÖW 4282.

³⁵⁸ Vgl. DÖW 4282.

„Deutscher Terror, deutsche Frechheit, deutscher Druck und deutscher Zwang, niemals sollen sie uns quälen, unser ganzes Leben lang". Die Schlußworte lauten: "Deutschland, Deutschland, du mußt büßen, büßen in alle Ewigkeit". Dieses Pamphlet ist in 45 Stücken verfasst worden, meist mit dem Zusatz in handgeschriebenen Druckbuchstaben: "Trostliedchen für traurige Nazi".³⁵⁹ Allerdings waren Parodien auf die deutsche Nationalhymne zu jener Zeit keineswegs ein neues Phänomen. Solche tauchten bereits bald nach Ende des Ersten Weltkriegs in Deutschland auf.³⁶⁰ Auch weist der Textinhalt der von den Geschwistern Schönfeld verbreiteten Parodie an sich nicht auf eine restaurativ-österreichische, sondern auf eine klar Deutschland-feindliche Schlagrichtung hin. Wegen der diesem Text zugrundeliegenden Musik Joseph Haydns, und der in ihrer Historie begründeten Konnotation aber erhält dieses Stück im Kontext des legitimistischen Widerstands eine zusätzliche Ebene politischer Aussagekraft.

5. Musikalisches Schaffen für den Widerstand

Neben den bisher behandelten oppositionell gebrauchten Liedern, die sich überwiegend auf ein bereits bestehendes Repertoire stützen, wurden im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus auch neue systemkritische Werke geschaffen. Schließlich liegt es nahe, dass – besonders in einer Zeit der totalen Indoktrinierung politischer, gesellschaftlicher und sogar privater Lebensbereiche durch das totalitäre Regime – auch musische Fähigkeiten zum Zweck des Ausdrucks politischer Bekenntnisse oder schlicht zur persönlichen Bewältigung der vorherrschenden Umstände zur Anwendung kamen. Augenscheinlich ist dabei eine, sowohl der kontextuellen Anwendung als auch den musikalischen Kenntnissen der urhebenden Personen geschuldete, starke Divergenz der musikalischen Konzeptionen der für den Widerstand erdachten Werke. Des Weiteren ist ein signifikant selteneres Aufscheinen von Stücken dieser Kategorie in den Strafakten der NS-Justiz, wie auch in anderen behördlichen Dokumenten bemerkbar. Die Ursachen dafür könnten im Mangel an Aufführungsmöglichkeiten, in einem niedrigen Bekanntheitsgrad und einer geringen Distributionsweite, in einer gründlich bedachten Tarnung potentiell belastender Inhalte, oder in einer den Stücken zugrundeliegenden Produktionsintention für ein klar abgegrenztes Zielpublikum begründet liegen. Dies hat eine, speziell in den beiden letztgenannten Fällen,

³⁵⁹ DÖW 19793/211.

³⁶⁰ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 59. Wie auch: Vgl. Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen*, S. 215.

vergleichsweise schwierige Aufschlüsselung der diesen Stücken zugrundeliegenden, politischen Intentionen zur Folge. Eine intensivere Beleuchtung der Produktions- und Rezeptionskontexte ist somit unabdingbar. Die unterschiedlichen Möglichkeiten des Umgangs mit politischer Kritik in musikalischen Konzeptionen sollen in den folgenden Kapiteln an konkreten Beispielen erarbeitet werden.

5.1. Musik des Widerstands im bürgerlichen Milieu

Ohne ausschließen zu wollen, dass solche speziell für den Widerstand erdachten Werke quer durch alle Gesellschaftsschichten geschaffen worden sein könnten, verweisen die Quellen – wohl aufgrund der hier durch die sozio-ökonomischen Umstände begünstigten Voraussetzungen einer über die Pflichtschulzeit hinausreichenden musikalischen Bildung – vorwiegend auf das bürgerlich-mittelständische Milieu. In diesem Sinne sollen im nun folgenden Kapitel Musikstücke des Widerstands behandelt werden, die seitens der bürgerlichen Mittelschicht zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft entstanden sind. Im Fokus stehen dabei allerdings nicht Werke von ausgewiesenen Komponistinnen und Komponisten, denen an späterer Stelle ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sondern solche, die von Laienmusikerinnen und Laienmusikern erdacht wurden. Auffallend dabei ist, dass diese Werke kaum in behördlichen Dokumenten wie Tagesrapporten, Anklageschriften oder Gerichtsurteilen Niederschlag fanden. Über die Ursachen dafür kann lediglich gemutmaßt werden. Sie mögen etwa im Mangel an öffentlichen Aufführungen oder im geringen Bekanntheitsgrad – welcher im Gegensatz zu tradierten politischen Liedern eine Identifizierung einer politisch brisanten Konnotation durch Behörden oder Denunziantinnen und Denunzianten erschwert haben könnte – begründet liegen, weshalb solche Werke heute schwierig ausfindig zu machen sind. Gleichzeitig spielen in der Analyse dieser Stücke, im Hinblick auf die Herausarbeitung des tatsächlichen oppositionellen Charakters, sowohl die biographischen Umstände der urhebenden Personen, als auch die Entstehungskontexte an sich eine bedeutende Rolle. Während auch hier die Intentionen – wie die zu behandelnden Fallbeispiele zeigen werden – zwischen politischen, religiösen und persönlichen Beweggründen divergieren, so scheinen die in diesem Kapitel behandelten Werke sowie die gegebenen Voraussetzungen ihrer Schaffensprozesse – wenngleich sie nicht immer zwangsläufig mit dem organisierten Widerstand direkt in Zusammenhang gebracht werden können – durchgehend auf bewusst gegen das Regime gerichtete Handlungen zu verweisen.

5.1.1. Das politische Lied im Widerstand des katholisch-konservativen Lagers:

Eberhard Würzl und Karl Roman Scholz

Im Gegensatz zu den politisch linken Gruppierungen jener Zeit konnte das konservative Lager nicht auf Erfahrungen in Aufbau und Reorganisation im Untergrund zurückgreifen. Schließlich war es eben dieses politische Lager gewesen, das bis zum „Anschluss“ die staatliche Führungsriege gestellt hatte. Erst als Folge der ab März 1938 einsetzenden Repressionsmaßnahmen gegen die katholische Kirche und ehemalige Mitglieder der *Vaterländischen Front* und der vorangetriebenen Illegalisierung von allem, was mit einer österreich-patriotischen Gesinnung in Verbindung gebracht werden konnte, begannen sich auch in katholisch-konservativen Kreisen oppositionelle Gruppen zu formieren.³⁶¹ Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, verfügte der konservative Widerstand, anders als die sozialistische und kommunistische Bewegung, über kein umfangreiches und lebendiges Repertoire an politischen Liedern.³⁶² Dies ist vermutlich auf die eingangs beschriebenen Umstände zurückzuführen, die einen Bedarf an Kampfliedern, mit welchen gegen eine politische Bedrohung hätte angesungen werden müssen, obsolet gemacht haben dürften. Dennoch scheint sich im Kontext der oppositionellen Reorganisation auch in diesem Milieu das Bedürfnis nach eigenen Liedern, mit deren Hilfe sowohl der innere Zusammenhalt gestärkt, als auch die Geisteshaltung der Bewegung nach außen repräsentiert werden könnte, herausgebildet zu haben. Einen Hinweis darauf liefert das im Kontext der *Österreichischen Freiheitsbewegung* entstandene *Lied von der Gerechtigkeit* mit der Melodie von Eberhard Würzl und dem Text von Roman Karl Scholz.

Der Augustiner-Ordenspriester am Stift Klosterneuburg Roman Scholz hegte anfänglich Sympathien zur NS-Ideologie. Erst im Zuge der ab dem „Anschluss“ 1938 einsetzenden Repressionen gegen kirchliche Institutionen kehrte sich diese Sympathie ins Gegenteil um und er gründete im Herbst 1938 zusammen mit seinem Freund und damaligen *NSDAP*-Mitglied Viktor Riemann die als *Deutsche Freiheitsbewegung* bezeichnete und später in *Österreichische Freiheitsbewegung* umbenannte Widerstandsgruppe. Scholz, der bis zuletzt als ideologischer Vordenker der Gruppe galt, nutzte dafür den durch seine theologische Lehrtätigkeit an Gymnasium, Hochschule und – nach dem Verbot des Religionsunterrichts – in eigeninitiativ organisierten Bibelstunden bedingten Einflussbereich und konnte dadurch bis zum Jahr 1940 an die hundert Mitstreiterinnen und Mitstreiter um sich scharen. Die

³⁶¹ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 168.

³⁶² Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 53.

Mitglieder der *Österreichischen Freiheitsbewegung* wurden per Eid in die hierarchisch organisierte Gruppe eingegliedert.³⁶³ Im Kern bestanden die Bestrebungen dieser Bewegung darin, mittels Propaganda und der Pflege von Kontakten zu in- und ausländischen Unterstützerinnen und Unterstützern aufklärend zu wirken und so eine breite Zustimmung für die Idee eines unabhängigen Österreichs zu erwirken. Erst ab dem Jahr 1940 wurde zum Erreichen der Ziele auch die Anwendung von Gewalt in Erwägung gezogen, was allerdings auf die gruppenintern durchaus kritisch betrachtete Initiative des seit 1939 für die *Österreichische Freiheitsbewegung* tätigen und im Jänner 1940 zur *Gestapo* übergelaufenen Burgschauspielers Otto Hartmann zurückzuführen sein dürfte, welcher im Auftrag der *Gestapo* versuchte, die Gruppe zu radikalisieren.³⁶⁴ In Folge des Verrats seitens Otto Hartmanns wurde Roman Karl Scholz im Zuge einer fast ein Jahr andauernden Verhaftungswelle am 22. Juli 1940 als erstes Mitglied festgenommen, am 23. Februar 1944 zusammen mit weiteren Mitstreitern wegen *Vorbereitung zum Hochverrat am Wiener Volksgerichtshof* zum Tode verurteilt und am 10. Mai desselben Jahres hingerichtet.³⁶⁵

Im Jahr 1939 soll Roman Karl Scholz dem Musikwissenschaftler und Musikpädagogen Eberhard Würzl³⁶⁶ – zu jener Zeit selbst Mitglied der *Österreichischen Freiheitsbewegung* – einige selbstverfasste Gedichte mit der Bitte übergeben haben, eines davon als Kampflied für die Bewegung zu vertonen. Noch im Herbst desselben Jahres kam Würzl laut eigenen Angaben dieser Bitte nach. Die Niederschriften von Gedicht und Melodie sollen allerdings nach Würzls Verhaftung durch die *Gestapo* im Jänner 1941 von seiner Frau im Zuge der Vernichtung sämtlicher potentiell belastender Beweismittel verbrannt worden sein. Erst im Jänner des Jahres 1965 versuchte Eberhard Würzl die Melodie und erste Strophe des Stückes aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren und übermittelte die Niederschrift an das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*.³⁶⁷

„Es geht ein Sturm wie Frühlingsahnen
durch alle Völker, weit und breit,
und Fahnen wehen, schwarze Fahnen,
[...] drauf rot der Blitz: Gerechtigkeit!“³⁶⁸

³⁶³ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 168-170.

³⁶⁴ Vgl. DÖW 3043a. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 171. Und: Vgl. Christine Klusacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung. Gruppe Roman Karl Scholz*, Wien 1968, S. 19-20.

³⁶⁵ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 171. Wie auch: Vgl. Christine Klusacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung*, S. 20.

³⁶⁶ Vgl. Barbara Boisits und Karl Schnürl: Art. *Würzl, Eberhard*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2706.

³⁶⁷ Vgl. DÖW 2250.

³⁶⁸ DÖW 2250.

In den darauffolgenden Jahren unternahm Eberhard Würzl mehrere Versuche einer Rekonstruktion der weiteren Strophen des ursprünglich vier- oder fünf-strophigen Gedichts von Roman Karl Scholz. Die Ergebnisse dieser Rekonstruktionsversuche weisen, abgesehen von der ersten Strophe, eine gewisse Divergenz auf³⁶⁹, weshalb hier nur die letzte überlieferte Version aus dem Jahr 1967 wiedergegeben werden soll, welche auch in Christine Klausaceks Buch über die *Österreichische Freiheitsbewegung* abgedruckt ist:

„Die Erde bebt, die Legionen,
die schwarzen, ziehen in den Streit.
Es hallt der Ruf der Millionen,
der Rache Schrei: Gerechtigkeit!

Und müssen auch wir erst sterben,
die Faust geballt, zum Sturz bereit,
es siegen einstens unsre Erben
und haben dann: Gerechtigkeit!“³⁷⁰

Eine Mappe des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* beinhaltet neben den erwähnten Rekonstruktionsversuchen Würzls allerdings auch eine Vielzahl an Gedichten, die von Roman Karl Scholz im Zeitraum von 1942 bis 1943 während seiner Gefangenschaft verfasst worden waren. Unter diesen handschriftlichen und aus dem Gefängnis geschmuggelten Gedichten findet sich auch eine sechs Strophen umfassende Version des *Lieds von der Gerechtigkeit*:

„Es geht ein Sturm wie Frühlingsahnen
durch alle Völker, weit und breit.
Und Fahnen wehen, schwarze Fahnen,
drauf rot der Blitz, Gerechtigkeit.

Tyrannen bebt, die Legionen
der Freiheit stehn zur Schlacht bereit.
Schon schallt als Ruf von Millionen
der Racheschrei, Gerechtigkeit.

Weh euch ihr Bonzen u. Ihr Drohnen
gemästet an der Sklaven Leid.
Jetzt heißt es Schluß mit unserm Fronen,
wir schaffen uns Gerechtigkeit.

Und wenn wir heute unterliegen,
die große Wende ist nicht weit.

³⁶⁹ Vgl. DÖW 2279a. Wie auch: Vgl. Christine Klausacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung*, S. 68-69.

³⁷⁰ Christine Klausacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung*, S. 69.

Wir wissen ja, wir müssen siegen,
mit uns ist die Gerechtigkeit.

Vor allen steht das Ziel das gleiche,
wir machen ihn zur Wirklichkeit,
den Traum vom tausendjährigen Reiche,
dem Reiche der Gerechtigkeit.

Drum Menschheit auf zum letzten Streite
für eine neue, bessere Zeit.
Gott selber kämpft auf unsrer Seite
für Freiheit und Gerechtigkeit!³⁷¹

Wie schon Karl Mellacher anmerkte, lässt sich aus heutiger Sicht nicht klären, ob es sich bei letztgenannter Version um eine neuerliche Niederschrift des ursprünglichen Gedichtes, oder um eine gänzlich neue Textvariante handelt.³⁷² In jedem Fall scheint Roman Karl Scholz in seinem Text äußerst sparsam mit klaren Hinweisen auf die konkrete politische Orientierung umzugehen. Lediglich die schwarzen Fahnen in der ersten Strophe – beziehungsweise in der von Würzl rekonstruierten Textversion ebenso die schwarzen Legionen in der zweiten Strophe³⁷³ – und das Berufen auf Gott als Verbündeten in der letzten Strophe weisen auf eine christlich-soziale Orientierung hin. Auch das Feindbild wird, abgesehen vom Postulat des „tausendjährigen Reich[s] [...] der Gerechtigkeit“³⁷⁴ in der vierten Strophe, nicht beim Namen genannt. Aufgrund dieser Tatsache schließt Karl Mellacher darauf, dass dieses Lied nicht wie von Eberhard Würzl behauptet als Hymne mit weiter Strahlkraft, sondern einzig für den inneren Kreis der Bewegung gedacht gewesen sei.³⁷⁵ In Anbetracht Scholz' Bestrebung jedoch, eine breite ideologische Front gegen den Nationalsozialismus, auch in Kooperation mit anderen oppositionellen Gruppen aufzubauen, würde eben dieser durch den Text geschaffene Interpretationsspielraum Würzls Behauptung untermauern. Darüber hinaus bietet auch die Konzeption der von Würzl komponierten Melodie Hinweise, die auf den Versuch schließen lassen, eine politische Hymne zu schaffen. So finden sich in jedem Motiv der durchgehend auftaktig und im 4/4-Takt marschartig voranschreitenden Melodie mindestens eine aufsteigende Quint oder Quart. Der Tonvorrat beschränkt sich dabei, abgesehen von wenigen Durchgangsnoten, meist auf die Akkordtöne der Grundtonart Es-Dur. Erst die dritte Verszeile wird in den Takten 4 bis 6 in einer Zerlegung des c-Moll-Dreiklangs ausgesetzt, dieses Motiv allerdings – welches laut Mellacher mit einem

³⁷¹ DÖW 2279a.

³⁷² Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 54.

³⁷³ Vgl. Christine Klusacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung*, S. 69.

³⁷⁴ DÖW 2279a.

³⁷⁵ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 55-56.

Hornsignal assoziiert werden könnte³⁷⁶ – unmittelbar danach in den Takten 6 bis 8, unter Wiederholung der dritten Textzeile, in der Grundtonart sequenziert. Die Melodie endet nach kurzen Ausweichungen in den letzten vier Takten mit einer markanten Quint abwärts auf dem Grundton und bekräftigt damit musikalisch das am Ende jeder Strophe formulierte Ziel, die Gerechtigkeit.³⁷⁷

Laut den Schilderungen Eberhard Würzls wurde dieses Lied bei illegalen Zusammenkünften der *Österreichischen Freiheitsbewegung* gesungen.³⁷⁸ Darüber hinaus soll es auch bei einem Gefangenentransport von inhaftierten Aktivisten der Bewegung gesungen worden sein.³⁷⁹ Die weitere Verbreitung dieses Stücks dürfte durch die baldige Zerschlagung der Widerstandsgruppe unterbunden worden sein, wodurch die Frage nach dessen ursprünglich von Roman Karl Scholz angestrebten Breitenwirkung³⁸⁰ offen bleiben muss. Dennoch scheint das *Lied von der Gerechtigkeit* einen Beleg für den Versuch zu liefern, auch im Widerstand des konservativen Lagers eine politische Hymne zu etablieren.

5.1.2. Das Lied im konfessionellen Widerstand:

Georg Thurmair-Vertonungen in der Jugendgruppe um Wilhelm Samida

Zwar handelte es sich beim ideologischen Vordenker der eben behandelten *Österreichischen Freiheitsbewegung* um einen katholischen Geistlichen, doch ist diese, wie bereits erwähnt, klar als Widerstandsgruppe mit weltlich-politischer Orientierung zu klassifizieren. Dennoch wurde auch in konfessionellen Gruppen aus klar theologischer Schlagrichtung Widerstand gegen das NS-Regime geleistet. Einen wesentlichen Vorteil konnten diese Kreise dabei aus der institutionellen Infrastruktur der katholischen Kirche ziehen. Gleichzeitig bot die oftmals nach außen schweigende Glaubensgemeinschaft einen schützenden Rückhalt.³⁸¹ In diesen Kreisen, in denen das Singen von Liedern traditionsgemäß einen hohen Stellenwert einnimmt, liegt die Verwendung von Musik zu oppositionellen Zwecken nahe. Ein Fallbeispiel dafür ist im katholischen Umfeld in Wiener Neustadt zu finden. So wird in der Literatur von einem Bibelkreis berichtet, in welchem – ganz im Sinne der vonseiten

³⁷⁶ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 56.

³⁷⁷ Vgl. DÖW 2250. Wie auch: Vgl. DÖW 2279a.

³⁷⁸ Vgl. DÖW 2250. Wie auch: Vgl. DÖW 2279a.

³⁷⁹ Vgl. Erich Fein: *Die Steine reden. Gedenkstätten des österreichischen Freiheitskampfes, Mahnmale für die Opfer des Faschismus, Eine Dokumentation*, Wien 1975, S. 37. Wie auch: Vgl. Christine Klusacek: *Die österreichische Freiheitsbewegung*, S. 69.

³⁸⁰ Vgl. DÖW 2250.

³⁸¹ Vgl. Goldeiner, Walter: *Katholisch-konservativer Widerstand*, in: *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 3, Wien 1984, S. 82.

kirchlicher Institutionen jener Zeit oftmals angewandten Strategie, mittels Jugendarbeit nationalsozialistischen Erziehungskonzepten entgegenzuwirken – eine regimekritische Geisteshaltung gefördert wurde.³⁸² Gegründet und geleitet wurde diese Gruppe vom damaligen Domkuraten Wilhelm Samida, wie auch aus den Berichten der beiden Zeitzeugen Franz Hubalek – als damaliger Anwärter auf das Priesteramt gelegentlich in der Wiener Neustädter Jugendarbeit engagiert – und Josef Patzelt – als Jugendlicher selbst Teil besagter Jugendgruppe – hervorgeht. Samida soll als Folge eines Verrats Ende 1939 sechs Monate lang inhaftiert und schließlich der Ostmark verwiesen worden sein.³⁸³

Eindeutige Informationen zu Wilhelm Samidas Verhaftung, Gefangenschaft und der darauffolgenden Ausweisung konnten zwar in behördlichen Dokumenten nicht ausfindig gemacht werden, doch sind in Tagesrapporten und Korrespondenzen Hinweise enthalten, die Hubaleks und Patzelts Schilderungen untermauern. So wird etwa im Tagesrapport Nummer 10 der *Gestapo* Wien vom 21. und 22. Dezember 1939 über Pfarrer Samida belastende Aussagen eines zuvor wegen Diebstahls verhafteten Angehörigen der *Hitlerjugend* berichtet, welche die besagte Bibelrunde der staatsfeindlichen Tätigkeit überführten. Die Folgen waren die Verhaftung des Pfarrers Samida und das Verhör von 10 Mitgliedern der katholischen Jugendgruppe.³⁸⁴ Des Weiteren liefert der Inhalt eines Briefes des Erzbischöflichen Ordinariats in Freiburg an Wilhelm Samida vom 10. Februar 1942 Belege für die Richtigkeit obiger Zeitzeugenberichte. Bei diesem Brief handelt es sich um ein Antwortschreiben auf ein von Herrn Samida – vermutlich nachdem er die Ostmark verlassen hatte – bei besagtem Ordinariat eingereichtes Ansuchen um die Berechtigung zur Erteilung von Religionsunterricht. Im Zuge dieses Ansuchens dürfte Wilhelm Samidas behördliche Vergangenheit durchleuchtet worden sein. Die diesbezüglich beim Kultus- und Unterrichtsminister in Karlsruhe eingeholten Informationen werden in besagtem Brief wie folgt zitiert³⁸⁵: „Wegen seiner zersetzenden Tätigkeit innerhalb der HJ wurde er am 18. Dezember 1939 von der Staatspolizeistelle festgenommen und gegen ihn ein Verfahren eingeleitet, das mangels ausreichenden Tatbestandes eingestellt wurde. Gegen Dr. Samida wurde Aufenthaltsverbot für die Ostmark erlassen. Bei der gegebenen Sachlage kommt eine

³⁸² Vgl. Loidl, Franz; Arnberger, Heinz: *Die katholische Kirche*, in: *Widerstand und Verfolgung in Niederösterreich 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 3, Wien 1987, S. 105. Wie auch: Vgl. Karl Flanner: *Freiheitskampf*, S. 156-157.

³⁸³ Vgl. Josef Patzelt: *Wie ich sie erlebte*, Matzendorf 1993, S. 215; 218-219; 224. Wie auch: Vgl. Franz Hubalek: *Ein paar verlässliche Leute*, [online verfügbar: <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/widerstand-1938-1945/franz-hubalek-ein-paar-verlaessliche-leute>, 5.9.2017].

³⁸⁴ Vgl. Heinz Arnberger (Bearb.): *Widerstand und Verfolgung in Niederösterreich 1934-1945. Eine Dokumentation*, 3 Bände, Wien 1987, S. 238-239.

³⁸⁵ Vgl. DÖW 22302.

Erteilung von Religionsunterricht durch den genannten Geistlichen nicht in Frage.“³⁸⁶ Dieses aus obigen Gründen negativ beantwortete Gesuch Samidas belegt ein weiteres Mal die Zeitzeugenberichte Patzelts und Hubaleks.

Neben Schilderungen diverser oppositioneller Handlungen seitens der Samida-Gruppe – von welchen die Erstellung, Vervielfältigung und die in den umliegenden Pfarrstellen erfolgte Verbreitung eines kritischen Berichts über die Vorkommnisse um den Sturm von Angehörigen der *Hitlerjugend* auf das Erzbischöfliche Palais in Wien am 8. Oktober 1938 die wohl weitreichendste war – berichten die beiden Zeitzeugen auch vom Singen widerständischer Lieder.³⁸⁷ Nähere Informationen darüber finden sich in einem Brief Josef Patzelts an das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* aus dem Jahr 1980. Diesem sind zwei Notenblätter mit vier Liedern beigelegt, die von Wilhelm Samida in die Gruppe gebracht und bei illegalen Zusammenkünften gesungen worden sein sollen, beigelegt. Die Notenblätter selbst stellten handschriftliche Transkriptionen einiger Melodien und Texte dieser Lieder dar, welche von Josef Patzelt im Alter von 13 Jahren, also in der Zeit von 1939 und 1940, angefertigt wurden warne. Über die Urheber dieser Lieder habe Wilhelm Samida, abgesehen von der Bemerkung, sie wären von inhaftierten Studenten geschaffen und aus dem Gefängnis geschmuggelt worden, keine Angaben gemacht.³⁸⁸ Die Untersuchung der in Kurrentschrift verfassten Liedtexte liefern allerdings so manchen Hinweis auf den Entstehungskontext dieser Stücke. Zumindest auf zwei der Werke soll hier näher eingegangen werden.

Eines der Lieder ist mit *Rollt die Banner um den Schaft* betitelt, steht in der Tonart d-Moll und verfügt über eine im 4/4-Takt marschartig, vorwiegend in Viertelnoten fortschreitende Melodie. Die Grundtonart wird dabei erst in der Vertonung der zweiten Textzeile verlassen, um allerdings unter der Wiederholung des Anfangsmotivs wieder am Grundton zu enden. Der zugleich bedächtig und entschlossen anmutende Charakter dieser Melodie wird auch durch den geringen Ambitus und die tiefe Tonlage bekräftigt und entspricht letztlich auch dem Inhalt des ihr syllabisch zugrundeliegenden Worttextes:³⁸⁹

„I. Rollt die Banner um den Schaft und geht wie stumme Boten.
Die Macht geht über unsre Kraft, die Macht hat uns verboten. [...]

II. Die Straße frei, der Lärm verstummt, wir gehen in der Stille
Und wenn auch keine Fahne weht, es bleibt uns doch der Wille

³⁸⁶ DÖW 22302.

³⁸⁷ Vgl. Josef Patzelt: *Wie ich sie erlebte*, S. 218-221. Wie auch: Vgl. Franz Hubalek: *Ein paar verlässliche Leute*.

³⁸⁸ Vgl. DÖW 23163.

³⁸⁹ Vgl. DÖW 23163.

III. Wir wollen Christus und wir mahnen das Volk an seine Kraft nun sind Gesichter unsre Fahnen und Leiber unser Schaft“³⁹⁰

Bei diesem Text dürfte es sich um eine leichte Abwandlung eines Gedichtes handeln, das im Kontext des Widerstands gegen den Nationalsozialismus seitens der katholischen Jugendbewegung in Deutschland entstanden ist. Als Urheber des ursprünglichen Gedichtes konnte der schon zu jener Zeit als Jugendliteratur bekannte Georg Thurmair³⁹¹ identifiziert werden. Dieser dürfte das im Original mit den Worten „Rollt eure Fahnen um den Schaft“³⁹² beginnende Gedicht als Reaktion auf eine Anordnung Himmlers verfasst haben, durch welche 1935 im Kontext der „Entkonfessionalisierung des öffentlichen Lebens“³⁹³ und der „politischen Ausschaltung des Klerus“³⁹⁴ – dessen Ziele nach 1938 freilich auch in Österreich verfolgt wurden³⁹⁵ – religiösen Vereinigungen das Tragen von Fahnen, Abzeichen und Uniformen untersagt wurde³⁹⁶. Schließlich wurde dieses Gedicht bereits in der Märzausgabe der *Wacht* – der damals auflagenstärksten katholischen Jugendzeitung des *Katholischen Jungmännerverbands*³⁹⁷ – 1935 unter Georg Thurmairs Pseudonym Thomas Klausner veröffentlicht.³⁹⁸ Die Anspielung auf Himmlers Anordnung geht deutlich aus dem von Georg Thurmair formulierten Aufruf, die Banner einzurollen und mit eigenem Gesicht und Körper als Fahne und Schaft, für die christlichen Wertvorstellungen einzutreten, hervor.³⁹⁹ Über die Umstände der Vertonung des Gedichtes und wie es in die Hände Wilhelm Samidas gelangen und somit in den österreichischen Widerstand einsickern konnte, lässt sich nur mutmaßen. Auf Basis eines überlieferten, äußerst umfangreichen Reiseberichts Samidas

³⁹⁰ DÖW 23163.

³⁹¹ Vgl. Christof Emanuel Hahn: Art. *Thurmair, 1) Georg*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 10, hg. von Walter Kasper, Freiburg u.a. 2001, Sp. 17.

³⁹² Paul Hastenteufel: *Wie man der Jugendarbeit eine Mitte gibt*, in: *Ein Gast auf Erden: Georg Thurmair. Mahner – Rufer – Rebell*, hg. von Elisabeth Thurmair, Buxheim 1986, S. 17.

³⁹³ Heinz Hürten: *Gewissen im Konflikt*, in: *Die katholische Schuld?. Katholizismus im Dritten Reich – Zwischen Arrangement und Widerstand*, hg. von Rainer Bendel, Münster u.a. 2002 (Wissenschaftliche Paperbacks Band 14), S. 111.

³⁹⁴ Georg Denzler und Volker Fabricius: *Christen und Nationalsozialisten. Darstellung und Dokumente*, überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, Frankfurt am Main 1993 (Die Zeit des Nationalsozialismus. Eine Buchreihe), S. 66.

³⁹⁵ Vgl. Stefan Moritz: *Grüß Gott und Heil Hitler. Katholische Kirche und Nationalsozialismus in Österreich*, Wien 2002, S. 79.

³⁹⁶ Vgl. Georg Denzler und Volker Fabricius: *Christen und Nationalsozialisten*, S. 101.

³⁹⁷ Vgl. Karl-Theodor Schleicher und Heinrich Walle (Hgg.): *Aus Feldpostbriefen junger Christen 1939-1945. Ein Beitrag zur Geschichte der Katholischen Jugend im Feld*, München 2005 (Historische Mitteilungen. Im Auftrag der Ranke-Gesellschaft Band 60), S. 58.

³⁹⁸ Vgl. Maria Magarete Linner: *Lied und Singen in der konfessionellen Jugendbewegung des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2009 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik Band 18), S. 39-40. Wie auch: Vgl. Paul Hastenteufel: *Wie man der Jugendarbeit eine Mitte gibt*, in: *Ein Gast auf Erden*, S. 15-17.

³⁹⁹ Vgl. DÖW 23163.

ist jedoch erwiesen, dass dieser im Jahr 1939 eine Studienreise nach München, Stuttgart und Freiburg unternahm, um die Situation der katholischen Kirche in Deutschland in Augenschein zu nehmen und sich unter anderem mit den jeweiligen Jugendorganisationen und dem katholischen Pressewesen auseinanderzusetzen.⁴⁰⁰ Es kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass Wilhelm Samida während dieser Reise in den Besitz von Texten aus dem Repertoire des katholischen Widerstands in Deutschland gekommen ist. Ob die Melodie des beschriebenen Liedes allerdings bereits in Deutschland oder erst in Österreich entstanden war, ist anhand der vorhandenen Quellen nicht eruierbar. Der Text scheint in einer Weise umformuliert worden zu sein, dass er auch für den österreichischen Widerstand verwendet werden konnte. So wurde etwa eine Textphrase der dritten Strophe des Originaltextes von „Wir wollen Deutschland“⁴⁰¹ auf „Wir wollen Christus“⁴⁰² umgedichtet.

Ein weiteres von Josef Patzelt überliefertes Stück trägt den Titel „*Michael!*“⁴⁰³. Da in der Transkription fast ausschließlich die Tonhöhen, nicht aber die Tondauern notiert sind, können hier keine Angaben zu Taktart und rhythmischer Gestalt des Liedes gemacht werden. Der Tonvorrat der Melodie besteht jedoch überwiegend aus den Akkordtönen der Grundtonart d-Moll und schreitet meist skalenmelodisch fort. Anfangs- und Endnote des Stückes markieren zugleich den Ambitus. So beginnt die Melodie mit einem eingestrichenen d, schreitet wellenförmig voran und endet schließlich mit dem titelgebenden Namen Michael im Worttext am oktavierten Anfangston.⁴⁰⁴ Die wesentlichen Hinweise auf den systemkritischen Charakter des Stückes scheinen allerdings im Worttext selbst zu liegen:

„Dein Name ist ein Lied das neu wir singen
Eine Fahne die wir selber sind
und in die Zukunft unseres Volkes tragen
Frage und Antwort zugleich
Michael“⁴⁰⁵

Die nicht zu eruierende Textdichterin beziehungsweise der nicht zu eruierende Textdichter bedient sich hier einer theologischen Symbolik, welche auf ein Verständnis vor allem innerhalb der katholischen Glaubensgemeinschaft ausgerichtet gewesen sein dürfte. So gilt die biblische Figur des Erzengels Michael als der himmlische Heerführer und Widersacher

⁴⁰⁰ Vgl. DÖW 19106.

⁴⁰¹ Paul Hastenteufel: *Wie man der Jugendarbeit eine Mitte gibt*, in: *Ein Gast auf Erden*, S. 17.

⁴⁰² DÖW 23163.

⁴⁰³ DÖW 23163.

⁴⁰⁴ Vgl. DÖW 23163.

⁴⁰⁵ DÖW 23163.

des Teufels.⁴⁰⁶ In Anbetracht des vermutlichen Entstehungskontextes, in jedem Fall aber in Anbetracht des nachweislichen Gebrauchskontextes dieses Liedes erscheint die Anrufung Michaels nicht zufällig gewählt gewesen zu sein und kann als Metapher für den Kampf des Christentums gegen den als satanisch verbildlichten Nationalsozialismus verstanden werden. Des Weiteren kann die Textpassage „[...] Frage und Antwort zugleich [...]“⁴⁰⁷, welche auf die etymologische Bedeutung des Namens Michael anspielt, als Mahnung verstanden werden. So lautet die wörtliche Übersetzung des Namens Michael aus dem Hebräischen „Wer ist wie Gott?“⁴⁰⁸ und steht synonym für die Warnung davor, seine Werke, oder die Werke anderer über jene Gottes zu erheben.⁴⁰⁹ Diese Möglichkeiten der Interpretation obigen Liedtextes leiten letztlich zu einer weiteren etwaigen Verbindung zum katholischen Widerstand in Deutschland. So wurde auf Basis eben dieser theologischen Symbolkraft des Namens die seit dem Jahr 1932 wöchentlich erschienene katholische Jugendzeitung *Junge Front* nach der Zensur ihres Titels durch die NS-Behörden im Jahr 1935 unter dem Namen *Michael* weitergeführt.⁴¹⁰ Diesen Titel trug die durchwegs regimekritische Zeitung bis zu ihrem endgültigen Verbot im Jänner 1936.⁴¹¹ In Anbetracht der bereits erwähnten Studienreise Wilhelm Samidas im Jahr 1939 in jene Regionen, in denen der *Michael* – dessen Publizistinnen und Publizisten ihre Aktivitäten auch nach dem endgültigen Verbot bis ins Jahr 1941 auf verschiedensten Wegen in der Illegalität weiterführten⁴¹² – in einer gelegentlichen Auflagenstärke von über 300.000 Exemplaren verbreitet wurde, und der Tatsache, dass der Urheber des zuvor behandelten Liedtextes selbst auch federführend an den Veröffentlichungen der *Jungen Front* und des *Michael* mitwirkte, könnten als Indizien für die Verbindung dieses im österreichischen Widerstand gesungenen Stücks zur katholischen Jugendbewegung in Deutschland betrachtet werden. In jedem Fall aber sind obige Fallbeispiele, neben der Bestätigung mancher Zeitzeugenberichte über die Widerstandstätigkeit von Wilhelm Samida, ein weiterer Beleg dafür, dass musikalische

⁴⁰⁶ Vgl. Michael Theobald: Art. *Michael. I. Biblischer Befund*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 7, hg. von Walter Kasper, Freiburg u.a. 2006, Sp. 227.

⁴⁰⁷ DÖW 23163.

⁴⁰⁸ Vgl. o. A.: Art. *Michael, Erzengel, Hl.*, in: *Lexikon der Namen und Heiligen*, hg. von Otto Wimmer und Hartmann Melzer, 6., verbesserte und ergänzte Auflage, Innsbruck und Wien 1988, S. 586. Wie auch: Vgl. Michael Theobald: Art. *Michael. I. Biblischer Befund*, in: *LThK*, Band 7, Sp. 227.

⁴⁰⁹ Vgl. Richard Benz (Hg.): *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, 13., neugesetzte Auflage, Gütersloh 2014, S. 571.

⁴¹⁰ Vgl. Josef Rick: Notizen, in: *Ein Gast auf Erden: Georg Thurmair. Mahner – Rufer – Rebell*, hg. von Elisabeth Thurmair, Buxheim 1986, S. 44-46; 53. Wie auch: Vgl. Klaus Gotto: *Die Wochenzeitung Junge Front / Michael. Eine Studie zum katholischen Selbstverständnis und zum Verhalten der jungen Kirche gegenüber dem Nationalsozialismus*, Mainz 1970 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte, Reihe B: Forschungen, Band 8), S. 155.

⁴¹¹ Vgl. Klaus Gotto: *Die Wochenzeitung Junge Front / Michael*, S. 191.

⁴¹² Vgl. Klaus Gotto: *Die Wochenzeitung Junge Front / Michael*, S. 198-201.

Fähigkeiten, und in diesem konkreten Fall in Kombination mit theologischer Bildung, zu oppositionellen Zwecken eingesetzt wurden.

5.1.3. Musik als Zeichen persönlicher Resistenz: Hans und Stefanie Kunke

Indizien für das Zurückgreifen auf musikalische Fähigkeiten zu oppositionellen Zwecken im bürgerlichen Milieu finden sich auch in Nachlässen und Berichten von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen über das Ehepaar Hans und Stefanie Kunke. Sowohl der am 12. Dezember 1906 als Sohn jüdischer Eltern in Biala geborene Versicherungsbeamte Hans Kunke, als auch die am 26. Dezember 1908 in Wien gebürtige Hilfslehrerin Stefanie Jelinek, spätere Kunke waren bereits vor 1938 für die *Sozialdemokratische Partei* tätig. Nach dem Verbot der Sozialdemokratie durch das Dollfuß-Regime 1934 führten sie ihre Tätigkeit im illegalen *Zentralkomitee der Vereinigten sozialistischen Partei* fort und waren in der Führungsriege der sich in der Illegalität neu formierten *Revolutionären Sozialistischen Jugend* tätig.⁴¹³ Als Folge einer Ende 1935 durchgeführten Beschattung von Hans Kunke wurden er, seine Ehefrau Stefanie, wie auch 13 weitere Aktivistinnen und Aktivisten im Jänner 1936 verhaftet und zu 6- bis 14-monatigen Haftstrafen wegen hochverräterischer Betätigung und Verbreitung propagandistischer Druckwerke verurteilt⁴¹⁴, allerdings auf Basis des *Amnestierungsgesetzes* vorzeitig entlassen.⁴¹⁵ Auch nach dem „Anschluss“ setzten sie ihre illegale Tätigkeit für die *Revolutionären Sozialisten* fort, und wurden infolgedessen am 20. Mai 1938 in Wien festgenommen.⁴¹⁶ Wie viele in den ersten Monaten nach der Annexion verhaftete Sozialistinnen und Sozialisten, wurden sie ohne Strafverfahren in Konzentrationslager überstellt.⁴¹⁷ Beide überlebten die Vernichtungslager des Regimes nicht. So kam Hans Kunke im Oktober 1940 in Buchenwald und Stefanie Kunke, nach mehrjähriger Gefangenschaft in den Konzentrationslagern Lichtenburg und Ravensbrück, im Februar 1943 in Auschwitz ums Leben. Die genauen Sachverhalte beider Ermordungen

⁴¹³ Vgl. Lore Brandl-Berger u.a. (Red.): *Frauen in Hietzing. Rundgänge und eine Dokumentation*, Wien 2014. Wie auch: Vgl. Heide Liebhart: *Verfolgt – Vertrieben – Ermordet. Zur mahnenden Erinnerung durch Straßenbenennungen in Wien 23.*, [online verfügbar: <http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/44-49/48-verfolgt.htm>, 12.9.2017]. und: Vgl. o. A.: *Kunke, Hans und Stefanie*, [online verfügbar: <http://www.dasrotewien.at/kunke-hans-und-stefanie.html>, 12.9.2017].

⁴¹⁴ Vgl. DÖW 6112. Wie auch: Vgl. Heide Liebhart: *Verfolgt – Vertrieben – Ermordet. Zur mahnenden Erinnerung durch Straßenbenennungen in Wien 23.*, [online verfügbar].

⁴¹⁵ Vgl. o. A.: *Kunke, Hans und Stefanie*, [online verfügbar].

⁴¹⁶ Vgl. Wolfgang Neugebauer (Barb.): *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 2, Wien ²1984, S. 41. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, in: *Opferschicksale. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus*, hg. von Christine Schindler, Wien 2013 (Jahrbuch Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes 2013), S. 241.

⁴¹⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 74.

scheinen allerdings, wie aus widersprüchlichen Angaben in Literatur und Berichten von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen hervorgeht, bis heute nicht gänzlich geklärt zu sein.⁴¹⁸

Die Bedeutung Hans und Stefanie Kunkes für die sozialistische Bewegung von der Zeit vor dem „Ständestaat“ bis hin zu ihrer Verhaftung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1938 wird durch Berichte von einstigen Mitfunktionärinnen und Mitfunktionären – etwa der Aktivistin der *Sozialistischen Arbeiterjugend* und der späteren *Revolutionären Sozialisten* Karl Holoubek⁴¹⁹, Egon Breiner⁴²⁰ und Bruno Kreisky⁴²¹ sowie der laut eigenen Angaben engen Freundin Stefanie Kunkes und selbst Funktionärin der *Sozialistischen Arbeiterjugend*, Annie Hatschek⁴²² – bekräftigt. Des Weiteren finden sich in den Berichten auch Hinweise darauf, dass sowohl Hans als auch Stefanie Kunke ihre musische Bildung zum Ausdruck ihrer politischen Überzeugungen nutzten. Beide waren in bürgerlichen Familien aufgewachsen und dürften hier auch eine musikalische Bildung erhalten haben. So wird von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen über Hans Kunke berichtet, er wäre ein begabter Pianist und Sänger gewesen, der sich auch kompositorisch betätigt haben soll. Schon in den Jahren 1930 bis 1934 habe er laut den Schilderungen Anni Hatscheks populäre Musikstücke politisch kontrafraktiert und revolutionäre Gedichte von Bertolt Brecht, Christian Morgenstern und Wenzel Sladek vertont. Stefanie Kunke wird hingegen eine schriftstellerische Begabung zugeschrieben, die sie vorwiegend im Verfassen von Gedichten ausgeübt haben soll. Des Weiteren habe sie ab dem Kindesalter Geigenunterricht erhalten und in den frühen 1930er Jahren im Mandolinenorchester der *Sozialistischen Arbeiterjugend* Gitarre gespielt. Nach dem Verbot der Sozialdemokratie im Jahr 1934 und der im selben Jahr eingegangenen Ehe, soll das nunmehrige Ehepaar Kunke ihre gemeinsame Wohnung in der Zieglergasse im siebten Wiener Gemeindebezirk⁴²³ für konspirative Treffen der *Revolutionären Sozialisten* zur Verfügung gestellt und dort auch Hauskonzerte veranstaltet haben, bei denen neben Werken von Hans Eisler und Beethoven auch Eigenkompositionen von Hans Kunke

⁴¹⁸ Vgl. Oliver Rathkolb und Irene Etzersdorfer: *Der junge Kreisky. Schriften, Reden, Dokumente 1931-1945*, Wien und München 1986 (Schriftenreihe der Stiftung Bruno Kreisky Archiv I), S. 317. Wie auch: Vgl. David A. Hackett (Hg.): *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*, München 2010, S. 221. Und: Vgl. Wolfgang Röll: *Sozialdemokraten im Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945. Unter Einbeziehung biographischer Skizzen*, Göttingen 2000, S. 322. Als auch: Vgl. DÖW 4928; Vgl. DÖW 1223; Vgl. DÖW 11049; Vgl. DÖW 13340; Vgl. DÖW 18903/3.

⁴¹⁹ Vgl. DÖW 18903/3.

⁴²⁰ Vgl. DÖW 51182.

⁴²¹ Vgl. Oliver Rathkolb (Hg.): *Bruno Kreisky: Erinnerungen. Das Vermächtnis des Jahrhundertpolitikers*, Wien u.a. 2014, S. 158; 212. Wie auch: Vgl. Oliver Rathkolb und Irene Etzersdorfer: *Der junge Kreisky*, S. 32.

⁴²² Vgl. DÖW 13340.

⁴²³ Vgl. o. A.: *Familie Kunke*, [online verfügbar: http://www.steine23.at/docs/Kunke_von_Heinz_Boehm.xhtml#ftn9, 12.9.2017].

aufgeführt worden sein sollen.⁴²⁴ Zwar wird seitens Annie Hatscheks darüber berichtet, dass die in kommunistischen Widerstandsgruppen gepflegte Praxis politische Treffen etwa als Tanzabende zu tarnen, seitens der sozialistischen Untergrundbewegung wertschätzende Beachtung fand⁴²⁵, doch kann über die Nutzung der vom Ehepaar Kunke organisierten Hauskonzerte als Tarnung konspirativer Treffen lediglich gemutmaßt werden. Belegbar scheint hingegen der Umstand zu sein, dass Hans und Stefanie Kunke ihre musischen Fähigkeiten zur Bewältigung der für sie nachweislich folgenschweren sozio-politischen Umstände verwendeten.

In einem Akt des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* befinden sich neben einem Erinnerungsprotokoll von Rosa Jochmann – der Mitfunktionärin im *Zentralkomitee der Revolutionären Sozialisten* und späteren Mitgefangenen Stefanie Kunkes im Konzentrationslager Ravensbrück⁴²⁶ – zwei handschriftliche Exemplare eines mit 1938 betitelten Gedichtes und dessen Vertonung in Form eines Liedes für Klavier und eine Singstimme. Bei den beiden sich inhaltlich kaum unterscheidenden Notationen scheint es sich um eine Erstversion und eine Reinschrift zu handeln. Während Rosa Jochmann in ihrem Erinnerungsprotokoll behauptet, sowohl das Gedicht als auch die Komposition würden von Stefanie Kunke stammen, besteht Grund zur Annahme, dass gemäß der Aktbeschreibung zwar das Gedicht von Stefanie, die Musik aber von Hans Kunke stammen dürfte. So wurde die vermutliche Erstversion in einer augenscheinlich anderen Handschrift als das vertonte Gedicht geschrieben und mit Hans Kunkes Namen signiert.⁴²⁷ Dies, und die oben genannten biografischen Angaben zum Ehepaar Kunke, lassen die Vermutung zu, dass die Komposition von Hans Kunke und das folgende Gedicht von Stefanie Kunke verfasst worden sein dürfte:

„Irgendwo
ruhst du –
in irgendeiner Mutter Schoß.
Du schläfst.
In Frieden getaucht
erträumst du die Welt.

Um dich herum aber stöhnt der Mensch
schreit auf in tausendfacher Not,
getreten, geschlagen, gemartert, gequält
nach barbarischer Stunde Gebot.

⁴²⁴ Vgl. DÖW 13340. Wie auch: Vgl. DÖW 4928.

⁴²⁵ Vgl. DÖW 13340.

⁴²⁶ Vgl. DÖW 11049; DÖW 11052; DÖW 50104/6. Wie auch: Vgl. Rosa Jochmann: *Wegen der Hoffnung*, [online verfügbar: <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/nach-kriegsende/rosa-jochmann-wegen-der-hoffnung#>, 14.9.2017].

⁴²⁷ Vgl. DÖW 11049.

Irgendwo
ruhst du
verklärt in Weisheit, von Schönheit umschützt
Du träumst –
fern von der Erde
Brennender Wirklichkeit

auf der die Menschheit in qualvollem Ringen
schönerer Zukunft entgegengeht.
Das Branden der Zeit umtost deine Mauern
und all' deine schützende Schönheit verweht.

Träumer du,
sei bereit –
zum letzten Kampfe, für letztes Ziel,
erneuter Menschheit!
Erfülle dein Schicksal
als Mensch!⁴²⁸

Im Gedicht Stefanie Kunkes wird der inneren Geborgenheit einer direkt angesprochenen, fiktiven Person die Bedrohlichkeit der äußeren Geschehnisse gegenübergestellt. Sowohl der Titel *1938* als auch der mit 8. April 1938, also knapp ein Monat nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich datierte Entstehungszeitpunkt lassen das hierbei behandelte Sujet errahnen. Der im ersten Textvers konstruierten inneren Geborgenheit wird im zweiten Vers die Brutalität der äußeren Umstände entgegengesetzt. Im dritten Vers kehrt der Erzählstrang wieder zu der noch in Geborgenheit ruhenden Person zurück. Während aber im ersten Vers die Außenwelt noch gänzlich ausgeklammert bleibt, wird diese in der letzten Zeile des dritten Verses bereits angekündigt, ehe die Trennlinie zwischen der Innenwelt der Protagonistin beziehungsweise des Protagonisten und der äußeren Realität im vierten Vers zur Gänze aufgelöst wird. Auf dieses Überhand gewinnen der unmenschlichen Zeitumstände folgt abschließend im fünften Vers ein Appell zum aufrichtigen und zugleich selbstlosen, weil aussichtslosen Kampf gegen die unmenschliche Wirklichkeit.⁴²⁹

Die im Gedicht geschilderte Steigerung der äußeren Bedrohung findet sich auch in der musikalischen Umsetzung des Gedichts wieder. Die in D-Dur und im 4/4-Takt geschriebene Komposition erstreckt sich über 50 Takte und lässt sich gemäß des ihr zu Grunde liegenden Gedichtes in fünf Formteile gliedern. Dabei sind es jeweils erster und dritter Formteil, die in Korrelation mit dem Textinhalt zu zweitem und viertem Formteil kontrastiert werden. Zum einen wird dieser Kontrast durch Dynamik- und Tempoangaben erzielt, wodurch sich die in

⁴²⁸ DÖW 11049.

⁴²⁹ Vgl. DÖW 11049.

forte gespielten, und durch gelegentliche *crescendi* und *diminuendi* sowie *accelerandi* und *ritardandi* in dramatisierender Weise die äußeren Umstände behandelnden Formteilen von jenen Passagen abheben, in welchen leise und in mäßigerem Tempo die innere Geborgenheit musikalisch umgesetzt wird. Zum anderen wird die durch ihre volltaktige Metrik erzielte Ruhe von erstem und drittem Formteil durch die durchgehende Auftaktigkeit in zweitem und viertem Formteil unterbrochen und beschleunigt. Diese Kontrastierung findet letztlich auch in der Melodieführung der Gesangsstimme, welche in den dramatischen Formteilen in wesentlich größeren Intervallsprüngen voranschreitet, ihre Fortsetzung.

Obgleich sich all dies auch in der Klavierbegleitung niederschlägt, kommt dieser mit ihrer komplexen Harmonik zusätzlich eine kontinuierlich spannungssteigernde Rolle zu. Hans Kunke setzt dabei die Dissonanz bewusst als Stilmittel ein. Schon im ersten Formteil wird durch die Verwendung von harmoniefremden Tönen eine dissonante Spannung aufgebaut und somit von Beginn an die erst ab dem zweiten Textvers thematisierte Bedrohung antizipiert. Die Erzeugung von Dissonanzen wird als Stilmittel über das gesamte Stück hinweg fortgesetzt und stetig gesteigert. Während die Dissonanz etwa am Ende des ersten Formteils noch in einem reinen A-Dur-Akkord aufgelöst wird, bleibt die dissonante Spannung bis zum Ende des vierten Formteils nahezu durchgehend aufrecht. Erst zwischen viertem und fünftem Formteil, wo als Zwischenspiel am Klavier die ersten drei Takte des Stückes wiederholt und im darauffolgenden Takt in einem reinen A-Dur-Akkord aufgelöst werden, findet eine zwischenzeitliche harmonische Stabilisierung statt. Durch diese Wiederholung des Anfangsthemas scheint der Komponist den Hörenden die anfänglich thematisierte Geborgenheit noch einmal in Erinnerung rufen zu wollen, ehe in der musikalischen Umsetzung des Appells die Dur-Tonalität endgültig verlassen wird. Die Dramatik des Stückes erfährt hier mittels durchgängigem *crescendo* bis zum *forte fortissimo*, einer marschartigen Rhythmik und großer Intervallsprünge aufwärts, in der Melodieführung eine nochmalige Steigerung und findet letztlich im tonartfremden f-Moll-Schlussakkord mit einem hochgradig dissonanten cis in Kontra- und großer Oktavlage im Bass ihren Höhepunkt.⁴³⁰ Sowohl die musikalische Konzeption, – welche im Widerspruch zur vom Regime propagierten NS-Musikästhetik gestanden haben dürfte⁴³¹ – als auch der Textinhalt scheinen weniger von einem Versuch zu zeugen, mit diesem Stück eine massentaugliche

⁴³⁰ Vgl. DÖW 11049.

⁴³¹ Vgl. Pascal Huynh: »... dunkler die Geigen ...«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 13. Wie auch: Vgl. Albrecht Dümmling: *Norm und Diskriminierung: Die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf und die Ausstellung »Entartete Kunst«*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin 2006, S. 105; 108.

Hymne zu schaffen, sondern klar auf eine im Zeichen der emotionalen Kompensation⁴³² stehende Intention der urhebenden Personen hinzuweisen.

5.2. Musik und Widerstand in Kabarett und Kleinkunst

Musik und die Verarbeitung von tagesaktuellem Geschehen waren von Beginn an wesentlicher Bestandteil des Kabaretts.⁴³³ So liegt die Vermutung nahe, dass Musik zur Zeit des Nationalsozialismus in Österreich auch im Kontext von Kabarett und Kleinkunst zum Zweck der Vermittlung systemkritischer Inhalte herangezogen wurde. Ohne hier im Detail auf die teils synonym, teils widersprüchlich verwendeten Termini „Kabarett“ und „Kleinkunst“⁴³⁴ einzugehen, soll in diesem Kapitel der Begriff Kabarett „[...] in der Tradition des großstädtischen Vergnügungstheaters für verschiedene, einander überlagernde Kunstformen, beispielsweise Tanz, Dichtung, Artistik, Rhetorik, Musik und bildende Kunst zum Zweck zeitbezogener Unterhaltung [...]“⁴³⁵, und der Terminus Kleinkunst speziell für die Zeit der 1930er und 1940er Jahre im Sinne Ingeborg Reisners, Manfred Langs und Anita Wolfartsbergers als „Synthese von Theater und Kabarett“⁴³⁶ verstanden werden. Für die im Fokus des Interesses stehende Rolle der Musik scheint vor allem der Sachverhalt wesentlich zu sein, dass es sich bei Kabarett und Kleinkunst um stark sprachbasierte Kunstformen handelt. Es ist somit anzunehmen, dass etwaige politische Inhalte jener Werke auch hier überwiegend im Worttext und weniger in der musikalischen Struktur zu finden sein dürften. Allerdings kommen der Musik neben der rein emotionalisierenden Komponente oder der bloßen Rolle als Transportmittel von Worttexten auch weitere Funktionen zu. So wurden musikalische Werke etwa auch zur notwendigen Tarnung politischer Inhalte im Kontext des Zensurwesens verwendet, oder aber erst durch ihre Einbettung in einen theatralischen Zusammenhang mit einer systemkritischen Konnotation angereichert. Ehe dies anhand einzelner Fallbeispiele behandelt werden kann, bedarf es einer Betrachtung der allgemeinen Ausgangslage der Kabarett- und Kleinkunstszene, wie auch deren Produktions- und Rezeptionskontexte.

⁴³² Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78.

⁴³³ Vgl. Hans Veigl: *Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Wien 1986, S. 7-8. Wie auch Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Wien 2004, S. 25-26.

⁴³⁴ Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand*, Saarbrücken 2007, S. 49.

⁴³⁵ Hans Veigl: *Lachen im Keller*, Wien 1986, S. 7.

⁴³⁶ Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*, Band 1, Diss. masch., Wien 1967, S. 61. Wie auch: Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel*, S. 52. Und: Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 23.

Gemäß Heinz Greuls These, „Kampf und Wendepunkte der Geschichte, die Entscheidungen erzwangen – politisch, geistig, religiös –, [hätten sich] zugleich als goldene Augenblicke der Satire [...]“⁴³⁷ erwiesen, erlebte auch die Wiener Kabarett- und Kleinkunstszene in den von sozio-politischen Umbrüchen geprägten Jahren der Zwischenkriegszeit bedeutende Entwicklungsschübe.⁴³⁸ So waren es paradoxerweise die sich in Zensurwesen und finanziellen Einschnitten manifestierenden Repressionen seitens des „Ständestaates“ gegenüber der Kulturszene, die vor allem in Kreisen der oberen Bildungsschicht und bei Intellektuellen das Bedürfnis nach Alternativen zu den großen, staatlich kontrollierten Theaterbetrieben aufkeimen ließen.⁴³⁹ Mit dem Jahr 1934 beispielsweise unterlagen Spielstätten ab einer Größe von 50 Sitzplätzen der Zensurregelung der *Österreichischen Kunststelle*.⁴⁴⁰ Dies bewirkte auf der einen Seite, dass die großen Theater – ebenso wie das zusehends staatlich kontrollierte Pressewesen – dem Bedürfnis bürgerlicher und intellektueller Kreise nach aktuellen und zeitkritischen Inhalten nicht mehr gerecht werden konnten, und förderte auf der anderen Seite die Gründung von kleineren Spielstätten, die als neues Sprachrohr und Presseersatz obige Bedürfnisse befriedigen sollten.⁴⁴¹ Eine weitere Ursache für das Florieren der Kleinkunstszene sieht die Theaterwissenschaftlerin Ingeborg Reisner neben den politischen auch in den wirtschaftlichen Krisen jener Zeit begründet. So herrschte wie in der Gesamtbevölkerung auch unter Kunstschaffenden hohe Arbeitslosigkeit, welche zu einem Überangebot an hochqualifizierten Künstlerinnen und Künstlern und deren Bereitschaft, für niedrige Gagen zu arbeiten, führte.⁴⁴² Allerdings kann hierbei nicht davon ausgegangen werden, dass die politischen Inhalte, geschweige denn die direkt oppositionelle Kritik am herrschenden System den Wiener Kabarett- und Kleinkunstprogrammen von Anfang an inhärent waren. Vor allem in den frühen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg scheint das Kabarett – ähnlich wie noch während der Monarchie⁴⁴³ – mehr der Identitätsstiftung und der launischen Gemütlichkeit gedient zu haben. Unter dem steigenden politischen Druck ab den frühen 1930er Jahren, und spätestens

⁴³⁷ Heinz Greul: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts*, Köln 1967, S. 17.

⁴³⁸ Vgl. Rudolf Flotzinger: *Von der Ersten bis zur Zweiten Republik*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 192-193.

⁴³⁹ Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 26-28.

⁴⁴⁰ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Hamburg 2001 (Kleinkunststücke Band 3), S. 125. Wie auch: Vgl. Irene Löwy: *Kulturpolitik im Nationalsozialismus von 1938 bis 1945 am Beispiel des Deutschen Volkstheaters in Wien*, Dipl.-Arb., Wien 2010, S. 72-74.

⁴⁴¹ Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 26-27.

⁴⁴² Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 27-28.

⁴⁴³ Vgl. Hans Veigl: *Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende*, in: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, hg. von Joanne McNally und Peter Sprengler, Würzburg 2003, S. 48.

ab der Etablierung des autoritären Regimes unter Engelbert Dollfuß 1934, begann sich die Theaterszene zusehends zu politisieren und eine verstärkt politisch-linke Orientierung einzuschlagen.⁴⁴⁴ Zusätzlich angeheizt wurde diese Tendenz, laut dem Kabarett-Chronisten Volker Kühn, durch die ab der Machtergreifung Adolf Hitlers im Jänner 1933 einsetzende Fluchtbewegung deutscher Künstlerinnen und Künstler, die entweder aus „rassischen“ oder politischen Gründen ins österreichische Exil auswanderten. Neben einem personellen Zustrom zur Wiener Kleinkunstszenen habe dieser Umstand die Politisierung der Kabarettprogramme vor allem in Richtung anti-nationalsozialistischer Inhalte signifikant verstärkt.⁴⁴⁵ Zu jenen Spielstätten, die sich zu der Zeit am vehementesten gegen die nationalsozialistischen Tendenzen wandten, zählten das 1934 verbotene sozialistische *Politische Kabarett*, die *Stachelbeere*, die Kleinkunstszenen *ABC* und die *Literatur am Naschmarkt*.⁴⁴⁶

Ab März 1938 erfuhr die Situation der Wiener Kabarett- und Kleinkunstszenen eine scharfe Zäsur. Während sich die Haltung des NS-Regimes gegenüber der politischen Satire in Deutschland ab der Machtübernahme Hitlers erst schrittweise verhärtete, scheint das restriktive Vorgehen gegen jede im Kulturbetrieb in Erscheinung tretende Regimekritik zum Zeitpunkt des „Anschlusses“ Österreichs an das Deutsche Reich weit gereift gewesen zu sein.⁴⁴⁷ Somit waren die Voraussetzungen für die unmittelbar nach der Annexion 1938 einsetzenden Arisierungen und ideologischen Eingliederungen der Theater- und Kleinkunstszenen Wiens gegeben und konnten – nicht zuletzt durch die bereits vor dem tatsächlichen Einmarsch der Deutschen Truppen erfolgten, personellen Umbesetzungen der bedeutendsten kulturpolitischen Stellen – schnell umgesetzt werden.⁴⁴⁸ Rasche Arisierungen und Schließungen von Theaterbetrieben, sowie die Flucht, Verhaftung und Ermordung von politisch oder „rassisch“ dem Regime als Bedrohung erscheinenden Künstlerinnen und Künstlern der Szene waren die Folge.⁴⁴⁹ Dennoch wurde trotz der klar negativen Haltung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels, zu satirischen Kunstformen versucht, kabarettistische Darbietungen als Ventil für die Bevölkerung weiter beizubehalten und diese zumindest in die NS-Ideologie und das *Kraft durch Freude*-

⁴⁴⁴ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen*, S. 125. Wie auch: Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.29.

⁴⁴⁵ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen*, S. 125.

⁴⁴⁶ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen*, S. 125-126. Wie auch: Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 75; 209; 225.

⁴⁴⁷ Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das „Mittelstück“ im Wiener Werkel*, S. 22-23.

⁴⁴⁸ Vgl. Oliver Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 47-64.

⁴⁴⁹ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen*, S. 126.

Programm einzugliedern. So gab es neben den teils unter neuem Namen weitergeführten Spielstätten auch einige Neugründungen von Theaterbühnen. In Wien existierte zwischen 1938 und 1945, wenn auch unter anderen Vorzeichen, eine nicht unbedeutende Kleinkunstszene.⁴⁵⁰ Allein die Engagements des Sängers, Komponisten und Komikers Ernst Arnold, welcher neben dem *Ronacher* und dem *Simplicissimus* auch in der *Schiefen Laterne*, der *Femina*, dem Theaterkabarett *Kuckuck* und der Kleinkunstbühne *ABC* auftrat, weist auf den Fortbestand der Kleinkunstszene zu jener Zeit hin.⁴⁵¹ Dieser Umstand, in Kombination mit der erwähnten Bedeutung des Gegenwartsbezugs von Kabarett- und Kleinkunstprogrammen, lässt in dieser Szene einen gewissen Nährboden für systemkritische Sujets vermuten. Allerdings waren jene Personen, deren Intention es war, auf der Bühne Kritik am Regime zu äußern, in Anbetracht der scharfen Kontrolle über die Spielpläne durch die *Reichskulturkammer* und der drohenden schwerwiegenden Konsequenzen im Falle eines Aufbegehrens gegen behördliche Verordnungen dazu gezwungen, ihre Botschaften auf eine Weise zu tarnen, mittels derer sie die Zensur umgehen und gleichzeitig das adressierte Zielpublikum erreichen konnten.⁴⁵² Das für Kabarett und Kleinkunst wichtige Moment des Spontanen dürfte den Schauspielerinnen und Schauspielern in dieser Hinsicht zugutegekommen sein. So kann nicht ausgeschlossen werden, dass systemkritische Programmtexte etwa, ohne der Vorzensur vorgelegt worden zu sein, bei der einen oder anderen Aufführung auf der Bühne umgesetzt wurden. Einen darauf hindeutenden Sachverhalt stellt – wie sich auch in den noch zu behandelnden Fallbeispielen zeigen wird – der Umstand dar, dass in satirischen Liedern politische Inhalte meist erst in der jeweils letzten Strophe verarbeitet werden. Dies könnte den Singenden ermöglicht haben, gefährliche Liedpassagen spontan zu singen beziehungsweise wegzulassen, ohne den dramaturgischen Ablauf maßgeblich zu stören. Des Weiteren sei hier – wie auch Anita Wolfartsberger bemerkt⁴⁵³ – auf die vielfältigen Möglichkeiten der unterschiedlichen schauspielerischen Techniken wie Mimik, Gestik oder Artikulation hingewiesen, mittels derer das Bühnengeschehen mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene angereichert werden kann, welche aus dem bloßen Theatertext nicht erkennbar ist. Neben der Schwierigkeit, in dieser Art getarnte Kritik aus historischer Perspektive als solche zu identifizieren, muss zwangsläufig auch die Frage erörtert werden, inwieweit die Satire an sich dazu geeignet sein kann, gegen ein totalitäres Regime vorzugehen.

⁴⁵⁰ Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel*, S. 17-23.

⁴⁵¹ Vgl. ZPH 1277 – Karton 2. Wie auch: Vgl. ZPH – Karton 3.

⁴⁵² Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel*, S. 39-42.

⁴⁵³ Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel*, S. 38.

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“⁴⁵⁴ So formuliert es Jürgen Henningsen in seiner *Theorie des Kabarett*s und meint damit – in Anlehnung an Wilhelm Diltheys *Verstehenstheorie*⁴⁵⁵ – das gezielte Lokalisieren und Nutzen von Bruchstellen in – aus Erlebtem und Erlerntem generiertem, an räumliche wie zeitliche Kontexte gebundenem – Wissen und Vorstellungen des Auditoriums.⁴⁵⁶ Die Intention dieses Spiels liege dabei darin, neue Sinnzusammenhänge entstehen zu lassen. So stünde das Kabarett stets in Opposition zur kollektiven Wahrnehmung, wodurch ihm ein politisches Potential zu eigen sei. Allerdings relativiert Jürgen Henningsen hier die politische Schlagkraft des Kabarett stark. Die oppositionelle Kraft sei demnach eine methodische, nicht aber eine direkt politisch-kämpferische. Dennoch verfüge die Satire durchaus auch über ein pädagogisches Potential. Dieses pädagogisch-aufklärerische Potential könne – ohne dabei eine Wertung über die tatsächliche Erfolgsquote abzugeben – ebenso in politischer Hinsicht eingesetzt werden.⁴⁵⁷ Die tatsächlich politische Intention der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers muss also im Einzelfall überprüft werden. In Anbetracht dieser These ist das Eingehen auf das semantische Repertoire der Rezipientinnen und Rezipienten seitens der handelnden Personen die Voraussetzung für eine, im Sinne der Kommunikationstheorie, gelungene Informationsvermittlung⁴⁵⁸, und soll im Hinblick auf die Tragweite des politischen Potentials in die folgenden Betrachtungen der zur Anwendung gekommenen Musik miteinfließen.

5.2.1. Politische Musik im Wiener Werkel:

Josef Karl Knaflitsch, Fritz Eckhardt und Christl Rantz

Eine Kleinkunstbühne, die im Zusammenhang mit NS-kritischen Programminhalten am häufigsten in der Literatur behandelt wird, ist das *Wiener Werkel*. Hauptinitiator und Gründer dieser Spielstätte war der vormalige Schauspieler der – im Zuge des „Anschlusses“ 1938 geschlossenen – Kleinkunstbühne *Literatur am Naschmarkt*, Adolf Müller-Reitzner. Wohl aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft und Regimetreue war es ihm noch im Herbst 1938 gelungen, beim *Reichspropagandaamt* in Wien eine Genehmigung zur Gründung einer

⁴⁵⁴ Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*s, Ratingen 1967, S. 9.

⁴⁵⁵ Vgl. Wilhelm Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900), in: *Philosophische Hermeneutik*, hg. von Hans-Ulrich Lessing, Freiburg u.a. 1999 (Alber-Texte Philosophie hg. von Karl-Heinz Lembke Band 7), S. 34-35; 38. Wie auch: Vgl. Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*s, S. 79.

⁴⁵⁶ Vgl. Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*s, S. 24-25; 36.

⁴⁵⁷ Vgl. Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*s, S. 73-78.

⁴⁵⁸ Vgl. Roland Burkart und Walter Hömberg: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien*, S. 12-13.

Kleinkunsthöhne in den Räumlichkeiten des ehemaligen *Moulin Rouge* in der Liliengasse im ersten Wiener Gemeindebezirk zu erwirken. Am 20. Jänner 1939 eröffnete schließlich das *Wiener Werkel*, dessen Ensemblemitglieder Müller-Reitzner überwiegend aus jenen Schauspielerinnen und Schauspielern der *Literatur am Naschmarkt* rekrutierte, die nicht aus „rassischen“ Gründen ins Exil ausgewandert waren oder mit Spielverboten belegt wurden. Aufgrund der personellen, wie auch programmgestalterischen Parallelen der beiden Spielstätten werden die *Literatur am Naschmarkt* und das *Wiener Werkel* meist in einer Entwicklungslinie betrachtet.⁴⁵⁹ Laut Schilderungen des ehemaligen Schauspielers und Autors des *Wiener Werkels*, Rudolf Weys, – auf welchen nicht unbedeutende Chroniken und Zeitzeugenberichte über die Wiener Kleinkunsthöhne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgehen⁴⁶⁰ – sei es die klar nationalsozialistische Gesinnung des Theaterleiters Müller-Reitzner gewesen, die es vermochte, die geschlossen regimekritische Haltung und Machenschaft der *Wiener Werkel*-Belegschaft vor dem Regime abzuschirmen.⁴⁶¹ Allerdings muss – wie auch Hilde Haider-Pregler zurecht anmerkt – solche, oftmals auch in der Literatur reproduzierte Hochstilisierung der Spielstätte zu einem Bollwerk gegen das NS-Regime zumindest kritisch hinterfragt werden.⁴⁶² Schließlich weisen die vorhandenen Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sowie die Literatur durchaus Widersprüche auf. So fanden sich beispielsweise beim ersten Treffen der *Literatur am Naschmarkt*-Belegschaft im *Café Dobner* am 12. März 1938, bei welchem die angesichts des „Anschlusses“ neue Lage besprochen werden sollte, abgesehen von einem, lediglich die „arischen“ Ensemblemitglieder ein, wovon laut den Schilderungen Rudolf Weys’ bereits die Hälfte das Hakenkreuz im Knopfloch trug.⁴⁶³ Des Weiteren reichen Hinweise auf das Aufkeimen nationalsozialistischer Sympathien schon bis in die Zeit der *Literatur am Naschmarkt* zurück.⁴⁶⁴

Obgleich das geschlossene Auftreten des *Wiener Werkel*-Ensembles gegen das NS-Regime als äußerst fraglich erscheint, so kann dennoch nicht bestritten werden, dass einzelne Autorinnen und Autoren sowie Schauspielerinnen und Schauspieler der Kleinkunsthöhne

⁴⁵⁹ Vgl. Ingeborg Reiser: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 202.

⁴⁶⁰ Vgl. Rudolf Weys: *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*, Wien 1947. Wie auch: Vgl. Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, Wien und München 1970. Und: Vgl. Rudolf Weys: *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930-1945*, Wien 1974.

⁴⁶¹ Vgl. Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, S. 65.

⁴⁶² Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel« - Ein »Wiener Januskopf«?*. *Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand*, in: *Die »österreichische« nationalsozialistische Ästhetik*, hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien u.a. 2003, S. 159.

⁴⁶³ Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand*, Band 1, S. 5.

⁴⁶⁴ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 162-165.

das System teils scharf angriffen. Neben dem bereits genannten Rudolf Weys treten in diesem Zusammenhang vor allem Franz Paul und Christl Rantz, die beide für das *Wiener Werkel* schrieben, in Erscheinung. Aber auch die beiden Autoren Kurt Nachmann und Fritz Eckhardt, deren Stücke aus „rassischen“ Gründen nicht aufgeführt werden durften, müssen hier Erwähnung finden⁴⁶⁵, weisen die Werke der beiden vom NS-Staat sanktionierten Autoren, die gedeckt durch die Namen von Paul, Rantz und Weys im *Wiener Werkel* auf die Bühne gebracht wurden, doch eine Vielzahl an regimekritischen Anspielungen auf.⁴⁶⁶

In der Literatur wird an mehreren Stellen davon berichtet, dass das *Wiener Werkel* wiederholt von Ordnungsorganen, Denunziantinnen und Denunzianten bei den Behörden gemeldet und einer Nachzensur unterzogen worden sei.⁴⁶⁷ Bekräftigt werden solch Schilderungen durch einen siebenseitigen NSDAP-internen Bericht über die Entwicklung des *Wiener Werkels*, der im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* überliefert ist. Aus diesem Dokument vom 10. Februar 1941 geht hervor, dass bereits seit dem ersten Programm von Theaterbesucherinnen und Theaterbesuchern bei den Behörden Beschwerden eingebracht wurden. Aufgrund der Rückendeckung durch den Gauleiter Bürckel und der Zusicherung des Direktors Müller-Reitzners „[...] besonders auf dem Gebiet der politischen Satire alles zu tun, um durch Humor den Kühnheiten die Spitze der Bosheit abubrechen [...]“⁴⁶⁸ dürften der Spielstätte anfangs ernstere Konsequenzen erspart geblieben sein. Allerdings habe das *Wiener Werkel* laut dem Bericht eine Entwicklung hin „zu einer ausgesprochen politischen Satirebühne“⁴⁶⁹ vollzogen, welche letztlich im Winterprogramm 1940 einen „untragbaren“ Höhepunkt erreicht und dessen „Abänderung durch Einschreiten des Propagandaministeriums“⁴⁷⁰ notwendig gemacht habe. Neben der Erörterung von politischer Vergangenheit und „rassischer Versippung“ einzelner Ensemblemitglieder, wird vor allem der negative Einfluss Christl Rantz’ auf die Qualität der Programme hervorgehoben.⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Vgl. Hans Veigl und Iris Fink (Hgg.): *Verbannt, Verbrannt, Vergessen, Verkannt. Kurzbiographien zum Thema Verfolgung und Vertreibung österreichischer Kabarett- und Kleinbühnenkünstler 1933–1945*, Graz 2012 (Kabarett und Kleinkunst. Veröffentlichungen des ÖKA Band 3), S. 29; 84. Wie auch: Vgl. Hans Veigl: *Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945*, Graz 2013 (Kulturgeschichte des österreichischen Kabarett Band 1), S. 433-434.

⁴⁶⁶ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 166.

⁴⁶⁷ Vgl. Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, S. 71. Wie auch: Vgl. Hans Veigl: *Lachen im Keller*, Graz 2013, S. 456-460.

⁴⁶⁸ DÖW 23339.

⁴⁶⁹ DÖW 23339.

⁴⁷⁰ DÖW 23339.

⁴⁷¹ Vgl. DÖW 23339.

In den Programmtexten des *Wiener Werfels* – welche im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*⁴⁷² wie auch in der Dissertation von Manfred Lang⁴⁷³ nahezu vollständig überliefert sind – lassen sich tatsächlich manche, systemkritische Seitenhiebe ausfindig machen, welche die geschilderten Konflikte mit den NS-Behörden ausgelöst haben könnten. Einige dieser politischen Anspielungen wurden in Form von Liedern in die theatralische Handlung integriert. Auf eine kleine Auswahl dieser Lieder soll nun näher eingegangen werden.

Bei der Betrachtung der Musikstücke des *Wiener Werfels* aus historischer Sicht erweist sich als problematisch, dass der für die musikalische Gestaltung der Spielstätte zuständige Chansonnier und Kapellmeister Josef Carl Knaflitsch⁴⁷⁴ keinerlei Niederschriften seiner Kompositionen und Arrangements für das Theater angefertigt haben soll. Manfred Lang vermutet, dass Knaflitsch, der ebenfalls bereits für die *Literatur am Naschmarkt* tätig gewesen war, sich in der damals wirtschaftlich angespannten Situation dadurch einen Vorteil verschaffen und sich somit unersetzbar machen wollte.⁴⁷⁵ Aus diesem Grund können sich auch hier die Analysen der potentiell politisch brisanten Inhalte fast ausschließlich auf den Worttext stützen. Schon dem ersten Programm ist das Hervorkehren des „Wienerischen“ inhärent. Zwar ist dies nicht mit einem klar anti-nationalsozialistischen Österreich-Patriotismus gleichzusetzen⁴⁷⁶, doch scheint die der Wiener Bevölkerung zugeschriebene Wesensart des Querulanten von der Autorenschaft durchaus genutzt worden zu sein, um mit ihr so manche satirische Spitze von der Zensur absegnen zu lassen.⁴⁷⁷ So etwa auch im Stück *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* des ersten *Wiener Wurfel*-Programms, in welchem der, mit Aufführungsverbot belegte, und hier von Franz Paul und Rudolf Weys gedeckte⁴⁷⁸ Autor Fritz Eckhardt beschreibt, was Querulanten vom neuen Regime zu erwarten haben könnten, mit dem opportunistischen Verhalten mancher Zeitgenossinnen und Zeitgenossen hart ins Gericht geht und sogar auf die Existenz von Konzentrationslagern anspielt.⁴⁷⁹ So durchlebt Sebastian Kampl im Traum, wie ungehorsame Reichsbürgerinnen und Reichsbürger in der Hölle bestraft werden. Doch auch dass Opportunistinnen und

⁴⁷² Vgl. DÖW 23.010/1-11.

⁴⁷³ Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand*, Band 1, S. 284-366. Wie auch: Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand*. Band 2, S. 367-733.

⁴⁷⁴ Vgl. Alexander Rausch: Art. *Knaflitsch, Josef Carl*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2004, S. 1079.

⁴⁷⁵ Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand*. Band 1, S. 221.

⁴⁷⁶ Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Wurfel«*, S. 165.

⁴⁷⁷ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 92.

⁴⁷⁸ Vgl. DÖW 23010/1.

⁴⁷⁹ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Wurfel«*, S. 166-167. Wie auch: Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 93. Und: Vgl. DÖW 23010/1.

Opportunisten nicht ungestraft bleiben, geht aus dem *Couplet des Fuag* hervor, dessen Name hier für die Abkürzung von „furchtbar alter Genosse“ steht, ein Begriff, der jenen Personen galt, die unmittelbar nach dem „Anschluss“ fälschlicher Weise angaben, bereits während der Systemzeit illegale Nationalsozialistinnen beziehungsweise Nationalsozialisten gewesen zu sein.⁴⁸⁰

„Ich hab in allen Farben schon gespiegelt,
Schwarzgelb und rot und später etwas grün,
Mit falschem Schwur hab ich hernach besiegelt,
Daß ich ein furchtbar alter Kämpfer bin.
[...]

Nun muß ich täglich meine Hemden waschen,
Und auch die Stutzen rippeln wie net gscheit.
Sie ziehen mich täglich durch die schwarze Asche
Und niemals wird's ein weißes Unschuldskleid!
An jedem Samstag komm ich in ein Lager,
Da spielen's mit mir das Spiel: 'Konzentration'.
Statt Konjunktur bin ich schon völlig mager,
Die Gehöpo gibt jedem Höllensohn
Seinen ihm gebührenden, nicht schlecht malträtierten
Seelen verwirkenden, Schmerz ausprobierenden Höllenlohn.“⁴⁸¹

Neben der Anspielung auf die Existenz von Konzentrationslagern besingt der opportunistische *Fuag* hier, wie er seine weißen Stutzen – ein Erkennungszeichen der illegalen österreichischen Nationalsozialisten vor 1938 – täglich waschen muss. Allerdings werden diese nie gänzlich weiß, da er immer wieder, angedeutet durch die „schwarze Asche“, der Nähe zum austrofaschistischen Regime bezichtigt wird.⁴⁸² Das Couplet wird mit dem Hinweis geschlossen, dass letztlich jede und jeder durch die geheime Staatspolizei – hier Gehöpo – das neue Regime zu spüren bekommen könne.⁴⁸³

Eine wesentlich höhere Dichte an politischen Anspielungen wies schließlich das Mittelstück *Odyssee - Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* des am 29. Oktober 1940 uraufgeführten, fünften Programms auf, welches den Anlass zum erwähnten Einschreiten des *Propagandaministeriums* geboten haben dürfte.⁴⁸⁴ Als Autorin dieses Mittelstücks wird in der Literatur Christl Rantz genannt.⁴⁸⁵ Sie stieß erst später zum *Wiener Werkel*-Ensemble,

⁴⁸⁰ Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 92.

⁴⁸¹ DÖW 23010/1.

⁴⁸² Vgl. Karl Mellacher: *Das Lied im österreichischen Widerstand*, S. 92-93.

⁴⁸³ Vgl. DÖW 23010/1.

⁴⁸⁴ Vgl. DÖW 23339. Wie auch: Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168.

⁴⁸⁵ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168.

heiratete im Sommer 1940⁴⁸⁶ den Theaterdirektor Müller-Reitzner und wurde – obwohl bekannt war, dass sie die politische Gesinnung ihres Ehemanns zwar akzeptierte aber keineswegs teilte – nach dessen plötzlichem Tod im Jahr 1943 mit der Theaterleitung betraut.⁴⁸⁷ Neben einem den Behörden seit ihrer Hochzeit mit dem Theaterdirektor widerstrebenden Einfluss auf das Theaterprogramm, werden im *NSDAP*-Bericht allerdings auch Gerüchte aufgegriffen, wonach die Idee zum Stück *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* vom ehemals im *Simplicissimus* und *Literatur am Naschmarkt* engagierten und aus „rassischen“ Gründen mit Aufführungsverbot belegten Autor und Schauspieler Kurt Nachmann⁴⁸⁸ stammen sollte. Zusätzlich hätte Müller-Reitzner dem Schreiben zufolge, wenn auch nur vage, gegenüber den Behörden eine Zusammenarbeit mit Nachmann bestätigt.⁴⁸⁹ Dieser Bericht und auch die Tatsache, dass im *Wiener Werkel* wiederholt Werke von verbotenen Autoren unter falschem Namen zur Aufführung gebracht wurden⁴⁹⁰, lassen zumindest eine Mitautorenschaft von Kurt Nachmann vermuten.

Im Stück selbst wird das Sujet Homers *Odyssee* aufgegriffen. Dabei soll Odysseus auf Anraten Zeus' vor dem Erhalten einer Belohnung für seine Verdienste im Trojanischen Krieg erst auf seine politische Integrität hin überprüft werden. Im Zuge dessen wird Odysseus als intellektueller, individualistischer Skeptiker und somit als „Volksschädling“ überführt, der zusätzlich des Nächtens am Meeresufer „verbotene Wellen“ – eine Metapher für das Abhören von Auslandssendern⁴⁹¹ – abfängt. Aus diesem Grund wird er, anstatt eine Belohnung zu erhalten, auf eine Irrfahrt geschickt.⁴⁹² Im Verlauf des Stückes, in dem Odysseus in humoristischer Weise abgewandelte, aus Homers *Odyssee* bekannte Herausforderungen übersteht, finden sich zahlreiche Andeutungen auf die politischen Umstände jener Zeit. In Anbetracht der zu behandelnden Thematik sollen hier nur die in Lieder verpackten, politischen Anspielungen des Stückes analysiert werden. So treten im dritten Bild die beiden mythologischen Seeungeheuer Skylla und Charybdis⁴⁹³ auf, besingen im Duett ihre gefährliche Gefräßigkeit und spielen dabei mancherorts auf die wirtschaftlich angespannte Situation der Bevölkerung an. In der dritten Strophe allerdings wird mit den

⁴⁸⁶ Vgl. DÖW 23339.

⁴⁸⁷ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168. Wie auch: Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand*. Band 1, S. 68.

⁴⁸⁸ Vgl. Hans Veigl und Iris Fink (Hgg.): *Verbannt, Verbrannt, Vergessen, Verkannt*, S. 84.

⁴⁸⁹ Vgl. DÖW 23339.

⁴⁹⁰ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 166.

⁴⁹¹ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168.

⁴⁹² Vgl. DÖW 23010/6.

⁴⁹³ Vgl. Hans K. Lücke und Susanne Lücke-David: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, hg. von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 428-429.

Anspielungen sowohl im politischen, als auch im geographischen Sinne wesentlich weiter ausgeholt.⁴⁹⁴

„Liegt wo ein Land, das zwar neutral ist,
Was nur nach aussen hin der Fall ist
Und treibt es heimlich Bündelei
Das ist ein Fressen für uns zwei.
Ganz über Nacht das Land besetzt ist
Worob [Sic] der Gegner bass [Sic] entsetzt ist
Denn viel zu spät ist er zur Stell
Ja Groschengräber fressen schnell,
Damit Britannien dort nichts erb'
Kampf dem Verderb! Kampf dem Verderb!“⁴⁹⁵

Hier werden die Kriegseignisse des Frühjahrs 1940, im Zuge derer Deutsche Truppen in die einst neutralen Länder Holland und Belgien einmarschierten⁴⁹⁶, thematisiert. Dem Deutschen Reich wird dabei die klar negativ konnotierte Rolle der beiden gefräßigen Meeresungeheuer zugeschrieben.⁴⁹⁷ Im vierten Bild gelangt Odysseus schließlich an den Palast der Circe, die Menschen durch das Verabreichen von Kaffee in Schweine verwandelt.⁴⁹⁸ So wird an dieser Stelle auf die höhere NS-Führungsriege angespielt, der es im Gegensatz zur Restbevölkerung möglich war, in Besitz von Kaffeebohnen zu gelangen und somit nicht auf den Gebrauch von unbeliebtem Ersatzkaffee angewiesen war.⁴⁹⁹ Diesem Spott wird am Ende des Bildes durch jenes Lied Nachdruck verliehen, in dem Odysseus, welcher der Verwandlung in ein Tier entgangen war, die Parallelen zwischen menschlichem und tierischem Verhalten besingt. In der dritten Strophe begnügt sich der Textinhalt wiederum nicht mehr mit der bloßen Beschreibung animalischer Eigenschaften sondern lässt politische Anspielungen einfließen:

„Der Adler hatte einstmals hier zwei Köpfe
Doch mit der Zeit verlor er alle zwei
Zwei Schwänze trug ein Löwe einst wie Zöpfe
Die Schwänze zog man ein samt der Tschechei.“⁵⁰⁰

⁴⁹⁴ Vgl. DÖW 23010/6.

⁴⁹⁵ DÖW 23010/6.

⁴⁹⁶ Vgl. Richard J. Evans: *Das Dritte Reich. Band III. Krieg*, München 2008, S. 162-164.

⁴⁹⁷ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168.

⁴⁹⁸ Vgl. DÖW 23010/6.

⁴⁹⁹ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 168-169.

⁵⁰⁰ DÖW 23010/6.

Die Tiere werden hier für kurze Zeit zur Metapher für die politischen Umbrüche der vergangenen Jahrzehnte, ehe das Couplet mit einem nahezu direkten Angriff auf das Zensurwesen beendet wird:

„[...] So ging es durch die Tierwelt weiter, sicher
Doch der Zensur erscheine das zu scharf
Denn 's gibt auf dieser Welt so viele Viecher
Von denen unsereins nicht reden darf.“⁵⁰¹

Auch die Beteuerungen zu Beginn und Ende des Stückes, die Geschichte sei ein Produkt der Phantasie des *Wiener Werkel*-Ensembles⁵⁰², schienen die politischen Inhalte vor dem systemtreuen Teil des Publikums nicht relativieren zu können. Zu direkt wurden wohl von der Autorenschaft die Parallelen zwischen „Groß-Griechenland“⁵⁰³ und dem Deutschen Reich gezogen. Auch die Besetzung der Rolle des Götterboten Hermes durch den körperlich kleingewachsenen Schauspieler Walter von Varndal, „[...] der sich für die Rolle ganz »zufällig« einen hinkenden Gang zugelegt hatte [...]“⁵⁰⁴, dürfte nicht zur Besänftigung des am 9. Dezember 1940 persönlich in der Vorstellung anwesenden Joseph Goebbels beigetragen haben.⁵⁰⁵ Neben der sofortigen, vom *Propagandaministerium* angeordneten Absetzung des Stückes⁵⁰⁶ hatte dies auch zur Folge, dass dem gesamten *Wiener Werkel*-Ensemble die Einlieferung in ein Konzentrationslager angedroht wurde, sollten auf der Bühne weiterhin politische Anspielungen getätigt werden.⁵⁰⁷

Obgleich zu Josef Carl Knaflitschs musikalischen Werken nahezu keine Aufzeichnungen existieren, geben gelegentliche Regieanweisungen in den Theatertexten Hinweise darauf, dass die Musik nicht zum Zweck der reinen Liedbegleitung, sondern auch zur akustischen Untermauerung des Bühnengeschehens eingesetzt worden sein dürfte. Ein Beispiel dafür findet sich im Mittelstück *Die gute alte Zeit* des siebenten Programms, in dem die Autorin Christl Rantz ihre Systemkritik durch eine zeitliche Verlagerung der Handlung zu verschleiern versucht.⁵⁰⁸ Wie aus den vorangegangenen Ausführungen hervorgeht, scheint das *Wiener Werkel* spätestens ab den Vorkommnissen rund um das fünfte Programm mit dem Zensurwesen konfrontiert gewesen zu sein. Auf eben dieses nimmt Christl Rantz im dritten Bild ihres Bühnenwerkes Bezug. Um ihren Text vor den Behörden rechtfertigen zu

⁵⁰¹ DÖW 23010/6.

⁵⁰² Vgl. DÖW 23010/6.

⁵⁰³ DÖW 23010/6.

⁵⁰⁴ Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 170.

⁵⁰⁵ Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Das »Wiener Werkel«*, S. 170.

⁵⁰⁶ Vgl. DÖW 23339.

⁵⁰⁷ Vgl. Volker Kühn (Hg.): *Deutschlands Erwachen*, S. 145.

⁵⁰⁸ Vgl. Anita Wolfartsberger: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel*, S. 97-101.

können, transferierte sie das Geschehen des Stückes in die Historie und suchte anhand einer Zeitreise durch die Jahrhunderte, die vermeintlichen Vorteile vergangener Zeiten gegenüber der Gegenwart zu erörtern. Zwar wird am Ende des Stückes beteuert, dass die Gegenwart den durchreisten vergangenen Epochen absolut vorzuziehen sei, doch lässt die Autorin die Zusehenden die Parallelen zwischen den geschilderten prekären Verhältnissen der Vergangenheit und den Begebenheiten der Gegenwart des Jahres 1941 erkennen. So spielt das besagte dritte Bild des Stückes im Wien der Biedermeierzeit im Jahre 1841. Hier lässt Christl Rantz die junge Schauspielerin Josephine Gallmeyer⁵⁰⁹ auf Nestroy, Grillparzer und Bauernfeld treffen – drei Autoren, deren Werke zu jener Zeit nachweislich wiederholt von der staatlichen Zensur beanstandet wurden⁵¹⁰ – und thematisiert somit das restriktive Zensurwesen des metternichschen Systems⁵¹¹, stellvertretend für jenes des NS-Staates.⁵¹² Josef Carl Knaflitschs scheint dabei die Musik in einer Weise eingesetzt zu haben, in der sie die zeitliche Verlagerung der Handlung akustisch verdeutlichte und somit der Tarnung zusätzlichen Nachdruck verlieh. So wird laut der Regieanweisung am Beginn des Bildes die gesamte Szene „[...] mit Lanner und Strauss Walzer begleitet.“⁵¹³ Wie aus den Texten diverser Wienerlieder hervorgeht, dürften Werke von Joseph Lanner und Johann Strauss Vater in den 1930er und 1940er Jahren der Wiener Bevölkerung vielerorts geläufig gewesen, und Knaflitschs musikalische Anspielung somit durchaus vom Publikum verstanden worden sein.

Trotz der nachweislich argwöhnischen Betrachtung des *Wiener Werkels* seitens der Behörden, erfolgte zu keiner Zeit eine Schließung des Theaters. Die diesbezüglich mehrmals in der Literatur geäußerte Vermutung, die Kleinkunstabühne wäre als emotionales Ventil für die Wiener Bevölkerung vom Regime geduldet worden, wird durch den obengenannten NSDAP-Bericht untermauert. So wird hierin mit folgenden Worten dazu geraten, von einer möglichen Schließung des *Wiener Werkels* Abstand zu nehmen: „Ein Eingehen des „Wiener Werkels“ bedeutete einen Schaden für das Theaterleben überhaupt, ein Verbot würde sich [...] propagandistisch sehr ungünstig auswirken.“⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Vgl. o. A.: *Josefine Gallmeyer*,

[online verfügbar: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Josefine_Gallmeyer, 14.11.2017].

⁵¹⁰ Vgl. Klaus Zeyringer und Helmut Gollner: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck u.a. 2012, S. 170-172; 199-203; 230-231.

⁵¹¹ Vgl. Alexandra Bleyer: *Das System Metternich. Die Neuordnung Europas nach Napoleon*, Darmstadt 2014, S. 104-105. Wie auch: Vgl. Alice M. Hanson: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien u.a. 1987 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Band 15), S. 55-62.

⁵¹² Vgl. DÖW 23010/8.

⁵¹³ DÖW 23010/8.

⁵¹⁴ DÖW 233.339.

5.2.2. Musik und Systemkritik im Varieté Ronacher: Ernst Arnold

Sei es aufgrund der personell bedingten Verwurzelung einer regimekritischen Haltung in Teilen des Ensembles, oder des Schutzes durch das *NSDAP*-Mitglied Adolf Müller-Reitzner: Es ist auffällig, dass im Zusammenhang mit oppositionellen Programminhalten und Äußerungen, andere Kabarett- und Kleinkunsth Bühnen in der Literatur kaum aus dem Schatten des *Wiener Werkels* hervortreten. Dennoch finden sich Hinweise, dass auch anderenorts Personen wegen oft auch mittels Musik zum Ausdruck gebrachter Systemkritik in den Fokus der Behörden gerieten. Zumindest ein solches Beispiel soll hier anhand eines sich um den Sänger und Komponisten Ernst Arnold zugetragenem Vorfalls im Varieté *Ronacher*, näher beschrieben werden.

Seit seiner Eröffnung 1888 war das Varieté *Ronacher* – abgesehen von einer wirtschaftlich bedingten Schließung von 1927 bis 1930 – fester Bestandteil der Wiener Theaterlandschaft.⁵¹⁵ Als 1938 Wilhelm Gyimes, der seit dem November 1937 die Leitung des Theaters innehatte, aufgrund seiner Religion flüchten musste⁵¹⁶, übernahm Bernhard Labriola, nach einer kurzen interimistischen Leitung durch Ferry Michael, die Direktion des *Ronacher*.⁵¹⁷ Zwar bewarben sich auch weitere Personen um einen Pachtvertrag der zu arisierenden Spielstätte, doch fiel wegen seiner fachlichen Kompetenz, seiner Erfahrungen im Variétébetrieb und wohl auch aufgrund seiner klar loyalen Haltung zur NS-Ideologie die Wahl auf den Schwerathleten Labriola, der das *Ronacher* bereits in den Jahren 1930 bis 1933 erfolgreich geleitet hatte.⁵¹⁸ Unter seiner Führung orientierte sich das Programm wieder stärker am klassischen Variété, welches sich wegen seines Fokus' auf artistische Einlagen besser in den *Kraft durch Freude*-Plan eingliedern ließ und daher stärker gefördert wurde als andere Kunstbereiche.⁵¹⁹

Eine bereits vor 1938 in der Kleinkunstszene bekannte Persönlichkeit, die zu jener Zeit immer wieder am *Ronacher* engagiert wurde, war der Komponist und Sänger Ernst Arnold.⁵²⁰ Neben dem Singen von oft eigens komponierten Wienerliedern und Chansons, war es seine Aufgabe, das Publikum als Conférencier durch das Variété-Programm zu

⁵¹⁵ Vgl. Andrea Harrandt: Art. *Ronacher, Etablissement*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1950.

⁵¹⁶ Vgl. Hans Veigl und Iris Fink (Hgg.): *Verbannt, Verbrannt, Vergessen, Verkannt*, S. 47.

⁵¹⁷ Vgl. Gerhard Eberstaller: *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*, Wien 1993, S. 115-126.

⁵¹⁸ Vgl. Offenthaler, Eva: *Ein Mensch in seinem Widerspruch: der Meisterstemmer, Fabrikant und Variétébesitzer Bernhard Labriola*, [online verfügbar: <https://www.oeaw.ac.at/inz/forschungen/oesterreichisches-biographisches-lexikon/biographien-des-monats/august-2015/>, 5.10.2017].

⁵¹⁹ Vgl. Lutz Eberhardt Seelig: *Ronacher. Die Geschichte eines Hauses*, Wien u.a. 1986, S. 47.

⁵²⁰ Vgl. Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*, Band 1, Wien 2004, S. 161.

leiten.⁵²¹ Eben dieser Rolle des Ansagers wird eine wesentliche Bedeutung im Kontext der auf Bühnen geäußerten Systemkritik zuteil. Schließlich entstanden die Texte der Conférenciers meist spontan, konnten somit leicht auf das Tagesgeschehen abgestimmt werden und zugleich – im Gegensatz zu den regulären Theater- und Liedtexten, welche von der Reichstheaterkammer abgesegnet werden mussten – keiner Vorzensur unterzogen werden. Diese künstlerische Freiheit dürfte im gesamten Deutschen Reich nicht selten genutzt worden sein, weshalb im Jänner 1941 sämtliche Conférencen durch den Reichspropagandaminister Goebbels untersagt wurden.⁵²² Auch im Falle Ernst Arnolds kann belegt werden, dass er diese Möglichkeit nutzte, um ein an sich unpolitisches Wienerlied mit einer politischen Botschaft anzureichern.

In einem Schreiben des damaligen Oberregierungsrates beim Wiener Polizeipräsidenten, Leo Gotzmann⁵²³, an die *Landesleitung Wien der Reichstheaterkammer* wird von politischen Aussagen des „Gesangskomikers“ Ernst Arnold im Varieté *Ronacher* berichtet. In besagtem Bericht wird Ernst Arnold bezichtigt, das Lied *Sehnsucht hab' ich nach Wien* – welches in Gotzmanns Schilderung zwar mit dem Titel „Sehnsucht nach Wien“⁵²⁴ angeführt wird, eine Verwechslung mit anderen Stücken aber aufgrund von Einträgen in Ernst Arnolds persönlichem Kalender ausgeschlossen werden kann⁵²⁵ – mit aufrührerischen Worten eingeleitet zu haben.⁵²⁶ Der Text des in G-Dur gehaltenen langsamen Walzers lautet wie folgt:

„Sehnsucht hab ich nach Wien,
nach deinen Melodie'n.
muß in der Ferne ich sein.

Schön ist bestimmt die Welt,
mir aber nur gefällt
immer mein Wien ganz allein.

Wenn auch die Wienerstadt
vieles verloren hat,
ist auch so manches dahin;

⁵²¹ Vgl. Gerhard Eberstaller: *Ronacher*, S. 142. Wie auch: Vgl. Wolfgang Stanicek: *Ernst Arnold (1892-1962). Sein künstlerischer Werdegang als Sänger und Komponist*, Dipl.-Arb., Wien 2002, S. 53.

⁵²² Vgl. Pia Friedrich: *Zeitkritik im Plauderton. Der Conférencier in Wiener Kabarett und Varieté des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Dipl.-Arb., Wien 2002, S. 88-89.

⁵²³ Vgl. Ernst Klee: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main 2003, S. 194.

⁵²⁴ ZPH 1277 – Karton 2.

⁵²⁵ Vgl. ZPH 1277 – Karton 2.

⁵²⁶ Vgl. DÖW 1944/209.

wo ich auch immer bin
fühl ich im Herzen drin':
Ich habe Sehnsucht nach Wien!

Hör ich ein Lied voll Wiener G'müt
wird schwer mein Herz,
der Walzertakt hat mich gepackt,
fühl Sehnsuchtsschmerz.

Fast möchte ich weinen,
im Herzen eine Saite erklingt.
Ich seh mein Wien vor mir,
höre wie man dort lacht und singt.

Lachts mich nicht aus,
ich möcht nach Haus,
ich möcht nach Wien,

weiß nicht wieso,
's ist halt schon so,
dort ziehts mich hin;

möcht durch die lieblichen Gasserln gern gehen,
möcht meinen Stefansturm sehn.

[...]

Sehnsucht hab ich nach Wien!⁵²⁷

Dieses im Jahr 1940 von Ernst Arnold geschriebene Stück, in welchem durch die Sehnsuchtsbekundung die Heimatstadt romantisiert wird, zeugt – abgesehen von der Textpassage „Weil auch die Wienerstadt vieles verloren hat, ist auch so manches dahin“⁵²⁸, welche ein gewisses Unbehagen mit den damaligen sozio-politischen Umständen suggeriert, ohne diese konkret zu benennen – kaum von politischer Brisanz. Bei der Erstaufführung des Oktoberprogramms des Varietés *Ronacher* am 1. Oktober 1940 allerdings leitete Ernst Arnold sein Lied mit einer Reihe von Witzen über Berlin, das „Altreich“ und NS-Symbole ein, welche in Gotzmanns Schreiben fragmentarisch überliefert sind. Ernst Arnold habe demnach geäußert, trotz eines längeren Aufenthalts im „Altreich“ weder alt noch reich geworden zu sein. „Heimgekehrt sei er mit dem Eisernen Kreuz III.Klasse“⁵²⁹, welches man durch das lange Sitzen auf den harten Eisenbahnbänken bekommen würde, und spielt dabei auf das innerhalb der Wehrmacht hochgeachtete Eiserne Kreuz an, welches für „besondere

⁵²⁷ ZPM 525 – Karton 3.

⁵²⁸ ZPM 525 – Karton 3.

⁵²⁹ DÖW 1944/209.

Tapferkeit vor dem Feind“⁵³⁰ verliehen wurde.⁵³¹ Nach der zynischen Bemerkung, das Einende zwischen „Bayern“ und „Ostmärkern“ wäre die Liebe zu Berlin, Witzen über die Berliner Küche und einem auf deutsch-österreichischen Sprachunterschieden basierenden Wortwitz, in welchem Ernst Arnold den Berliner indirekt als „Aas“ bezeichnet haben soll, habe er mit der Bemerkung geschlossen, das Schönste an Berlin sei der Schnellzug nach Wien gewesen.⁵³² Mittels dieser einleitenden Worte konnte Ernst Arnold sein im Grunde unpolitisches Wienerlied mit einer politischen Botschaft anreichern, welche vom Publikum während der gesamten Dauer des Musikstückes vergegenwärtigt worden sein dürfte.

Die tatsächliche politische Gesinnung Ernst Arnolds lässt sich anhand der vorhandenen Quellen nicht eindeutig erfassen. So ist etwa auf Basis von Programmblättern, Zeitungskritiken und Einträgen in seinem Kalender belegbar, dass die Karriere des beim Theater- wie auch Radiopublikum beliebten Sängers und Komikers ab dem „Anschluss“ 1938 keine signifikante Zäsur erfahren haben dürfte.⁵³³ Gleichzeitig wird jedoch sowohl von seiner Witwe Gerda Karger-Arnold⁵³⁴ als auch teilweise in der Literatur behauptet, er hätte auf der Bühne die sozio-politische Lage mehrfach kritisiert und wäre daher immer wieder mit der *Gestapo* in Konflikt geraten.⁵³⁵ Des weiteren liefern Anmerkungen wie „Bürkel [Sic]“ oder „Propagandachef“ in Arnolds Kalender – welche er gelegentlich neben den Namen der Spielstätten, in denen er an den betreffenden Tagen engagiert war, in Klammern notierte – Hinweise darauf, dass er seine Auftritte an potentielle Gefährdungen angepasst haben dürfte. Andere Kalendernotizen bezüglich polizeilich verbotener Programmteile – wie auch jene vom 2. Oktober 1940, dem Tag nach den beschriebenen Vorkommnissen – weisen wiederum auf tatsächliche behördliche Eingriffe in Arnolds Bühnentätigkeit hin.⁵³⁶

Im Jahr 1943 scheint Ernst Arnold im Text seines Couplets *Jawohl* Wortwitze wie jene, die in Gotzmanns Schreiben kritisiert wurden, neuerlich aufgegriffen zu haben, und scherzt darin auf Kosten der „Hochdeutsch“ sprechenden Zeitgenossinnen und Zeitgenossen. Zudem lautet die letzte Strophe des in D-Dur komponierten Stück wie folgt⁵³⁷:

⁵³⁰ Guntram Schulze-Wegener: *Das Eiserne Kreuz in der deutschen Geschichte. In Zusammenarbeit mit dem Wehrgeschichtlichen Museum Rastatt*, Graz 2012, S. 138.

⁵³¹ Vgl. Guntram Schulze-Wegener: *Das Eiserne Kreuz in der deutschen Geschichte*, S. 136-140.

⁵³² Vgl. DÖW 1944/209.

⁵³³ Vgl. ZPH 1277.

⁵³⁴ Vgl. Wolfgang Stanicek: *Ernst Arnold (1892-1962)*, S. 54.

⁵³⁵ Vgl. Hans Veigl (Hg.): *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*, Wien 1994, S. 9. Wie auch: Vgl. Hans Veigl: *Lachen im Keller*, Graz 2013, S.487. Und: Vgl. Gerhard Eberstaller: *Ronacher*, S. 142.

⁵³⁶ Vgl. ZPH 1277 – Karton 2.

⁵³⁷ Vgl. ZPM 525 – Karton 3.

Und zum Schluß ihr lieben Leute: Alles mit Humor nur trag'n.
Ist auch schwer das Leben heute, nicht gleich jammern und verzag'n!
Eine Lehre gibt das Leben, sie ist alt und immer neu:
Nichts auf Erden dauert ewig, alles geht einmal vorbei!
Alles geht im Leb'n vorüber, ist's auch trüb und immer trüber,
einmal kommt ja doch die Sonne aus den Wolken h'raus.
Und dann schnell und immer schneller wird's im Herzen wieder heller
und die Welt, die schaut gleich wieder schöner aus. Jawohl!“⁵³⁸

Wenngleich aus Ernst Arnolds Text nicht eindeutig hervorgeht, ob sich das ersehnte Ende auf den Krieg oder das „Dritte Reich“ im Ganzen bezieht, so zeugen diese Zeilen keineswegs von einer konservativen Loyalität gegenüber der aktuellen Lage. In jedem Fall aber wurden Ernst Arnolds Anspielungen, wenngleich sie keine schwerwiegenden strafrechtlichen Konsequenzen mit sich brachten, von den Behörden durchaus als regimefeindlich klassifiziert und hätten „[...] Anlaß zu Gegenkundgebungen und damit zu Störung der Ruhe und Ordnung geben können [...]“⁵³⁹, weshalb von der *Reichstheaterkammer* Maßnahmen gegen solche Vorkommnisse gefordert wurden. Des Weiteren wird hier über ähnliche Vorfälle im Kabarett *Simplicissimus* – das während der Vertreibung, Verhaftung und Ermordung der jüdischen Belegschaft bis zum Jänner 1939 „arisiert“ worden war⁵⁴⁰ – berichtet.⁵⁴¹ Über die genauen Umstände liegen zwar keine Quellen vor, doch gibt diese Schilderung einen Hinweis darauf, dass auch in anderen Spielstätten Unmut gegenüber dem System zum Ausdruck gebracht worden sein dürfte.

5.3. Komponieren wider das Regime

So wie in allen Bereichen des Widerstands neben der verfügbaren Logistik und den beruflichen wie sozialen Netzwerken auch individuell erworbene, professionelle Fähigkeiten von großer Bedeutung waren⁵⁴², ist dies ebenso für im künstlerischen Bereich angesiedelte Berufsgruppen als gegeben zu betrachten. Es kann vermutet werden, dass dem Regime gegenüber kritisch eingestellte Komponistinnen und Komponisten in ihren Werken also durchaus auf die sozio-politischen Begebenheiten jener Zeit Bezug genommen haben und somit ihre Profession dazu nutzten, um gegen das nationalsozialistische System Stellung zu beziehen. Vor allem seitens jener Kreise oder Einzelpersonen, die entweder von

⁵³⁸ ZPM 525 – Karton 3.

⁵³⁹ DÖW 1944/209.

⁵⁴⁰ Vgl. Julia Sobieszek: *Zum Lachen in den Keller. Der Simpl von 1912 bis heute*, Wien 2007, S. 89-91; 115-118.

⁵⁴¹ Vgl. DÖW 1944/209.

⁵⁴² Vgl. Radomír Luža: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, S. 325; 340-349; 353.

kulturpolitischen Repressionen oder gar von politischer Verfolgung betroffen waren, erscheint eine künstlerische Auseinandersetzung mit der damaligen Lebensrealität naheliegend. Schließlich waren die Bestrebungen des totalitären Regimes auch auf die Eingliederung sämtlichen Musikschaffens in eine „die deutsche Seele zum Klingen bringen[de]“⁵⁴³ nationalsozialistische Ästhetik gerichtet, die mit einer Prekarisierung der Arbeitsbedingungen vieler Kunstschaffenden einhergingen.⁵⁴⁴ Als ein diesbezüglich wesentlicher Kristallisationspunkt gilt bekanntlich die anlässlich der „Reichsmusiktage“ 1938 in Düsseldorf stattgefundene Ausstellung „Entartete Musik“. Hier wurden erstmals in größerem Stil und von musikwissenschaftlicher Seite gestützt⁵⁴⁵ „artfremde“ Werke und Musikschaffende an den Pranger gestellt.⁵⁴⁶ Der Kultur- und Musikwissenschaftler Manfred Wagner versuchte in einem Aufsatz aus dem Jahr 1985 zu ergründen, in welchen Faktoren – musikalische Werke und deren Urheber betreffend – die Herrschenden potentielle Gefahren für Stabilität und Kultur des Deutschen Reiches gesehen haben könnten. Allen voran galten demnach jene Komponistinnen und Komponisten als suspekt, die versuchten, sich von vornherein, nicht nur mittels Kombination verschiedener Kunstrichtungen, sondern vor allem durch das Ausloten unterschiedlichster, einander durchaus divergierender Denkansätze und Möglichkeiten, jeglicher, von außen diktiertter Kontrolle zu entziehen. Des Weiteren hätte die Führung des NS-Staates danach getrachtet, die großen Einflussphären international erfolgreicher Musikerinnen und Musiker ob ihrer potentiell unkontrollierbaren Eigendynamik einzudämmen.⁵⁴⁷ In Anbetracht etwa der gezielten Instrumentalisierung von Jazz- und Unterhaltungsmusik zu NS-Propagandazwecken sogar auf internationaler Ebene⁵⁴⁸, muss hier auf eine diesbezüglich widersprüchliche kulturpolitische Praxis des Regimes hingewiesen werden. Direkt werkimmanente Parameter betreffend wäre es laut

⁵⁴³ Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik. Eine Abrechnung (Faksimile)*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 176.

⁵⁴⁴ Vgl. Albrecht Dümmling: *Arisierung der Gefühle. Goebbels' Kampf um die deutsche Seele*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 51-52.

⁵⁴⁵ Vgl. Eckhard John: *Vom Deutschtum in der Musik*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 76-80.

⁵⁴⁶ Vgl. Albrecht Dümmling: *Arisierung der Gefühle*, in: *Entartete Musik*, S. 39. Wie auch: Vgl. Werner Schwerdtter: *Heerschau und Selektion*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 161-164.

⁵⁴⁷ Manfred Wagner: *Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung der Musik...*, in: *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, hg. von Oswald Oberhuber, Wien 1985, S. 316-318.

⁵⁴⁸ Vgl. Michael Walter: *Jazz und leichte Musik als nationalsozialistische Propagandainstrumente*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 144-153.

Wagner jegliches Widerstreben gegen bisherige Hörgewohnheiten und das Enttäuschen der Erwartung eines schnellen emotionalen Erlebnisses gewesen – sei dieser durch innovativen Umgang mit Tonsystem oder Klangfarbe, durch das Überschreiten stilistischer Grenzen oder durch tonale Komplexität bedingt –, das unweigerlich einen Ausschluss aus dem „Deutschen Ästhetikverständnis“ hätte nach sich ziehen müssen.⁵⁴⁹ Einerseits bemerkt Wagner dazu trefflich, dass seine Ausführungen in keiner Weise klar anwendbare Richtlinien, sondern den bloßen Versuch der Beschreibung eines Phänomens darstellen würden. Dabei deckt sich seine These einer einfachen Verständlichkeit als oberstes Gebot für „Deutsche Musik“⁵⁵⁰ durchaus mit dem ersten von „Zehn Grundsätze[n] deutschen Musikschaßens“⁵⁵¹, die Joseph Goebbels in Anlehnung an seine, anlässlich der „Reichsmusiktage“ gehaltenen, „großen kulturpolitischen Rede“ formulierte:

„Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie. [...] [S]ie ist nicht deshalb kitschig oder verwerflich, weil sie ihrer Einprägsamkeit wegen vom Volk gesungen wird“⁵⁵²

Andererseits allerdings scheint – entgegen Wagners Behauptungen⁵⁵³ – in der ästhetischen Beurteilung musikalischer Werke das Anwenden klarer musiktheoretischer Richtlinien zugunsten der Bewertung von politischen und vor allem „rassischen“ Zugehörigkeiten der urhebenden Personen in den Hintergrund zu rücken.⁵⁵⁴ Selbst die persönlichen Präferenzen der Entscheidungsträgerinnen und Entscheidungsträger konnten diesbezügliche Beurteilungen maßgeblich beeinflussen.⁵⁵⁵ Das Erschaffen komplexer oder gar atonaler Kompositionen musste demnach nicht zwangsläufig mit einer strikten Sanktionierung oder Verfolgung einhergehen.⁵⁵⁶ Gleichzeitig impliziert dies den besonders in hiesigem Kontext bedeutenden Umstand, dass solch vermeintlich „entartete“ Kompositionstechniken – wie sich am Beispiel Anton von Weberns zeigen wird – nicht zwangsläufig auf eine werkimmanent-regimekritische Intention schließen lassen. Vielmehr zeigt sich auch hier ein

⁵⁴⁹ Vgl. Manfred Wagner: *Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung der Musik...*, in: *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich*, S. 316-317.

⁵⁵⁰ Vgl. Manfred Wagner: *Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung der Musik...*, in: *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich* S. 317.

⁵⁵¹ Werner Schwerdter: *Heerschau und Selektion*, in: *Entartete Musik*, S. 170.

⁵⁵² Werner Schwerdter: *Heerschau und Selektion*, in: *Entartete Musik*, S. 170.

⁵⁵³ Vgl. Manfred Wagner: *Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung der Musik...*, in: *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich* S. 318.

⁵⁵⁴ Vgl. Eva Weissweiler: *Ausgemerzt!, Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999, S. 10-11; 32.

⁵⁵⁵ Vgl. Eva Weissweiler: *Ausgemerzt!*, S. 36-37.

⁵⁵⁶ Vgl. Du Closel, Amaury: *Erstickte Stimmen. „Entartete Musik“ im Dritten Reich*, Wien u.a. 2010, S. 210.

möglicher oppositioneller Gehalt eines Werkes, neben einer musikalischen Analyse, erst nach einer gründlichen Untersuchung des Produktionskontextes.

Ohne hier sämtliche Abstufungen künstlerischer Verfahren berücksichtigen zu können, lassen sich grob zwei Herangehensweisen der Verarbeitung von politischen Bezügen innerhalb musikalischer Werke unterscheiden. So besteht die Möglichkeit entweder eines „direkten“ oder eines „indirekten“ politischen Bezugs. Während sich ein direkter Bezug verhältnismäßig einfach identifizieren lässt, verbirgt sich der politische Gehalt im Fall eines indirekten Bezugs oft hinter einer künstlerisch-intellektuellen Verarbeitung des Sujets. Beide Herangehensweisen sollen nun anhand je eines konkreten Komponisten näher erläutert werden.

5.3.1. Komponieren als Mittel emotionaler Kompensation: Friedrich Wildgans

Zwei kleine Kompositionen, denen eine klar gegen das NS-Regime gerichtete Intention zugerechnet werden kann, stammen vom einstigen Schüler Joseph Marx' und von Anton von Webern wie auch von Alban Berg beeinflussten Komponisten Friedrich Wildgans⁵⁵⁷. Identifizieren lässt sich diese Intention sowohl anhand der Inhalte und Hintergründe der den Musikstücken zugrundeliegenden Worttexte, als ebenso anhand der Entstehungskontexte der beiden Werke. Des Weiteren untermauert aber auch die politische Biografie des Urhebers die These einer oppositionellen Schlagrichtung der beiden Lieder. Gerade dieser Aspekt Friedrich Wildgans' Biographie soll zumindest grob beleuchtet werden, ehe konkret auf die beiden Kompositionen eingegangen werden wird.

Anhand der zur Verfügung stehenden Quellen lassen sich aus Friedrich Wildgans' Betätigungen in verschiedenen politischen Gruppierungen zwar Tendenzen, nicht jedoch eine klare ideologische Grundhaltung ableiten. Bereits in den frühen 1930er Jahren begann sich Wildgans in sozialdemokratischen Gruppen zu engagieren. Zwar scheint die von ihm selbst nach 1950 behauptete⁵⁵⁸, 1943 vor Gericht jedoch bestrittene Mitgliedschaft in der *Sozialdemokratischen Partei*⁵⁵⁹ weder restlos verifizierbar noch falsifizierbar zu sein⁵⁶⁰, so war er doch nachweislich bis zum Jahr 1934 für die sozialdemokratische Fürsorge tätig.⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Vgl. Barbara Boisits: Art. *Wildgans, Friedrich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 17, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2007, Sp. 927-928.

⁵⁵⁸ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans. Leben, Wirken und Werk*, Band 1, Diss. masch., Wien 1988, S. 51.

⁵⁵⁹ Vgl. DÖW 11123.

⁵⁶⁰ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 57.

⁵⁶¹ Vgl. DÖW 11123. Wie auch: Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 51; 57.

Divergierend dazu erfolgte bereits im Jahr 1933 der Beitritt zur *Vaterländischen Front*. Laut Brauneiss' Erkenntnissen aber sei dieser in beruflichem Kalkül begründet, bezogen auf seine Lehrtätigkeit am *Mozarteum* in Salzburg von 1934 bis 1935⁵⁶² sowie auf ein in Aussicht gestelltes Engagement an der *Wiener Scala*, und mit über die Zeit sich steigernder Abneigung gegenüber dem Dollfuß-Regime begleitet gewesen.⁵⁶³ Was zu diesem Zeitpunkt noch Berechnung gewesen sein mag, wurde ab dem Inkrafttreten des *Frontgesetzes* im Mai 1936 für alle Bediensteten staatlicher Institutionen verpflichtend.⁵⁶⁴ So auch für Friedrich Wildgans, der im selben Jahr seine Anstellung als Klarinettist beim *Orchester der Bundestheater* antrat.⁵⁶⁵ Im Zuge dieser Tätigkeit, die er bis zu seiner Verhaftung im Jahr 1940 ausübte, kam Wildgans am *Wiener Burgtheater* mit dem Schauspieler und späteren *Gestapo*-Spitzel Otto Hartmann in Kontakt und wurde im Frühjahr 1940 von selbigem für die christlich-konservative Widerstandsgruppe *Österreichische Freiheitsbewegung* um Roman Karl Scholz angeworben. Als Folge des – im Kapitel über die Musik des Widerstands im bürgerlichen Milieu bereits behandelten – Verrats der *Österreichischen Freiheitsbewegung* durch Hartmann im Juli 1940 wurde auch Friedrich Wildgans am 25. Oktober desselben Jahres verhaftet, ins Polizeigefangenenhaus an der Rossauer Lände eingeliefert⁵⁶⁶, und vierzig Tage später, am 4. Dezember 1940, ins *Wiener Landesgericht* überstellt.⁵⁶⁷ Während der gesamten Haftzeit war es seine Mutter Lilly Wildgans, die versuchte, durch das Nutzen persönlicher Kontakte auf die bürokratischen Mühlen des Regimes einzuwirken, um eine Freilassung des Sohnes zu erzielen. Ihre Bemühungen reichten dabei, wie Leopold Brauneiss aus den im *Friedrich Wildgans Archiv* überlieferten Korrespondenzen herausgearbeitet hat, von Bitten um Intervention seitens regimetreuer Persönlichkeiten, bis hin zum Einholen von zweckdienlichen ärztlichen Attesten.⁵⁶⁸ Die Bemühungen zeigten schließlich Wirkung und Friedrich Wildgans wurde laut Anklageschrift am 24. Februar⁵⁶⁹ oder aber laut Brauneiss am 25. Februar 1942⁵⁷⁰, und somit noch lange vor der Hauptverhandlung am 7. und 8. Dezember 1943⁵⁷¹ aus dem *Wiener Landesgericht* entlassen. Dass zu seinen Gunsten interveniert worden sein dürfte, zeigt auch

⁵⁶² Vgl. Christian Heindl (Red.): *Friedrich Wildgans. Werke bei Doblinger*, Wien 2002, S. 3.

⁵⁶³ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 51.

⁵⁶⁴ Vgl. o. A.: *Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich*, Wien 1936, [online verfügbar: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=bgl&datum=1936&page=267&size=45>, 10.1.2018].

⁵⁶⁵ Christian Heindl (Red.): *Friedrich Wildgans*, S. 3.

⁵⁶⁶ Vgl. DÖW 11123.

⁵⁶⁷ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 61. Wie auch: Vgl. DÖW 11123.

⁵⁶⁸ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 61-66.

⁵⁶⁹ Vgl. DÖW 11123.

⁵⁷⁰ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 66.

⁵⁷¹ Vgl. DÖW 19793/70.

ein Vergleich der Anklage, in der etwa seine Betätigung in sozialdemokratischen Kreisen noch als belastend angeführt wird, und der Urteilschrift, in welcher dieser Sachverhalt keinerlei Erwähnung findet und Wildgans' Person eine durchwegs wohlwollende Behandlung erfährt.⁵⁷² Neben der Tatsache des verhältnismäßig späten Eintritts Friedrich Wildgans' in die *Österreichische Freiheitsbewegung* dürften auch diese Interventionen dazu geführt haben, dass über ihn – anders als bei nahezu allen anderen der im Zuge der 1943 und 1944 durchgeführten Verfahren gegen Mitglieder der drei Freiheitsbewegungen um Roman Karl Scholz, Jakob Franz Kastelic und Karl Lederer – ein vergleichsweise mildes Urteil verhängt wurde.⁵⁷³ So wurde er wegen „Nichtanzeige eines Hochverräterischen Vorhabens“⁵⁷⁴ zu einer Haftstrafe von einem Jahr und drei Monaten verurteilt, welche durch die Anrechnung der 16-monatigen Untersuchungshaft als verbüßt galt.⁵⁷⁵

Die rechtskräftige Verurteilung bedeutete allerdings nicht das Ende von Friedrich Wildgans' oppositioneller Betätigung. Nachdem am 4. März 1944 seine erste Ehefrau, die über ein Jahrzehnt ältere Edith Wildgans, vormalige Rosenberg, aus „rassischen“ Gründen verhaftet wurde, schloss er sich in Mödling erneut einer Widerstandsgruppe an.⁵⁷⁶ Signifikante Details um die Organisation und Aktionen dieser Gruppe konnten nicht eruiert werden. Belegbar aber ist, dass Friedrich Wildgans in dieser Zeit kämpferisch-oppositionelle Flugblätter sozialistischer Schlagrichtung verfasste, die er mit „der Berghofbauer“ unterzeichnete⁵⁷⁷ und an unterschiedliche ausgewählte Gruppen verteilte. Gegen Kriegsende habe Wildgans laut eigenen Angaben Kontakte zur Widerstandsbewegung O5 geknüpft, in der er sich allerdings aufgrund seiner – wie er in einem Brief an seine Mutter selbst meinte – linken politischen Ausrichtung unter den überwiegend konservativ und legitimistisch eingestellten Aktivistinnen und Aktivisten eher isoliert gefühlt haben dürfte.⁵⁷⁸

Wenn die unterschiedlichen politischen Betätigungsfelder Friedrich Wildgans' auch keine klare ideologische Zuordnung zulassen, so ist seine der nationalsozialistischen Ideologie abgeneigte Grundhaltung doch evident. Demgemäß – und auch in Einklang mit Brauneiss' Vermutung, Wildgans' politisches Engagement sei unter anderem von seinem starken Hang zum Individualismus geprägt gewesen⁵⁷⁹ – scheint seine Motivation, sich in den Jahren 1938

⁵⁷² Vgl. DÖW 11123.

⁵⁷³ Vgl. DÖW 7755c. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 174.

⁵⁷⁴ DÖW 19793/70

⁵⁷⁵ Vgl. DÖW 19793/70.

⁵⁷⁶ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 35; 68-69.

⁵⁷⁷ Vgl. DÖW 515. Wie auch: Vgl. Wolfgang Neugebauer: *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, Wien 2015, S. 285-286.

⁵⁷⁸ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 69-70.

⁵⁷⁹ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 51.

bis 1945 für diverse oppositionelle Gruppen zu engagieren, weniger einer Überzeugung für eine konkrete politische Idee entsprungen, denn vielmehr den jeweils in Erscheinung tretenden Möglichkeit, sich gegen das von ihm verachtete Regime zu engagieren, geschuldet zu sein. Indizien dafür, dass Friedrich Wildgans seine anti-nationalsozialistische Haltung auch in seine künstlerische Arbeit einfließen ließ, reichen allerdings bis in die Zeit vor dem „Anschluss“ zurück. In so manchen Publikationen wird auf die noch vor 1938 komponierte Operette *Der Diktator* verwiesen, in der er sich auf parodistische Weise mit dem deutschen Reichskanzler Adolf Hitler auseinandergesetzt habe.⁵⁸⁰ Da dieses Bühnenwerk aus Angst vor der Überführung durch das NS-Regime vernichtet worden sein soll⁵⁸¹, lässt sich dieser Sachverhalt heute nicht mehr überprüfen. Der wachsende Druck, dem Wildgans ab dem März 1938 wegen seiner „entarteten“ Kompositionsweise, der Ehe mit der Jüdin Edith Rosenberg und einer vermeintlichen – ihm unter Berufung auf die einstigen gesellschaftlichen Beziehungen seines 1932 verstorbenen Vaters, des Dichters und einstigen Direktor des Wiener Burgtheaters Anton Wildgans angelasteten – Nähe zu jüdischen Kreisen⁵⁸² ausgesetzt war, dürfte sein Bestreben, sich auch in seiner musikalischen Arbeit mit den politischen Umständen auseinanderzusetzen, nicht gemindert haben.

Aus Friedrich Wildgans' Haftzeit im *Wiener Landesgericht* sind im *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* zwei kleinere Kompositionen überliefert. Unter den Notenzeilen des chronologisch ersten, mit dem Titel *Mahnung* versehenen Stückes findet sich folgende handschriftliche Widmung: „[F]ür Herrn Karol Konieczny mit einem herzlichen Gruß zum Jahresschluß 1940“⁵⁸³. Beim Adressaten dieser Widmung handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um jenen polnischen Sozialisten und bildenden Künstler, der im Zuge seiner Flucht vor politischer Verfolgung durch das NS-Regime auch zu Verwandten nach Wien kam.⁵⁸⁴ Sowohl ein der Komposition beigelegter Brief an Konieczny, in dem Friedrich Wildgans seine Bewunderung über dessen künstlerisches Talent zum Ausdruck bringt⁵⁸⁵, als auch die Angaben in Koniecznys Biographie – er wäre am 24. März 1940 auf dem Weg von Wien nach Ungarn von der *Gestapo* verhaftet und bis

⁵⁸⁰ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 52.

⁵⁸¹ Vgl. Hannes Heher: *Friedrich Wildgans*, in: *Friedrich Wildgans. Trompetenkonzert - Missa minima - Eucharistische Hymnen*, Wien - Doblinger 2002, S. 11-12.

⁵⁸² Vgl. DÖW 3043a.

⁵⁸³ DÖW 2738.

⁵⁸⁴ Vgl. Volkhard Knigge (Hgg.): *Buchenwald. Ausgrenzung und Gewalt 1937 bis 1945: Begleitband zur Dauerausstellung in der Gedenkstätte Buchenwald*, Göttingen 2016, S. 104-105. Wie auch: Vgl. o. A.: *Bild des Monats Februar 2008*, [online verfügbar: <https://www.buchenwald.de/829/>, 3.1.2018].

⁵⁸⁵ Vgl. DÖW 2738.

zu seiner Deportation ins Konzentrationslager Buchenwald am 4. Juli 1944 im *Wiener Landesgericht* festgehalten worden, wo er für Mithäftlinge kleinere Zeichnungen angefertigt haben soll⁵⁸⁶ – bekräftigen die Annahme eines dortigen Zusammentreffens der beiden Personen.

Bei der Komposition selbst handelt es sich um einen tonal freien, dreistimmig, polyphon im 4/4-Takt ausgesetzten Kanon für Sopran-, Alt- und Bassstimme, dem folgender Worttext zugrunde liegt⁵⁸⁷:

„O Mensch, o Mensch bedenke,
daß du Staub bist, daß du Staub bist
und daß du wieder zu Staub wirst,
daß du wieder zu Staub wirst.“⁵⁸⁸

Nach der Eröffnung des Stückes im Bass setzt am Beginn des zweiten Taktes die Altstimme mit der um eine Quinte erhöhten Imitation der Bassmelodie, und in der Mitte desselben Taktes der Sopran mit der oktavierten Bassstimme ein. Als ob der Komponist von Beginn des Stückes an die absolute Aufmerksamkeit auf den textinhärenten Appell an das menschliche Gewissen lenken will, lässt er sowohl Alt- als auch Sopranstimme bei ihren Einsätzen mit der Textphrase „O Mensch“ mittels einem großen Sekund-Intervall in ein dissonantes Spannungsverhältnis zur jeweils davor eingesetzten Stimme treten. Solche durch dissonante Intervalle erzeugte Signalwirkungen treten auch an weiteren Stellen des 16 Takte umfassenden Werks in Erscheinung. Beispielsweise an jenem Punkt im vierten Takt, in der das Wort „bedenke“ in allen Stimmen entweder vollendet oder begonnen wird, oder aber auch an jener Stelle im sechsten Takt, an welchem im Bass das Wort „Staub“ zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Beide Worte werden durch eine kleine Sekund zwischen Alt- und Sopranstimme akzentuiert. Die drei Gesangsstimmen sind in strenger Imitation ausgesetzt, welche erst zum Ende des Stückes hin, in Vorbereitung auf das Münden im jeweiligen Ausgangston, verlassen wird. Dabei treten diese – abgesehen vom Schlussakkord – kaum in ein konsonantes Verhältnis zueinander. Ruhepole werden maximal zwischenzeitlich in der Mitte des Stückes in Form von unvollkommenen Konsonanzen angedeutet. Werden die einzelnen Stimmen isoliert voneinander betrachtet, ist das melodische Fortschreiten rein in Sekund- und Terzintervallschritten erkennbar. Mit dieser Praxis wird in Bass- und Sopranstimme jeweils lediglich an einer Stelle im Abschnitt der freien Imitation gebrochen.

⁵⁸⁶ Vgl. o. A.: *Bild des Monats Februar 2008*, [online verfügbar: <https://www.buchenwald.de/829/>, 3.1.2018].

⁵⁸⁷ Vgl. DÖW 2738.

⁵⁸⁸ DÖW 2738.

In der Vertonung der Textphrase „[...] und daß du wieder zu Staub wirst [...]“⁵⁸⁹ lässt Wildgans die Melodie beim Wort „wieder“ in einer C-Dur-Akkordzerlegung – beziehungsweise in der Altstimme in einer G-Dur-Akkordzerlegung – aufsteigen, um danach das textinhärente „Zu-Staubwerden“ in der Sopranstimme mittels einer absteigenden Quart, und in der Bassstimme mit einem absteigenden Tritonus-Intervall akustisch umzusetzen.⁵⁹⁰

Gemäß dem Werktitel stellt der Worttext dieses Kanons gleichsam einen Aufruf zum Gewisswerden der eigenen Vergänglichkeit sowie zur Demut dar, welcher in der musikalischen Sprache Umsetzung findet. Sowohl Titel, Textgehalt als auch der Entstehungskontext lassen klar auf eine dem Regime entgegengesetzte Haltung schließen, die Wildgans mit diesem Werk zum Ausdruck brachte. Und die seitens des *Bundesverbands Österreichischer Widerstandskämpfer und Opfer des Faschismus* in einem Nachruf an Friedrich Wildgans aufgestellte Behauptung, der Komponist hätte dieses Stück dem Widerstand gegen die nationalsozialistische Herrschaft gewidmet⁵⁹¹, erscheint damit durchaus plausibel.

Das zweite, ebenfalls im *Wiener Landesgericht* entstandene Stück – welches bereits in Abhandlungen von Kurt Hahn⁵⁹², Leopold Brauneiss⁵⁹³ und Eberhard Würzl⁵⁹⁴ Erwähnung fand – trägt den Titel *Wahlspruch*. Auch diese vierstimmige, kanonartig Komposition in freier Imitation für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme, die laut einem Vermerk am Notenblatt im März 1941 entstanden sein dürfte, widmete Friedrich Wildgans einem Mithäftling. Folgende Worte, die in handschriftlicher Form dem Notentext nachgestellt sind, weisen darauf hin: „Nimm, lieber Josef Bacak, diese kleine Vertonung Deines Wahlspruches, den Du in bemerkenswerter Weise auf dein eigenes schweres Schicksal anwendest, als kleines Andenken freundschaftlich an. Mögest du dich überall, wo du in Zukunft ehrliches künstlerisches Streben und Denken antriffst, gerne meiner erinnern, Dein ergebener Friedrich Wildgans“⁵⁹⁵. Bei Josef Bacak handelte es sich um einen Aktivisten des

⁵⁸⁹ DÖW 2738.

⁵⁹⁰ Vgl. DÖW 2738.

⁵⁹¹ Vgl. DÖW 2901.

⁵⁹² Vgl. Kurt Hahn: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945*, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 32/33 (1984), S. 222–223.

⁵⁹³ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans. Leben, Wirken und Werk*, Band 2, Diss. masch., Wien 1988, S. 211–212.

⁵⁹⁴ Vgl. Eberhard Würzl: *Zwischen Anpassung und Widerstand. Österreichische Musiker während der NS-Okkupation*, in: *Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988*, Kassel u.a. 1990 (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik Band 8), S. 63.

⁵⁹⁵ DÖW 10466.

organisierten kommunistischen Widerstands, der bereits am 22. August 1939 festgenommen, und am 9. Jänner 1942 am *Oberlandesgericht Wien* wegen *Vorbereitung zum Hochverrat* zu einer sechsjährigen Haftstrafe verurteilt wurde.⁵⁹⁶ Während Wildgans' Haftzeit wurde auch er nachweislich am *Wiener Landesgericht* von der *Gestapo* festgehalten, wo es schließlich zum Aufeinandertreffen der beiden Häftlinge gekommen sein dürfte. Zum Zeitpunkt der Vertonung Josef Bacaks *Wahlspruchs* im März 1941 befand sich dieser bereits über 18 Monate in Untersuchungshaft und wartete – während intensive Ermittlungen zu ihm und seinem Umfeld durchgeführt wurden⁵⁹⁷ – auf seine Anklage, welche erst am 9. Juni 1941 erfolgen sollte.⁵⁹⁸ Das von Wildgans erwähnte „schwere Schicksal“ Bacaks könnte unter anderem auch diese schon lange währende Haftzeit Bacaks gemeint haben. Die Worte, die Josef Bacak vermutlich aus diesen Lebensumständen heraus zu seiner Parole auserkoren hatte und Friedrich Wildgans im März 1941 als textliche Grundlage für seine kleine Komposition heranzog, zeugen – wenngleich er damit weniger ein poetisches als mehr ein psychohygienisches Ziel angestrebt haben dürfte – von dessen nach wie vor aufrechtem Willen, sich den ihm widerfahrenen Repressalien nicht zu beugen:

„Wer mich nicht unterkriegt,
der macht mich stärker,
ja, der macht mich stärker!
Wer mich nicht unterkriegt,
macht mich stärker!“⁵⁹⁹

Entgegen dem zuvor beschriebenen Stück Wildgans' handelt es sich bei dieser 11-taktigen Vertonung Bacaks *Wahlspruchs* um eine tonale Komposition⁶⁰⁰, was allerdings, ob seines von Brauneiss als „parallele kompositorische Entwicklung“ bezeichnete parallele Anwenden unterschiedlicher Kompositionstechniken, wenig verwunderlich erscheint.⁶⁰¹ Wenn Wildgans hier auch keine Grundtonart angibt, so weisen die in seiner Komposition auftretenden Kadenzen darauf hin, dass sich der Urheber in diesem Stück harmonisch auf die Tonart F-Dur bezieht. Des Weiteren unterscheidet sich das Stück vom Vorhergehenden auch in der Art der musikalischen Ausdeutung des Worttextes. Während Wildgans in der *Mahnung* durch die Melodieführung auf den Textinhalt Bezug zu nehmen scheint, tritt dieses Moment im *Wahlspruch* gänzlich in den Hintergrund. Stattdessen liegt hier das

⁵⁹⁶ Vgl. DÖW 7755/1. Wie auch: Vgl. DÖW 7755/2.

⁵⁹⁷ Vgl. DÖW 20752/132a.

⁵⁹⁸ Vgl. DÖW 7755/1.

⁵⁹⁹ DÖW 10466.

⁶⁰⁰ Vgl. DÖW 10466.

⁶⁰¹ Vgl. Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 2, S. 211-212.

Hauptaugenmerk auf einer – wie es Leopold Brauneiss in Bezug auf dieses, auch von ihm entdeckte Stück formuliert – „strenge[n] Stimmführung“⁶⁰², wodurch die Musik dem ihr zugrundeliegenden Worttext mittels ihrer hymnenhaften Klangästhetik emotionalisierenden Nachdruck verleiht.⁶⁰³

Zusammenfassend dürfte die Funktion der beiden Stücke Friedrich Wildgans' mehr im *individuell-psychischen*, denn im *gesellschaftlich-kommunikativen* Bereich liegen.⁶⁰⁴ Darauf lässt neben den prekären Umständen des Schaffungsprozesses während der Gefangenschaft, welche die Möglichkeit einer breiteren Rezeption von vorneherein ausschlossen, auch die Tatsache schließen, dass beide Werke als persönliches Geschenk an Mithäftlinge gerichtet wurden. Wenn auch, vor allem im Fall der Vertonung von Josef Bacaks *Wahlspruch*, ein grundsätzliches Bestreben dieses Werk zu politischen Zwecken einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren, nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, scheint dennoch das Potential einer breiteren Rezeption allein durch die kompositorische Konzeption deutlich eingeschränkt gewesen zu sein. Davon abgesehen lässt sich die politische Schlagrichtung der beiden Stücke klar belegen und sowohl *Wahlspruch* als auch *Mahnung* können eindeutig als gegen das Regime gerichtete Kompositionen klassifiziert werden.

5.3.2. Geistiger Widerstand im Kreis der Zweiten Wiener Schule: Hans Erich Apostel

Nicht immer sind regimekritische Inhalte und Anspielungen aus Kompositionen auf den ersten Blick identifizierbar, und lassen sich mitunter erst anhand einer näheren Analyse des Stückes sowie der Produktionsumstände offenlegen. Die prekäre Quellenlage bezüglich solcher nicht selten im „inneren Exil“ geschaffenen und aus Angst vor Repression oder aufgrund der kultur-politischen Umstände unveröffentlichten Werke, trägt das ihrige zur vergleichsweise schwierigen Lokalisierung von Indizien für das Leisten geistigen Widerstands bei. Angesichts der Vielzahl an – aus „rassischen“, politischen oder ästhetischen Gründen – mit Berufs- und Auftrittsverboten belegten Komponistinnen und Komponisten ist anzunehmen, dass in eben solchen Kreisen, wenn auch ohne Breitenwirksamkeit, eine künstlerische Auseinandersetzung mit den sozio-politischen Umständen stattgefunden haben könnte. Anders als bei den beiden Werken Friedrich Wildgans' lassen sich dabei werkimmanente, systemkritische Konnotationen oder Botschaften nicht immer auf so einfache Weise anhand des Entstehungskontextes und des

⁶⁰² Leopold Brauneiss: *Friedrich Wildgans*, Band 1, S. 62.

⁶⁰³ Vgl. DÖW 10466.

⁶⁰⁴ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78-79.

Textinhalts oder der Analyse der politischen Biographien der urhebenden Personen offenlegen. Schließlich wurden solch potentiell gefährliche Inhalte oft verschleiert, um der Gefahr einer möglichen Denunziation wegen regimefeindlicher Äußerungen vorzubeugen. Gleichzeitig aber, und das darf speziell in der Auseinandersetzung mit Werken professionell Musikschafter nicht außer Acht gelassen werden, könnten politische Anspielungen auch mittels künstlerisch-stilistischer Techniken maskiert worden sein. In beiden Fällen sind solche Bezüge auf die politischen Umstände aus heutiger, von der damaligen Lebensrealität und Semantik entkoppelten Perspektive, nur noch schwer identifizierbar, und deren Entschlüsselung bedarf einer gründlichen Analyse.

Für die Auffindung und Einordnung solcher Werke ist – wie eingangs erwähnt – die prekäre Quellenlage zu beachten. Wurden Musikschafter beispielsweise nicht aufgrund politischer Aktivitäten während der NS-Zeit aktenkundig, entzogen sie sich dem Fokus der Widerstandsforschung. Zusätzlich bestanden für Komponistinnen und Komponisten, die zum künstlerischen Schweigen gezwungen waren, denkbar wenige Möglichkeiten der Veröffentlichung oder Aufführung potentiell gefährlicher Werke. Die Verbreitung solcher Musikstücke war zumeist auf das engere persönliche Umfeld der urhebenden Personen beschränkt, und die Kompositionen selbst liegen heute mitunter – sofern sie nicht, wie beispielsweise im Falle von Scholz und Wildgans geschehen, aus Angst vor der Staatsmacht vernichtet wurden – in privatem Besitz oder in Nachlässen verborgen. Im Unterschied zu den bisher behandelten Fallbeispielen, deren Musiken oder betreffende Personen meist anhand von Erwähnungen in behördlichen Dokumenten ausfindig gemacht werden konnten, muss am Beginn der Suche nach anti-nationalsozialistischen Positionierungen in musikalischen Werken der „inneren Emigration“ das Eruiere von Persönlichkeiten stehen, denen zum einen eine potentiell anti-nationalsozialistische Gesinnung zugerechnet werden kann, und die zum anderen während der Zeit des Nationalsozialismus in Wien verblieben und dabei auch künstlerisch tätig waren.

Ein Personenkreis, in dem eine der nationalsozialistischen Ideologie entgegengesetzte Geisteshaltung vermutet werden kann, ist die Gruppe jener Komponisten, die dem erweiterten Kreis um Arnold Schönberg zuzurechnen ist. Schließlich war eine charakteristische Eigenheit der *Zweiten Wiener Schule* ihr holistisch-„gesamt-kultureller“⁶⁰⁵ Zugang zum künstlerischen Schaffen, der neben der Vermittlung reiner technischer

⁶⁰⁵ Rainer Bischof: *Hans Erich Apostel oder die Schönheit der Ordnung*, in: Österreichische Musikzeitschrift 35 (1980), S. 16.

Fähigkeiten auch eine intensive Auseinandersetzung mit philosophischen, künstlerischen aber auch naturwissenschaftlichen sowie politischen Thematiken einschloss.⁶⁰⁶ Durch das Entstehen für diesen intellektuellen Zugang, die Entwicklung neuer, den bisherigen Hörgewohnheiten widersprechenden Kompositionstechniken und die Tatsache seiner jüdischen Abstammung, vereinten sich in Arnold Schönbergs Person gleich mehrere Feindbilder der nationalsozialistischen Ideologie, was sich auch maßgeblich auf seine Gefolgschaft auswirkte. Es liegt auf der Hand, dass in erster Linie Personen jüdischer Abstammung im Kreis um Schönberg unter dem zunehmenden Druck des Regimes zu leiden hatten. Erst in zweiter Linie wurden politische und zuletzt ästhetische Maßstäbe angesetzt. Vor allem die kulturpolitischen Instanzen machten sich keinerlei Mühe einer differenzierten Betrachtung und pflegten sämtliche Kunstschaffende in Schönbergs Einflussphäre als „verjudet“, „kulturbolschewistisch“ und „entartet“ zu klassifizieren⁶⁰⁷, wodurch bald auch sein Schülerkreis Repressionen erlitt.⁶⁰⁸ Arnold Schönberg selbst verließ nach zunehmenden „rassischen“ Anfeindungen und auf Anraten seiner Freunde bereits im Mai 1933 Deutschland und im Oktober desselben Jahres den europäischen Kontinent in Richtung amerikanisches Exil.⁶⁰⁹ Bald folgte die Mehrheit seines Schülerkreises Schönbergs Beispiel und floh vor Repressalien in Zentraleuropa. Nach der Machtergreifung Adolf Hitlers waren jene zuallererst betroffen, die, wie auch Schönberg selbst, ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt auf deutschem Staatsgebiet hatten. Beispiele dafür sind Hanns Eisler, der ebenfalls noch 1933 seinen stationsreichen Weg in die Emigration antrat⁶¹⁰, Viktor Ullmann, der im selben Jahr aus Deutschland nach Prag floh, von wo aus er 1942 nach Theresienstadt deportiert und 1944 in Auschwitz ermordet wurde⁶¹¹, oder der 1936 von Berlin über Paris in

⁶⁰⁶ Vgl. Christian Martin Schmidt: Art. *Schönberg, Schoenberg, Arnold* (Franz Walter), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 14, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2005, Sp. 1581-1582. Wie auch: Vgl. Stephan, Rudolf: Art. *Wiener Schule*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 9, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1998, Sp. 2034-2035.

⁶⁰⁷ Vgl. Joseph Wulff: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, ungekürzte Ausgabe, Frankfurt am Main u.a. 1983, S. 45; 223-224; 229; 361-362; 433; 469.

⁶⁰⁸ Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett. Historische Sprachaufnahmen von Hans Erich Apostel sowie Mirjam Wiesemann im Gespräch mit Apostels Schüler und Vertrautem Rainer Bischof*, Düsseldorf - CybeleRecords 2010, CD 3; Nr. 5. Wie auch: Vgl. Constantin Floros: *Die Wiener Schule und das Problem der „deutschen Musik“*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 37-44.

⁶⁰⁹ Vgl. Christian Martin Schmidt: Art. *Schönberg, Schoenberg, Arnold* (Franz Walter), in: *MGG*, Personenteil Band 14, Sp. 1594.

⁶¹⁰ Vgl. Thomas Ahrend: Art. *Eisler, Hanns, eigentl. Johannes*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2001, Sp. 188-189.

⁶¹¹ Vgl. Schultz, Ingo: Art. *Ullmann, Viktor*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 16, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2006, Sp. 1195-1196.

die USA ausgewanderte Eduard Steuermann⁶¹². Vor dem noch austrofaschistischen Österreich suchten 1935 Richard Hoffmann und 1936 Paul Amadeus Pisk in Neuseeland und den USA Schutz.⁶¹³ Ab dem „Anschluss“ 1938 setzte die zahlenmäßig größte Fluchtbewegung aus dem erweiterten Schönbergkreis ein, der sich die Komponisten Heinrich Jalowetz, Erwin Stein und Egon Wellesz anschlossen.⁶¹⁴ In den Jahren 1939 und 1940 verließen schließlich auch Leopold Spinner und Rudolf Kolisch die „Ostmark“ und gingen ins englische beziehungsweise amerikanische Exil.⁶¹⁵

Somit blieben aus dem Kreis der *Zweiten Wiener Schule* nur wenige übrig, die sich als Teil der Wiener Gesellschaft in ihrer Musik dem Regime gegenüber kritisch äußern hätten können. Da sowohl Alban Berg als auch Karl Horwitz bereits einige Jahre vor der nationalsozialistischen Machtübernahme in Österreich verstorben waren⁶¹⁶, verweilte aus dem Kreis der frühesten Schüler Schönbergs in den Jahren 1938 bis 1945 nur noch Anton Webern im Wiener Raum. Weberns Haltung zum NS-Regime schien allerdings ein zwiegespaltenes, auf jeden Fall aber ein aus historischer Sicht nur schwer zu entschlüsselndes gewesen zu sein. Während einige Autoren ein Naheverhältnis Weberns zu nationalsozialistischem Gedankengut gänzlich abstreiten⁶¹⁷ oder zumindest als von außen diktiert betrachten⁶¹⁸, sehen andere durchaus Anzeichen für zumindest zeitweiliges Liebäugeln mit der NS-Ideologie⁶¹⁹. Selbst Arnold Schönberg war – auch wenn mancherorts unter Berufung auf fragwürdige Quellen behauptet wird, Schönberg hätte Verständnis für

⁶¹² Vgl. Alexander Rausch: Art. *Steuermann, Eduard*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2306.

⁶¹³ Vgl. Elisabeth Th. Hilscher-Fritz: Art. *Hoffmann, Richard*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 771. Wie auch: Vgl. Christian Fastl: Art. *Pisk, Familie*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1775.

⁶¹⁴ Vgl. Uwe Harten: Art. *Jalowetz, Heinrich*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 879. Wie auch: Vgl. Alexander Rausch: Art. *Stein, Erwin*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2294. Und: Vgl. Stefan Schmidl: Art. *Wellesz, Egon Joseph*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2621.

⁶¹⁵ Vgl. Reinhard Kapp: Art. *Spinner, Leopold*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2264-2265. Wie auch: Vgl. Alexander Rausch: Art. *Kolisch, Rudolf*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2004, S. 1094.

⁶¹⁶ Vgl. Matthias Schmidt: Art. *Berg, Alban Maria Johannes*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2002, S. 134. Wie auch: Vgl. Barbara Boisits: Art. *Horwitz, Karl*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 805.

⁶¹⁷ Vgl. Friedrich Wildgans: *Anton Webern. Eine Studie*, Tübingen 1967, S. 110.

⁶¹⁸ Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 478-479.

⁶¹⁹ Vgl. Ulrich Dürner und Georg Günther: *Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Wien u.a. 2012, S. 172. Wie auch: Vgl. Hanns-Werner Heister: *Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 141-142.

Weberns gespaltene Haltung zur NS-Ideologie gezeigt⁶²⁰ – um die politische Gesinnung seines einstigen Schülers besorgt.⁶²¹ Eberhard Würzl wiederum sieht Weberns politische Gespaltenheit in der damaligen „[...] bei Sozialdemokratischen wie Christlichsozialen tiefverwurzelten deutschnationalen Tradition [...]“⁶²² begründet. Dennoch kann dem Komponisten mit einstiger Nähe zur Sozialdemokratie zu keiner Zeit eine eindeutig nationalsozialistische Gesinnung nachgewiesen werden. Offen kritisch zeigte er sich wenig überraschend – schließlich wurde auch seine Musik als „entartet“ klassifiziert⁶²³ – gegenüber der nationalsozialistischen Kulturpolitik.⁶²⁴ Auch ist überliefert, dass er zu keinem Zeitpunkt dazu bereit war, sich von seinen jüdischen Freundinnen und Freunden zu distanzieren, und sich Webern auch trotz möglicher negativer Konsequenzen für diese einsetzte.⁶²⁵ Demgegenüber dürfte er zumindest zwischenzeitlich so manchen Aspekten der NS-Ideologie nicht gänzlich abgeneigt gewesen sein.⁶²⁶ Zusammenfassend kann ihm zwar in Bezug auf manche Bereiche, wie beispielsweise dem Antisemitismus, ein klar resistentes Verhalten nachgewiesen werden, keinesfalls aber kann Webern dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus zugerechnet werden. Eindeutig aber ist die Sachlage in Bezug auf den hier zu behandelnden Bereich der Musik im Kontext des Widerstands. So verfolgte Anton Webern zwar in äußerst konsequenter Weise seine durchaus mit der NS-Ästhetik divergierenden Kompositionstechniken, allerdings nicht aus einer gegen das Regime gerichteten Intention, sondern aus persönlicher Überzeugung von der Notwendigkeit einer kompositionstechnischen Weiterentwicklung.⁶²⁷ Dies stellt gleichzeitig einen prominenten Beleg dafür dar, dass etwa eine atonale Komposition nicht unmittelbar auf eine anti-nationalsozialistische Gesinnung hinweist, und dass nicht jedes Dissonanzen aufweisende Stück als potentiell oppositionelles Werk betrachtet werden darf.

⁶²⁰ Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern*, S. 483.

⁶²¹ Michael Mäckelmann: *Heimstatt und Synagoge. Der Jude Arnold Schönberg im Jahr 1938*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 58.

⁶²² Vgl. Eberhard Würzl: *Zwischen Anpassung und Widerstand*, S. 56.

⁶²³ Vgl. Hanspeter Krellmann: *Anton Webern. Mit Selbstbildnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 69.

⁶²⁴ Vgl. Walter Kolneder: *Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils*, Wien 1974 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 19), S. 151.

⁶²⁵ Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern*, S. 69-71. Wie auch: Vgl. Gertraud Cerha: *Zum Verhältnis von Idee, Ideal, Ideologie und Wirklichkeit in der Welt von Anton von Webern*, in: Österreichische Musikzeitschrift 43/12 (1988), S. 654.

⁶²⁶ Vgl. Gertraud Cerha: *Zum Verhältnis von Idee, Ideal, Ideologie und Wirklichkeit in der Welt von Anton von Webern*, S. 654. Wie auch: Vgl. Ulrich Dürner und Georg Günther: *Musik und „Drittes Reich“*, S. 172.

⁶²⁷ Vgl. Marion Diederichs-Lafite: *Musik zwischen Ideologie und Wirklichkeit*, in: Österreichische Musikzeitschrift 43/12 (1988), S. 649.

Neben dem engeren Umfeld war auch der erweiterte Kreis um Arnold Schönberg merklich ausgedünnt und es verblieben nur wenige seiner einstigen Schülerinnen und Schüler während der Zeit der NS-Herrschaft in Wien. Einer davon war Erwin Ratz, der neben Schönberg auch bei Webern Kompositionsunterricht erhalten hatte. Allerdings dürfte sich Ratz verstärkt der Musikwissenschaft und der Förderung des musikalischen Schaffens anderer gewidmet haben, anstatt sich selbst kompositorisch zu betätigen.⁶²⁸ Obgleich eine musikalische Auseinandersetzung seinerseits mit dem Zeitgeschehen ohne Kenntnis der konkreten Quellenlage nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, ist anzunehmen, dass Erwin Ratz zum einen wegen seiner Verpflichtungen gegenüber dem Elterlichen Bäckereibetrieb⁶²⁹ wenig zeitliche Ressourcen für musikalische Praxis aufbringen konnte, und zum anderen, ob seines riskanten Engagements für vom Regime verfolgte Mitmenschen⁶³⁰, darauf bedacht gewesen sein dürfte, in den Jahren 1938 bis 1945 durch regimefeindliche Betätigungen nicht unnötig in Erscheinung zu treten. Ein weiterer einstiger Schüler Schönbergs sowie Alban Bergs, der, unter anderem von Erwin Ratz, vor der „rassischen“ Verfolgung versteckt, die Zeit des Zweiten Weltkriegs in Wien überdauerte, war Josef Maximilian Polnauer.⁶³¹ Ebenso wie bei Erwin Ratz kann bei Josef Polnauer das Schaffen kompositorischer Arbeiten allgemein, oder gar regimekritischer Werke im Speziellen, während jener Jahre nicht ausgeschlossen, jedoch auch nicht nachgewiesen werden.

Ein weiterer zu jener Zeit in Wien verbliebener Komponist aus diesem Kreis war der ehemalige Schüler von Arnold Schönberg und Alban Berg, Hans Erich Apostel.⁶³² Gemäß den Schilderungen seines künstlerischen wie auch gesellschaftlichen Rückzugs in die Isolation während der Zeit des Nationalsozialismus⁶³³ existieren auch keinerlei Anzeichen, die auf ein aktives politisches Engagement seinerseits hinweisen würden. Jedoch wird dem

⁶²⁸ Vgl. Matthias Henke: Art. *Ratz, Erwin*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 13, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2005, Sp. 1312.

⁶²⁹ Vgl. Johannes Kretz: *Erwin Ratz – Leben und Wirken*, in: *Studien zur Wiener Schule 1*, Frankfurt am Main u.a. 1996 (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs Band 4), S. 23-24.

⁶³⁰ Vgl. o. A.: *Ratz Erwin (1898 - 1973)*, [online verfügbar:

<http://db.yadvashem.org/righteous/righteousName.html?language=en&itemId=6257676>, 13.12.2017].

⁶³¹ Vgl. Harten, Uwe: Art. *Polnauer, Josef Maximilian*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1788.

⁶³² Vgl. Gerold W. Gruber: *Hans Erich Apostel: Fischerhaus-Serenade, op. 45 (1971)*, in: *Dodekaphonie in Österreich nach 1945*, hg. von Gottfried Scholz, Wien 1988, S. 185. Wie auch: Vgl. Steffen Schleiermacher: *Hans Erich Apostel*, in: *The Viennese School. Teachers & Followers. Alban Berg*, Detmold – Musikproduktion Dabringhaus und Grimm 2007, S. 23.

⁶³³ Vgl. Leo Dorner: *Apostel – Jelinek – Wellesz. Konzert und Vorträge*, Wien 1976, S. 8. Wie auch: Vgl. Eberhard Würzl: *Zwischen Anpassung und Widerstand*, S. 56.

zum Zeitpunkt des „Anschlusses“ 37-jährigen, ebenfalls als „entartet“ eingestuft⁶³⁴ Komponisten durchgehend eine klar die nationalsozialistische Geisteshaltung ablehnende Gesinnung zugeschrieben. Der Komponist und langjährige Apostel-Schüler Rainer Bischof nennt in einem Gespräch mit Mirjam Wiesemann drei vordergründige Aspekte, die ausschlaggebend für Hans Erich Apostels Antipathie gegenüber der NS-Ideologie gewesen sein sollen. Zum einen wäre es der ordinär-vulgäre und zugleich kunstfeindliche Habitus der nationalsozialistischen Polemik gewesen, der mit Apostels intellektueller Geisteshaltung nicht in Einklang zu bringen war. Zum anderen sei es aber vor allem – ob seiner engen Vernetzung und Freundschaften mit Personen jüdischer Religionszugehörigkeit – der Antisemitismus gewesen, der ihn „davon abhielt in irgendeiner Form mit dem Nationalsozialismus [...]“⁶³⁵ zu sympathisieren.⁶³⁶ Dies deckt sich auch mit in der *Wienbibliothek im Rathaus* aufbewahrten Korrespondenzen, die Schilderungen Apostels enthalten, in denen er betroffen von flüchtenden Freunden berichtet und sich über die daraus resultierende Ausdünnung seines sozialen Umfeldes beklagt.⁶³⁷ Als dritten Aspekt weist Bischof darauf hin, dass für Apostel stets das Verantwortungsvolle des menschlichen Handelns, im Sinne einer aufgeklärt-humanitären Ethik, im Vordergrund stand, was mit dem von der Basis her inhuman-totalitären NS-Staat unvereinbar gewesen wäre.⁶³⁸ Abgesehen davon soll er diesen ethischen Anspruch auch an seinen künstlerischen Schaffensprozess gestellt haben, indem er auf die Wichtigkeit der Teilhabe am Weltgeschehen hingewiesen, und das Komponieren ganz im Sinne Arnold Schönbergs als das Ordnen von Tönen mit dem Ziel des Erschaffens einer höheren Ebene der „[...] substantiellen Aussage über die Welt und das Dasein [...]“⁶³⁹ verstanden habe.⁶⁴⁰

Eben dieser ethische Anspruch, gepaart mit der ihm attestierten, klar anti-nationalsozialistischen Gesinnung, weist zumindest auf die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit den politischen Umständen in Apostels kompositorischen Werken hin. Nun wird aber in der Literatur wiederholt darauf hingewiesen, er wäre in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich kaum kompositorisch tätig gewesen. Tatsächlich gelangte im Zeitraum zwischen 1938 und 1945 lediglich ein Werk, nämlich die

⁶³⁴ Vgl. Walter Salmen: *Aus dem Gästebuch von Hans Erich Apostel*, in: Österreichische Musikzeitschrift 41 (1986), S. 308.

⁶³⁵ Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 3; Nr. 5.

⁶³⁶ Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 3; Nr. 5.

⁶³⁷ Vgl. IN 151.584.

⁶³⁸ Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 3; Nr. 14.

⁶³⁹ Vgl. Rainer Bischof: *Hans Erich Apostel oder die Schönheit der Ordnung*, S. 15.

⁶⁴⁰ Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 3; Nr. 13. Wie auch: Vgl. Rainer Bischof: *Hans Erich Apostel oder die Schönheit der Ordnung*, S. 15.

Fünf Gesänge für tiefe Stimme und Orchester nach Gedichten von Friedrich Hölderlin, in Form eines Klavierauszugs zur Veröffentlichung.⁶⁴¹ Auch klagte Apostel in so manchen seiner zahlreichen Briefe über sein Unvermögen, eine für ihn zufriedenstellende künstlerische Produktivität an den Tag zu legen.⁶⁴² Gleichzeitig aber ist Briefen aus jener Zeit zumindest vereinzelt zu entnehmen, dass Apostel – neben seiner Arbeit an den erwähnten 1941 unter der Opuszahl 9 veröffentlichten Liedern – nicht gänzlich untätig war und gelegentlich mit seinen Freundschaften, die er auch während der Zeit seiner „inneren Emigration“ mittels regem Briefverkehr pflegte⁶⁴³, über sein Schaffen korrespondierte.⁶⁴⁴ Wenn auch nicht in großer Zahl, so sind dennoch diese bestätigenden Hinweise in Apostels Nachlass zu finden.

In der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* befindet sich ein unbetitelttes Notenblatt mit einer 12-taktigen Komposition Apostels. Ob es sich hierbei um eine musikalische Skizze handelt, oder ob das kurze Stück von vornherein in dieser Prägnanz erdacht war, lässt sich nur schwer beurteilen. Ein vom Schlusston auf eine mögliche weitere Seite verweisender Bindebogen lässt allerdings die Vermutung zu, dass es sich bei dem Autographen um ein Fragment handeln könnte. Der den drei Notenzeilen zugrundeliegende Worttext zeigt in jedem Fall, dass Apostel hier, laut einer Datumsnotiz am Seitenende, im Dezember 1939 die ersten beiden Verszeilen des *Schicksalslieds* aus Friedrich Hölderlins *Hyperion* vertonte⁶⁴⁵:

„Doch uns ist gegeben
auf Keiner Stätte zu ruhn.“⁶⁴⁶

Aufgrund eben dieser literarischen Vorlage darf vermutet werden, dass die Vertonung des Textfragments aus Hölderlins *Schicksalslied* mit dem bei der *Universal Edition* erschienenen *Opus 9* in Zusammenhang steht. Schließlich war Apostel im Entstehungszeitraum der 12 Takte nachweislich mit der Komposition besagten Werkes beschäftigt.⁶⁴⁷ Somit ist weiters die Möglichkeit gegeben, dass auch dieses Fragment, ebenso wie die Lieder des *Opus 9*, die Apostel laut eigenen Angaben in einem Brief vom 12. Februar 1943 an seinen

⁶⁴¹ Vgl. Hans Erich Apostel: *Fünf Gesänge. OP. 9*, Klavierauszug, Wien 1942.

⁶⁴² Vgl. F10 Apostel 727.

⁶⁴³ Vgl. Gerold W. Gruber: *Hans Erich Apostel*, in: *Dodekaphonie in Österreich nach 1945*, S. 185. Wie auch: Vgl. Walter Salmen: *Aus dem Gästebuch von Hans Erich Apostel*, in: *ÖMZ*, S. 308.

⁶⁴⁴ Vgl. F10 Apostel 727. Wie auch: Vgl. IN 149.406.

⁶⁴⁵ Vgl. F10 Apostel 203.

⁶⁴⁶ Friedrich Hölderlin: *Hyperion. Oder der Eremit in Griechenland*, Stuttgart 2006, S. 160.

⁶⁴⁷ Vgl. IN 151.584. Wie auch: Vgl. IN 149.406.

Freund Gerhard Drieman „niemals mit Klavier aufgeführt wissen“ wollte⁶⁴⁸, für Orchesterbegleitung erdacht war, und es sich bei dem Notenmaterial um einen Klavierauszug handelt. Diesen Sachverhalt gänzlich zu klären ist anhand der aktuellen Quellenlage kaum möglich.

Die kompositorische Konzeption des Stückes weist jedenfalls starke Bezüge zur Aussage der beiden vertonten Verszeilen auf und Apostel lässt maximal vorübergehend einen eindeutigen Bezug auf ein tonales Zentrum zu. Bereits der erste Akkord mit einem D-Dur-Nonakkord im Violinschlüssel und dem aus Des und As der großen, und F der kleinen Oktave gebildeten Dreiklang im Bassschlüssel entzieht sich einer eindeutigen tonalen Zuordnung und leitet das Lied dementgegen mit einer disharmonischen Spannung ein. Selbst die am Taktende auftaktig mit dem eingestrichenen d einsetzende und in Terz- und Sekundintervallen syllabisch fortschreitende Gesangsstimme scheint die Interpretationsmöglichkeiten der tonalen Bezugspunkte nur geringfügig einschränken zu können. Erst am Beginn des dritten Taktes erreichen Klavier- und Gesangsstimme für kurze Zeit einen gemeinsamen tonalen Bezugspunkt in einem durch Tritonus und großer Septime nicht ungetrübten F-Dur-Akkord, welcher allerdings mit einem Intervallsprung um eine kleine Septime abwärts in der Gesangsstimme sogleich wieder verlassen wird. Unterstrichen wird diese neuerliche Dissonanz durch das Hinzufügen des akkordfremden Zweiklanges einer großen Septime in der zweigestrichenen Oktavlage. Durch diesen sich im Folgetakt über den fort klingenden F-Dur-Quartseptakkord um einen kleinen Sekundschrift erhöhenden Zweiklang wird zum einen – im Unterschied zum Anfangsakkord, bei welchem die Dissonanzen durch weite wie auch tiefe Lage in entschärfter Form erklingen – eine aufdringliche dissonante Reibung erzeugt, und zum anderen ein an späterer Stelle wiederkehrendes Stilelement vorweggenommen. Über einer Umkehrung des Anfangsakkords setzt im fünften Takt die Singstimme mit dem zweiten Textvers ein, welcher im sechsten Takt mit dem Wort „ruhn“ auf dem a der kleinen Oktave vollendet wird und im Zusammenklang mit dem, wie im dritten Takt, angedeuteten tonalen Zentrum F-Dur eine neuerliche musikalische Umsetzung erfährt. Doch auch hier wird noch am Ende desselben Taktes in der Klavierstimme durch den unmittelbar nach Beendigung des Gesangs neuerlich eingeworfenen Zweiklang einer großen Septime in der zweigestrichenen Oktavlage verdeutlicht, dass es sich bei der suggerierten Ruhe lediglich um eine scheinbare handelt. Dieses bereits angedeutete Stilelement wird nun wellenförmig, in Sekundschriften, über dem weiterhin angedeuteten tonalen Bezugspunkt F-Dur bis in den achten Takt

⁶⁴⁸ Vgl. F10 Apostel 727.

fortgeführt, wo es, jeglichen Anschein von Ruhe auflösend, in einer zweitaktigen, rhythmisch komplexen Verdichtung mündet. Nach einem *molto ritardando* ab dem zehnten Takt und einer steten melodischen Abwärtsbewegung wird schließlich im vorletzten Takt der Schluss-Mehrklang mit einem oktavierten F in Kontra- und großer Oktave, und einem darüber geschichteten h-Quartenakkord in großer und kleiner Oktavlage erreicht. Diesen Akkord lässt Apostel noch über den Takt hinaus für die Dauer einer 16tel-Note weiterklingen, ehe er im letzten Takt lediglich das isolierte a ausklingen lässt.⁶⁴⁹

Wie bereits erwähnt lässt sich aus heutiger Sicht nicht widerspruchlos beurteilen, in welchem Stadium sich diese Komposition im Dezember 1939 befunden hat. Für die hier zu behandelnde Thematik wesentlich interessanter scheinen allerdings zweierlei Sachverhalte zu sein: Zum einen verlangt das von Apostel gewählte Textfragment nach einer näheren, den historischen Kontext miteinschließenden Betrachtung. Schließlich stellte die Bearbeitung von Texten Friedrich Hölderlins zur Zeit des Nationalsozialismus an sich bereits einen dichotomischen Sachverhalt dar.⁶⁵⁰ Hölderlin kann nämlich klar zu jenen Dichterinnen und Dichtern gezählt werden, die vom NS-Regime in hohem Maße geachtet, und deren Werke stark in den Kanon der deutsch-nationalen Kunst integriert wurden.⁶⁵¹ Vor allem die verstärkte Hinwendung zum „Vaterland Deutschland“ in seinem Spätwerk erfuhr in nationalistischen Strömungen wohlwollende Resonanz⁶⁵², die bis hin zur Verwendung seiner Werke zum Zweck der „[...] Ästhetisierung von Leid, Kampf und Tod [...] in den letzten Jahren des Dritten Reiches [...]“⁶⁵³ führte. Allerdings gilt, heute wie damals, die von den Nationalsozialisten forcierte Art der Auslegung Hölderlins Texte als umstritten, sollten doch, gemäß dem Kontext seiner Zeit, geistig-kulturelle, nicht imperialistisch-kriegerische Leistungen, Deutschland zu neuerlicher Größe verhelfen.⁶⁵⁴ In diesem Sinne will etwa die Germanistin Claudia Albert Bearbeitungen von Hölderlintexten, gleich ob im inneren oder äußeren Exil geschaffen, verstanden wissen. Solche könnten gleichsam als der von der NS-Ideologie beanspruchten Deutungshoheit entgegengesetzt betrachtet werden, und wären „[...] als Spuren und Stellvertreter für »das zertretene Bild« H[ölderlins], über das in anderen

⁶⁴⁹ Vgl. Vgl. F10 Apostel 203.

⁶⁵⁰ Vgl. Claudia Albert: *Nationalsozialismus und Exilrezeption*, in: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Johann Kreuzer, Stuttgart u.a. 2002, S. 444.

⁶⁵¹ Vgl. Ulrich Dürner und Georg Günther: *Musik und „Drittes Reich“*, S. 45; 73-74.

⁶⁵² Vgl. Henning Bothe: *Hölderlin zur Einführung*, Hamburg 1994, S. 159.

⁶⁵³ Claudia Albert: *Nationalsozialismus und Exilrezeption*, in: *Hölderlin-Handbuch*, S. 444.

⁶⁵⁴ Vgl. Henning Bothe: *Hölderlin zur Einführung*, Hamburg 1994, S. 159-166.

Zeiten neu zu verhandeln ist“⁶⁵⁵, zu würdigen.⁶⁵⁶ In Anbetracht sowohl Apostels durchaus intellektuell geprägter Arbeitsweise als auch seiner humanitären Gesinnung darf vermutet werden, dass er Friedrich Hölderlins Texte in seiner Gänze verstanden und deren Vertonungen nicht in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie stellen wollte.

Die Tatsache, dass das *Schicksalslied* nicht in den Kanon der im *Opus 9* veröffentlichten Lieder aufgenommen wurde, stellt den zweiten hier bemerkenswerten Sachverhalt dar. Auch diesbezüglich eröffnet sich ein breiter Interpretationsspielraum, der nicht zur Gänze zu klären sein wird. Die Gründe für die Nichtveröffentlichung dieses Stückes könnten freilich auch im künstlerischen Anspruch Apostels begründet liegen. Andererseits aber lässt der Text des *Schicksalslieds* – im Gegensatz zu den für das *Opus 9* gewählten Gedichten⁶⁵⁷ – eine gegen das Regime gerichtete Auslegung zu. So hätten diese – gemäß der einen existenziellen Tiefpunkt des Protagonisten markierenden Rolle im Hyperion⁶⁵⁸ – die Unvereinbarkeit der göttlichen und menschlichen Sphäre anprangernden Worte durchaus als Metapher für die Kritik an einer totalitären Herrschaftsstruktur, und somit als Aufbegehren gegen das nationalsozialistische Regime verstanden werden können. Im Falle einer solchen Anreicherung der literarischen Vorlage mit einer zusätzlichen, gegenwartsbezogenen Deutungsebene läge der Ausschlussgrund einer Veröffentlichung auf der Hand. Gänzlich geklärt werden können die tatsächlichen Intentionen Apostels und Produktionsumstände dieses Stückes freilich nicht.

Müssen im Fall von Apostels Bearbeitung des *Schicksalslieds* auch manche Fragen offen bleiben, so scheint sich die werkimmanente Bezugnahme auf das Weltgeschehen anhand eines zweiten Beispiels etwas deutlicher nachzeichnen zu lassen. In einer Mappe des in der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* verwahrten Apostel-Nachlasses befindet sich ein undatiertes, 23-taktiges Stück für Solo-Geige, eine Sprechstimme, zwei Streichquartette und einen Kontrabass sowie vier Hörner in F und eine Harfe. Zusätzlich findet sich in derselben Mappe ein auf separatem Notenpapier angelegtes, rohes Taktraster für selbiges Werk, wie auch drei weitere kleine Blätter mit vermeintlichen Korrekturnotizen. Während letztere auf die Rückseite von Ausstellungs- und Konzerteinladungen aus dem Jahr 1970 geschrieben wurden, lassen diese den Entstehungszeitraum auf den ersten Blick im

⁶⁵⁵ Claudia Albert: *Nationalsozialismus und Exilrezeption*, in: *Hölderlin-Handbuch*, S. 447.

⁶⁵⁶ Vgl. Claudia Albert: *Nationalsozialismus und Exilrezeption*, in: *Hölderlin-Handbuch*, S. 447.

⁶⁵⁷ Vgl. Hans Erich Apostel: *Fünf Gesänge. OP. 9*, Klavierauszug, Wien 1942.

⁶⁵⁸ Vgl. Schmidt, Jochen (Hg.): *Friedrich Hölderlin. Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*, Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Band 27), S. 963-964.

Zeitfenster zwischen den späten 1960er Jahren und frühen 1970er Jahren vermuten.⁶⁵⁹ Bei näherer Betrachtung der Notenblätter zeigen sich allerdings Indizien, welche für die Verortung in eine frühere zeitliche Periode sprechen.

Die ersten dieser Hinweise zeigen sich auf dem 42-zeiligen Notenpapier, welches laut dem darauf befindlichen Wasserzeichen von jener um die Jahrhundertwende in Wien ansässigen Musikaliendruckerei des Lithographen Josef Eberle stammt⁶⁶⁰, von welcher auch Arnold Schönberg während seiner Wiener und Mödlinger Zeit sein Notenpapier bezog.⁶⁶¹ Sowohl die Komposition als auch das rohe Taktraster sind auf Papier ebendieser Druckerei geschrieben. Das für die Komposition verwendete Papier scheint allerdings von einer älteren, nicht nummerierten Charge zu stammen und weist zudem einen signifikant stärkeren Vergilbungs- und Alterungsprozess auf, was auf eine entstehungszeitliche Differenz hindeutet. Einen weiteren Anstoß zu solchen Überlegungen bietet der schlichte *Für Alfred Kubin* lautende Titel, der auch auf dem Notenpapier mit dem vermutlich später entstandenen Taktgerüst übernommen und mit dem Titelzusatz „eine Szene (Fragment) [nach H. v. Hofmannsthal]“⁶⁶² versehen wurde.⁶⁶³ Angesichts des, im Jahr 1970 bereits über zehn Jahre zurückliegenden, Ablebens des bildenden Künstlers und Schriftstellers Alfred Kubin⁶⁶⁴ – zu dem Hans Erich Apostel bekanntlich eine enge Freundschaft pflegte –, in Verbindung mit Apostels meist präziser Arbeitsweise und auch sprachlicher Ausformulierung⁶⁶⁵, wirft das Fehlen eines diesbezüglichen Hinweises im Titel eines scheinbar posthum gewidmeten Werkes weitere Fragen auf. So wurde beispielsweise das dem Freund Alfred Kubin gewidmete *Allegro vivace* der in den Jahren 1965 bis 1967 entstandenen *Kammersymphonie in fünf Sätzen, Opus 41* ganz gemäß der Arbeitsweise Apostels mit dem Zusatz „in memoriam“ versehen.⁶⁶⁶ Die sich dabei aufdrängende Vermutung, Apostel könnte sich in der Zeit um das Jahr 1970 neuerlich einer seiner älteren Kompositionen gewidmet haben, um diese zu überarbeiten und in eine Reinschrift zu bringen, wird auch durch die nicht ins vermeintliche Ursprungswerk übernommenen, sondern separat angefertigten Korrekturnotizen bekräftigt.

⁶⁵⁹ Vgl. F10 Apostel 265.

⁶⁶⁰ Vgl. Barbara Boisits: Art. *Waldheim-Eberle*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2579. Wie auch: Vgl. o. A.: *Eberle*, [online verfügbar: <http://imslp.org/wiki/Eberle>, 29.1.2018].

⁶⁶¹ Vgl. o. A.: Alle 234 Papiersorten, [online verfügbar: <http://archive.schoenberg.at/compositions/allepapiersorten.php>, 29.1.2018].

⁶⁶² F10 Apostel 265.

⁶⁶³ Vgl. F10 Apostel 265.

⁶⁶⁴ Vgl. Wilfried Seipel: *Alfred Kubin. Der Zeichner 1877 – 1959*, Wien u.a. 1988, S. 28.

⁶⁶⁵ Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 1; Nr. 17-24.

⁶⁶⁶ Vgl. Hans Heher: *Hans Erich Apostel*, in: *Hans Erich Apostel*, red. Von Gustav Danzinger, Wien – ORF 2010, S. 12.

Auch eine nähere Betrachtung Apostels Bearbeitung des aus Hugo von Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* entnommenen Monologausschnitts lässt nicht auf ein Spätwerk des am 30. November 1972 verstorbenen Komponisten schließen. Vielmehr verweisen sowohl kompositorische Herangehensweise als auch Textsujet auf die laut Gerold W. Gruber als „spätromantische und expressionistische“⁶⁶⁷, beziehungsweise laut Hans Winter als „erste expressionistische Phase“⁶⁶⁸ bezeichnete Schaffensperiode und somit klar in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zuletzt aber sind es die Art des Umgangs mit der Textvorlage sowie die Art der musikalischen Umsetzung der Monologszene des Protagonisten Claudio, die den Anschein einer Auseinandersetzung mit einer Zeit großen Unbehagens und einer sich humanistischer Logik entziehenden äußeren Bedrohung erwecken. Um diese These erläutern zu können, muss Apostels Bearbeitung der Monologszene nun einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Schon die Wahl der aus der literarischen Vorlage übernommenen Sprech- und Regietexte erwecken den Anschein, als wollte der Urheber die Worte von ihrer ursprünglichen, auf eine neue Bedeutungsebene heben. Dabei wird die mehr nach innen gekehrte Auseinandersetzung Claudios mit dem Tod in Hofmannsthals Werk von Apostel in eine bedrohliche Konfrontation mit der Außenwelt gekehrt:

„(Er geht eine Weile auf und nieder)
Musik?
Und seltsam zu der Seele redende!
Hat mich des Menschen Unsinn auch verstört?
Mich dünkt, als hätt ich solche Töne von Menschengenien nie gehört...
(Er bleibt horchend gegen die rechte Seite gewandt)“⁶⁶⁹

Alleine die Isolation dieses Textausschnittes von seinem ursprünglichen Zusammenhang in Hugo von Hofmannsthals Werk ermöglicht eine gänzlich neue, zum Originalwerk divergierende Kontextualisierung dieser Szene und eröffnet einen breiten Interpretationsspielraum. Eine Betrachtung der ursprünglichen Textstelle könnte auf eine solche Intention des Urhebers hindeuten. So zeigt der Vergleich des von Apostel in seine Komposition aus *Der Tor und der Tod* übernommenen Textausschnittes mit dem Originaltext Hofmannsthals, dass eine ganze Passage des die Szene einleitenden Regietextes

⁶⁶⁷ Gerold W. Gruber: Art. *Apostel*, Hans Erich, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 1, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1999, Sp. 821.

⁶⁶⁸ Hanns Winter: *Hans Erich Apostel*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 12/2 (1957), S. 65.

⁶⁶⁹ F10 Apostel 265.

nicht in das musikalische Werk aufgenommen wurde. Die ursprünglichen Regieanweisungen Hofmannsthals lauten wie folgt:

„Er geht eine Weile nachdenklich auf und nieder. Hinter der Szene erklingt das sehnstüchtige und ergreifende Spiel einer Geige, zuerst fern, allmählich näher, endlich warm und voll, als wenn es aus dem Nebenzimmer dränge“⁶⁷⁰

Das Weglassen der die Musik betreffenden Passagen der Regieanweisungen ist, ob der Tatsache, dass der Komponist diese durch seine Komposition selbst ersetzen kann, an sich nicht sonderlich überraschend. Bemerkenswert erscheint hingegen die Art der musikalischen Interpretation der Szene, welche die von Hofmannsthal erdachte Stimmung signifikant konterkariert. Apostel scheint in diesem Werk in keiner Weise einen tonalen Bezug herstellen zu wollen. Viel mehr weist die kompositorische Herangehensweise hier auf eine eher tonmalerische, Text und dramatische Handlung ausdeutende Herangehensweise hin. In Korrelation mit der textlichen Grundlage, übernimmt die Solo-Geige als einziges über alle 23 Takte hinweg erklingendes Instrument die vordergründige Rolle. Ihre Melodieführung ist dabei durch markante Tritonus-, Sext- und Sept-Intervallsprünge geprägt, deren dissonante Signalhaftigkeit durch die auf meist deutlich kürzere Ausgangstöne folgenden, langen Zieltöne signifikant verstärkt wird. Abgesehen von hervorstechenden Stellen, an denen alle Streichinstrumente auf Sprechtext und Bühnengeschehen beziehungsweise zusammenwirken, nimmt vor allem das erste Streichquartett eine die Solo-Geige begleitende Rolle ein. Das zweite Streichquartett hingegen greift an manchen Stellen Motive der ersten Geige auf, um diese kanonartig in freier Imitation weiterzuführen, oder wirkt klangmalerisch etwa durch Tremoli oder Triller auf das Klangbild der Szene ein. Eine ähnliche der Klangfärbung dienende Rolle scheint den meist in tiefer Lage notierten Hörnern angedacht zu sein, während auf der Harfe meist interpunktierende Impulse gesetzt werden. Ensembleübergreifend werden Momente des Bühnengeschehens durch Lautstärkeänderungen, das gezielte Wechseln in die hohe oder tiefe Lage und mittels dichter Tonschichtungen gezielt akzentuiert.

Die Szene beginnt mit einem großen Septsprung aufwärts auf der Solo-Geige, ehe durch das sukzessive Einsetzen von Hörnern, Harfe und Streichern in viertem bis sechstem Takt ein düsterer Klangraum eröffnet wird. Die sich während des Auf-und-Ab-Gehens des Protagonisten Claudio vom *pianissimo* zum *mezzoforte* steigende Lautstärke wird beim

⁶⁷⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod*, Frankfurt am Main ⁴¹1997, S. 15.

Einsatz der Sprechstimme mit dem als Frage zu artikulierenden Wort „Musik?“ leicht zurückgenommen. Die das Sinnen Claudios über die von ihm wahrgenommene Musik untermalende, unter zunehmend klanglicher Verdichtung vollzogene Abwärtsbewegung von Solo-Geige und der beiden Streichquartette erfährt nach einer kurzen Generalpause am Beginn des 12. Taktes auf die Frage „Hat mich des Menschen Unsinn auch verstört?“ hin eine jähe Zäsur. Durch einen plötzlichen Wechsel in die hohen Lagen und die zahlreichen Sekundreibungen in Kombination mit dem von der Solo-Geige in *fortissimo* gespielten g der dreigestrichenen Oktavlage wird die zuvor in den tiefen Lagen subtil aufgebaute bedrohlich-düstere Stimmung hier auf schrille und unausweichlich Weise gesteigert. Eine weitere markante Akzentuierung erfährt das Stück in der musikalischen Ausdeutung der vom Protagonisten nie von „Menschengeigen“ gehört geglaubten Töne in den Takten Nummer 16 und 17. Hier drängt sich die Solo-Geige mit einem Oktavsprung auf das durchdringende c in der viergestrichenen Oktavlage auf. Diese klangliche Darstellung der von Claudio thematisierten Töne wird sogleich nach einem kleinen Sekundschrift mit einem Sprung um eine große None, und einer arpeggio-artigen Abwärtsbewegung in Quart- und Quintsprüngen über mehr als drei Oktaven auf der Harfe beendet. Während der Protagonist „horchend gegen die rechte Seite gewandt“ verweilt, setzt die stetig leiser werdende Solo-Geige zunächst alleine zu einer neuerlichen Aufwärtsbewegung an, welcher sich in den letzten drei Takten die vier Violinen gleichgerichtet, und die beiden Bratschen in Gegenbewegung anschließen. Im – aus einer Schichtung von alternierenden großen Terz- und Tritonusintervallen aufgebauten – Schlussakkord wird ein weiteres Mal ein dramatisch-düsteres Klangbild erzeugt, und damit zugleich ein bedeutungsschweres Schlussbild der Szene gezeichnet.⁶⁷¹

In Anbetracht dieser Kombination des ausgewählten Textfragments mit der unheilvoll-düsteren musikalischen Umsetzung drängt sich die Vermutung einer werkimmanenten Auseinandersetzung mit einer Zeit großer äußerlicher Bedrohung und weiters eine daraus resultierende Parallele zu der wohl am stärksten durch das Einwirken sozio-politischer Umstände auf Apostels Leben geprägten NS-Zeit auf. In einem der zahlreichen in der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* verwahrten Briefe Alfred Kubins an Hans Erich Apostel ist nun tatsächlich ein Hinweis zu finden, der diese These bekräftigt. So nimmt Kubin am 20. August 1943 in einem dieser Briefe auf eine „[...] Komposition zu einem Text aus Tor u. d. Tod [...]“⁶⁷² Bezug und geht nach dankenden Worten auch näher

⁶⁷¹ Vgl. F10 Apostel 265.

⁶⁷² F 10 Apostel 57/4.

auf Apostels Werk ein. Dabei meint er, er könne sich „[...] das in [Apostel] aufsteigende düstere Seelengewölk wohl vorstellen“⁶⁷³, wolle ihn aber dennoch darin bestärken, den Mut nicht zu verlieren. Schließlich müsse „[...] neben dem dunklen Tal auch das Helle zur Geltung kommen [...]“⁶⁷⁴ und man dürfe selbst unter den „scheinbar widrigsten Umständen“⁶⁷⁵ den Wunsch nach der Freiheit niemals aufgeben.⁶⁷⁶

Neben den bereits ausgeführten Indizien für eine zeitliche Verortung des Stückes *Für Alfred Kubin* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, scheint diese Erwähnung der kompositorischen Bearbeitung eines aus *Der Tor und der Tod* stammenden Textes, sowie der Umstand, dass bis heute keinerlei sonstige Arbeiten Apostels zu Werken Hofmannsthals bekannt sind, darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem im Apostel-Nachlass verwahrten Autographen tatsächlich um jenes Werk handelt, auf das sich Kubins Ausführungen aus dem Jahr 1943 beziehen. Zusätzlich attestiert Kubin hier dem von ihm beschriebenen Werk jenen emotionalen Zugang, der auch aus der überlieferten Notenschrift ableitbar ist. Einen Zugang also, den Apostel in seinen späteren Schaffensperioden konsequent aus seinem kompositorischen Schaffen auszuklammern versuchte.⁶⁷⁷ Abgesehen davon, dass Apostel bereits vor den *60 Schemen für Klavier*⁶⁷⁸ zu 60 im Jahr 1943 publizierten Zeichnungen Alfred Kubins⁶⁷⁹, den Vorarbeiten für seine 1947 bei der *Universal Edition* erschienenen *Kubiniana*⁶⁸⁰, seinem Freund Kubin Stücke gewidmet haben dürfte, weisen all diese Umstände auf die Entstehung des Fragments *Für Alfred Kubin* in den frühen 1940er Jahren und das neuerliche Aufgreifen des Stückes um das Jahr 1970 hin. Für die hier zu behandelnde Thematik der *Musik im Widerstand gegen den Nationalsozialismus* bedeutsam, verdichten sich somit die Hinweise auf eine künstlerische Auseinandersetzung Apostels mit der prekären kulturpolitischen, wenn nicht gar gesamt-sozio-politischen Lebensrealität. Die „von Menschengen nie gehört[en]“⁶⁸¹ Töne, die im Stück den auf der Solo-Geige schrillsten Höhepunkt markieren, könnten damit gleichsam als Metapher für die zahlreichen mit humanitär und auch intellektuell geprägtem Verstand oft kaum zu erfassenden

⁶⁷³ F 10 Apostel 57/4.

⁶⁷⁴ F 10 Apostel 57/4.

⁶⁷⁵ F 10 Apostel 57/4.

⁶⁷⁶ Vgl. F 10 Apostel 57/4.

⁶⁷⁷ Vgl. Harald Kaufmann: *Hans Erich Apostel. Eine Studie*, Wien 1965 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 4), S. 19-20; 25. Wie auch: Vgl. Hans Erich Apostel: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett*, CD 2; Nr. 25.

⁶⁷⁸ Vgl. F 10 Apostel 242.

⁶⁷⁹ Vgl. Alfred Kubin: *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit*, Königsberg 1943.

⁶⁸⁰ Vgl. Hans Erich Apostel: *Kubiniana. Zehn Klavierstücke nach Zeichnungen von Alfred Kubin*, Op. 13, Wien 1947.

⁶⁸¹ F10 Apostel 265.

Geschehnissen zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes gesehen werden, die bedeutungsschwer von der „rechten Seite“⁶⁸² her erklingen.

Diese beiden im Apostel-Nachlass erhaltenen Werke – mögen sie auch nur Skizzen oder Fragmente darstellen – deuten darauf hin, dass sich die Geschehnisse der Jahre 1938 bis 1945 durchaus in Apostels künstlerischer Arbeit niedergeschlagen haben. Die Reichweite der beiden Stücke dürfte die Grenze des engeren persönlichen Umfeldes des Komponisten nicht überschritten haben. Mag dies auch den kultur-politisch bedingt prekären Produktions- und Rezeptionsumständen geschuldet sein, so ist nicht auszuschließen, dass Apostel – auch in Anbetracht seines allgemein, und in Bezug auf den hier behandelten Zeitabschnitt im Speziellen, als sehr zurückgezogen beschriebenen Charakters⁶⁸³ – diese von vornherein für ein intimes Publikum erdacht haben könnte. Die Intention der beiden klar dem *individuell-psychischen* Bereich zuzurechnenden Kompositionen⁶⁸⁴ mag dabei weniger in einer breiten politischen Schlagkraft, denn mehr in der persönlichen Be- und Verarbeitung der Lebensumstände aus dem inneren Exil heraus, beziehungsweise in der Eröffnung eines intellektuell-künstlerischen Diskurses darüber gelegen zu haben. In jedem Fall aber scheinen diese darauf hinzuweisen, dass sich Hans Erich Apostel, wenn auch in innerer Zurückgezogenheit, kompositorisch gegen die nationalsozialistische Ideologie gestemmt und damit auf geistige Art Widerstand geleistet haben dürfte.

⁶⁸² F10 Apostel 265.

⁶⁸³ Vgl. Hermann Pfrogner: *Hans Erich Apostel*, in: Österreichische Musikzeitschrift 3 (1948), S. 106. Wie auch: Vgl. Eberhard Würzl: *Zwischen Anpassung und Widerstand*, S. 56.

⁶⁸⁴ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78-79.

6. Schlussbemerkung

Aus den behandelten Beispielen sowie deren unterschiedlichen Kontextualisierungen wird eine durchaus weitverzweigte Funktionalisierung musikalischer Praxis⁶⁸⁵ im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus ersichtlich. Die von der Musik zu erfüllenden Zwecke reichten hierbei von emotionaler wie auch intellektueller Verarbeitung des Zeitgeschehens, über Aufmunterung und Ermutigung, bis hin zu propagandistisch-mobilisierender Botschaftsvermittlung sowie Verschleierung politischer Inhalte. Selbst für die Nutzung gemeinschaftlichen Musizierens zur Tarnung konspirativer Treffen finden sich Andeutungen in Schilderungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, welche auf den Wiener Raum verweisen. Des Weiteren zeigt sich ein alle gesellschaftlichen Milieus übergreifendes Phänomen des Zurückgreifens auf Musik zu oppositionellen Zwecken ebenso, wie eine große, Genre wie auch Komplexität betreffende Bandbreite der in Erscheinung tretenden musikalischen Formen. Anhand einer abschließenden, alle Fallbeispiele miteinschließenden Betrachtung lässt sich dabei die eine oder andere Tendenz ableiten.

So weist – nicht überraschend – bei steigendem Maß an zeitlicher wie gedanklicher Vorbereitung der unterschiedlichen oppositionellen Handlungen das im Zuge derer angewandte musikalische Repertoire ein zusehends höheres Maß an künstlerischem Facettenreichtum auf. Ausgehend von den impulsiven Spottliedern des „kleinen Widerstands“, über die mit durchaus mehr gedanklicher Vorarbeit verbundene Bearbeitung von Stücken der Volks- und Unterhaltungsmusik und den speziell für den Widerstand geschaffenen Werken, bis hin zur Verschleierung politischer Botschaften oder Stellungnahmen mittels intellektueller Kunstgriffe, zeichnet sich eine kontinuierliche Komplexitätssteigerung ab. Diese ist sowohl im Hinblick auf die meist worttextbasierende Verarbeitung der politischen Inhalte, wie auch auf die musikalisch-kompositorischen Techniken beobachtbar. Eben diese Komplexitätssteigerung hat zur Folge, dass die kontextuell beziehungsweise werkimmanent politischen Aussagen zusehends auf die Semantik spezifischer Personengruppen ausgerichtet waren, und deren Entschlüsselung stetig detailreichere Vorkenntnisse erforderte, was letztlich auch eine zunehmende Einschränkung der zweckmäßigen Anwendungsbereiche der einzelnen Musikstücke mit sich brachte. Die Beweggründe produzierender und reproduzierender Personen für eine etwaige

⁶⁸⁵ Vgl. Blaukopf, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 3-7; 21-23; 247.

Verschleierung systemkritischer Stellungnahmen können dabei denkbar unterschiedlich gelagert sein und auf das Bestreben zurückgeführt werden, sich vor Denunziantentum und Behörden zu schützen, oder aber sind Ausdruck einer bewusst künstlerisch-intellektuellen Aufarbeitung des Zeitgeschehens. Klar ersichtlich wird anhand der Betrachtung der unterschiedlichen Fallbeispiele jedoch eine Korrelation zwischen musikalischem sowie intellektuellem Anspruch der zum Tragen kommenden musikalischen Werke und dem Bildungsgrad der urhebenden wie auch rezipierenden Personen. Eine Sonderstellung nimmt dabei das Repertoire tradierter politischer Lieder ein, da dieses weniger an spezifische Bildungs- oder Gesellschaftsschichten, sondern mehr an Gruppen gemeinsamer politisch-ideologischer Ausrichtung gebunden zu sein scheint. Demgemäß sind solche Lieder quer durch alle Milieus im Widerstandskontext anzutreffen, wo sie zum Zweck der moralischen Stütze oder als Provokation der politischen Gegenseite etwa in Form parodistischer Bearbeitungen eingesetzt wurden. Allerdings sei daran erinnert, dass weder zwischen den einzelnen im Kontext des Widerstands in Erscheinung tretenden Genres, noch zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten klare Trennlinien existieren. In diesem Sinne stellen die beschriebenen, anhand der behandelten Fallbeispiele abgeleiteten Zusammenhänge keine allgemeingültige Systematik dar, sondern sollen viel mehr einzelne Tendenzen veranschaulichen.

Weiters muss bei der Behandlung von Musik im Widerstand davon ausgegangen werden, dass lediglich der geringste Teil geschaffener beziehungsweise zur Anwendung gelangter Werke im zugänglichen Quellenmaterial überliefert ist. So konnten zwar durch die Auswertung verfügbarer NS-Akten nach musikbezogenen Gesichtspunkten Widerstandshandlungen ausfindig gemacht werden, in denen zu politischen Zwecken auf Musik zurückgegriffen wurde, dennoch kann die Existenz weiterer aktenkundiger, themenrelevanter, mittels einer schlagwortbasierter Datenbankrecherche nicht lokalisierbarer Fälle keineswegs ausgeschlossen werden. Zusätzlich vermögen die dabei behandelten Beispiele lediglich jene Vorkommnisse abzubilden, die von den Behörden als regimegefährdend erkannt und verfolgt wurden. Die offiziellen Dokumente lassen somit – trotz des auf Denunziantentum und *Heimtücke-gesetz* gestützten weiten Vordringens des totalitären Machtapparats in private Lebensbereiche – Einblicke in persönliche Haltungen und etwaige diesbezügliche musikalische Ausdrucksweisen maximal in Fällen unbedachter politischer Äußerungen Beteiligter zu. Doch ist es besonders während der Jahre von 1938 bis 1945, in denen bereits kleinste Anspielungen harte strafrechtliche Konsequenzen nach

sich ziehen konnten, der private Bereich, auf den sich aus Angst um eigenes und angehöriges Wohlergehen potentiell gefährliche politische Äußerungen beschränkten.⁶⁸⁶ Somit darf der private Raum als letzter Rückzugsort freier Meinungsäußerung auch im Hinblick auf Musik als regimekritische Ausdrucksform nicht vernachlässigt werden. Durch das Heranziehen von in Nachlässen auffindbarer Kompositionen und Korrespondenzen, wie auch durch die Auswertung überlieferter Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, kann diesem Anspruch zumindest punktuell genüge getan werden. Das Aufspüren von potentiell regimekritischen musikalischen Werken im Allgemeinen und von immanenten anti-nationalsozialistischen Intentionen im Speziellen gestaltet sich ungleich schwieriger als in den Bereichen des öffentlichen Lebens, wo Regimefeindlichkeit oft aus Anklage- und Urteilsschriften direkt ableitbar ist. Eine dementsprechend umfangreichere werkbezogene wie auch kontextuelle Analyse ist in solchen Fällen somit unumgänglich. Daher sei darauf hingewiesen, dass diese Abhandlung in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Es ist augenscheinlich, dass damit nur kleine, konkrete Fälle eines immens großen, heterogenen Feldes beleuchtet werden konnten. Um diese wissenschaftlich nur schwer zugänglichen Bereiche noch besser abzubilden, bedürfte es neben zusätzlichen, systematischen Auswertungen von Strafsakten der NS-Justiz weiterer Untersuchungen von Nachlässen, mit dem Ziel, mögliche darin verborgene Indizien auf musikalische Behandlungen des Zeitgeschehens aufzudecken. Eben solche musikbezogenen Auswertungen von Verlassenschaften bieten Ansätze für fortführende Forschungsarbeiten und könnten nähere Erkenntnisse über die unterschiedlichen Funktionen von Musik im Kontext des Widerstands bringen. Es muss jedoch der Umstand akzeptiert werden, dass die hier eröffnete Thematik zu keinem Zeitpunkt zur Gänze erforscht werden wird können, nicht zuletzt angesichts des bedauerlichen Faktums eines altersbedingten Ablebens von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen.

Am Ende einer Beschäftigung mit der Rolle von Musik im Kontext des österreichischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus muss auch die Frage nach ihrem tatsächlichen regimegefährdenden Potential gestellt werden. Letztlich erwiesen sich die vielen Taten des Widerstands als wenig wirksam, wie auch auf der Website des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* anerkannt wird:

⁶⁸⁶ Vgl. Wolfgang Liemberger: *Der ewige Dienstmann. Hans Moser im Porträt*, in: *zeit.geschichte*, [gesendet: Österreichischer Rundfunk 3, 16.12.2017].

„Gemessen an der großen Zahl der Opfer waren die praktischen Ergebnisse des Widerstandskampfes – etwa in Richtung einer Gefährdung des NS-Regimes, einer ernstlichen Schädigung der NS-Kriegsmaschinerie oder der Erringung der Hegemonie in der Bevölkerung – eher bescheiden. Die Befreiung Österreichs von der NS-Herrschaft war das ausschließliche Verdienst der alliierten Streitkräfte von denen mehr als 30.000 Soldaten 1945 auf österreichischem Boden fielen.“⁶⁸⁷

Dieser Bewertung, in welcher von Resistenz bis hin zur bewaffneten Gegenwehr das gesamte Spektrum des Widerstandskampfes mitberücksichtigt ist, muss nun auch die Musik untergeordnet, und ihr das Erreichen konkreter politischer oder gesellschaftlicher Ziele in Hinblick auf den Sturz des Regimes abgesprochen werden. Dennoch darf, selbst in Anbetracht dieses Sachverhaltes, die Bedeutung des Widerstands in keiner Weise minder bewertet werden, konnten doch durch die Aufrichtigkeit und den Mut einzelner so manche individuelle Leiden gelindert und sogar Menschenleben gerettet werden. Auch war die Existenz oppositioneller Gruppen „[...] im Hinblick auf den 1943 in der Moskauer Deklaration der Alliierten geforderten »eigenen Beitrag« Österreichs zu seiner Befreiung von eminent politischem Wert, wie sich bei den Bemühungen um den Staatsvertrag herausstellte.“⁶⁸⁸ Wenngleich die Musik in diesen Zusammenhängen eine meist untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint, trat sie dennoch nachweislich wiederholt als Ausdrucksmittel in Erscheinung, und erfüllte dabei die unterschiedlichsten Zwecke, nicht zuletzt jene der *individuell-emotionalen Kompensation*⁶⁸⁹. Der Einsatz von musikalischen Ausdrucksformen quer durch alle Wiener Gesellschaftsschichten im Kontext des Widerstands ist aus den behandelten Beispielen ablesbar. Die dabei ins Licht gerückte Musik selbst, die schlussendlich – wie Albrecht Dümmling es formuliert – „[...] bewußt oder unbewußt, wie ein Seismograph auf geschichtliche Ereignisse [...]“⁶⁹⁰ reagiert, kann als Indikator für Bestrebungen jener Personen fungieren, die sich entgegen aller Widrigkeiten nicht der NS-Ideologie beugten, die versuchten aufrichtig zu bleiben, oder „[...] denen geistiger Widerstand gegen das Regime vielleicht aussichtslos, jedoch nicht sinnlos erschien“⁶⁹¹.

⁶⁸⁷ o. A.: *Widerstand. Einführung*, [online verfügbar: <http://de.doew.braintrust.at/m18sm38.html>, 7.3.2018].

⁶⁸⁸ o. A.: *Widerstand. Einführung*, [online verfügbar: <http://de.doew.braintrust.at/m18sm38.html>, 7.3.2018].

⁶⁸⁹ Vgl. Helmut Rösing: *Sonderfall Abendland*, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, S. 78-79.

⁶⁹⁰ Albrecht Dümmling: *Musikalischer Widerstand*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 228.

⁶⁹¹ Eberhard Würzl: *Zwischen Anpassung und Widerstand* S. 58.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literatur

Ahrend, Thomas: Art. *Eisler, Hanns, eigentl. Johannes*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2001, Sp.188-199.

Aichhorn, Ulrike; **Jeglitsch**, Stefan: *Österreichische Hymnen im Spiegel der Zeit. Geschichte und Geschichten von Bundes-, Landes-, Europa- und inoffiziellen Hymnen*, Wien 2010.

Albert, Claudia: *Nationalsozialismus und Exilrezeption*, in: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Johann Kreuzer, Stuttgart u.a. 2002, S. 444-448.

Antonicek, Theophil: *Biedermeierzeit und Vormärz*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Vom Barock zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz u.a. 1979, S. 215-280.

Antonicek, Theophil: *Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Vom Barock zur Gegenwart*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz u.a. 1979, S. 17-74.

Arnberger, Heinz (Bearb.): *Widerstand und Verfolgung in Niederösterreich 1934-1945. Eine Dokumentation*, 3 Bände, Wien 1987.

Baacke, Dieter: *Theorie der Medienpädagogik*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien ⁷2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 198-219.

Badura, Bernhard: *Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien ⁷2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 16-23.

- Bailer-Galanda**, Brigitte (Bearb.): *Widerstand und Verfolgung in Oberösterreich 1934-1945. Eine Dokumentation*, 2 Bände, Wien, Linz 1982.
- Beci**, Veronika: *Musiker und Mächtige*, Düsseldorf u.a. 2001.
- Benz**, Richard (Hg.): *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, 13., neugesetzte Auflage, Gütersloh 2014.
- Bischof**, Rainer: *Hans Erich Apostel oder die Schönheit der Ordnung*, in: Österreichische Musikzeitschrift 35 (1980), S. 15-27.
- Blaukopf**, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage, Darmstadt 1996.
- Bleyer**, Alexandra: *Das System Metternich. Die Neuordnung Europas nach Napoleon*, Darmstadt 2014.
- Blumer**, Herbert: *Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 24-41.
- Boisits**, Barbara: Art. *Horwitz, Karl*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 805.
- Boisits**, Barbara: Art. *Waldheim-Eberle*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2579.
- Boisits**, Barbara: Art. *Wildgans, Ehepaar*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2674-2675.
- Boisits**, Barbara: Art. *Wildgans, Friedrich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 17, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2007, Sp. 927-928.

Boisits, Barbara; **Schnürl**, Karl: Art. *Würzl, Eberhard*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2706.

Bothe, Henning: *Hölderlin zur Einführung*, Hamburg 1994.

Botz, Gerhard: *Künstlerische Widerständigkeit. „Resistenz“, partielle Kollaboration und organisierter Widerstand im Nationalsozialismus*, in: *Themen der Zeitgeschichte und der Gegenwart. Arbeiterbewegung – NS-Herrschaft – Rechtsextremismus. Ein Resümee aus Anlass des 60. Geburtstags von Wolfgang Neugebauer*, Wien 2004 (Schriftenreihe des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes zu Widerstand, NS-Verfolgung und Nachkriegsaspekten Band 4), S. 98-119.

Botz, Gerhard: *Nationalsozialismus in Wien. Machtübernahme, Herrschaftssicherung, Radikalisierung 1938/39*, in: *Historical Social Research Supplement* 28 (2016), S. 241-315.

Botz, Gerhard: *Resistenz als Widerstand gegen Diktatur*, in: *Der Ruf des Gewissens. Widerstand gegen Nationalsozialismus zwischen „Walküre“ und „Radetzky“*, Wien 2005 (Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie 5), S. 33-43.

Botz, Gerhard: *Zwischen Akzeptanz und Distanz*, in: *Wendepunkt und Kontinuität. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der Österreichischen Geschichte*, hg. von Heidrun Schulze, Innsbruck, Wien 1998, S. 83-94.

Brandl-Berger, Lore u.a. (Red.): *Frauen in Hietzing. Rundgänge und eine Dokumentation*, Wien 2014.

Brauneiss, Leopold: *Friedrich Wildgans. Leben, Wirken und Werk*, Band 1, Diss. masch., Wien 1988.

Brauneiss, Leopold: *Friedrich Wildgans. Leben, Wirken und Werk*, Band 2, Diss. masch., Wien 1988.

Brenner, Helmut: *Musik als Waffe?. Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938-1945*, Graz 1992.

Brenner, Helmut: *Stimmt an das Lied Das große österreichische Arbeitersänger-Buch*, Graz 1986.

Bruhn, Herbert; **Oerter**, Rolf; **Rösing**, Helmut (Hgg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2002.

Burkart, Roland; **Hömberg**, Walter: *Einleitung*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 1-8.

Burkart, Roland; **Hömberg**, Walter: *Einleitung zum Teil I*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 11-15.

Burkart, Roland; **Lang**, Alfred: *Die Theorie des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas – Eine kommentierte Textcollage*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 42-71.

Cerha, Gertraud: *Zum Verhältnis von Idee, Ideal, Ideologie und Wirklichkeit in der Welt von Anton von Webern*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43/12 (1988), S. 650-658.

Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, 6 Bände, Wien 2004.

Debera, Ursula: *Politisches und Sozialkritisches im Wienerlied im 18., 19. Und 20. Jahrhundert*, Dipl.-Arb., Wien 1995.

Denzler, Georg; **Fabricius**, Volker: *Christen und Nationalsozialisten. Darstellung und Dokumente*, überarbeitete und aktualisierte Neuauflage, Frankfurt am Main 1993 (Die Zeit des Nationalsozialismus. Eine Buchreihe).

Diederichs-Lafite, Marion: *Musik zwischen Ideologie und Wirklichkeit*, in: Österreichische Musikzeitschrift 43/12 (1988), 649.

Dilthey, Wilhelm: *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900), in: *Philosophische Hermeneutik*, hg. von Hans-Ulrich Lessing, Freiburg u.a. 1999 (Alber-Texte Philosophie hg. von Karl-Heinz Lembke Band 7), S. 33-47.

Dorner, Leo: *Apostel – Jelinek – Wellesz. Konzert und Vorträge*, Wien 1976.

Du Closel, Amaury: *Erstickte Stimmen. „Entartete Musik“ im Dritten Reich*, Wien u.a. 2010.

Dümling, Albrecht: *Arisierung der Gefühle. Goebbels' Kampf um die deutsche Seele*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 39-54.

Dümling, Albrecht: *Musikalischer Widerstand*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 228-244.

Dümling, Albrecht: *Norm und Diskriminierung: Die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf und die Ausstellung »Entartete Kunst«*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S.105-111.

Dürner, Ulrich; **Günther**, Georg: *Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Wien u.a. 2012.

Eberstaller, Gerhard: *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*, Wien 1993.

Eisel, Stephan: *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990.

- Eppel**, Peter (Bearb.): *Widerstand und Verfolgung in Tirol 1934-1945. Eine Dokumentation*, 2 Bände, Wien 1984.
- Evans**, Richard J.: *Das Dritte Reich. Band III. Krieg*, München 2008.
- Faltin**, Peter: *Ästhetische Aspekte musikalischer Kommunikation*, in: Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung 9 (1976), S. 451-454.
- Fastl**, Christian: Art. *Pisk, Familie*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1774-1775.
- Fein**, Erich: *Die Steine reden. Gedenkstätten des österreichischen Freiheitskampfes, Mahnmale für die Opfer des Faschismus, Eine Dokumentation*, Wien 1975.
- Finger**, Jürgen; **Keller**, Sven; **Wirsching**, Andreas: *Vom Recht zur Geschichte. Akten aus NS-Prozessen als Quellen der Zeitgeschichte*, Göttingen 2009.
- Fink**, Iris: „Wien, Wien, nur du allein ...“ – *Das Wiener Lied im österreichischen Kabarett als Ort der Identitätsfindung*, in: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, hg. von Joanne McNally und Peter Sprengler, Würzburg 2003, S. 51-63.
- Flanner**, Karl: *Freiheitskampf. Widerstand im Gebiet Wiener Neustadt 1938-1945*, überarbeitete Neuauflage, Wiener Neustadt 2003.
- Floros**, Constantin: *Die Wiener Schule und das Problem der „deutschen Musik“*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 35-50.
- Flotzinger**, Rudolf: *Geistliche Kultur im Mittelalter*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a 1995, S. 53-100.

Flotzinger, Rudolf: *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen*, Graz u.a. 1988.

Flotzinger, Rudolf: *Von der Ersten bis zur Zweiten Republik*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 173-250.

Fränkel, Richard: *80 Jahre Lied der Arbeit. Geschichte der Österreichischen Arbeitersängerbewegung*, Wien 1948.

Frei, Bruno: *Der kleine Widerstand*, Wien 1978.

Friedrich, Pia: *Zeitkritik im Plauderton. Der Conférencier in Wiener Kabarett und Varieté des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Dipl.-Arb., Wien 2002.

Glaner, Birgit: Art. *Nationalhymnen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 16-24.

Gotto, Klaus: *Die Wochenzeitung Junge Front / Michael. Eine Studie zum katholischen Selbstverständnis und zum Verhalten der jungen Kirche gegenüber dem Nationalsozialismus*, Mainz 1970 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte, Reihe B: Forschungen, Band 8).

Grasberger, Franz: *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968.

Greul, Heinz: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*, Köln 1967.

Großmann, Rolf: *Musik als ‚Kommunikation‘. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*, Braunschweig 1991.

Gruber, Gerold W.: Art. *Apostel, Hans Erich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 1, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1999, Sp. 819-822.

Gruber, Gerold W.: *Hans Erich Apostel: Fischerhaus-Serenade, op. 45 (1971)*, in: *Dodekaphonie in Österreich nach 1945*, hg. von Gottfried Scholz, Wien 1988, S. 185-221.

Hackett, David A. (Hg): *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*, München ²2010.

Häusler, Wolfgang: *Marseillaise, Katzenmusik und Fuchslied als Mittel sozialen und politischen Protests in der Wiener Revolution 1848*, in: *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, hg. von Barbara Boisits, Wien 2013, S. 37-80.

Hahn, Christof Emanuel: Art. *Thurmair, 1) Georg*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 10, hg. von Walter Kasper, Freiburg u.a. ³2001, Sp. 17.

Hahn, Kurt: *Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938– 1945*, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 32/33 (1984), S. 219-237.

Haider-Pregler, Hilde: *Das »Wiener Werkel« - Ein »Wiener Januskopf«?. Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand*, in: *Die »österreichische« nationalsozialistische Ästhetik*, hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien u.a. 2003, S. 159-176.

Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994 (Österreichische Geschichte 1890-1990).

Hanisch, Ernst: *Gab es einen spezifisch österreichischen Widerstand?*, in: *Widerstand. Ein Problem zwischen Theorie und Geschichte*, hg. von Peter Steinbach, Köln 1987, S. 163-176.

- Hanson**, Alice M.: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien u.a. 1987 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Band 15).
- Harrandt**, Andrea: Art. *Ronacher, Etablissement*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1950.
- Harten**, Uwe: Art. *Jalowetz, Heinrich*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 879.
- Harten**, Uwe: Art. *Polnauer, Josef Maximilian*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 4, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, S. 1788-1789.
- Haselauer**, Elisabeth: *Handbuch der Musiksoziologie*, Wien u.a. 1980.
- Hastenteufel**, Paul: *Wie man der Jugendarbeit eine Mitte gibt*, in: *Ein Gast auf Erden: Georg Thurmair. Mahner – Rufer – Rebell*, hg. von Elisabeth Thurmair, Buxheim 1986, S. 19-22.
- Hautmann**, Hans; **Kropf**, Rudolf: *Die österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945. Sozialökonomische Ursprünge ihrer Ideologie und Politik*, Wien 1974 (Schriftenreihe des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte der Arbeiterbewegung 4).
- Heher**, Hannes: *Friedrich Wildgans*, in: *Friedrich Wildgans. Trompetenkonzert - Missa minima - Eucharistische Hymnen*, Wien - Doblinger 2002.
- Heindl**, Christian (Red.): *Friedrich Wildgans. Werke bei Doblinger*, Wien 2002.
- Heister**, Hanns-Werner: Art. *Politische Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 1661-1682.

Heister, Hanns-Werner: *Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 107-144.

Henke, Matthias: Art. *Ratz, Erwin*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 13, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2005, Sp.1312-1313.

Henningsen, Jürgen: *Theorie des Kabarett*, Ratingen 1967.

Hilscher-Fritz, Elisabeth Th.: Art. *Hoffmann, Richard*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 771.

Hilscher-Fritz, Elisabeth Th.: Art. *Klenau, Paul August von*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 2, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2003, S. 1070.

Höfele, Bernhard: *Deutsche Nationalhymnen. Geschichte – Melodien – Texte*, Bonn 2006.

Hölderlin, Friedrich: *Hyperion. Oder der Eremit in Griechenland*, Stuttgart 2006.

Hoffmann-Axthelm, Dagmar: *Musikleben und Musikanschauung*, in: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Sonderausgabe, Laaber 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 2), S. 335-351.

Holzer, Horst: *Medienkommunikation aus historisch-materialistischer Perspektive*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 72-84.

Hornung, Ela: *Denunziation als soziale Praxis. Politische Prozesse der NS-Militärjustiz in schriftlichen und mündlichen Quellen*, Diss. masch., Wien 2006.

- Hürten**, Heinz: *Gewissen im Konflikt*, in: *Die katholische Schuld?. Katholizismus im Dritten Reich – Zwischen Arrangement und Widerstand*, hg. von Rainer Bendel, Münster u.a. 2002 (Wissenschaftliche Paperbacks Band 14), S. 102-117.
- Huynh**, Pascal: »... dunkler die Geigen ...«. *Das »Dritte Reich« und die Musik*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 9-19.
- John**, Eckhard: *Vom Deutschtum in der Musik*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 76-81.
- Kannonier**, Reinhard: *Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich*, Wien 1981 (Materialien zur Arbeiterbewegung 19).
- Kapp**, Reinhard: Art. *Spinner, Leopold*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2264-2265.
- Karbusicky**, Vladimir: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986 (Grundrisse Band 7).
- Karbusicky**, Vladimir: *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalyse*, Köln 1973 (Musikalische Volkskunde 2).
- Karner**, Johanna: „...durch die Kraft unserer Lieder.“. *Musik als Medium zwischen Politik, Zensur, Opposition und Widerstand*, Diss. masch., Wien 2008.
- Kaufmann**, Harald: *Hans Erich Apostel. Eine Studie*, Wien 1965 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 4).
- Klee**, Ernst: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main 2003.

Klusacek, Christine: *Die österreichische Freiheitsbewegung. Gruppe Roman Karl Scholz*, Wien 1968.

Knigge, Volkhard (Hgg.): *Buchenwald. Ausgrenzung und Gewalt 1937 bis 1945: Begleitband zur Dauerausstellung in der Gedenkstätte Buchenwald*, Göttingen 2016.

Königseder, Peter: *Politik und Musik*, Dipl.-Arb., Wien 2002.

Kolneder, Walter: *Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils*, Wien 1974 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 19).

Krellmann, Hanspeter: *Anton Webern. Mit Selbstbildnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1975.

Kretz, Johannes: *Erwin Ratz – Leben und Wirken*, in: *Studien zur Wiener Schule I*, Frankfurt am Main u.a. 1996 (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs Band 4), S. 13-122.

Krones, Hartmut: Art. *Lechthaler, Josef*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 10, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2003, Sp. 1414-1416.

Krones, Hartmut: Art. *Musik und Rhetorik*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1997, Sp. 814-852.

Kubin, Alfred: *Schemen. 60 Köpfe aus einer verklungenen Zeit*, Königsberg 1943.

Kühn, Volker (Hg.): *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Hamburg 2001 (Kleinkunststücke Band 3).

La Motte-Haber, Helga de: *Verwechslung – Verschiebung. Anmerkung zu Lothar Brix „...Auch du verstehst Musik“*, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 9 (1976), S. 454-456.

- Lammel**, Inge: *Arbeiterlied – Arbeitergesang. Hundert Jahre Arbeitermusikultur in Deutschland*, Teetz 2002.
- Lang**, Manfred: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*, Band 1, Diss. masch., Wien 1967.
- Lang**, Manfred: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*, Band 2, Diss. masch., Wien 1967.
- Liebmann**, Maximilian: *Kirche und Anschluss*, in: *Staat und Kirche in der „Ostmark“*, hg. von Maximilian Liebmann, Hans Paarhammer und Alfred Rinnerthaler, Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 207-229.
- Linner**, Maria Magarete: *Lied und Singen in der konfessionellen Jugendbewegung des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2009 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik Band 18).
- Lojowsky**, Michael: *Zuständigkeit des Volksgerichtshofes in Österreich*, in: *NS-Justiz und politische Verfolgung in Österreich 1928-1945. Analyse zu den Verfahren vor dem Volksgerichtshof und dem Oberlandesgericht Wien*, hg. von Wolfgang Form, Wolfgang Neugebauer und Theo Schiller, München 2006, S. 13-28.
- Löwy**, Irene: *Kulturpolitik im Nationalsozialismus von 1938 bis 1945 am Beispiel des Deutschen Volkstheaters in Wien*, Dipl.-Arb., Wien 2010.
- Lücke**, Hans K.; **Lücke-David**, Susanne: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, hg. von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Luža**, Radomír: *Der Widerstand in Österreich 1938-1945*, Wien 1985.

Mäckelmann, Michael: *Heimstatt und Synagoge. Der Jude Arnold Schönberg im Jahr 1938*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Graz 1990 (Studien der Wertungsforschung Band 22), S. 51-64.

Mecking, Sabine: *Gelebte Empathie und donnerndes Pathos. Gesang und Nation im 19. Jahrhundert*, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloss, Göttingen 2012, S. 99-126.

Mellacher, Karl: *Das Lied im österreichischen Widerstand. Funktionsanalyse eines nichtkommerziellen literarischen Systems*, Wien 1986 (Materialien zur Arbeiterbewegung 44).

Mellacher, Karl: *Politik und Poesie – Zum Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 55 (2006), S. 52-61.

Miterrutzner, Christa; Bauer, Ingrid (Hgg.): *Widerstand und Verfolgung in Salzburg 1934-1945. Eine Dokumentation*, 2 Bände, Wien, Salzburg 1991.

Moldenhauer, Hans; **Moldenhauer**, Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980.

Moritz, Stefan: *Grüß Gott und Heil Hitler. Katholische Kirche und Nationalsozialismus in Österreich*, Wien ²2002.

Moser, Jonny: *Österreichische Juden und Jüdinnen im Widerstand gegen das NS-Regime*, in: *Widerstand in Österreich 1938-1945. Die Beiträge der Parlaments-Enquete 2005*, hg. von Stefan Karner und Karl Duffek, Graz u.a. 2007 (Sonderband 7), S. 125-131.

Moßmann, Walter; **Schleuning**, Peter: *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten*, Reinbek bei Hamburg 1978.

- Neugebauer, Wolfgang:** *1934 – 1938 – 1945: Keine Gleichsetzung des „Ständestaats“ mit dem NS-Regime*, in: *Gedenken und Mahnen in Niederösterreich. Erinnerungszeichen zu Widerstand, Verfolgung, Exil und Befreiung*, hg. von Heinz Arnberger und Claudia Kuretsidis-Haider, Wien 2011, S. 43-45.
- Neugebauer, Wolfgang:** *Das NS-Terrorssystem*, in: *NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945*, hg. von Emmerich Tálos, Ernst Hanisch und Wolfgang Neugebauer, Wien 1988 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Band 36), S.163-183.
- Neugebauer, Wolfgang:** *Der österreichische Widerstand 1938-1945. Überarbeitete und erweiterte Fassung*, Wien 2015.
- Neugebauer, Wolfgang:** *Der österreichische Widerstand 1938-1945*, in: *Opferschicksale. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus*, hg. von Christine Schindler, Wien 2013 (Jahrbuch Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes 2013), S. 233-272.
- Neugebauer, Wolfgang:** *Widerstand in Österreich – ein Überblick*, in: *Widerstand in Österreich 1938-1945. Die Beiträge der Parlaments-Enquete 2005*, hg. von Stefan Karner und Karl Duffek, Graz u.a. 2007 (Sonderband 7), S. 27-35.
- Neugebauer, Wolfgang (Bearb.):** *Widerstand und Verfolgung im Burgenland 1934-1945. Eine Dokumentation*, Wien ²1983.
- Neugebauer, Wolfgang (Barb.):** *Widerstand und Verfolgung in Wien 1934-1945. Eine Dokumentation*, Band 3, Wien ²1984.
- Neugebauer, Wolfgang:** *Widerstandsforschung im DÖW: Die Reihe „Widerstand und Verfolgung“*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln. Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, red. von: Christine Schindler, Wien 2008, S. 73-80.

Neugebauer, Wolfgang; **Schwarz**, Ursula: *Die Bemühungen des DÖW zur Aufarbeitung der NS-Justiz und deren Opfer*, in: *Bewahren – Erforschen – Vermitteln. Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, red. von: Christine Schindler, Wien 2008, S. 125-133.

Niedhart, Gottfried; **Broderick** Georg (Hgg.): *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1999.

o. A.: Art. *Michael, Erzengel, Hl*, in: *Lexikon der Namen und Heiligen*, hg. von Otto Wimmer und Hartmann Melzer, 6., verbesserte und ergänzte Auflage, Innsbruck und Wien 1988, S. 586-589.

o. A.: *Musik aus Wien. 75 Wienerlieder – Texte*, Wien, München 1970.

Ostleitner, Elena: *Die Marseillaise – Historische Anmerkungen und musikalische Ausstrahlung*, in: *Musik/Soziologie.... Thematische Umkreisungen einer Disziplin*, hg. von Irmgard Bontinck, Strasshof 1999, S. 202-212.

Parthé, Leo (Hg.): *Die schönsten und bekanntesten Wienerlieder. 130 Texte mit Notenrefrainzeilen*, Wien u.a. ²1990 (Perlen-Reihe Band 1015).

Patzelt, Josef: *Wie ich sie erlebte*, Matzendorf 1993.

Pfrogner, Hermann: *Hans Erich Apostel*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 3 (1948), S. 104-106.

Phleps, Thomas: *Zwölftöniges Theater – „Wiener Schüler“ und Anverwandte in NS-Deutschland*, in: *Geächtete, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien u.a. 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg Band 1), S. 211-249.

Pietschmann, Klaus: *Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit*, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloss, Göttingen 2012, S. 39-56.

Platon: *Der Staat*. Deutsch von Rudolf Rufener, München ⁶2010.

Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 2015.

Prieberg, Fred K.: *Musik und Macht*, Frankfurt am Main 1991.

Rásky, Béla: *Erinnern und Vergessen der Habsburger in Österreich und Ungarn nach 1918*, in: *Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film*, hg. von Karl Müller und Hans Wagener, Wien u.a. 2009 (Literatur und Leben Band 76), S. 25-58.

Rathkolb, Oliver (Hg.): *Bruno Kreisky: Erinnerungen. Das Vermächtnis des Jahrhundertpolitikers*, Wien u.a. 2014.

Rathkolb, Oliver: *Die »Wunderwaffe Musik« im NS-Regime*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 135-143.

Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

Rathkolb, Oliver; **Etzersdorfer**, Irene: *Der junge Kreisky. Schriften, Reden, Dokumente 1931-1945*, Wien und München 1986 (Schriftenreihe der Stiftung Bruno Kreisky Archiv I).

Rausch, Alexander: Art. *Knaflitsch, Josef Carl*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2004, S. 1079.

Rausch, Alexander: Art. *Kolisch, Rudolf*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2004, S. 1094.

- Rausch**, Alexander: Art. *Stein, Erwin*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2294.
- Rausch**, Alexander: Art. *Steuermann, Eduard*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2306.
- Reinecke**, Hans-Peter: »Swingkultur« als »doppelter Boden« jugendlichen Lebensgefühls unter der NS-Diktatur: Hintergründe, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol 34, Nr. 1 (2003), S. 2-15.
- Reisner**, Ingeborg: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Wien 2004.
- Reithmüller**, Albrecht: *Musik zwischen Hellenismus und Spätantike*, in: *Die Musik des Altertums*, hg. von Albrecht Reithmüller und Frieder Zaminer, Sonderausgabe, Laaber 1996 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 1), S. 207-325.
- Rick**, Josef: *Notizen*, in: *Ein Gast auf Erden: Georg Thurmair. Mahner – Rufer – Rebell*, hg. von Elisabeth Thurmair, Buxheim 1986, S. 39-59.
- Roch**, Eckhard: Art. *Damon*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 5, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2001, Sp. 343-346.
- Röhner**, Jessica; **Schütz**, Astrid: *Psychologie der Kommunikation*, Wiesbaden 2012.
- Röll**, Wolfgang: *Sozialdemokraten im Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945. Unter Einbeziehung biographischer Skizzen*, Göttingen 2000.
- Rösing**, Helmut: *Warum wir Musik brauchen*, in: *Musikforum* 4 (2008), S. 9-12.
- Ronneberger**, Franz: *Musik als Information*, in: *Publizistik. Vierteljahresheft für Kommunikationsforschung* 24, Heft 1 (1979), S. 5-28.

- Ronneberger**, Franz: *Theorie der Kommunikationspolitik*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 220-233.
- Rühmkorf**, Peter: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*, Reinbek bei Hamburg 1967.
- Salmen**, Walter: *Aus dem Gästebuch von Hans Erich Apostel*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 41 (1986), S. 307-309.
- Saxer**, Ulrich: *Systemtheorie und Kommunikationswissenschaft*, in: *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2014 (Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8), S. 85-110.
- Schaller-Pressler**, Gertraud: *Volksmusik und Volkslied in Wien*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, Wien 2006 (Geschichte der Stadt Wien Band 6), S. 3-148.
- Schebera**, Jürgen: »Die Rote Front, schlägt sie zu Brei« *Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhausen, Berlin 2006, S. 154-159.
- Schleicher**, Karl-Theodor; **Walle**, Heinrich (Hgg.): *Aus Feldpostbriefen junger Christen 1939-1945. Ein Beitrag zur Geschichte der Katholischen Jugend im Feld*, München 2005 (Historische Mitteilungen. Im Auftrag der Ranke-Gesellschaft Band 60).
- Schlesinger**, Robert: „Gott sei mit unserm Führer“. *Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997.
- Schmidl**, Stefan: Art. *Wellez, Egon Joseph*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 5, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2006, S. 2621.

Schmidt, Christian Martin: Art. *Schönberg, Schoenberg, Arnold (Franz Walter)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 14, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2005, Sp. 1580-1646.

Schmidt, Matthias: Art. *Berg, Alban Maria Johannes*, in: *Österreichisches Musiklexikon*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2002, S. 134-135.

Schmidt, Jochen (Hg.): *Friedrich Hölderlin. Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*, Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Band 27).

Schultz, Ingo: Art. *Ullmann, Viktor*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 16, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2006, Sp. 1195-1198.

Schulz, Klaus: *Jazz in Österreich. 1920-1960*, Wien 2003.

Schulze-Wegener, Guntram: *Das Eiserne Kreuz in der deutschen Geschichte. In Zusammenarbeit mit dem Wehrgeschichtlichen Museum Rastatt*, Graz 2012.

Schwerdter, Werner: *Heerschau und Selektion*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 158-173.

Seelig, Lutz Eberhardt: *Ronacher. Die Geschichte eines Hauses*, Wien u.a. 1986.

Seidl, Johann Wilhelm: *Musik und Austromarxismus. Zur Musikrezeption der österreichischen Arbeiterbewegung im späten Kaiserreich und in der Ersten Republik*, Wien u.a. 1989 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge Band 17).

Seipel, Wilfried: *Alfred Kubin. Der Zeichner 1877 – 1959*, Wien u.a. 1988.

Sobieszek, Julia: *Zum Lachen in den Keller. Der Simpl von 1912 bis heute*, Wien²2007.

- Spechtler**, Franz Viktor: *Höfische Musik im hohen und späten Mittelalter*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a. 1995, S. 101-138.
- Spörk**, Christof: *Musik und Politik in Kuba 1959. Aus politikwissenschaftlicher und musiksoziologischer Perspektive*, Diss. masch., Wien 2000.
- Stadler**, Karl: *Österreich 1938-1945. Im Spiegel der NS-Akten*, Wien 1966 (Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945 Band 3).
- Stanicek**, Wolfgang: *Ernst Arnold (1892-1962). Sein künstlerischer Werdegang als Sänger und Komponist*, Dipl.-Arb., Wien 2002.
- Stephan**, Rudolf: Art. *Wiener Schule*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 9, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 1998, Sp. 2034-2045.
- Suppan**, Wolfgang: *Der musizierende Mensch*, Mainz 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre Band 10).
- Szecsí**, Maria; **Stadler**, Karl: *Die NS-Justiz in Österreich und ihre Opfer*, Wien, München 1962 (Das Einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945 Band 1).
- Tálos**, Emmerich: *Sozialpolitik 1938 bis 1945. Versprechungen – Erwartungen – Realisationen*, in: *Wendepunkt und Kontinuität. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der Österreichischen Geschichte*, hg. von Heidrun Schulze, Innsbruck, Wien 1998, S. 95-101.
- Tálos**, Emmerich: *Von der Liquidierung der Eigenstaatlichkeit zur Etablierung der Reichsgaue der „Ostmark“: Zum Umbau der politisch-administrativen Struktur*, in: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*, hg. von Emmerich Tálos u.a., Wien 2000, S. 55-72.

Theobald, Michael: Art. *Michael. I. Biblischer Befund*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 7, hg. von Walter Kasper, Freiburg u.a. ³2006, Sp. 227.

Tittel, Ernst: *Josef Lechthaler. Eine Studie*, Wien 1966 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 7).

Tümmler, Hans: „*Deutschland, Deutschland über alles*“. *Zur Geschichte und Problematik unserer Nationalhymne*, Köln u.a. 1979.

Tzaferis, Irini: *Das ArbeiterInnenlied im Kontext der österreichischen ArbeiterInnenbewegung*, Dipl.-Arb., Wien 2012.

Veigl, Hans (Hg.): *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*, Wien 1994.

Veigl, Hans: *Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende*, in: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, hg. von Joanne McNally und Peter Sprengler, Würzburg 2003, S. 39-50.

Veigl, Hans: *Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945*, Graz 2013 (Kulturgeschichte des österreichischen Kabarett Band 1).

Veigl, Hans: *Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Wien 1986.

Veigl, Hans; **Fink**, Iris (Hgg.): *Verbannt, Verbrannt, Vergessen, Verkannt. Kurzbiographien zum Thema Verfolgung und Vertreibung österreichischer Kabarett- und Kleinbühnenkünstler 1933–1945*, Graz 2012 (Kabarett und Kleinkunst. Veröffentlichungen des ÖKA Band 3).

Vogl, Friedrich: *Politischer Widerstand im österreichischen Lied*, in: *Forum: Musik in der DDR. Arbeiterklasse und Musik II. Teil*, Berlin 1977 (Arbeitsheft 22), S. 40-46.

Von Hofmannsthal, Hugo: *Der Tor und der Tod*, Frankfurt am Main ⁴¹1997.

Wagner, Manfred: *Die Nazimachthaber erkannten die politische Gefährdung der Musik...*, in: *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, hg. von Oswald Oberhuber, Wien 1985, S. 315-318.

Walde, Elisabeth: *Austria Romana*, in: *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Band 1, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien u.a 1995, S. 29-36.

Walter, Michael: *Jazz und leichte Musik als nationalsozialistische Propagandainstrument*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin 2006, S. 144-153.

Weber, Ernst: *Schöne Liada – Harbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied*, in: *Wien. Musikgeschichte Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, Wien 2006 (Geschichte der Stadt Wien Band 6), S. 149-456.

Wehle, Peter: *Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied*, Wien 1986.

Weissweiler, Eva: *Ausgemerzt!, Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

Weys, Rudolf: *Cabaret und Kabarett in Wien*, Wien und München 1970.

Weys, Rudolf: *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*, Wien 1947.

Weys, Rudolf: *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930-1945*, Wien 1974.

Wiesinger, Jennifer Claire: *Musik- ein Informations- oder/und Kommunikationsmedium?*, Dipl.-Arb., Wien 2000.

Wildgans, Friedrich: *Anton Webern. Eine Studie*, Tübingen 1967.

Wimmer, Fridolin: *Das historisch-politische Lied im Geschichtsunterricht. Exemplifiziert am Einsatz von Liedern des Nationalsozialismus und ergänzt durch eine empirische Untersuchung über die Wirkung dieser Lieder*, Frankfurt am Main u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften Reihe 11, Pädagogik Band 587).

Winter, Hanns: *Hans Erich Apostel*, in: Österreichische Musikzeitschrift 12/2 (1957), S. 65-66.

Wolfartsberger, Anita: *Das "Mittelstück" im Wiener Werkel. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand*, Saarbrücken 2007.

Würzl, Eberhard: *Zwischen Anpassung und Widerstand. Österreichische Musiker während der NS-Okkupation*, in: *Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988*, Kassel u.a. 1990 (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik Band 8), S. 54-65.

Wulff, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, ungekürzte Ausgabe, Frankfurt am Main u.a. 1983.

Zeyringer, Klaus; **Gollner**, Helmut: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck u.a. 2012.

Ziegler, Hans Severus: *Entartete Musik. Eine Abrechnung (Faksimile)*, in: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von Albrecht Dümmling und Peter Girth, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 174-191.

Zilkens, Udo: *Joseph Haydn. Kaiserhymne und Sonnenaufgang*, Köln 1997.

Zwettler-Otte, Sylvia: *Symbole und Rituale der Revolution*, in: *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!. Mythen und Legenden über das Revolutionäre*, hg. von Anton Szanya, Wien 1997, S. 127-257.

7.2. Musikalien

Apostel, Hans Erich: *Fünf Gesänge. OP. 9*, Klavierauszug, Wien 1942.

Apostel, Hans Erich: *Kubiniana. Zehn Klavierstücke nach Zeichnungen von Alfred Kubin, Op. 13*, Wien 1947.

Hein, Jürgen (Hg.): *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, Stuttgart 2002.

Lechthaler, Josef; **Moissl**, Gustav; **Schnabel**, Sigismund (Hgg.): *Lieder fürs Leben. Ein Sing- und Musizierbuch für die Jugend*, Wien ⁴1950 (Österreichische Schulmusik Band 4).

o. A.: *Liederbuch der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. In Zusammenarbeit mit den Gliederungen der Bewegung – herausgegeben vom Kulturstamt der Reichspropagandaabteilung*, 36. neubearbeitete Auflage, München 1938.

o. A.: *Nationalhymnen. Texte und Melodien*, Stuttgart ¹¹2006.

Stern, Annemarie: *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, Oberhausen ⁴1978.

7.3. Audioquellen und audiovisuelle Quellen

Apostel, Hans Erich: *Hans Erich Apostel und das Streichquartett. Historische Sprachaufnahmen von Hans Erich Apostel sowie Mirjam Wiesemann im Gespräch mit Apostels Schüler und Vertrautem Rainer Bischof*, Düsseldorf - CybeleRecords 2010.

Danzinger, Gustav (Red.): *Hans Erich Apostel*, Wien – ORF 2010.

Jürgens, Uli: *Landfrauen im Widerstand gegen das NS-Regime. Das Selbstverständliche tun*, in: *Dimensionen*, [gesendet: Radio Österreich 1, 7.11.2017].

Liemberger, Wolfgang: *Der ewige Dienstmann. Hans Moser im Porträt*, in: *zeit.geschichte*, [gesendet: Österreichischer Rundfunk 3, 16.12.2017].

Schleiermacher, Steffen: *The Viennese School. Teachers & Followers. Alban Berg*, Detmold – Musikproduktion Dabringhaus und Grimm 2007.

Wildgans, Friedrich: *Friedrich Wildgans. Trompetenkonzert - Missa minima - Eucharistische Hymnen*, Wien - Doblinger 2002.

7.4. Onlinequellen

Fastl, Christian: Art. *Krieg, Franz Richard*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krieg_Franz.xml, 14.8.2017].

Hilscher, Elisabeth Th.; **Kornberger**, Monika: Art. *Hofmann, Oskar*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at.uaccess.univie.ac.at/ml/musik_H/Hofmann_Oskar.xml, 5.6.2017].

Hubalek, Franz: *Ein paar verlässliche Leute*, [online verfügbar: <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/widerstand-1938-1945/franz-hubalek-ein-paar-verlaessliche-leute>, 5.9.2017].

Jochmann, Rosa: *Wegen der Hoffnung*, [online verfügbar: <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/nach-kriegsende/rosa-jochmann-wegen-der-hoffnung#>, 14.9.2017].

Krones, Hartmut: Art. *Rhetorik und Musik*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rhetorik.xml, 25.3.2017].

- Liebhart**, Heide: *Verfolgt – Vertrieben – Ermordet. Zur mahnenden Erinnerung durch Straßenbenennungen in Wien* 23., [online verfügbar: <http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/44-49/48-verfolgt.htm>, 12.9.2017].
- o. A.: Alle 234 Papiersorten, [online verfügbar: <http://archive.schoenberg.at/compositions/allepapiersorten.php>, 29.1.2018].
- o. A.: *Bild des Monats Februar 2008*, [online verfügbar: <https://www.buchenwald.de/829/>, 3.1.2018]
- o. A.: *Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich*, Wien 1936, [online verfügbar: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=bgl&datum=1936&page=267&size=45>, 10.1.2018].
- o. A.: *Der Konzertpianist und Komponist Ladislaus Döry von Jobbahaza*, [online verfügbar: <http://ausstellung.de.doew.at/popup.php?t=img&id=280&hl=Jobbahaza>, 13.12.2017].
- o. A.: *Döry von Jobaháza*, [online verfügbar: <https://gw.geneanet.org/alanguggenheim?lang=de&p=laszlo+maria+gyorgy+lothar+alfred+gergely+miklos&n=dory+von+jobahaza>, 13.12.2017].
- o. A.: *Eberle*, [online verfügbar: <http://imslp.org/wiki/Eberle>, 29.1.2018].
- o. A.: *Familie Kunke*, [online verfügbar: http://www.steine23.at/docs/Kunke_von_Heinz_Boehm.xhtml#ftn9, 12.9.2017].
- o. A.: *Josefine Gallmeyer*, [online verfügbar: http://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Josefine_Gallmeyer, 14.11.2017].
- o. A.: *Kunke, Hans und Stefanie*, [online verfügbar: <http://www.dasrotewien.at/kunke-hans-und-stefanie.html>, 12.9.2017].

o. A.: *Ratz Erwin (1898 - 1973)*, [online verfügbar:
<http://db.yadvashem.org/righteous/righteousName.html?language=en&itemId=625767>
6, 13.12.2017].

o. A.: *Widerstand. Einführung*, [online verfügbar:
<http://de.doew.braintrust.at/m18sm38.html>, 7.3.2018].

Offenthaler, Eva: *Ein Mensch in seinem Widerspruch: der Meisterstemmer, Fabrikant und Varietébesitzer Bernhard Labriola*, [online verfügbar:
<https://www.oeaw.ac.at/inz/forschungen/oesterreichisches-biographisches-lexikon/biographien-des-monats/august-2015/>, 5.10.2017].

Rausch, Alexander: Art. *Wunsch, Ferry*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at.uaccess.univie.ac.at/ml/musik_W/Wunsch_Ferry.xml, 6.6.2017].

Rausch, Alexander; **Kornberger**, Monika: Art. *Sieczynski (Sieczynski), Rudolf*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar:
http://hw.oeaw.ac.at.uaccess.univie.ac.at/ml/musik_S/Sieczynski_Rudolf.xml, 5.6.2017].

Stachel, Peter: Art. *Politische Musik*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar:
http://hw.oeaw.ac.at.uaccess.univie.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml, 3.7.2017].

Weber, Ernst: Art. *Wienerlied*, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, [online verfügbar: http://hw.oeaw.ac.at.uaccess.univie.ac.at/ml/musik_W/Wienerlied.xml, 5.6.2017].

7.5. Akten- und Nachlassverzeichnis

7.5.1. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes

DÖW 515.	DÖW 7801.	DÖW 19793/211.
DÖW 1207.	DÖW 8091.	DÖW 19793/124.
DÖW 1223.	DÖW 8264.	DÖW 19793/163.
DÖW 1546.	DÖW 8300.	DÖW 19739/144.
DÖW 1651.	DÖW 10466.	DÖW 20000/e99.
DÖW 1769.	DÖW 11049.	DÖW 20000/P321.
DÖW 2250.	DÖW 11052.	DÖW 20000/S774.
DÖW 2279a.	DÖW 11123.	DÖW 20214/46.
DÖW 2738.	DÖW 11349.	DÖW 20752/132a.
DÖW 2901.	DÖW 12931.	DÖW 21651.
DÖW 3043a.	DÖW 13340.	DÖW 22302.
DÖW 3168.	DÖW 13610.	DÖW 23010/1.
DÖW 3399.	DÖW 13684.	DÖW 23010/2.
DÖW 4150a.	DÖW 13770.	DÖW 23010/3.
DÖW 4150b.	DÖW 13790.	DÖW 23010/4.
DÖW 4179.	DÖW 13818.	DÖW 23010/5.
DÖW 4282.	DÖW 13844.	DÖW 23010/6.
DÖW 4928.	DÖW 14116.	DÖW 23010/7.
DÖW 5431.	DÖW 14157.	DÖW 23010/8.
DÖW 5733f.	DÖW 14456.	DÖW 23010/9.
DÖW 5734c.	DÖW 14173.	DÖW 23010/10.
DÖW 6112.	DÖW 16777.	DÖW 23010/11.
DÖW 6724.	DÖW 18903/3.	DÖW 23163.
DÖW 7735.	DÖW 18917.	DÖW 23339.
DÖW 7755/1.	DÖW 19106.	DÖW 50104/6.
DÖW 7755/2.	DÖW 19302/4.	DÖW 51182.
DÖW 7755c.	DÖW 19400/209.	DÖW 52000.
DÖW 7795.	DÖW 19793/70.	

7.5.2. Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek

F 10 Apostel 57/4.

F 10 Apostel 203.

F 10 Apostel 242.

F 10 Apostel 265.

F 10 Apostel 727.

7.5.3. Wienbibliothek im Rathaus

IN 151.584.

IN 149.406.

ZPH 1277.

ZPM 525.

8. Anhang

8.1. Abstract – Deutsch

Musik wurde im nationalsozialistischen Österreich der Jahre 1938 bis 1945 nicht nur seitens des Regimes zu Gunsten machtpolitischer Interessen instrumentalisiert, sondern nachweislich auch zum Zwecke des Aufbegehrens gegen das totalitäre System genutzt. Die vorliegende Abhandlung untersucht unterschiedliche Funktionalisierungen musikalischer Ausdrucksformen im Bezugsrahmen oppositioneller Handlungen vonseiten der im Wiener Raum lebenden Gesellschaft. Ausgehend von einer musiksoziologischen Perspektive und unter Miteinbeziehung musikpsychologischer sowie kommunikationstheoretischer Überlegungen werden aus NS-Akten, behördlichen Dokumenten, Berichten von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, sowie anhand in Nachlässen erhaltener Autographen und Korrespondenzen, einzelne konkrete Beispiele musikbasierender Widerstandshandlungen herausgearbeitet. Im Zentrum des Interesses steht hier die im Zuge dieser Aktionen angewandte Musik, die auf ihre tatsächlich regimekritische Intention hin überprüft wird. Werkimmanente wie kontextuelle Analysen belegen dabei das alle gesellschaftliche Milieus übergreifende Phänomen des Einsatzes verschiedenster musikalischer Ausdrucksformen zu *gesellschaftlich-kommunikativen* wie auch *individuell-psychischen* Zwecken im Kontext des Aufbegehrens einzelner Personen bis hin zum organisierten Widerstand gegen den Nationalsozialismus.

8.2. Abstract – English

During the time of National Socialism in Austria (1938 – 1945), music was verifiably not only instrumentalized by the regime to promote its power-political interests, but also utilized as a way of rebellion against the totalitarian system. The present study examines different usages of musical expression within the context of oppositional activism in the Vienna region. Departing from a socio-musicological perspective and taking into account both, approaches from music-psychology and communication-theory, this master's thesis portrays concrete examples of music-based acts of resistance, analyzing Nazi-files, official documents, reports from contemporary witnesses, as well as people's autographs and correspondences. Emphasis is put on the music employed during these acts, examining its actual system-critical intention. Analyses of the music as well as its contexts show that all social milieus and all kinds of agitation, ranging from individual protests to organized resistance against the Nazi regime, used diverse forms of musical expression for *social-communicative* as well as *individual-psychic* aims.