

Jank, Werner

Zur Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik

Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung [Hrsg.]: Arbeiterkultur in Österreich 1918 - 1945.

Veranstaltet von: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung, Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik, Dr.-Karl-Renner-Institut, Institut für Wissenschaft und Kunst, Wien, 12. bis 14. Februar 1981. Wien : Europaverlag 1981, S. 127-137. - (Geschichte der Arbeiterbewegung; 16)



Quellenangabe/ Reference:

Jank, Werner: Zur Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik - In: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung [Hrsg.]: Arbeiterkultur in Österreich 1918 - 1945. Veranstalter von: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung, Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik, Dr.-Karl-Renner-Institut, Institut für Wissenschaft und Kunst, Wien, 12. bis 14. Februar 1981. Wien : Europaverlag 1981, S. 127-137 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-181898 - DOI: 10.25656/01:18189

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-181898>

<https://doi.org/10.25656/01:18189>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, auführen, verbreiten oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

GESCHICHTE DER ARBEITERBEWEGUNG
ITH-Tagungsbericht, Band 16

Herausgegeben von der
Internationalen Tagung der Historiker
der Arbeiterbewegung

Gefördert durch das
Bundesministerium für
Wissenschaft und
Forschung

EUROPAVERLAG WIEN

Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung

Konferenz

ARBEITERKULTUR IN ÖSTERREICH 1918 - 1945

(veranstaltet von: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung, Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik, Dr.-Karl-Renner-Institut, Institut für Wissenschaft und Kunst, Wien, 12. bis 14. Februar 1981)

Bearbeitet von Brigitte Galanda
Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes

EUROPAVERLAG WIEN
1981

Copyright: 1981 by Europa Verlags-AG Wien
Druck: "Brücke", Druck- und Verlags-Ges. m. b. H.,
A-1010 Wien, Wipplingerstraße 23
ISBN 3-203-50807-9

INHALTSVERZEICHNIS

Geleitworte

Abg. zum Nationalrat Karl Blecha	5
Dr. Erich Fröschl	7
Univ. Prof. Dr. Alfred Gisel	8
Gen. Dir. Dr. Rudolf Neck	9
Festvortrag von Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky	11
HELENE MAIMANN	
Zum Stellenwert der Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934	17
DIETER LANGEWIESCHE	
Arbeiteralltagsgeschichte	24
JOSEF WEIDENHOLZER	
Sozialdemokratische Bildungsarbeit	31
DISKUSSION DER REFERATE	38
WOLFGANG NEUGEBAUER	
Sozialdemokratische Jugend- und Erziehungsbewegung	58
HANS ZEISEL	
Arbeiterbewegung, Wissenschaft und Intellektuelle	69
WOLFGANG MADERTHANER/SIEGFRIED MATTL	
Wehrhaftigkeit, Schutzbund, Antifaschismus	80
DISKUSSION DER REFERATE	86
FRIEDRICH G. KÜRBISCH/HERBERT EXENBERGER	
Thesen zur Arbeiterliteratur in Österreich	102
FRIEDRICH G. KÜRBISCH	
Arbeiterliteratur in der Ersten Republik	106
HERBERT EXENBERGER	
Österreichische Arbeiterliteratur 1918-1934	112
ALFRED PFOSER	
Massenästhetik, Massenromantik und Massenspiel	119
WERNER JANK	
Zur Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik	127
DISKUSSION DER REFERATE	138
RAINER BAUBÖCK	
Wohnbaupolitik im Roten Wien	170
GOTTFRIED PIRHOFER/REINHARD SIEDER	
Familie und Wohnen im Roten Wien	180

DISKUSSION DER REFERATE

192

TEILNEHMERLISTE

205

Liste der Referate: englisch

207

französisch

208

WERNER JANK, WIEN

ZUR ARBEITERMUSIKBEWEGUNG IN DER ERSTEN REPUBLIK

Innerhalb der organisierten Arbeitermusikbewegung ist zu unterscheiden zwischen

1. den Arbeitergesangvereinen,
2. den Arbeitermusikvereinen, also Vereinen, die mit Musikinstrumenten musizierten, und
3. der Arbeiterbewegung als Veranstalter von Konzerten, insbesondere von Arbeiter-Sinfoniekonzerten.

Daneben bestand selbstverständlich in vielen Organisationen der Arbeiterbewegung eine Musiktradition; da sind etwa der Schutzbund und seine Musikkapelle, die Liedtradition in der SAJ oder bei den Kinderfreunden sowie in den Dreißigerjahren Musik im Rahmen von Agitationsveranstaltungen und ähnliches.

Ich werde im folgenden einen Überblick über die Entwicklung der organisierten Arbeitermusikbewegung im engeren Sinn geben und dabei insbesondere auf die Arbeitergesangvereine und auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte eingehen, da diese beiden Bereiche in der Ersten Republik eindeutig dominierten. Außerdem beschränke ich mich in meinem Referat auf die Verhältnisse in Wien.

Zu den Arbeitermusikvereinen

Arbeiter-Instrumentalmusikvereine waren meist Mandolinenorchester, die Bearbeitungen von Musikstücken - von Unterhaltungsmusik über Tendenzlieder bis hin zu Mozart oder Beethoven - spielten. Im Vergleich zu den Arbeitergesangvereinen war ihre Bedeutung gering. 1924 wurde der Zentralverband der Arbeiter-Mandolinenorchester Österreichs gegründet und im März 1929 erweitert zum Verband der Arbeitermusikvereine Österreichs. Nach dieser Erweiterung hatte der Verband in ganz Österreich insgesamt 2.095 Mitglieder in 65 Mandolinen-, 12 Zither-, 4 Streichorchestern, in einer Tamburizza-Gruppe, 3 Blech-, sowie 11 Trommler- und Pfeifergruppen.

Zur Arbeitersängerbewegung

Nach den ersten nachkriegsbedingten Schwierigkeiten (direkte Kriegsfolgen, Arbeitslosigkeit, durch Arbeitssuche bedingte Wanderungsbewegungen) ging der Ausbau der Arbeitersänger-Organisationen bis etwa 1925 rasch voran. Die Mitgliederzahlen der Arbeitergesangvereine in den Bundesländern ohne Wien blieben zwischen 1923 und 1928 annähernd stabil zwischen ca. 10.500 und 11.800 Mitgliedern und sanken

ab 1928 ab, während in Wien der Aufschwung bis 1928 anhielt (1928 in Wien über 5.000 Mitglieder), dann jedoch übergangslos in einen Rückgang mündete. Der Anteil der Bundesländer an den Mitgliedern des Österreichischen Arbeitersängerbundes (der Dachorganisation der Arbeitergesangvereine) sank zugunsten Wiens von etwa 3/4 auf etwa 2/3 im Verlauf der Ersten Republik. Die durchschnittliche Mitgliederzahl der einzelnen Vereine blieb in Wien stationär bei etwa 59, in den übrigen Bundesländern sank sie von 31 auf 28. Die Bundesländer-Vereine waren also weitaus kleiner als die in Wien. Knapp 3/4 aller österreichischen Arbeitergesangvereine bestanden allein in 3 Bundesländern, nämlich in Wien, Niederösterreich und der Steiermark. Insbesondere in Salzburg, Tirol, Vorarlberg und im Burgenland konnten sich AGV nur selten etablieren.

In Beziehung gesetzt zu den Mitgliederzahlen der gesamten Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs ergibt sich, daß bis 1928 die Mitgliederzahlen der Gesangvereine im Verhältnis beträchtlich stärker angestiegen, ab 1928 aber ebenfalls beträchtlich stärker abgefallen sind. (Dies ergibt sich bei Berechnung des jeweiligen prozentuellen Zuwachses bzw. Verlusts).

Qualitativ unterscheide ich drei Phasen der Entwicklung der Arbeitersängerbewegung zwischen 1918 und 1934.

Zunächst bauten die Arbeitersänger auf der Tradition der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg auf. Tendenzlieder, Chorwerke aus der Tradition der Männergesangvereine generell (Schubert, Mendelssohn u. a.) und Volkslieder (in Wien auch Wienerlieder) standen im Vordergrund. Bei Parteiveranstaltungen behielten die alten Tendenzlieder und die Parteilieder (z. B. "Internationale", "Arbeiter-Marseillaise", "Lied der Arbeit" u. ä., später auch Lieder wie "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit" u. ä.) ihre Bedeutung, wurden bei anderen Veranstaltungen aber zunehmend zurückgedrängt.

Nach dieser Zeit der fraglosen Übernahme der Traditionen setzt um 1924 eine Phase der Diskussion über Organisation und künstlerische Zielsetzung ein. Zunächst häufen sich in dieser 2. Phase die Polemiken gegen sogenannte "bürgerliche Reste" und "Vereinsmeierei" in den Arbeitergesangvereinen, womit nicht oder nur selten die gesungene Literatur, sondern Formen der Geselligkeit im Vereinsleben gemeint waren, wie Fahnenkult und Fahnenjunker, Trinkhorn, Feste mit Bier- und Schnapszelten, Juxbasare u. ä. Den Weg zur Überwindung dieser Formen sahen die Sängerbundfunktionäre in verstärkter Konzentration auf die aktive Aneignung der Musik des "klassischen Erbes". Diese zog zwangsläufig eine Diskussion über das Tendenzlied nach sich; dieses war fragwürdig geworden, weil es scheinbar dem Wunsch nach aktiver Rezeption des Erbes - bis auf wenige Ausnahmen - durch seine geringe ästhetische Qualität entgegenstand. Vergessen wurde dabei meist, daß dem Tendenzlied eine Dimension aktiver politischer Auseinandersetzung eigen ist, die die Aneignung des kulturellen Erbes nicht (bzw.

nicht mehr) bieten konnte. So verlor das Tendenzlied schnell an Boden; neue Texte oder Kompositionen standen zudem in den ersten Nachkriegsjahren noch nicht zur Verfügung. Der Zusammenhang mit der politischen Bewegung - sowohl ideologisch wie organisatorisch - wurde dadurch zunehmend in Frage gestellt. In der geschilderten Form gilt dies vor allem für die Gesangsvereine der größeren Städte, während bei kleinen Vereinen - vor allem ländlichen - die Tendenzlieder eher zugunsten von "trivialen, oft national gefärbten, sogenannten 'Volksliedern'" verschwanden. (1)

Die verstärkte Ausrichtung auf die Kunstmusik konnte allerdings nur von ganz wenigen Chören (z. B. "Freie Typographia", Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle in Wien, ASB "Stahlklang", Wien Simmering) vollzogen werden; die meisten Vereine waren nicht annähernd in der Lage, die Schwierigkeiten komplizierter Chorkompositionen zu meistern.

Dieser inhaltlichen Position entsprachen Vorschläge für organisatorische Veränderungen, von denen sich die Funktionäre ebenfalls eine Überwindung "Bürgerlicher Reste" versprachen. Neben der Propagierung von gemischten Chören und von Chormeisterkursen war die Forderung nach Zusammenlegung von Chören und der zahlenmäßigen Verstärkung der Chöre besonders bedeutsam; zuerst ökonomisch motiviert, trat bald das Argument der besseren Leistungsfähigkeit in Hinblick auf Kunstmusik und das "kulturelle Erbe" hinzu: Für die großen Chorwerke der vergangenen musikhistorischen Epochen sind große gemischte Chöre unerläßliche Voraussetzung.

Die Entwicklung der durchschnittlichen Mitgliederzahlen der Arbeitergesangsvereine zeigt allerdings, daß die Appelle der Arbeiter-Sängerzeitung und der Funktionäre kaum Erfolg hatten. Die Zusammenlegungen der Chöre stießen auf passiven Widerstand der Vereine, die nur zu gelegentlichem Zusammenwirken bei Großveranstaltungen bereit waren. Hier zeigt sich ein Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Geselligkeit der Arbeitergesangsvereins-Mitglieder und der Position der Funktionäre und Chorleiter: Chöre mit 100 bis 200 Sängern erlauben nicht mehr die vertraute Geselligkeit kleinerer Gruppen. Man blieb - ob aufgrund bewußter Entscheidung oder ob eher unbewußt, ist hierbei gleichgültig - offenbar lieber bei Volksliedern, musikalisch minderwertigen Bearbeitungen, Trivialmusik und teilweise auch den alten Tendenzliedern, um sich damit gleichzeitig die Erhaltung der geselligen Atmosphäre zu sichern.

Gleichzeitig führten die Funktionäre des Arbeiter-Sängerbundes einen Kampf gegen neue populäre Trivialmusik-Formen.

Es zeigt sich in all dem auch für den Bereich der Arbeitersänger der Zweifrontenkampf der sozialistischen Kulturbewegung:

"Man sah sich in einen Zweifrontenkampf gegen die kulturellen Unter-

schichttraditionen, die die sozialistischen Kulturpolitiker als Unkultur begriffen, von der sich die Arbeiter gänzlich lösen sollten, und gegen die populären Kulturformen der industriekapitalistischen Gegenwart, die als neue Barrieren gegen den kulturellen Emanzipationsprozeß des Proletariats gedeutet wurden." (2)

Die Ausrichtung hin auf die Eroberung der Kunstmusik war die logische Reaktion, insbesondere, da die Frage nach einer "sozialistischen" Musik erst ab etwa Anfang der Dreißigerjahre zu einem Thema, das auch Konsequenzen nach sich zog, gemacht wurde, und dies zuerst in Deutschland. (Hanns Eisler)

Gleichzeitig mit dem geringen Erfolg der Appelle der Funktionäre und der Arbeiter-Sängerzeitung, mit der Mitgliederstagnation und mit der Verschärfung der Auseinandersetzungen zwischen den Parteien zu Ende der Zwanzigerjahre traten die Arbeitergesangvereine in eine dritte Phase ein. Zudem wurde in der sozialdemokratischen Kulturbewegung die Forderung nach eigenen sozialistischen Kunstformen immer lauter (wenn auch im Bereich des Theaters wesentlich stärker als für den der Musik) und es entstanden neue Formen des Theaters, des Kabarets und politischer Agitationsveranstaltungen, die etwa bei den großangelegten Wahl- und Anti-Nationalsozialismus-Aktionen der "Blauen Blusen" und der "Roten Spieler" in den Dreißigerjahren ihren Ausdruck fanden. Dort erhielt Musik - wenn auch selten mit Hilfe der Arbeitergesangvereine, sondern bei bewußter Ausgrenzung der Gesangvereine der Arbeiterbewegung - einen neuen, für politische Agitation wesentlicheren Stellenwert.

Für die Arbeitergesangvereine ist in dieser Phase die zunehmende Tendenz zu Massenchören (z. B. 5.000 Sängerinnen und Sänger bei der 60-Jahr-Feier des "Lieds der Arbeit" im August 1928), die Einbeziehung neuer Lieder und Chöre sowie die Entwicklung neuer Formen ("sozialistische" Kantanten und Oratorien) kennzeichnend.

Neue Lieder und Chöre - häufig Kampflieder - waren z. B. solche von Hanns Eisler, Hermann Scherchen - der bekanntlich auch russische Lieder der Oktoberrevolution bearbeitet hat - Erwin Lendvai, aber auch von Wilhelm Kienzl. In Österreich entstanden Kampflieder in geringerem Ausmaß als im Deutschen Reich und wenn, dann eher im Bereich des Kabarets und der Agitation. In Deutschland hatte zum Entstehen von Kampfliedern wesentlich die Aufspaltung des Deutschen Arbeitersängerbundes in einen sozialdemokratischen Flügel auf der einen und die relativ starke kommunistische "Kampfgemeinschaft" auf der anderen Seite beigetragen. So sind die auch heute noch bekannten Lieder vorwiegend innerhalb der "Kampfgemeinschaft" entstanden.

Einige wenige Arbeitergesangvereine haben diese neuen Lieder auch in ihr Programm aufgenommen. In durchschnittlichen österreichischen Arbeitergesangvereinen blieben jedoch Partei-, Massen- und Kampflie-

der auch in der Probenarbeit eher eine Randerscheinung. Viktor Korda, in der Ersten Republik Chormeister mehrerer Arbeitergesangvereine und des Kinderchors der "Freien Typographia" sowie Parteimitglied, berichtet, daß diese Lieder in seinen Vereinen - wenn überhaupt - höchstens nach Abschluß der "normalen" Probenarbeit als Ausklang gesungen wurden. Weiter verbreitet dürften in Österreich sogenannte "sozialistische" Kantaten und Oratorien gewesen sein. Solche gibt es etwa vom Schönberg-Schüler Paul Amadeus Pisk ("Die Arbeiter" - Spiel für Sprech- und Bewegungschor, Gesang und Tanz; Kantate "Die neue Stadt"), Viktor Korda, Franz Leo Human (Kantate "Du und die Arbeit"), Egon Lustgarten (Oratorium "Der Mensch ist unterwegs").

Im organisatorischen Bereich war die wesentlichste Neuerung dieser dritten Phase der Arbeitersänge die Einrichtung von Arbeiter-Kindersingschulen; das Nachwuchsproblem wurde bereits sehr spürbar. Der Versuch, das Singen schulmäßig in den Kinderhorten zu betreiben, war bereits zuvor am Widerstand der Eltern gescheitert.

In dieser dritten Phase kann für die Arbeitergesangvereine von einer Phase der Politisierung im Vergleich zur Zeit vor etwa 1928 gesprochen werden, wenn diese Politisierung auch nur einen Teil der Arbeitergesangvereine erfaßte. Diese Politisierung ist als Reaktion auf mehrere Gegebenheiten aufzufassen:

- Auseinandersetzung mit Heimwehr und Nationalsozialismus
- Druck infolge der Ausgrenzung der Arbeitergesangvereine aus Wahlpropaganda sowie aus Agitations- und Anti-Nationalsozialismus-Veranstaltungen
- Sinken der Mitgliederzahlen der Arbeitergesangvereine nicht zuletzt aufgrund des Anstiegs der Arbeitslosenrate
- Druck durch die Abspaltung der "Kampfgemeinschaft" vom Deutschen Arbeitersängerbund
- Zunehmendes Vorhandensein einschlägiger Kompositionen bzw. Texten.

In der Geschichtsschreibung der Arbeitermusikbewegung hat sich - teilweise schon in der Ersten Republik, vor allem aber seither - das Bild einer politisch bewußten und aktiven Arbeiter-Sängerschar durchgesetzt, die unentwegt am Aufbau der sozialistischen Welt gearbeitet hat und die eines der Fundamente der Sozialdemokratie in Österreich war. Der Vergleich mit den historischen Tatsachen zeigt allerdings, daß es sich hier um eine grobe Überschätzung handelt. Es gilt für die neuere Literatur zu diesem Thema, was auch schon in der Ersten Republik galt: "Die Glorifizierung der Arbeiterbewegungskultur wurde nicht selten kritiklos. In den verklärten Blicken sozialistischer Kulturexperten galt vielfach alles, was die Arbeiterbewegung in eigene Regie nahm, als Ausdruck revolutionärer Tatbereitschaft". (3)

Zu den Arbeitersinfoniekonzerten

Im folgenden wird nur auf die Arbeitersinfoniekonzerte, nicht jedoch auf die anderen musikalischen Aktivitäten der sozialdemokratischen Kunststelle eingegangen. Über die Institution der Kunststelle sowie über Bachs Position in ihr zu informieren erübrigt sich wohl hier; dies kann als bekannt vorausgesetzt werden.

Der Schwerpunkt der Tätigkeit der von Bach geleiteten Kunststelle lag im Bereich des Musiktheaters und Theaters mit 1,8 Millionen verkauften Karten in den ersten fünfzehn Jahren des Bestehens der 1919 gegründeten Organisation; 200.000 Karten wurden in diesem Zeitraum für Arbeitersinfoniekonzerte, die - von Bach initiiert - seit 1905 bestanden, verkauft. Die Arbeitersinfoniekonzerte waren trotz der quantitativ geringen Bedeutung innerhalb der Kunststelle deren Aushängeschild, da sie - im Gegensatz zu den Theatervorstellungen, bei denen sich die Kunststelle (vom mißglückten Versuch im Carltheater abgesehen) nur einkaufte - selbständig programmiert werden konnten. An sich war dies Bachs Aufgabe, jedoch mußte und wollte er sich selbstverständlich mit dem Orchester und den Dirigenten absprechen; zudem hatte wohl auch der berühmte Schüler Arnold Schönbergs, Anton von Webern, seitdem er Arbeitersinfoniekonzerte dirigierte (ab 1922, regelmäßig erst ab 1926), beträchtlichen Einfluß. Dieser Einfluß Weberns war umso gewichtiger, als Webern seit 1923 Leiter des damals errichteten Singvereins der sozialdemokratischen Kunststelle war und später (Ende der Zwanzigerjahre) kurze Zeit auch für die "Freie Typographia" arbeitete; diese beiden Chöre waren Österreichs berühmteste Arbeiterchöre und hatten sich auf Kunstmusik spezialisiert; sie sangen häufig (oft auch gemeinsam) in Arbeitersinfoniekonzerten. Auf Schönberg und seine Schüler sowie den Zusammenhang mit Bach bzw. den Arbeitersinfoniekonzerten komme ich unten nochmals zurück.

Am 4. 11. 1921 fand das 100. Arbeitersinfoniekonzert seit deren Gründung statt, am 17., 18. und 19. 4. 1926 die Feier des 200. Arbeitersinfoniekonzerts mit Mahlers 8. Sinfonie. Die hundert Konzerte dieser viereinhalb Jahre rechnen allerdings die Wiederholungen ein; die Konzerte wurden zu dieser Zeit noch in der Regel zweimal, manchmal dreimal, selten einmal gegeben. Es gab 7 bis 9 verschiedene Programme im Jahr. Für 1927 ist dann ein Abstieg auf 8 Konzerte zu verzeichnen (zu diesem Zeitpunkt wurden die Konzerte zudem nicht mehr wiederholt) und ab 1931/32 gab es aus finanziellen Gründen eine Reduktion auf 3 Konzerte. Dementsprechend ergibt sich eine Abnahme bei den Besucherzahlen.

Besondere Bedeutung kommt übrigens dem letzten Arbeitersinfoniekonzert der Ersten Republik zu: Am Vorabend der Februarkämpfe fand am 11. Februar 1934 ein Arbeitersinfoniekonzert statt; anschließend marschierten die Besucher angesichts der bedrohlichen Lage demonstrativ über die Ringstraße.

Die Beziehungen David Josef Bachs zu Arnold Schönberg und dessen Schülern, aber auch zu anderen Komponisten der damaligen Wiener Avantgarde waren geprägt durch enge Freundschaft. Insbesondere mit Schönberg verband Bach eine Freundschaft, die bereits begonnen hatte, als beide noch nicht zwanzig Jahre alt waren. Schönberg soll sogar Gedichte von Bach vertont haben. Bach kannte die Schüler Schönbergs und war mit den meisten eng befreundet; man traf einander nach Konzerten (im Café Museum) oder zu Ausflügen und Bergtouren. Musikpolitisch wirksam wurden diese Freundschaften über eine 1922 gegründete "Internationale Gesellschaft für Neue Musik" (IGNM), in der sämtliche Komponisten der zeitgenössischen Avantgarde organisiert waren und in der auch Bach Mitglied, zeitweise Vorstandsmitglied und 1932 Präsident war. Über diese Organisation und ihre ausgezeichneten internationalen Verbindungen, die durch jährliche internationale Musikfeste noch intensiviert wurden, konnte Bach jederzeit fachlich fundierte Informationen über Interpreten sowie über die neuesten Trends der Komponisten in ganz Europa, aber auch Japan und Amerika einholen bzw. Künstler nach Wien einladen, um in seinen Arbeitersinfoniekonzerten zu spielen. Daher rührt auch der Ruf der Arbeitersinfoniekonzerte, im Wien der Ersten Republik der Vorkämpfer neuer Musik gewesen zu sein. Darüberhinaus bezog Webern den größten Teil seines Einkommens über Jahre hinweg aus seiner Zusammenarbeit mit dem Singverein der Kunststelle und seiner Position als Dirigent bei den Arbeitersinfoniekonzerten. Auch Paul Amadeus Pisk war Schönberg-Schüler, komponierte für und dirigierte in Arbeitersinfoniekonzerten und war neben Bach Musikkritiker in der Arbeiter-Zeitung.

Diese "Internationale Gesellschaft für Neue Musik" lag auf Konfrontationskurs mit allen konservativeren Komponisten der Zeit. Trotz seiner Mitgliedschaft bei dieser Organisation hat Bach immer - und ohne sich dadurch Feindschaften einzuhandeln - auch zu den von der IGNM angefeindeten Komponisten sehr gute und teilweise freundschaftliche Beziehungen gehabt, so etwa mit Julius Bittner, mit dem zusammen er schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg Herausgeber der Musikzeitschrift "Der Werker" gewesen war. Einer der Gründe dafür dürfte gewesen sein, daß Bach offenbar die Musik lebender Komponisten jedenfalls, egal welcher musikalischen oder politischen Provenienz der Komponist war, fördern wollte und dadurch jeder damit rechnen konnte, in seinem Arbeitersinfoniekonzert aufgeführt zu werden. Außerdem besaß ja Bach in Wien zu einer Zeit, wo die Aufführung von Werken zeitgenössischer Komponisten (von Richard Strauß und einigen wenigen anderen abgesehen) wohl eher selten war, durch die Arbeitersinfoniekonzerte hier eine ungeheure Machtstellung, die sich durch seine sonstigen Funktionen (in der Arbeiter-Zeitung, in der Gemeinde, durch die Zeitschrift "Kunst und Volk") noch verstärkte. Und Bach war zudem für die Programmierung der beiden Wiener Musikfeste von 1920 und 1924 sowie des Wiener IGNM-Musikfestes 1932 verantwortlich, wobei er sich insbesondere um die zeitgenössische Musik bemühte.

Weitere Informationen zu diesem Bereich der Beziehungen zwischen Bach und der IGMM habe ich in der jüngsten Ausgabe der "Österreichischen Musikzeitschrift" gegeben. Bachs praktische musikpolitische Tätigkeit sowie die als einer von Wiens wichtigsten Musikveranstaltern steht in teilweisem Widerspruch zu seinen theoretischen Positionen, in denen er zumindest zeitweise, so etwa kurz vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg, Ansätze zu einer fortschrittlichen Musikphilosophie vertrat. In der Praxis galt für ihn im Gefolge der Forderung "Kunst ins Volk" der Leitsatz: "Für die praktische Kunstpflege innerhalb der Arbeiterschaft ergibt sich die Forderung, ohne alle Zugeständnisse an einen billigen Geschmack es immer nur mit der höchsten Kunst zu wagen. Denn diese höchste Kunst ist die revolutionärste". (4) Bekanntlich konnte er diesen Anspruch zumindest im Theater- und Musiktheaterbereich nur sehr bedingt einlösen. Volkstümliche Musikpflege heiße, meinte Bach, 1. einem neuen Publikum (als "Lebendiger Ausschnitt aus dem Volksganzen") 2. in vollendeter Wiedergabe 3. ein echtes Kunstwerk nahezubringen. Die Grenzen der Auswahl der Werke dürfe ausschließlich die Kunst selbst bestimmen. (5) Wenn auch Bachs Anliegen dasselbe blieb, solange er kulturpolitisch aktiv war, so veränderten sich doch wesentliche Details seiner Ansichten dazu, wie dieses Anliegen zu verwirklichen sei. So trat zu den eben genannten drei Punkten kurz nach dem Ersten Weltkrieg ein vierter hinzu: Bach forderte nun zusätzlich die aktive Rezeption des kulturellen Erbes durch die Arbeiter: Beethovens 9. Sinfonie von Arbeitern für Arbeiter gespielt sei ein neuerlicher großer Schritt zur Eroberung der bisher dem Bürgertum vorbehaltenen Kunstwerke. Weiters trat Bach Mitte der Zwanzigerjahre für die Tradition des Tendenzlieds sowie die Schaffung neuer, zeitgemäßer politischer Lieder ein; auch dies war in der ursprünglichen Definition Bachs für "Volkstümliche Musikpflege" nicht enthalten. Und 1931 schrieb Bach folgende Sätze, die den Weg, den er bisher zu gehen versucht hatte, um Arbeitern die Kunstwerke der Musik nahezubringen, vollkommen in Frage stellen: "Es nützt nichts, heuchlerisch die Augen zu verdrehen und nicht sehen zu wollen, was wirklich ist: daß der Geschmack der großen Masse, einschließlich unserer besten politischen und gewerkschaftlichen Vertrauenspersonen, sich von den Vorschriften einer erhabenen Kunst nicht gängeln lassen will. Verfluchen wir beispielsweise die Operette; sogar in den Fällen, in denen wir recht haben, behalten wir unrecht. Und wir behalten unrecht, nicht bloß im Einzelfall unrecht, sondern für die ganze Gattung und nicht nur für die Operette allein, obwohl dieses Beispiel am deutlichsten ist, sondern für alle Abarten der Kunst bis zu ihren Entartungen, soweit einfache, allgemeine Empfindungen geweckt und zumindest scheinbar befriedigt werden". (6) Ob diese Sätze noch zu konkreten Veränderungen geführt haben, wäre noch zu erheben.

Das Problem, das Bach erst so spät erkannte, wurzelt vorwiegend darin, daß er sich mit der Form, in der er Arbeiter und Musik einander

näher bringen wollte, in Konkurrenz zum bürgerlichen Konzertbetrieb begab. Wohl bewies er damit, daß Arbeitersinfoniekonzerte vor der Konkurrenz anderer Konzertveranstalter bestehen können, handelte sich aber gleichzeitig damit ein, daß Arbeiter eben auch die bürgerliche Konkurrenz wahrnahmen, wenn ihnen die Angebote der Arbeitersinfoniekonzerte und der Kunststelle zu anstrengend waren, bzw. daß sie an die Kunststelle auch entsprechende Forderungen stellten, z. B. nach Karten für Operettenaufführungen.

Das Ziel Bachs war und blieb eben, den Arbeitern - und zwar sowohl als Hörer wie als Ausübende - den Konzertsaal zu öffnen. Die Tatsache, daß Arbeiter bis zum Ende des Ersten Weltkriegs nahezu ausnahmslos vom bürgerlichen Musikbetrieb - auch als Publikum - ausgeschlossen waren, wurde für Bach zum Motor seines unerschütterlichen Willens, die vorhandenen Kunstwerke den Arbeitern zugänglich zu machen. Dieser Wille nahm ihn so sehr in Anspruch, daß der Gedanke an eine eigene musikalische Ausdrucksform des Proletariats dahinter verschwand. Die These, "wahre" Kunst sei immer revolutionär, und das sei ihr Gemeinsames mit dem Proletariat, geriet ihm in Wirklichkeit zu einem strengen Kunstkanon, der enthielt, was sich historisch im Konzertsaal und in der Oper durchgesetzt hatte, vermehrt um den für Bach so wichtigen Bereich der zeitgenössischen Avantgarde. Auch die Form der Darbietung wurde für Bach nie zum Gegenstand von Reformen; einzig Anfang der Dreißigerjahre verlegte man Konzerte auch in Betriebe und Gewerkschaftshäuser.

Damit wurde die Arbeit der sozialdemokratischen Kunststelle im Musikbereich auf reine Bildungsarbeit festgelegt. Vor diesem Hintergrund erübrigte sich für Bach eine Kritik des bürgerlichen Musiklebens als Ausdrucksform kapitalistischer Gesellschaftsordnung aus der Sicht des Marxismus - es blieb beim Hinweis auf einen Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Autonomie der Kunst (verstanden als Forderung nach Unabhängigkeit der Kunst vom Privatkapital) und der - wie Bach 1919 meint - Uneinlösbarkeit dieser Autonomie im nicht sozialdemokratisch regierten Staat. (7) Wohl entstanden im Kreis von der Sozialdemokratie nahestehenden Intellektuellen in den Dreißigerjahren manche Schriften, die Ansätze für eine materialistische Analyse des Musiklebens liefern wollten; Bach hatte mit diesen Intellektuellen aber offenbar wenig zu tun.

Anmerkungen:

- 1 Richard Fränkel, *Arbeitersang und Kultur*, in: *Arbeiter-Sängerzeitung* 2/1922, S. 1.
- 2 Dieter Langewiesche, *Arbeiterkultur in Österreich. Aspekte, Tendenzen und Thesen*, in: Gerhard A. Ritter (Hrsg.), *Arbeiterkultur*, Königstein/Ts., 1979. S. 45.
- 3 a. a. O., S. 45.

- 4 David Josef Bach, Der Arbeiter und die Kunst, in: Der Kampf 1913/14, S. 46.
- 5 ders., Volkstümliche Musikpflege, in: Der Strom, April 1911, S. 14.
- 6 ders., Sozialismus und Kunst, in: Kunst und Volk, Juli 1931, S. 90 f.
- 7 ders., Die Künstler und der Sozialismus, in: Arbeiter-Zeitung, 9. 2. 1919, S. 2 f.

Zusätzlich verwendete Literatur:

Albert Dümling, "Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse". Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich, in: Österreichische Musikzeitschrift 2/1981, S. 65 - 73.

Richard Fränkel, 80 Jahre Lied der Arbeit, Wien 1948.

Werner Fuhr, Proletarische Musik in Deutschland, 1928-1933, Göppingen 1977.

Ernst Glaser, Austromarxistische Ansätze im Bereich von Wissenschaft und Kultur in der Ersten Republik, Vortrag bei der Tagung der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte 1918-1938: Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik, vervielfältigtes Manusk., Wien 1980.

Jahrbücher der österreichischen Arbeiterbewegung, Wien 1928-1933.

Werner Jank, Aspekte der Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik, Vortrag bei der Tagung der Wissenschaftlichen Kommission (a. a. O.), vervielfältigtes Manusk., Wien 1980.

Werner Jank, "Wenn schon, dann bitte Genosse von Webern!". Zu den Beziehungen zwischen IGNM-Österreich und Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik, in: Österreichische Musikzeitschrift 2/1981, S. 73-82.

Werner Kaden, Ziele und Aufgaben des Laienmusizierens der Arbeiter, in: Arbeiterklasse und Musik, Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Sektion Musik, Heft 15, Berlin 1974, S. 51-65.

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

Peter Kulemann, Am Beispiel des Austromarxismus. Sozialdemokratische Arbeiterbewegung in Österreich von Hainfeld bis zur Dollfuß-Diktatur, Hamburg 1979.

Inge Lammel, Traditionen des Arbeiterliedes, in: Forum Musik in der DDR, 2. Teil, Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Sektion Musik, Heft 9, Berlin 1972, S. 53-62.

Inge Lammel, Politisches Lied und Volkslied in der Gesangspraxis der Arbeiterklasse, in: Arbeiterklasse und Musik, Arbeitshefte a. a. O., Heft 15, Berlin 1974, S. 26-51.

Inge Lammel, Kampfgefährte unser Lied, Berlin 1978.

Hans und Rosaleen Moldenhauer, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980.

Georg Skudnigg, 80 Jahre Freie Typographia - 1890 - 1970. Chronik eines Buchdrucker-Gesangvereines, vervielfältigt. Manuskri., Wien 1969.