pedocs
Open Access Erziehungswissenschaften

DIPF

Jank, Werner

Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. Sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in der Ersten Republik

Wien 1982, 835 S. - (Dissertation, Universität Wien, 1982)

Quellenangabe/ Citation:
Jank, Werner: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. Sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in der Ersten Republik. Wien 1982, 835 S. - (Dissertation, Universität Wien, 1982) - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-235867 - DOI: 10.25656/01:23586

https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-235867
https://doi.org/10.25656/01:23586

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, aufführen, vertreiben 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

ARBEITERMUSIK

ZWISCHEN

KUNST, KAMPF UND GESELLIGKEIT

Sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in der Ersten Republik

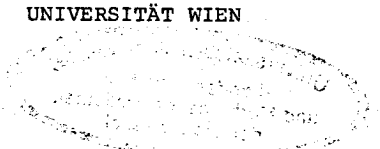
DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

(mit dem Hauptfach Geschichte)

an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der

UNIVERSITÄT WIEN



EINGEREICHT VON

WERNER JANK

Wien, im Oktober 1982

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT S 4

1. ARBEITER-MUSIKBEWEGUNG VOR 1918 S 11

1.1. Exkurs: Zur Geschichte bürgerlicher Gesangvereine S 12

1.1.1. Liedertafel S 12

1.1.2. Liederkranz S 14

1.1.3. Entwicklung in Österreich S 16

1.1.4. Gemeinsame Entwicklung S 18

1.2. Anfänge der Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland S 28

1.3. Anfänge der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich S 47

1.3.1. Organisationsgeschichte S 47

1.3.2. Zu einigen Bedingungen und Funktionen der frühen österreichischen Arbeiter-Gesangvereine S 75

1.3.2.1. Geselligkeit S 75

1.3.2.2. Lieder der Arbeiterbewegung S 94

1.3.2.3. Kultur - "Gegenkultur"; Öffentlichkeit S 123

1.3.2.4. Bildung S 153

1.4. "Verbürgerlichung" - Anmerkungen zu Einschätzungen der frühen Arbeiter-Gesangvereine in der Literatur S 163

2. "KULTURELLES ERBE" S 178

2.1. Exkurs: Zur Diskussion in Deutschland S 178

2.2. Zur Diskussion in Österreich S 194

2.3. Sonderfall Richard Wagner S 238

2.4. Arbeiter-Musikbewegung und Jugendmusikbewegung: Stichworte zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen konträren Positionen S 246

3. ARBEITER-MUSIKBEWEGUNG ZWISCHEN 1918 UND 1934 S 297

3.1. Arbeiter-Sängerbewegung S 297

3.1.1. Exkurs: Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland S 297

3.1.2. Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich S 302

3.1.2.1. Organisationsgeschichte S 302

3.1.2.2. Anspruch und Realität - Probleme der Arbeiter-Sängerbewegung S 332

3.1.2.3. Zur Diskussion um das "Erbe" in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung S 404

3.1.2.4. Arbeitersang zwischen Geselligkeit, Kunst und Kampf S 482

3.1.2.5. Am Beispiel des 10. Deutschen Sängerbundesfests: Sozialdemokratie, bürgerliche Sängerbewegung und Anschlußgedanke S 506

3.2. David Josef Bach S 528

3.2.1. Biographische Notizen S 528

3.2.2. Zu Bachs musikphilosophischen und kunstpolitischen Positionen S 535

3.2.3. Versuch zu einem Vergleich: musikphilosophische Positionen bei David Josef Bach und Theodor W. Adorno S 584

3.2.4. David Josef Bach und die sozialdemokratische Kunststelle S 608

3.3. Arbeiter-Sinfoniekonzerte S 637

3.3.1. Organisationsgeschichte S 637

3.3.2. Anton Webern und die Arbeiter-Sinfoniekonzerte S 643

3.4. Andere Ansätze der Arbeiter-Musikbewegung in Österreich S 677

3.5. Zu einigen Bedingungen und Funktionen der österreichischen Arbeiter-Musikbewegung zwischen 1918 und 1934 S 693

ANHANG I: Tabellen zur quantitativen Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich in der Zeit der Ersten Republik S 737

ANHANG II: Entwicklung der Konzert- und Publikumszahlen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte in der Zeit der Ersten Republik S 771

ANHANG III: Liste der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (Daten, Veranstaltungsorte, Programme, Mitwirkende) von 1919 bis 1934 S 776

ANHANG IV: Kursorische Anmerkungen zu: Reinhard Kannonier, Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich, Wien 1981 S 811

Abkürzungsverzeichnis S 816

Verzeichnis der Zeitschriften und Tageszeitungen S 817

Literaturverzeichnis S 819

VORWORT

Mit dem zunehmenden Interesse an der Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung in den letzten Jahren ist auch die Arbeiterbewegung als Kulturbewegung in den Blick von Historikern geraten. Mehrere Tagungen, Ausstellungen und eine Vielzahl von Publikationen haben nicht nur zur gründlichen Beschäftigung mit entsprechenden Themen geführt, sondern auch ein gewisses Maß an Interesse in der Öffentlichkeit gefunden. Brennpunkt dieses Interesses ist meist die Entwicklung der Arbeiterbewegung zwischen den Weltkriegen: die Zeit zwischen ihrer Spaltung in eine sozialdemokratische und eine kommunistische Arbeiterbewegung und der Zerschlagung der Organisationen der Arbeiterbewegung durch Faschismus und Nationalsozialismus; zwischen neuerrungener politischer Macht nach 1918 und der Machtlosigkeit anfang der 30er Jahre; zwischen der Hoffnung, angesichts der Stärke der sozialdemokratischen Freizeitorganisationen, auf eine demokratische gesellschaftliche Erneuerung im Sozialismus, auf den neuen, den sozialistischen Menschen und der Hoffnungslosigkeit, die Schwerkraft der bestehenden Produktionsverhältnisse wirksam zu durchbrechen.

Alle diese Spannungsverhältnisse und noch einige mehr setzten sich fort bis in die einzelnen Organisationen der Arbeiterbewegung, bis in den Alltag jedes einzelnen Sozialdemokraten oder Kommunisten. Ein Teilbereich davon ist Thema der vorliegenden Dissertation: die organisierte sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in Österreich, also jene Organisationen der Sozialdemokratie, die Angebote zum Umgang mit Musik, sei es

aktiv oder passiv, bereitstellten. Dies waren allen voran die Arbeiter-Gesangvereine und die Konzerte für Arbeiter ("Arbeiter-Sinfoniekonzerte"), daneben auch Arbeiter-Musikvereine, wie etwa Mandolinenorchester. In der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung spielte Musik über die als Musikorganisationen deklarierten Vereine hinaus eine nicht unwesentliche Rolle, etwa in Bereichen, wie Musikkapellen von Schutzbund oder Arbeiterturnern, Singen in anderen Organisationen der Sozialdemokratie (etwa Naturfreunde, Jugendorganisationen, Arbeiterturner), Umgang mit Musik in der politischen Revue und im Kabarett, Singen und Musizieren bei Aufmärschen, Demonstrationen, Feiern (Märzfeier, 1. Mai, Novemberfeier) und Streiks, Musik in Veranstaltungen von Partei- oder Gewerkschaftsorganisationen sowie schließlich der große Bereich der Begegnung von Arbeitern mit Musik außerhalb der Arbeiterbewegung, wie Rundfunk, Café, Platzkonzerte, Film, Schallplatte. Alle diese zuletzt genannten Bereiche wurden in die vorliegende Untersuchung nicht einbezogen; es gibt im übrigen hierzu bislang keine historischen Untersuchungen. Daraus ergibt sich im übrigen auch, daß etwa politische Chancons, wie die von Bela Reinitz, nicht zum Thema dieser Arbeit zu zählen sind. Nicht einbezogen wurde die - recht unbedeutende - österreichische kommunistische Arbeiter-Musikbewegung. Die sowohl von den Zahlen her wie auch von der in ihnen gespielten Musik wenig bedeutsamen Arbeiter-Musikvereine mit Instrumentalorchestern wurden nur am Rande dieser Arbeit berücksichtigt.

Die Perspektiven der Methoden der Geschichtswissenschaft haben sich - nicht zuletzt aufgrund der Beschäftigung mit der Geschichte der Unterschichten,

der Arbeiterbewegung, des Widerstands gegen die Herrschenden - um den Blickwinkel der Sozialgeschichte und, in einem zweiten Schritt, der Alltagsgeschichte erweitert. Von hier her sind ältere Methoden der Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung, wie Personen-, Geistes- und Organisationsgeschichte als bei ausschließlichem Prinzip in der Methode problematisch erkannt worden. Doch ein Instrumentarium, das den Blickwinkeln der Sozialgeschichte und der Alltagsgeschichte entspräche, ist noch nicht ausreichend entwickelt, zum einen, weil immer nur eine beschränkte Zahl von Daten, noch dazu aus ihrem Zusammenhang gelöst, zur Verfügung steht, zum zweiten, weil die Sache selbst, durch die Orientierung auf Prozesse der Geschichte, anstatt, wie bisher, auf ihre Produkte, der Entwicklung eines Instrumentariums Widerstand entgegensetzt, zum dritten, weil Fragen nach der subjektiven Lage des Einzelnen, nach seinen Wünschen, Sehnsüchten, Interessen, Ansprüchen, Enttäuschungen etc. sich historischem Zugriff weitestgehend entziehen. Hinter all den zuletzt genannten Fragen steht jedoch ein weiterer Anspruch von Sozialgeschichte, nämlich, den gesellschaftlichen, den politisch-ökonomischen Zusammenhang bis in die scheinbar unabhängigsten Bereiche des gesellschaftlichen "Überbaus", ja noch bis in die subjektive Lage des Einzelnen hinein zu verfolgen. Angesichts dieser Probleme und Fragen bleibt es denn häufig, auch in sich sozialhistorisch verstehenden Arbeiten, bei der bloßen Benennung von Analogien zwischen wirtschaftlichen Daten und etwa bestimmten Entwicklungen eines Vereins oder Verbands. Solche Analogien, selbst wo sie sich aufzudrängen scheinen, oft von Willkür nicht ganz frei, haben auch dort,

wo sie richtig sind, selten den Erklärungswert, den sie suggerieren, weil sie nur sehr großflächige Zusammenhänge zwischen gesamtgesellschaftlicher Entwicklung und Entwicklung in einem gesellschaftlichen Teilbereich zu zeigen vermögen. Das Verfahren einer Arbeit mit sozialhistorischem Anspruch wird sich nicht damit begnügen dürfen, solche Analogien festzustellen, im übrigen aber weiterhin Personen-, Geistes- und Organisationsgeschichte zu betreiben. Die Zusammenhänge zwischen gesamtgesellschaftlicher Entwicklung - als politisch-ökonomischer Entwicklung - und Entwicklung in gesellschaftlichen Teilbereichen liegen tiefer; vor allem sind sie aber auch selten plakativ und unmittelbar, oft hingegen vermittelt und scheinbar im Widerspruch zur gesamtgesellschaftlichen Entwicklung.

Daher wurde in der vorliegenden Arbeit versucht, erstes Material und erste Perspektiven für einen anderen methodischen Zugang zum Bereich der Arbeiter-Musikbewegung zu bieten, allerdings, ohne diesen anderen methodischen Weg voll durchmessen zu können (dazu fehlt es bislang zu sehr sowohl an großflächigen wie auch an Detailstudien und Fallstudien zum Thema). Methodisch grundlegend war der Versuch, sich weitgehend freizuhalten von Analogieschlüssen, dagegen jedoch die Entwicklungen und Veränderungen der untersuchten Vereine zunächst von innen her zu untersuchen und darzustellen (dies ist im übrigen durchaus nicht in allen Teilen der Arbeit befriedigend geglückt, scheiterte teilweise allerdings an der recht ungünstigen Quellenlage). Dieses immanente Verfahren bietet, idealtypisch gedacht und sofern es voll entfaltet werden kann, im Gegensatz zu anderen Zugängen zum Thema die Möglichkeit, die dialektische Vermitt-

lung zwischen der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung und gesellschaftlichen Teilbereichen, die aus jenen heraus entstehen und sich verändern, zu untersuchen: Jene wirkt in diesen fort, wie auch immer gebrochen und vermittelt, auch, wo beide nicht mehr voneinander wissen; so ist - als Beispiel aus der vorliegenden Arbeit - die Organisation von Sängern in einem Verein, anfang des 19. Jahrhunderts noch ein Akt bürgerlicher Emanzipation und Opposition, im 19. Jahrhundert zu einer bloß formalen Hülle für Geselligkeit geworden. Aus ihr haben sich die ersten Arbeiter-Gesangvereine zu großem Teil entwickelt und die formale Hülle mit allen ihren heute seltsam anmutenden Folgen (Trinkhorn, Fahnenjunker etc.), von ihrem ursprünglichen Sinn weitgehend losgelöst, weiterhin tradiert. Die in der einschlägigen Literatur meist vertretene Auffassung, die Arbeiter-Sängerbewegung wäre um 1900 zunehmend "verbürgerlicht", ist sehr wenig zutreffend; ihr liegt ein Analogieschluß von der Entwicklung der Sozialdemokratie insgesamt nach rechts um die Jahrhundertwende zugrunde, der die bei weitem älteren bürgerlichen Traditionen im Vereinsleben von Arbeitersängern schlichtweg ausblendet. Solche ursprünglich sinnhaften Formen, wie die des bürgerlichen oppositionellen Vereins, leben oft lange, degradiert zu formalen Hüllen und Ritualen, fort. Dennoch bleiben sie Niederschläge von ursprünglich unmittelbar gesamtgesellschaftlich beeinflußten Inhalten, die in den Ritualen nur oft nicht mehr erkennbar sind, die Verformungen und Funktionsveränderungen durchlaufen, einen neuen Sinn bekommen können - und dies alles vielfach, ohne daß dafür noch unmittelbare gesamtgesellschaftliche Einflüsse ausgemacht werden können. Diese Art von "Eigenleben" zunächst immanent zu analysieren, heißt nicht, eine Ei-

gengesetzlichkeit jenseits der politisch-ökonomischen Verhältnisse zu konstruieren, sondern gerade eben, den Ursprung dieses scheinbaren Eigenlebens in den politisch-ökonomischen Verhältnissen bloßzulegen und damit das "Eigenleben" als scheinbares zu entlarven. Analoge Schlüsse zwischen politisch-ökonomischen Verhältnissen oder Situationen und gesellschaftlichen Teilbereichen des "Überbaus" vermögen gerade dies nicht, auch wenn sie zur Erkenntnis großflächiger Zusammenhänge noch so wichtig und richtig sind.

Hierfür versucht diese Arbeit, erste Materialien und Perspektiven im Hinblick auf die Arbeiter-Musikbewegung bereitzustellen. Organisations- und Geistesgeschichte sind notwendige, aber nicht hinreichende Verfahren dafür; sie nehmen entsprechenden Raum in der Arbeit ein. Hinzu traten Versuche, erste Interpretationen zur Funktion der Arbeiter-Musikbewegung und ihrer Organisationen sowohl für ihre einzelnen Mitglieder, als auch nach außen, innerhalb der Sozialdemokratie, wie auch gegenüber ihren Gegnern, vorzunehmen, sowie zu einer Beschreibung des Typs der "Öffentlichkeit" (und seinen Veränderungen) zu gelangen, den die Arbeiter-Musikbewegung mit gebildet hat.

Von verschiedenen Personen und Institutionen erhielt ich wertvolle Hilfe, allen voran von meinem Betreuer Prof. Dr. Ernst Bruckmüller (Wien), aber auch von der Projektgruppe der Ausstellung "Mit uns zieht die neue Zeit" in Wien (1981), vor allem Dr. Helene Maimann, sowie von Dr. Leopold Hohenecker, Prof. Viktor Korda, Dr. Hartmut Krones, Dr. Raimund Löw, Mag. Monika Magrutsch, Gustav Schuster vom Österreichischen Arbei-

ter-Sängerbund, Dr. Wilhelm Zobl (alle Wien), Dr. Inge Lammel (Berlin/DDR), Dr. Hartmut Lück (Bremen), Dr. Paul Amadeus Pisk (Los Angeles) und Gaby Schröter (Oldenburg). Ihnen gilt mein Dank.

Wien, im Oktober 1982

1. ARBEITERMUSIKBEWEGUNG VOR 1918

Die Geschichte der Arbeitermusikbewegung vor 1918 ist - von Ausnahmen abgesehen - die der Gesangvereine der Arbeiterbewegung. Die Ausbildung von Arbeiter-Gesangvereinen basiert auf den im deutschsprachigen Raum seit Anfang des 19. Jahrhunderts sich rasch ausbreitenden "Liedertafeln" und "Liederkränzen", die ("bürgerliche") Gesangvereine mit nationalem und - in gewissen Phasen ihrer historischen Entwicklung - liberalem Einschlag waren.

Viele wesentliche Rückschlüsse auf die Qualität der Arbeiter-Sängerbewegung können erst aus den Beziehungen zu bzw. Abgrenzungen von der bürgerlichen Bewegung der Männer-Gesangvereine gezogen werden. Insbesondere für die in den 20er Jahren beklagten Defizite der Arbeiter-Sängerbewegung (z.B. "Verbürgerlichung" - Hanns Eisler; Verlust von Tendenzliedern - David Josef Bach; "Vereinsmeierei" - Josef Pinter) und das Fortwirken dieser Beurteilungen in der heutigen Literatur ist dieser Blickwinkel wesentlich.

Auf diese Tradition des bürgerlichen Männergesangs ging Staudinger (1913) ein. Diese Schrift bezieht sich vorwiegend auf den süddeutschen Raum, ist jedoch wohl in den Grundlinien übertragbar und hat den Vorteil zeitgenössischer Ausführlichkeit und Sensibilität auch für geringfügige Nuancen.

1.1. Exkurs: Zur Geschichte bürgerlicher Gesangvereine

Die bürgerlichen Männer-Gesangvereine haben ihren Ursprung in zwei zunächst voneinander unabhängigen musikalischen Organisationsformen, die sich im Lauf der Zeit zunehmend aneinander anglichen. Die eine Bewegung kam - initiiert von Zelter - aus Norddeutschland, die andere - initiiert von Nägeli - aus dem schweizerischen und süddeutschen Raum.

1.1.1. Liedertafel

1808 erfüllte Zelter (1) mit der Gründung einer Liedertafel ein Bedürfnis nach Geselligkeit, das in den zur damaligen Zeit bestehenden Singakademien und Musikvereinen (2) nicht befriedigt werden konnte, denn

(1) "Karl Friedrich Zelter (1758 - 1832), Maurermeister in Berlin, Direktor der 1791 von Fasch gegründeten Berliner Singakademie, Gründer der ersten Liedertafel, als Duzfreund Goethes von maßgebendem Einfluß auf Goethes musikalisches Urteil, Lehrer Mendelssohns, Fortführer der Bachtradition in Berlin, der erste Organisator der preußischen Musikerziehung. Zelter schrieb zahlreiche Sololieder mit Klavier sowohl als einfache Strophenlieder in der volkstümlichen Art der Berliner Liederschule, als auch Balladen, die auf das Lied des 19. Jahrhunderts vorausweisen (zahlreiche Goethe-Vertonungen). Von fortwirkender Bedeutung sind auch seine Männerchöre" (Wörner 1954, S 483; Hervorh. i. O.).

(2) In (Nord-)Deutschland war die Situation in der Zeit davor vom zunehmenden musikalischen Einfluß der Bürger gekennzeichnet, nachdem die Salons und Collegia Musica in den Fürstenhöfen und obersten Schichten mit ihrer geschlossenen "Gesellschaft für die Gesellschaft" an Bedeutung verlo-

diese hielten - im Gegensatz zu jenen - "wohl in der Mehrheit alles Gesellige von sich fern" (obwohl das Bedürfnis danach immer wieder abgewehrt werden mußte) (Staudinger 1913, S 62). Die Mitglieder dieser Liedertafel kamen aus der Berliner Singakademie und trafen sich alle vier Wochen; ihre Zahl - das war fixiert - durfte 24 nicht übersteigen.

> "Der neue Zweck, die Geselligkeit, die mit ihr gemäßer Musik gepflegt werden soll, verlangt eine neue, noch nicht geschaffene Objektivation (= musikalische Form; W.J.). So sehen wir im § 1 der Satzungen, daß nur derjenige Mitglied werden kann, der entweder Sänger, oder Komponist, oder Dichter ist. ... Fast wie bei den Meistersingern. Nur daß hier jedem seine innere Freiheit gegeben ist, daß er im Liede seine Persönlichkeit ausleben, daß er im Urteil das ihm nicht Gemäße ablehnen

---

ren hatten (Staudinger 1913, S 41). "Hier ist es soziologisch bedeutsam, daß dieses Bürgertum, das als Träger des neuen Liedes und Singspiels der moderne Faktor geworden war, sich nicht exklusiv abschloß, sondern vielmehr suchte, sich in jeder Art und Weise das Neue öffentlich zugänglich zu machen" (Staudinger 1913, S 50), wodurch zum erstenmal ein "Publikum" im modernen Sinn auftritt, das - zumindest der Möglichkeit nach - demokratisch zusammengesetzt ist, auch wenn diese "wunderbar demokratische Kulturepoche" nur einen historischen Augenblick Bestand haben konnte (Staudinger 1913, S 50 - 54, S 70). In dieser Situation war in Berlin eine "Singakademie" gegründet worden, um schwierige Kompositionen, die nicht ohne Übung gesungen bzw. gespielt werden konnten, aufführen zu können; sie entstand also aufgrund musikalischer Vorgegebenheiten. Diese Bewegung breitete sich - in Form der Musikvereine auch im Instrumentalbereich - rasch aus. Wesentlichstes Kennzeichen dieser Akademien und Musikvereine (in unserem Zusammenhang) ist die Ausschaltung des Salonhaften, Geselligen, und die Hinwendung bloß auf die musikalische Übung; gleichzeitig waren die Vereine gerichtet auf die konzertmäßige Aufführung vor einer Öffentlichkeit (Staudinger 1913, S 59 f.).

> kann. ...; es hatte sich in der ersten Zeit der Liedertafel noch nicht das technische Mittel ausgebildet, das dem Männergesang gemäß war: der reine vierstimmige Männerchor; noch begleitete Klavier oder Laute, und Einzelgesänge lösten Chorgesänge ab. ... Die Männergeselligkeit war in ihrer Zeit vollkommen begründet, sowohl historisch traditionell, wie durch die augenblicklich politischen Wogen. ...; so lautet § 8 der Statuten: 'Die Gegenstände des Vaterlandes und des allgemeinen Wohls sind in ihrem ganzen Umfang den Dichtern und Komponisten empfohlen'" (Staudinger 1913, S 64 f.).
>
> "Die einzelnen Glieder sind wieder in viel größerem Maße als beim Musikverein (der früheren Zeit; W.J.) in diese Organisation einbezogen. Die intime Sphäre des Einzelnen soll hier in dem Vereine sich in viel größerer Offenheit geben; und so ist es einer der feinsten Züge, daß die Gründer den Verein quantitativ beschränkten. ... Die 200 Leute der Singakademie wären in einem Kreise, wo Freude, Persönliches herrschen soll, unmöglich gewesen. Das ist ein Zug, den erst die innere Persönlichkeit mit sich brachte: je tiefer und intimer sie wird, desto mehr löst sie sich aus der Allgemeinheit heraus" (Staudinger 1913, S 64).

Die Exklusivität dieser Vereine - Folge der beschränkten Mitgliederzahl - wurde in Norddeutschland bei den ab etwa 1820 sich zunehmend ausbreitenden Liedertafeln stärker beibehalten, als bei südlicheren Vereinen; prinzipiell durchbrochen worden war diese Exklusivität durch eine 1819 von dem Komponisten Ludwig Berger gegründete jüngere Berliner Liedertafel. Diese behielt die anderen Gebräuche allerdings bei (Staudinger 1913, S 68).

1.1.2. Liederkranz

1824 wurde in Stuttgart der erste Liederkranz nach

dem Muster der Schweizer Vereine Nägelis (1) gebildet (Staudinger 1913, S 67). Die Liederkränze erfuhren noch stärkere Ausbreitung, als die Liedertafeln. Nach den Land- und Reichsstädten (Kirchheim u.T., Göppingen, Geislingen, Schorndorf, Reutlingen, Eßlingen, Heilbronn) griff die Bewegung auch auf die Dörfer über (Staudinger 1913, S 69). Ihr Grundgedanke war die Verbreitung von Musik durch musikalische Erziehung möglichst breiter Volksschichten; darin ging die Bewegung z.T. auf ältere Organisationsformen der Calvin-Zeit zurück (2).

---

(1) "In der Schweiz wird die Bewegung des Männerchorgesanges vor allem von Hans Georg Nägeli (1773 bis 1836) geleitet, dem bedeutenden musikalischen Volkserzieher, dessen Veröffentlichung 'Der schweizerische Männergesang' (Männerchorsammlung von Nägeli seit 1833) entscheidend zur Popularisierung des Chorliedes auch in Süddeutschland beiträgt. Nägelis Arbeit wird von dem Schwaben Friedrich Silcher (1789 - 1860, akademischer Musikdirektor in Tübingen) aufgenommen und im vierstimmigen Volkslied stark volkstümlich verbreitet" (Wörner 1954, S 490; Hervorh. nicht ber.).

(2) Da in der von Calvin und Zwingli reformierten Kirche Musik als Rückkehr zum Papsttum gegolten hätte (im Gegensatz zur lutherischen und zur gegenreformatorischen Kirche), "mußte sich die Musikpflege selbständig neben der Kirche entwickeln. Der Zusammenhang der musikalischen Organisationen mit der Kirche war nur rein inhaltlich ideell bedingt durch den Gesangsstoff, der wohl für die Kirche gedacht, in der Schule gelehrt, das Bedürfnis zu weiterer außerkirchlicher Pflege hervorgerufen hatte" (Staudinger 1913, S 15). In diesen Vereinen fanden sich "Liebhaber der Musica 'was Standts und Condition' er auch immer sei" (Staudinger 1913, S 16), also ohne gesellschaftliche Gliederung, zusammen. Damit wurde zunächst eine andere Basis für die weitere Entwicklung gelegt, als in Deutschland.

1.1.3. Entwicklung in Österreich

Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts setzte, wie zuvor bereits in Deutschland, auch in Österreich die Gründung dauerhafter Organisationen ein, deren Ziel die Musikausübung und die Hebung ihrer Qualität war. In diesen Musikvereinen mischten sich Mitglieder aus dem Adel und dem Bürgertum.

> "Das gemeinsame Wirken für einen übergeordneten Zweck bildete auch die Basis für die Begegnung der Stände auf dem Gebiet der Künste, wie es sich eben in diesen Jahren in intensiver Weise vollzog. ...: 'Die Tonkunst wirkt hier täglich das Wunder, das man sonst nur der Liebe zuschrieb: Sie macht alle Stände gleich. Adeliche und Bürgerliche, Fürsten und ihre Vasallen, Vorgesetzte und ihre Untergebenen sitzen an einem Pulte beysammen, und vergessen über der Harmonie der Töne die Disharmonie ihres Standes'" (Antonicek 1979, S 217; Zitat im Zitat: Ignaz Mosel, Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien. In: Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat 1, Wien 1808, S 39).
>
> "Einen Höhepunkt, aber auch eine Wende, erreichte die patriotische Bewegung mit der Gründung der 'Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates' im Jahre 1812. Wohl konnte sich diese noch mit den klangvollen Namen des Hochadels schmücken, mündeten in ihr Bestrebungen, mit denen vor allem die 'assoziierten Kavaliere' schon seit dem vergangenen Jahrhundert immer wieder bestimmend in die Geschicke der Musik eingriffen, entstand die Vereinigung auf Grund von Vorarbeit der auch musikalisch sehr tätigen 'Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen' - dennoch zeigte sich das bürgerliche Element von Anfang an als die treibende und bestimmende Kraft" (Antonicek 1979, S 217; vgl. für Deutschland auch Staudinger 1913, S 60).

Bis zur Mitte des Jahrhunderts folgten zahlreiche Musikvereins-Gründungen in anderen österreichischen Städten.

Viele von ihnen entstanden aus Studentenkreisen, weshalb die Behörden wegen des Verdachts liberaler Strömungen die Genehmigung verzögerten, wie bei den Musikvereinen in Wien, Graz und Innsbruck (Antonicek 1979, S 220).

Gemäß der auf die Förderung der Qualität, der Ausübung und Verbreitung von Musik gerichteten Zielsetzungen betrieben die Musikvereine meist die Errichtung von Musiklehranstalten (Musikschulen und Konservatorien) (Antonicek 1979, S 221 f.). Ab etwa den 30er Jahren kam es zu Krisenerscheinungen in den österreichischen Musikvereinen, wobei die Hauptschwierigkeiten nach Antonicek im finanziellen Bereich (S 223) und in den Mängeln der dilettierenden Musikausübung (S 230) lagen.

In diese Zeit fällt auch das Aufkommen von Männer-Gesangvereinen in Österreich, zunächst eher initiiert von den "gebildeten Ständen" (wie der älteste Kärntner Männer-Gesangverein, der 1834 gegründet wurde) und, wie anzunehmen ist, wie in Berlin als Reaktion auf die speziell auf die Musikausübung hin gerichteten Musikvereine, denen gegenüber nun die Männergeselligkeit in den Gesangvereinen zum tragenden Element wurde (1).

---

(1) Dennoch konkurrierten Musikvereine und Männer-Gesangvereine nicht gegenseitig; die Übereinstimmung in der politischen Gesinnung (liberal, bei beiden nun auch deutschnational) bewirkte sogar häufig Zusammenarbeit zwischen beiden Vereinsarten (wie etwa in der Steiermark) und veranlaßte Komponisten, für beide zu komponieren (z.B. Anselm Hüttenbrenner) (Gruber 1979, S 325 f.).

1.1.4. Gemeinsame Entwicklung

Den Unterschied zwischen den beiden Traditionen des Liederkranzes und der Liedertafel charakterisiert Staudinger so:

> "Dort in der Liedertafel ging man von der Geselligkeit aus und nahm die Kunst als Mittel. Hier geht Nägeli von der Kunst aus und wendet diese auf die Geselligkeit an, um zu veredeln. ... Dort wurden nur Menschen aufgenommen, die kunstgeübt sind, hier werden alle herangezogen, um sie zu Sängern zu bilden. Dort Abgeschlossenheit, um gesellig leben zu können. ... Hier Scharen von Singenden" (Staudinger 1913, S 67).

Eine Folge davon ist die Ausschaltung von "Intimität" in den Liederkränzen, sowie die Schwerpunktsetzung auf die Rezeption von Musik (im Gegensatz zur Produktivität der Liedertafeln) (1).

Die beiden Bewegungen begannen, sich einander zu nähern;

> "seltsamerweise ließ der Liederkranz immer mehr das Volkstümliche, ließ die Liedertafel immer mehr die Exklusivität fallen; längst war in ihr auch der ursprüngliche Mitzweck der eigenen Produktivität nicht mehr zu halten" (Staudinger 1913, S 68).

---

(1) Die Angaben Staudingers stimmen überein mit denen von Krabbe 1930 (S 955 ff., bes. S 956 - 958), soweit Krabbe dieses Thema behandelt.
Exklusivität steht - als Prinzip - dem Gedanken von Volksbildung, von dem Nägeli herkam, entgegen; allerdings stellt Hopf unter Berufung auf eine von Zelter 1803 konzipierte Darstellung der musikalischen und musikunterrichtlichen Situation in Preußen fest: "Zelter ist seinerseits in allen Äußerungen durchdrungen von der Idee einer musikalischen Volksbildung, die ihn quasi zum ersten Verbandsinitiator motiviert" (Hopf 1975, S 11). In einer Arbeit über Musikvereine oder musikalische Volksbildung im 19. Jahrhundert müßte diesem Gegensatz nachgegangen werden.

Die wichtigsten Komponisten der Zeit begannen, für die neue Organisationsform des Männerchors die adäquate musikalische Form zu suchen und fanden sie im strophenförmigen vierstimmigen (meist A-capella-) Chor (1).

Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts (zum erstenmal 1827 in Plochingen in Württemberg) begann man, Sängerfeste zu veranstalten, die zunehmend vom Gedanken der nationalen Einigung getragen waren. Bald wurde der Nationalismus derart tragendes Element der Gesangvereine, daß beispielsweise die Massengesänge ohne diese außermusikalische Implikation gar nicht denkbar gewesen wären (Staudinger 1913, S 88). Staudinger bezeichnet die Themen der Lieder der Männer-Gesangvereine als "von Liebe, geselliger Freude, weinfroher Laune und vor allem von dem vaterländischen Feuer der damaligen Zeit getragen" (Staudinger 1913, S 68).

Während es vor 1848 in Österreich unter der Zensur Sedlnitzkys nicht allzuviele Männer-Gesangvereins-Gründungen geben konnte, überstanden diese Vereine das Revolutionsjahr überraschenderweise, ohne in ihrer dann rasch zunehmenden Verbreitung dauerhaft Schaden zu nehmen.

> "Um das sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte bis in die entferntesten Dörfer ausbreitende

(1) Neben Zelter sind die wichtigsten Komponisten (nach Wörner 1954, S 491): Bernhard Klein, Carl M. v. Weber, Friedrich Schneider, Karl Loewe, Karl G. Reissiger, Karl F. Zöllner, Heinrich Marschner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert, Konradin Kreutzer, Wenzeslaus Kalliwoda; Nägelis Arbeit wurde v.a. von Friedrich Silcher fortgeführt.

> Männerchorwesen zu charakterisieren, muß man von Beginn an ein Zusammenspiel dreier Momente annehmen: die deutsch-nationale Gesinnung; die Freude am Musizieren in der Gemeinschaft mit allem Drum und Dran des Vereinslebens, wie es die höheren Stände in ihren exklusiven Musikvereinen vorgemacht hatten; eine Neuromantik trivialen Sinnes im Festhalten romantischen Fühlens und romantischer Bilder, gegen deren Ehrlichkeit noch kein intellektuelles Naserümpfen auftrat" (Gruber 1979, S 320).

Aus dem ersten Punkt erklärt sich, daß etwa der Wiener Männer-Gesangverein (gegr. 1843) eine Zeitlang zur Illegalität verurteilt war; Metternich soll, Eduard Hanslick zufolge, in diesem Zusammenhang Sedlnitzky befohlen haben: "Halten Sie mir dieses Gift aus Deutschland nieder" (Gruber 1979, S 319) (1).

Wohl gab es für die Männer-Gesangvereine nach 1848 noch manche Behinderungen, speziell ab den 60er Jahren jedoch setzt eine Flut von Vereinsgründungen ein. Mit Erfolg konnten die Männer-Gesangvereine in diesen Jahren vereinnahmt werden für habsburgisch-vaterländische Gesinnung, so daß in den 60er Jahren die österreichischen Männer-Gesangvereine bestrebt waren, Loyalität und patriotische Gesinnung zur Monarchie zu unterstreichen (2). Gruber sieht eine Ursache dafür in den militärischen Niederlagen Österreichs von 1859 und 1866. Die deutsch-nationale Komponente blieb dennoch, wenn auch meist verdeckt, wirksam; manche Vereine widersetzten sich der politischen Vereinnahmung für Habsburg sogar entschieden (Gruber 1979, S 350).

---

(1) Weitere Beispiele zur deutsch-nationalen Gesinnung bei Gruber (1979, S 320 f.).

(2) Hierfür führt Gruber (1979, S 332) mehrere Beispiele an.

Während in der norddeutschen Liedertafel anfangs eher die höheren Bürger (Professoren, Beamte, Händler, ...) vertreten waren (allerdings ohne definitive Ausgrenzung anderer bürgerlicher Schichten), kannten die Liederkränze zunächst kaum eine Differenzierung nach Ständen, Besitz oder Berufsgruppen.

Ab den 20er und vor allem den 30er Jahren wurden Sängerfeste mit regionaler und überregionaler Beteiligung und entsprechendem Publikum veranstaltet (Staudinger 1913, S 68 f., Anm. 1). Während diese Form, sich nach außen zu wenden, dem volksbildnerischen Anliegen der Liederkränze von anfang an entsprach, bedeutete dies für die Liedertafeln eine wesentliche Veränderung: Sie gaben - vom nördlichsten Deutschland abgesehen, wo die Exklusivität beibehalten wurde - die Ausrichtung auf die Geselligkeit im engen Kreis der Mitglieder auf und wandten sich nun auch an Publikum außerhalb des Vereins. Damit hat sich die Liedertafel grundsätzlich gewandelt; ihr ursprüngliches Konstituens - die nach außen hin abgeschlossene Geselligkeit der Mitglieder - fiel weitgehend weg.

Diese "Öffentlichkeit" ist allerdings eine andere, als jene einige Jahrzehnte zuvor, die Habermas die "Öffentlichkeit der zum Publikum versammelten Privatleute" nennt (vgl. unten Kap. 1.3.2.3.) und die - idealtypisch gedacht, aber nie Realität - "eine wunderbar demokratische Kulturepoche" ergab (Staudinger 1913, S 54). Formal ist es immer noch "Publikum";

> "Denn es sind nicht nur die oberen, sondern auch die mittleren Schichten mit Interesse vertreten; doch es fragt sich: ist die soziale Basis in der Tat derart die gleiche geblieben, daß man sie noch mit dem Ausdruck 'alle Stände, alle Klassen' wie früher richtig cha-

> rakterisiert. Die allgemeine, soziale Fläche hatte sich inzwischen durch die wirtschaftlichen Verschiebungen verändert; sie hatte sich nach unten verbreitert und eine in sich geschlossene untere Schicht herausgebildet, so daß der Schwerpunkt der Masse stark herabgesunken ist. ...; es sind jetzt die Einkommens- und Besitzunterschiede, die ein Oben, Mitten, Unten ausbilden. So besteht formal wohl nicht das Hindernis, in die Kulturgehäuse zu gelangen, in der Tat aber sind durch fehlende Vorbedingungen der Bildungsmöglichkeit, durch mangelnde Geldmittel die unteren Schichten ausgeschlossen" (Staudinger 1913, S 85 f.).

Was Staudinger an der Geschichte der Musikvereine feststellt, gilt in gleichem Maße für die Gesangvereine: Das Publikum verwandelt sich wieder zurück in eine abgeschlossene Gruppe, eine "Gesellschaft" ähnlich der der Salons früherer Zeit.

> "So ist in zwiefacher Hinsicht, wenn auch nicht prinzipiell, doch tatsächlich, der Begriff 'Publikum' verletzt. In Wirklichkeit ist es nicht mehr so sehr der 'dunkle Unbekannte', der dies Publikum ausmacht, als vielmehr wieder die frühere 'Gesellschaft'. Den Anklagen, die die ballenden Fäuste von unten bekräftigen, ist somit die Richtigkeit nicht abzusprechen: daß die Kulturmittel sich heute in den Händen der oberen Schichten befänden; daß diese durch Geldmöglichkeit und Vorbildung dazu prädestiniert seien, mit diesen zu leben, daß unsere Kunst eine Kunst der Bourgeoisie sei" (Staudinger 1913, S 86).

Die Revolution von 1848 verschärfte diese Entwicklung:

> "Das wesentliche Resultat der Revolution war die soziale Gliederung innerhalb der Vereine. ..., während bei den nächstgegründeten Vereinen im Gegensatz zu den früheren sozialwirtschaftliche Momente ausschlaggebend werden. In früherer Zeit war nur innere Gleichgestimmtheit notwendig; verschiedene soziale Schichten konnten sich gesellig miteinander bewegen. Wird in der Zeit vor 1840 von mehreren Vereinen an einem Orte berichtet, so findet man unter diesen nur ganz wenige Ausnah-

> men, bei denen eine soziale Exklusivität anzunehmen wäre. Aber die Entwicklung, die mit der Revolution einsetzte, schob die Stände auseinander. ... Diese wirtschaftspolitischen Interessenverschiedenheiten gewinnen somit einen großen Einfluß auf die kulturelle Rezeptionssphäre. Wohl bleibt die Welt der Kulturobjektivationen in allen Gehäusen gleich, aber die sozialwirtschaftlichen Unterschiede haben so stark gewirkt, daß die Träger sich in einer gemeinsamen Geselligkeit, in der doch immerhin Ansprüche an das Intime gemacht werden, nebeneinander nicht vertragen. Es wird jetzt keineswegs mehr als einzige Forderung das 'Gebildetsein' verlangt, sondern es treten für die Geselligkeit vielmehr wieder weitere Voraussetzungen auf. Die intime Sphäre, ..., wird im Verein wieder bedeutend verengert, Momente des Standes und der Rasse werden geltend, und damit tritt nun eine äußere Differenzierung der Vereine ein" (Staudinger 1913, S 90 f.; Hervorh. i. O.).

Das Bild der Vereine ist nun völlig gewandelt:

- Exklusivität (Zelter) und "Veredelung durch Musik" (Nägeli) werden aufgehoben durch die Ausrichtung auf Konzerte;
- Die Funktionen "Gesang" und "Geselligkeit" rücken zunehmend auseinander; wenn in geselligen Treffen gesungen wird, dann ist der Gesang der Geselligkeit aufgepfropft (z.B. sogenannte "Bierproben");
- Sängerfeste und Einladungen auf gegenseitigen Besuch von Städten; Preis- und Wettsingen;
- Kultische Formen des Vereinslebens werden immer mehr in den Vordergrund gerückt: Fahnen(weihe), Festzelte, Trinkhörner, Ehrenjungfrauen, Stiftungsfeste u.ä.;
- Auf schwierige Ausführbarkeit und Virtuosentum wird mehr Wert gelegt, als auf kompositorische oder textliche Qualitäten;
- Die Zahl der passiven Mitglieder steigt;
- Die "Tafel" - als Tischgesellschaft - gibt es nur noch anläßlich des Gründungs- (Stiftungs-)Festes.

War früher der Nationalismus eine - wenn auch sehr ausgeprägte - Farbe der Männer-Gesangvereine, so rückten Vereinsleben, Geselligkeit und musikalische Ausdrucksmittel der Vereine nunmehr so gut wie ausschließlich unter den Gedanken des Nationalismus:

> "In Nürnberg hatte sich 1861 vollzogen, was 1845 auf dem Sängerfest zu Würzburg schon aufflackerte: die Sänger ganz Deutschlands hatten sich zu einem Sängertag vereinigt, um gemeinschaftlich und einheitlich die große Idee der Einheit des Reichs im Lied zu dokumentieren" (Staudinger 1913, S 93; vgl. auch S 90) (1).

In diese Zeit fiel auch die organisatorische Zusammenfassung der Männer-Gesangvereine: Der "Deutsche Sängerbund" wurde (als Dachorganisation) 1862 gegründet (Dowe 1979, S 126, Fuhr 1977, S 33).

Der Schwung des nationalen Motivs fiel nach 1871 - zu einer Zeit, als die ersten Gesangvereine der Arbeiter, meist als Liedertafeln von Bildungsvereinen, gerade erst entstanden - weg. Dies bewirkte nun die "Tendenz der großen Vereine, allmählich den Männerchor immer mehr als Kunst zu gestalten" (Staudinger 1913, S 94). Die Konzerte wurden nun ergänzt durch die Verpflichtung von Solisten, die Integration von humoristischen Einlagen, das Zusammenwirken mit Orchestern (2), sowie den Versuch, mit un-

---

(1) Von hier führt eine indirekte Linie zu dem 10. Deutschen Sängerbundesfest in Wien 1928 unter dem Zeichen des "Anschlusses" (vgl. unten Kap. 3.1.2.5.).

(2) Diese Tradition ist heute noch wirksam: Es drängt sich der Gedanke an die Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker (denen keine Frauen angehören) auf mit ihren Späßchen (Faschingshüte, Kanonenschüsse...) und der Krönung: dem Donauwalzer von

tauglichen Mitteln (Textunterlegungen, Bearbeitungen etc.) ältere Musik für die Chöre verwendbar zu machen. Die enorme Ausbreitung der Gesangvereine brachte unzählige Komponisten - aber nicht mehr, wie zu anfang, die großen - dazu, entsprechende Werke zu komponieren. Die großen Komponisten waren kaum mehr zu gewinnen, denn:

> "Das Bedenkliche am ganzen Männergesang ist, daß sein Gebiet geistig und musikalisch sehr eng ist. Von Vaterlands-, Schlacht-, Jagd- und Trinkliedern abgesehen, gibt es nur verhältnismäßig wenige Texte, die innerlich die Vertonung als Männerchöre rechtfertigen" (Stork, Geschichte der Musik, S 718 f., zit. n. Staudinger 1913, S 95 f.; genauere Angaben zur Quelle fehlen).

Die daraus folgende künstlerische Mittelmäßigkeit ("möglichst schwierige, effektvolle und sentimentale Werke"; Staudinger 1913, S 95) bewirkte noch vor dem Ersten Weltkrieg die zunehmende Verwendung von Volksliedern; vielleicht ließe sich von hier aus auch eine gemeinsame Linie mit der Wandervogelbewegung zu Anfang des 20. Jahrhunderts finden.

Das Auseinanderfallen der Schichten nach verschiedenen Vereinen hin verlängerte sich nun ins Extrem: Um die Jahrhundertwende hatte jede Schicht ihren eigenen Gesangverein; die oberste Schicht hatte sich aus ihnen zurückgezogen (zumindest als aktive Mitglieder) - Träger war nun der "Mittelstand".

> "Der neue Verein hat also die Tendenz der sozialen Gliederung von 1848 an fortentwickelt, so weit, daß er nun einen direkten Gegensatz bildet zum alten Verein von 1840. War dieser alte Verein in seiner sozialen Basis völlig undifferenziert, und bildete in ihm nur das

---

J. Strauß in der Fassung für Männerchor und Orchester.

> Verhältnis zu den Objektivationen, also eine innere Beziehung das entscheidende Merkmal, so ist nunmehr wieder eine äußere Unterscheidung, die soziale Gliederung, maßgebend geworden. Beruht aber diese Gliederung auf der alten ständischen Basis etwa wie in der französischen Zeit? Keineswegs. Oben finden wir den Kaufmann in Person des Fabriksherrn, unten als kleinen Krämer; oben finden wir den höheren Beamten, unten den Subalternen. Es scheidet also nicht der Stand, sondern einmal die Kapitals- und Besitzmöglichkeit, das andere Mal die Rangordnung des staatlichen Apparates" (Staudinger 1913, S 97 f.).

In diese Zeit fällt die enorme quantitative Ausweitung des Mitgliederstands: 1890 hatte der "Deutsche Sängerbund" 78.829 Mitglieder (Dowe 1979, S 128), 1907 125.571 und 1912 186.434 (ebd.). Motiv der Sänger war nun nicht mehr die nationale Einigung (wie vor 1871) oder der Männergesang zum Zweck der Geselligkeit (wie in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts), sondern ausschließlich die Geselligkeit selbst (Staudinger 1913, S 99). Aber diese Geselligkeit ist nicht mehr vergleichbar mit jener der frühen Zeit der Männer-Gesangvereine: Sie ist nun die Stammtisch-Geselligkeit der kleinen Runde des Vereins oder die massenhafte Geselligkeit der Stiftungs- und Sängerfeste.

Die Vereine der unteren Schichten, in denen auch - unabhängig von der Existenz eigener Arbeiter-Gesangvereine - Arbeiter vertreten waren, versuchten, den Anschluß an die Vereine der oberen Schichten nicht zu verlieren:

> "Die unteren Schichten dagegen suchen trotz verschieden sozialer Verhältnisse die gleiche Geselligkeit in gleichen Formen nachzuahmen und möglichst den gesellschaftlichen Unterschied, der besteht, zu verwischen, wenn es ihnen auch nie ganz gelingen kann" (Staudinger 1913, S 106).

Durch die Ausrichtung auf den künstlerischen Chorgesang erhält einerseits die Konzerttätigkeit immer mehr Bedeutung (gleichzeitig verlieren die Preissingen an Gewicht), andererseits greifen Chöre, die qualitativ nicht zu entsprechenden Leistungen fähig sind, für ihre Konzerte zunehmend auf einfachere oder humoristische Formen (Volkslieder, Bearbeitungen ...) zurück (Staudinger 1913, S 107 f.).

1.2. Anfänge der Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland

Seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts waren in Leipzig Gesellen in einem "Kunst- und Gewerbeverein" organisiert. 1848 wurde dieser als Gesellenverein selbständig und wies bis zu 500 Mitglieder auf. Zweimal wöchentlich wurde unter Karl Zöllner (Lehrer an der Thomas- und Ratsfreischule) gesungen. Nach der Umwandlung in einen Arbeiter-Bildungsverein mußte dieser Verein aufgrund von Verboten 1850 wieder in den "Kunst- und Gewerbeverein" zurückkehren, wurde 1861 allerdings als "Gewerblicher Bildungsverein" wieder zugelassen. Dort wurde Unterricht in mehreren Fächern erteilt, sowie eine Turn- und Gesangabteilung eingerichtet (Fuhr 1977, S 31 f.). Der Gesangabteilung gehörten auch Fritsche und August Bebel an (Fuhr 1977, S 32; Dowe 1979, S 127; Lammel 1972, S 57; Stelzmann in ASZ 10/1924, S 4).

> "Die ersten selbständigen Arbeitergesangvereine bildeten sich in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts aus den Gesangsabteilungen der Arbeiterbildungsvereine und des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins Lassalles sowie aus den gewerkschaftlichen Fachverbänden der verschiedenen Berufszweige" (Lammel 1978, S 91).
>
> "Solche Gesangabteilungen hielten sich später oft als selbständige Gesangvereine, meist organisiert im Deutschen Sängerbund" (Fuhr 1977, S 32; Hervorh. i. O.),

dem bürgerlichen Dachverband für Männer-Gesangvereine; Fuhr weist auf eine Arbeit über die "Geschichte des deutschen Männergesanges" (1) hin, in der nur zwei Gesangvereine jener frühen Zeit genannt sind, die

(1) Richard Kötzschke, Geschichte des deutschen Männergesanges, Dresden 1927, S 209.

später dem Dachverband der Arbeitersänger beitraten (Fuhr 1977, S 32, Anm. 59) (1). Dies ist ein Hinweis auf eine Tatsache, die in der bisherigen Geschichtsschreibung der Arbeiter-Sängerbewegung kaum beachtet wurde und die auch von Lammel übergangen wird: Die Entstehung von Arbeiter-Gesangvereinen ist nur zum Teil auf bewußte Neugründung und auf den Gegensatz zu bürgerlichen Männer-Gesangvereinen zurückzuführen, sondern in hohem Maße auf die zunehmende soziale Differenzierung im deutschen Männergesangwesen (s.o. Kap. 1.1.4.). Vereine, in denen vorwiegend (oder ausschließlich) Arbeiter organisiert waren, sind vielfach auch durch Abspaltung von bürgerlichen Vereinen entstanden, und zwar nicht nur durch bewußtes Abrücken der Arbeiter vom Bürgertum, sondern genauso auch durch Hinausdrängen der Arbeiter aus Gesangvereinen, in denen sich das Bürgertum gegen jene durchsetzen konnte. Zudem war es eher die Regel, denn die Ausnahme, daß in bürgerlichen Männer-Gesangvereinen auch Arbeiter in mehr oder minder großer Zahl Mitglieder waren. Weiters gab es die Tradition von Gesangsgruppen in den erwähnten Gesellenvereinen und gewerkschaftlichen Fachverbänden. Einige der Vereine, in denen vorwiegend Arbeiter sangen, begaben sich zwar später unter die Führung der Dachorganisationen der Arbeitersänger, andere blieben jedoch als sogenannte "wilde" Vereine selbständig oder beim bürger-

(1) Der Begriff "bürgerlich" dient im folgenden lediglich als Kürzel zur Abgrenzung für Männer-Gesangvereine, die dem "Deutschen Sängerbund" angehörten, von den Arbeiter-Gesangvereinen. Der Begriff "Arbeiter" schließt im folgenden nicht nur Arbeiter in der Industrie ein, sondern auch im Kleingewerbe sowie jene mit vergleichbarer (lohnabhängiger) Stellung.

lichen Deutschen Sängerbund (vgl. Staudinger 1913, S 112 f.). Diesen Aspekt betont auch Dowe:

> "Denn auch nach Gründung eigener Arbeitergesangvereine blieb ein Großteil der singenden Arbeiter, selbst ein Teil der sozialdemokratisch organisierten, nach wie vor in den bürgerlichen Organisationen, die angeblich eine unpolitische Kunst pflegten und das Ideologem der Klassenharmonie vertraten. Daß es sich hierbei nicht um Einzelfälle handelte, zeigt die Empörung eines Arbeitersängers auf dem Delegiertentag der 'Lieder-Gemeinschaft' im Jahre 1907 darüber, daß sich an einem Orte von 300 singenden Arbeitern nur 35 dem Arbeitergesangverein angeschlossen hatten. Von ähnlichen Fällen berichtet Noack aus Westfalen, Bayern und dem Gau Frankenthal-Pfalz. Diese Arbeiter zu sich herüberzuziehen, war das erste Anliegen der Arbeitergesangvereine nach dem Motto: 'Wenn unsere Arbeiterinnen schon wissen: mit Streikbrechern tanzt man nicht, so wissen wir: mit Bourgeois singt man nicht!'" (Dowe 1979, S 127).

Wie bedeutsam dieses Problem der "wilden" Arbeitersänger oder "wilder" Vereine war und blieb, zeigt auch der Vorwurf Josef Pinters anläßlich des gesamtdeutschen Sängerbundesfestes in Wien 1928, daß nach wie vor eine große Anzahl von Proletariern und klassenmäßig zum Proletariat gehörenden Kleinbürgern in den bürgerlichen Gesangvereinen organisiert sei, statt in denen der Arbeiter:

> "Mancher Arbeiter und Angestellte ist überglücklich, wenn er zu seinem Ausbeuter 'Sangesbruder' sagen und sein Freibier trinken darf" (Pinter in ASZ 9/1928, S 153) (1).

Über die Gründung des Arbeiter-Gesangvereins "Sängerbund" in Frankfurt/M. herrscht in der Literatur keine Einigkeit: Während es meist heißt, er sei von

---

(1) Vgl. dazu auch Kap. 3.1.2.2.

Mitgliedern des 1863 gegründeten Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins ebenfalls 1863 gegründet worden (Stelzmann in ASZ 10/1924, S 4; Lammel 1972, S 58), schreibt Dowe unter Berufung auf Offermann (Toni Offermann, Arbeiterbewegung und liberales Bürgertum in Deutschland 1850 - 1863, Phil. Diss. Bonn 1978), er sei im Oktober 1860 gegründet worden und 1863 zum Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein gestoßen (Dowe 1979, S 127). Dieser Verein umfaßte zwölf Mitglieder (Stelzmann in ASZ 10/1924, S 4). Aus seinem Wirken ging die Anregung Lassalles für ein Bundeslied des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins an Herwegh und Hans von Bülow (Pseudonym: Solinger) hervor (Stelzmann in ASZ 10/24, S 4; Fuhr 1977, S 32).

Nach 1869 (Gründung der Eisenacher Sozialdemokratischen Arbeiterpartei) und 1875 (Vereinigung der beiden Arbeiterparteien) verzeichnete die organisierte Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland den ersten großen Aufschwung. Arbeiterlieder fanden zunehmend Verbreitung und wurden teilweise gedruckt, Vereine wurden zunehmend unabhängig vom bürgerlichen Deutschen Sängerbund gegründet und teilweise zu Bünden zusammengeschlossen:
1873: Arbeiter-Sängerbund Hamburg
1874: ASB "Lassallia" Frankfurt
1876: ASB Berlin
1877: ASB Maingau (Dowe 1979, S 128).
Ihren ersten Höhepunkt erreichten die Zusammenschlüsse 1877 mit der Errichtung des Allgemeinen Arbeiter-Sängerbundes in Gotha, dem 1878 50 Einzelvereine mit 1400 Mitgliedern angehörten (Fuhr 1977, S 33; vgl. auch Lammel 1972, S 58).

Die völlig verschiedenartigen Entstehungszusammenhänge und die unterschiedliche Entwicklung dieser frühen Organisationen der Arbeitersänger (als Mitglieder des bürgerlichen Sängerbunds bzw. als "wilde" Vereine oder als Exponenten der Arbeiterbewegung) lassen ein generalisierendes Urteil über Politisierung und Zusammenhang mit der Arbeiterbewegung nicht zu; vielmehr sind diese Fragen jeweils am einzelnen Fall aufgrund der Geschichte des jeweiligen Arbeiter-Gesangvereins neu zu stellen. Der Mythos von der politischen Stärke und Kraft der ersten Arbeiter-Gesangvereine weist diesen eine Rolle zu, die objektiv nur ein Teil dieser Organisationen erfüllen konnte. Jene Vereine, die sich bewußt in den Dienst einer der damals noch konkurrierenden Richtungen der Arbeiterbewegung stellten, konnten allerdings wohl sicher ihren wesentlichen Beitrag zur Agitation leisten (vgl. auch Staudinger 1913, S 119).

Diese frühen Arbeiterorganisationen fungierten zwar einerseits als Instrument der Abkapselung vom Bürgertum, jedoch hatten sie gleichzeitig auch die Funktion eines "sozialen Integrationsmediums" (Dowe 1979, S 126). Die beiden scheinbar divergierenden und dennoch aufeinander bezogenen Funktionen der Abkapselung im Hinblick auf soziale bzw. politische Integration führten notwendig zu Widersprüchen, auf die im Abschnitt über die Geschichte der frühen österreichischen Arbeiter-Gesangvereine näher einzugehen sein wird. Am deutlichsten zeigen sich die Widersprüche an der Tatsache der Abkapselung bei gleichzeitiger Übernahme der musikalischen sowie der geselligen Traditionen der bürgerlichen Vereine (vgl. dazu Kap. 1.3.2.3. und 1.3.2.4.). Dies hat bereits Stau-

dinger 1913 erkannt. Die entscheidende Frage bei Vereinen, die vor ihrem Beitritt zu Dachorganisationen der Arbeitersänger bereits als unabhängige Vereine bestanden, sei:

> "Geht mit diesem neuen politisch-wirtschaftlichen Ideenhintergrunde auch eine Wandlung im Ausdruck des Vereines parallel, oder wird nur das Wort Sangesbruder durch Genosse ersetzt?" In der Geselligkeit sei ein eigentlicher Unterschied (Bierproben, Unterhaltungsabende, Bälle) nicht zu finden. Bezüglich der praktizierten Musik gebe es aber eine Änderung: Man singe keine Lieder von Kaiser und König, von Krieg, von Gott und Ewigkeit; im engeren Rahmen des Vereins werde unter anderen das Freiheitslied gepflegt. Gegen früher Gepflegtes (Fahne, Trinkhorn, Wettstreit) werde polemisiert, "da ein Arbeiterverein 'diese bürgerliche Einrichtung nicht pflege'" (Staudinger zitiert aus einem Bericht eines Arbeiter-Gesangvereins an ihn). Man lehne einerseits die genannten Lieder ab ,andererseits aber bringe man "auf dem Sängerfest ein Lied zum Vortrag, das die Kritik mit den Worten geißelte, es sei schwer zu verstehen, daß ein Arbeitergesangverein ausgerechnet solch ein 'erbärmliches Liedertafelprodukt'auf den Liedertag bringe". Daran sehe man, daß zwar auf diese Vereine von außerhalb der Musik Ideen einwirken, daß diese aber nur eine "schematisch-intellektuelle" Wandlung der Vereine bewirken. (Nach Staudinger 1913, S 114.)

> "Dieses Zwitterwesen aus bürgerlichen Rudimenten und neuen Einflüssen ist nun auch für die Vereine charakteristisch, die von Anfang an ausgesprochene Arbeitervereine (d.h. seit ihrer Gründung dem Landes-Arbeitersängerbund angehörten) waren. ... Fahnenweihe, Trinkhorn waren auch ihre ersten Stadien, Konzert, Sängerreise, Maskenball sind Erscheinungen der letzten Jahre. Auch in der Auswahl der Gesänge zeigen sie sowohl ihre Arbeiter- und Freiheitslieder, wie auch alle die bürgerlichen Kunstgesänge (Hegar, Brambach u.a.). Wenn man die Arbeitervereine nebeneinander beobachtet, sowohl in Hinsicht ihrer äußeren Geselligkeit, als auch in Hinsicht ihrer Objektivation, so hat man auf den ersten Blick den Eindruck, daß

> sie sich genau verhalten wie die bürgerlichen Vereine der unteren Schicht; die großen Vereine pflegen den Kunstgesang, die kleineren wollen dasselbe tun und zeigen mit effektvollen sentimentalen Kunstgesängen den 'erschwerten' Charakter . ... Denn auch hier, obgleich es wenige passive Mitglieder gibt, muß doch wegen des Töchterleins gesellige Unterhaltung geschaffen werden. Auch in der bei den Arbeitern weniger vertretenen Männergeselligkeit drückt sich diese Diskrepanz aus. Die braven Gesangvereinsmitglieder konnten bei einer gegebenen Gelegenheit nicht einmal ein passend einfaches Lied anstimmen" (Staudinger 1913, S 114 f.; Hervorh. i.O.).

Festzuhalten ist allerdings, daß eines der Hauptanliegen jener frühen Arbeiter-Gesangvereine - und dies gilt auch für Österreich - doch zunächst der Gesang war, während die bürgerlichen Männer-Gesangvereine jener Zeit den Gesang lediglich als Mittel zur Geselligkeit benützten (vgl. oben, S 16).

Aus der Zeit der Verbote und Behinderungen unter den Sozialistengesetzen (1878-1890) ging die deutsche Arbeiter-Sängerbewegung - wie die Sozialdemokratie insgesamt - eher gestärkt hervor, auch wenn eine organisatorische Weiterentwicklung in dieser Zeit kaum möglich war. Verbote hatten allerdings meist nur regional nachhaltigere Wirkung gezeigt (Dowe 1979, S 128; Fuhr 1977, S 34 f.; Kaden 1974, S 52). Den Arbeiter-Gesangvereinen wuchs in dieser Zeit noch stärker als vor den Sozialistengesetzen (sofern sich die Vereine als Teil der kämpfenden Arbeiterbewegung verstanden) die Aufgabe zu, regional als Tarnorganisation für die Aufrechterhaltung der Agitation und politischer Arbeit für die verbotenen "politischen" Organisationen einzuspringen; die Arbeiter-Gesangvereine wurden ja den "unpolitischen" Organisationen zugerechnet. (Dowe 1979, S 128; Fuhr 1977, S 34 f.; Lammel

1978, S 92; Kaden 1974, S 52; Lammel 1972, S 58).

Diese konspirative Funktion wirkte vielfach politisierend. Meist wurde unter die Melodie bekannter, nicht verbotener oder sogar betont kaisertreuer Lieder ein neuer, oppositioneller Text gelegt ("Parodieverfahren"; vgl.Kap. 1.3.2.2.), so daß bei polizeilicher Kontrolle jederzeit mit dem "offiziellen" Text weitergesungen werden konnte. Nicht immer jedoch konnte die Politisierung offenbar durchgehalten werden:

> "Da die legal weiterbestehenden Arbeiterorganisationen wie die Arbeitergesangvereine ständig polizeilich überwacht wurden, mimten sie zur Wahrung ihrer Kommunikationsmöglichkeiten noch stärker, als sie es ohnehin gewohnt waren, in ihren geselligen Zusammenkünften das kleinbürgerliche Verhalten der Liedertafeln und Liederkränze: 'Dieses Verhalten mit seinen typischen Texten - z.B. bürgerlichen Liederbüchern - und dem typischen Ritual wurde nun zunehmend von einer tarnenden Pose zum Ausdruck einer tatsächlich verinnerlichten Haltung'" (Dowe 1979, S 128; Zitat im Zitat: Werner K. Blessing, Zur Analyse politischer Mentalität und Ideologie der Unterschichten im 19. Jahrhundert, in: Zs. f. Bayerische Landesgeschichte Bd. 34, 1971, S 782).

Der zweite große Aufschwung der deutschen Arbeiter-Sängerbewegung setzte nach dem Fall der Sozialistengesetze ein. Im Dezember 1892 wurde in Berlin von 13 Arbeiter-Sängerbünden und einem Einzelverein die "Liedergemeinschaft der Arbeiter-Sängervereinigungen Deutschlands" gegründet, der 319 Vereine mit insgesamt 9150 Mitglieder angehörten (Dowe 1979, S 122; Fuhr 1977, S 35); die Anregung dazu war von Dresden ausgegangen (Stelzmann in ASZ 10/1924, S 4; Kaden 1974, S 52). 1894 umfaßte die "Liedergemeinschaft" 513 Männer- und 27 gemischte Chöre mit zusammen

19.322 Mitgliedern, davon 15.388 aktiv (ASZ 4/1928, S 55; Kaden 1974, S 136). Der bürgerliche "Deutsche Sängerbund" hatte 1890 bereits 78.829 Mitglieder (Dowe 1979, S 128). Hauptaufgabe der "Liedergemeinschaft" war die Versorgung der Mitglieder mit geeigneter Chorliteratur, unter anderem durch eigene Verlagsproduktion. Die Versorgung erfolgte durch Abgabe der Noten an die Arbeiter-Sängerbünde und -Gesangvereine zum Selbstkostenpreis. Ziel war, die Arbeitersänger aus der Abhängigkeit vom Liedgut der bürgerlichen Verlage zu lösen und durch das einheitliche Liedgut eine Konzentration der Kräfte zu erreichen. Ein Ausschuß, bei dem Lieder eingereicht wurden, befand über deren Eignung zur Herausgabe durch die "Liedergemeinschaft", jedoch waren Texte und Kompositionen meist minderwertig: In den ersten eineinhalb Jahren konnten nur neun von 67 eingesandten Liedern nach den Kriterien des Ausschusses angenommen werden (Dowe 1979, S 128 f.; vgl. auch Fuhr 1977, S 36 und Staudinger 1913, S 116; zur Chorliteratur selbst Kap. 1.3.2.2.). Zudem wurden zwischen 1893 und 1911 drei Wettbewerbe für der Arbeiterbewegung entsprechende neue Chorlieder durchgeführt; 1893 beteiligten sich elf Komponisten mit 14 Kompositionen, 1903 18 Komponisten mit 24 Kompositionen und 1911 bereits 147 Komponisten mit 213 Kompositionen (Staudinger 1913, S 116 f., Anm. 2). Ein Grund für die starke Steigerung von 1903 auf 1911 könnte wohl darin liegen, daß durch das rasche Anwachsen der Mitgliederzahlen der Arbeiter-Gesangvereine in diesen Jahren (s.u.) viele Komponisten hier einen neuen einträglichen Markt erkannten.

1899 wurde von der "Liedergemeinschaft" erstmals ein musikwissenschaftliches Flugblatt (Auflage: 6000)

herausgegeben, das ab 1907 als Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung (Auflage 1908: 65.000) erschien (Fuhr 1977, S 36; Dowe 1979, S 129).

In den letzten beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich die deutsche organisierte Arbeiter-Sängerbewegung quantitativ rasant (1):

Jahr	Liedergemeinschaft bzw. DASB Zahl der Vereine	Zahl der Mitglieder	davon aktiv	Deutscher Sängerbund Zahl der Mitglieder
1904	1262	62.274	38.043	
1907		92.749		125.571
1908		über 100.000	64.300	
1910	2240	145.957	80.623	
1912			100.000	186.434
1913		192.375		
1914		192.000	108.000	

Damit hatte der Deutsche Arbeiter-Sängerbund ab 1913 sogar mehr Mitglieder aufzuweisen, als der Deutsche Arbeiterturnerbund (1913/14: 187.000 Mitglieder) (Dowe 1979, S 128). Der Anteil der passiven Mitglieder stieg - besonders im süddeutschen Raum - bis wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg stetig, blieb dann jedoch auf einem sehr hohen Prozentsatz konstant: 1894: 20,9 %; 1904: 38,9 %; 1907: 39,7 %; 1910: 44,8 %;

---

(1) Im Juni 1908 wurde die "Liedergemeinschaft" in den "Deutschen Arbeitersängerbund" umgewandelt (Fuhr 1977, S 36; Dowe 1979, S 129; Stelzmann in ASZ 10/1924, S 4; Staudinger, 1913, S 112, Anm. 2, gibt wohl irrtümlich das Jahr 1909 an). Die folgenden Zahlen stammen aus: Dowe 1979, S 128 f.; Fuhr 1977, S 36; Kaden 1974, S 136; Lammel 1972, S 58; Lammel 1978. S 97; Staudinger 1913, S 112, Anm. 2.

1913: 43,9 %; 1914: 43,8 % (Dowe 1979, S 137 und errechnet nach Kaden 1974, S 136).

In den Zeitabschnitt vom Ende der Sozialistengesetze bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs fallen zunehmend Auseinandersetzungen innerhalb der "Liedergemeinschaft" bzw. des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds über den politischen Auftrag der Arbeiter-Gesangvereine, die bis heute höchst unterschiedliche Einschätzungen über Politisierung und Wirksamkeit der Arbeiter-Sängerbewegung in dieser Zeit zur Folge haben (vgl. zu diesen Einschätzungen unten Kap. 1.4.). In den Statuten des eben gegründeten Deutschen Arbeiter-Sängerbunds heißt es (§ 2):

> "Der Bund stellt sich in den Dienst der Arbeiter-Bildungsbestrebungen; er will vor allem den deutschen Arbeitergesangvereinen die Mittel und Wege weisen, die geeignet sind, die Arbeitergesangvereine zu befähigen, mitzuwirken bei den Bestrebungen, künstlerische Kultur in der Arbeiterschaft zu wecken und zu verbreiten. Hierzu dienen: a) die Pflege und Förderung des Gesanges (unter Ausschaltung des Preissingens), Erweckung und Verbreitung des Kunstverständnisses seiner Mitglieder sowie die Stärkung des Gefühls der Zusammengehörigkeit unter denselben; b) die Beschaffung und Herausgabe von Freiheitsliedern sowie von Volksliedern und anderen guten Chorwerken" (zit. n. Dowe 1979, S 130; vgl. auch Kaden 1974, S 52).

Der von der Statutenkommission vorgeschlagene Zusatz "unter Ausschluß aller politischen Bestrebungen" (!) mußte aufgrund des Widerstands vor allem süddeutscher Vereine gestrichen werden. Anderseits mußte auf Widerstand der preußischen Vereine ein Passus für den § 4, den der Würtembergische Arbeiter-Sängerbund vorgeschlagen hatte, gestrichen werden; dieser Passus sollte bestimmen, daß dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund jeder Gesangverein beitreten könne, "der auf dem Boden

der modernen Arbeiterbewegung im sozialdemokratischen Sinne steht". Die preußischen Vereine fürchteten, aufgrund dieser Bestimmung für politisch erklärt und damit behördlicher Kontrolle verstärkt ausgesetzt zu werden (Dowe 1979, S 130). Genauere Bestimmungen des politischen Mandats der Arbeiter-Gesangvereine konnten nicht erzielt werden, obwohl immer wieder von Einzelnen auf die Notwendigkeit der Einheitlichkeit der Arbeiterbewegung sowie auf die Verbundenheit mit den Zielen der Partei hingewiesen wurde. So schrieb etwa Hermann Duncker:

> "Der Arbeitergesangverein ist keine Konzertvereinigung und auch keine Gesellschaft von 'reinen Künstlern', die nur von musikästhetischen und musikhistorischen Interessen geleitet werden. Der Arbeitergesangverein ist ein Teil des klassenbewußten Proletariats, der auch als Sängerchor keinen Augenblick seine Zugehörigkeit zum großen Heere der Freiheitskämpfer verleugnet. Wenn der Arbeitergesangverein seine Mitglieder um sich sammelt, so strömen sie ihm zu, um gewiß auch allgemein menschlichen Empfindungen musikalischen Ausdruck zu verleihen, aber vor allem ist es doch proletarische Kampfesfreude und Siegeshoffnung, die die Brust der Sänger schwellt" (Hermann Duncker, Kritik der Kritik, in: Lieder-Gemeinschaft, Nr. 11, Juli 1905; zit. n. Dowe 1979, S 130; vgl. auch Lammel 1972, S 59; Lammel 1974, S 29; Lammel 1978, S 96).

Dowe sieht diesen Text als Forderung gegenüber dem Rückzug vieler Arbeitersänger auf die Pflege der vorgeblich klassenübergreifenden Kunst, keineswegs jedoch - wie Lammel - als Tatsachenfeststellung (Dowe 1979, S 130 f.).

Trotz der geringen Betonung des politischen Auftrags der Arbeiter-Gesangvereine wurde der Deutsche Arbeiter-Sängerbund 1913 zum politischen Verein erklärt, wie vor ihm die deutschen Arbeiterturner und -radfahrer.

Der Vorstand meinte dazu im Bericht an die Generalversammlung 1914:

> "Jedenfalls ist jetzt für uns eine klare Bahn geschaffen; das ängstliche Vermeiden von allem, was nach Politik riechen könnte, ist nun nicht mehr nötig, da wir ja mit dem Stempel (des politischen Vereins; D. Dowe) versehen sind" (zit. n. Dowe 1979, S 131).

Nach scharfen Angriffen auf der Generalversammlung sechs Wochen vor Kriegsausbruch mußte der Vorstand diese Einschätzung zurücknehmen,

> "womit er offensichtlich die Ansichten der Mehrzahl der Delegierten aussprach: 'Wir stehen auf dem Standpunkt, daß der D.A.S.B. heute ebenso wenig 'politisch' ist, wie er es jemals war. Wir verfolgen künstlerische Zwecke. Für unsere politische Tätigkeit haben wir unsere politischen Organisationen, der Verfolgung unserer wirtschaftlichen Interessen dienen unsere gewerkschaftlichen Organisationen. Die Aufgaben des D.A.S.B. sind künstlerisch-kultureller Natur. Wir Arbeitersänger wollen singen, und die Organisation der Arbeitersänger will ihre gesanglichen Leistungen zu möglicher Vollkommenheit entwickeln'" (zit. n. Dowe 1979, S 131; nach Fuhr 1977, S 42 f., stammen diese Sätze von Julius Meyer, dem Bundesvorsitzenden des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds, und bereits aus dem Jahr 1913).

In diesem Zusammenhang ist eine wenig beachtete Bemerkung Hanns Eislers von Interesse, in der er darauf hinweist, daß Mitglied eines Arbeiter-Gesangvereins zu sein häufig bedeutete, eine gehobenere Position innerhalb der Arbeiterklasse erreicht zu haben:

> "Mit der Mitgliedschaft verbunden waren Geldopfer (nicht nur für den Mitgliedsbeitrag, sondern auch für Geselligkeit und die Alkoholriten des Vereinslebens), freie Zeit, musikalische Neigungen, die sich oft nur auf Grund eines höheren Lohnes entwickeln konnten, und der Besitz eines Festtagsanzugs, denn die Sänger traten bei Konzerten in Festtagsanzügen

> auf. Die Hauptstützen dieser Musikvereine waren also bessergestellte Arbeiterschichten, qualifizierte Facharbeiter, ... Diese bildeten, indem sie die Hauptfunktionen: Vereinsvorstand, Musikwart, Kassierer, innehatten, nicht nur das organisatorische Rückgrat, sondern sie hatten auch ideologisch die Führung. Der rechte Flügel der SPD stützte sich bei seinem Kampf um die wichtigsten Parteipositionen auf diese Schichten" (Eisler 1973, S 214 f.).

Eisler bringt die von ihm ab der Jahrhundertwende festgestellte "Versumpfung der Arbeitermusikbewegung" und den Verlust des "heroische(n), kämpferische(n) Charakter(s), den die jungen Musikorganisationen zur Zeit des Sozialistengesetzes noch hatten" (ebd.), unter anderem mit dieser Fraktionierung innerhalb der Arbeitersänger in Verbindung (zur Kritik dieser Interpretation Eislers vgl. Kap. 1.4.). Auf diese Differenzierung innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung, die eine typische Funktionärsschicht ausbildete, weist auch Fuhr hin und stellt fest, daß diese Schicht in Widerspruch zur Mitgliederbasis kommen konnte, vor allem, wenn Funktionäre die Legalität "ihrer" Vereine durch politische Aktionen gefährdet sahen (Fuhr 1977, S 41 f.). Die Schikanen der Behörden gegen Arbeiterorganisationen wie auch gegen Arbeiter-Gesangvereine hatten ja zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg keineswegs aufgehört; Beispiele führen Fuhr (1977, S 42) und Kaden (1974, S 55) an.

Obwohl kaum eine Arbeiterfeier, ein Parteitag ohne Mitwirkung von Arbeitersängern stattfand und trotz der starken agitatorischen Wirkung, die von den größeren Veranstaltungen der Arbeitersänger (z.B. Bundesfeste, später Veranstaltungen mit Massenchören) ausging, wurde die Tätigkeit der Arbeiter-Gesangvereine von der Partei eher behindert als gefördert. Gelegentlich wurde sogar die Gründung von Gesang-

vereinen zu verhindern versucht, Vortragsangebote wurden nicht beantwortet, der Zentrale Bildungsausschuß erwähnte den Deutschen Arbeiter-Sängerbund in keinem einzigen Jahresbericht. Die Gewerkschaften hatten 1911 den Arbeitersängern unter ihren Mitgliedern empfohlen, dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund beizutreten, während die SPD am Parteitag 1912 eine entsprechende Resolution des Sängerbunds nicht zur Kenntnis nahm, obwohl der Arbeiter-Turnerbund bereits 1908 in dieser Weise gefördert worden war (Dowe 1979, S 125). Diese Animosität der Partei führt Dowe darauf zurück, daß die regelmäßigen Übungsabende der Arbeiter-Gesangvereine wesentlich beständigere Kontakte unter ihren Mitgliedern ermöglichten, als sie die seltenen Partei- und Gewerkschaftsversammlungen erlaubten;

> "Moring hat etwa für Bremen festgestellt, daß vor 1914 höchstens 1 bis 2 von 100 SPD-Mitgliedern am 'inneren Parteileben' teilnahmen. Wenn man sich demgegenüber vergegenwärtigt, daß nach Fillies in den letzten 5 Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf 5 männliche SPD-Mitglieder 1 Mitglied des Arbeitersängerbundes kam, so sticht die erhebliche Diskrepanz in der regelmäßigen Teilnahme zugunsten des Sängerbundes ins Auge. An einigen Orten waren die Gesangvereine offenbar wenigstens eine Zeitlang sozusagen die 'Träger der anderen Zweige der Arbeiterbewegung', was hin und wieder sogar zu der auch von 'Sangesgenossen' kritisierten Erscheinung führte, daß der Gesangverein über die Partei gestellt wurde" (Dowe 1979, S 125) (1).

---

(1) Dowe beruft sich auf: Karl-Ernst Moring, Die Sozialdemokratische Partei in Bremen 1890 - 1914, Hannover 1968, S 132; Walter Fillies, Die Arbeitersängerbewegung. Ein Beitrag zur Klassengeschichte der Arbeiterschaft, Phil. Diss. Rostock 1922, S 70; Deutscher Arbeiter-"Sängerbund", Gau Westliches Westfalen, Festschrift zum Gaufest am 6. August 1911 in den Anlagen des "Fredenbaum"

Umgekehrt betrug die Partei- oder Gewerkschaftszugehörigkeit von Mitgliedern des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds 1913 etwa 50 - 60 % (Dowe 1979, S 123), wobei hier allerdings große regionale Unterschiede anzunehmen sind (vgl. Fuhr 1977, S 35) (1).

Mitte der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde in Braunschweig der erste gemischte Chor gegründet (Fuhr 1977, S 36) (2). 1894 gab es 27 gemischte Chöre (= 5 % aller Chöre der "Liedergemeinschaft"), 1910 91 Frauen- und 128 gemischte Chöre (= 9,8 %). Der Anteil der Frauen an Aktiven betrug 1894 6,1 %, 1904 6,8 %, 1910 7,7 % und 1914 rund 18 % (Dowe 1979, S 139; Kaden 1974, S 136) (3).

Neben anderen Motiven ist für die zunehmende Beteiligung von Frauen am Arbeitergesang eine wesentliche Ursache die seit Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmende Tendenz, die großen Chorwerke der Klassik, Romantik und später auch des Barock in das Programm von Konzerten der Arbeiter-Gesangvereine aufzunehmen. Bereits

---

zu Dortmund, o.O.u.J. (Staatsarchiv Münster, Reg. Münster, Abt. VII, Nr. 49 d), S 6 und S 10; Otto Rüb, Die chorischen Organisationen (Gesangvereine) der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht im Raum Frankfurt am Main von 1800 bis zur Gegenwart, Phil. Diss. Frankfurt/M. 1964, S 82.

(1) Andererseits schreibt Kaden (1974, S 51) unter Berufung auf Fillies (s. vorige Anm.): "In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg wurde es den Arbeitersängern zeitweilig durch Beschluß zur Pflicht gemacht, der SPD und der Gewerkschaft anzugehören".

(2) Stelzmann (in ASZ 10/1924, S 4) datiert die Gründung gemischter Chöre mit 1894.

(3) Allerdings ergibt sich nach den Zahlen bei Fuhr (1977, S 36) für 1914 ein Prozentsatz von knapp 15 %.

vor ihnen hatten sich seit etwa den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts die bürgerlichen Männer-Gesangvereine zunehmend auf die künstlerische Ausgestaltung ihrer Konzerte mit großem Orchester konzentriert, wobei allerdings durch die durchaus geringe Anzahl entsprechender wertvoller Kompositionen (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruch) bald auch auf humoristische Couplets, sowie auf bravouröse Virtuosenwerke (sowohl für Chor, als auch für Instrumentalsolisten) ausgewichen werden mußte (Staudinger 1913, S 94, S 100; vgl. auch oben Kap. 1.1.4.). Eine ähnliche Entwicklung ist bei den Arbeiter-Gesangvereinen um die Jahrhundertwende zu sehen, jedoch gelang es fallweise, sofern gemischte Chöre gegründet wurden (die der bürgerliche Deutsche Sängerbund noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ablehnte), über das beschränkte Repertoire der Männerchorkompositionen hinauszugehen (1).

---

(1) Allerdings darf nicht übersehen werden, daß es vielfach - vor allem wohl in den reinen Männerchören - auch in der Arbeiter-Sängerbewegung bei seichter Unterhaltungsmusik (Couplets, Scherzlieder u.ä.) blieb. Neben die Tendenz zu Chorwerken des "kulturellen Erbes" (vgl. Kap. 2.2.) im Fall von gemischten Chören trat - wiederum, wie zuvor bereits bei den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen- weiters die Tendenz zu volkstümlichen Liedern (Dowe 1979, S 139). Staudinger berichtet über ein typisches Programm eines Arbeiter-Gesangvereins "Vorwärts" (!) in einer nicht namentlich genannten süddeutschen Großstadt bei einem Unterhaltungsabend:

1. Eröffnungsmarsch
2. Stiftungsfeier (Mendelssohn)
3. a) Barcarole, b) Der Jäger (Duette)
4. Bruder Stimmritze, komische Szene
5. Winzerlied (Mendelssohn)
6. Die beiden Grenadiere. Ich grolle nicht (Schumann; Soli)
7. Der möblierte Herr, dramatisches Scherzspiel
8. Der kurierte Freier, humoristisches Terzett

Aufgeführt wurden Werke von Beethoven, Bach, Händel und anderen (vgl. Dowe 1979, S 134 und S 139) (1). Musikalische Voraussetzung für die Bewältigung von Werken, wie dem Schlußchor aus Beethovens IX. Symphonie, war neben musikalischer und gesangstechnischer Bildung eine Vergrößerung der bisher meist sehr kleinen Chöre, sowie eben die Einbeziehung des gemischten Chors.

Zusätzlich kam es etwa zur selben Zeit zur Errichtung von Massenchören, in denen anläßlich von Bundes- und Stiftungsfesten der Arbeiter-Gesangvereine oder von Parteiveranstaltungen hunderte Sänger auf dem Podium standen (vgl. Dowe 1979, S 134). Staudinger (1913, S 117) und Dowe (1979, S 134) führen diese Entwicklung vorwiegend auf den Wunsch nach Hebung der künstlerischen Leistung zurück. Anzunehmen ist jedoch auch, daß die Sängermassen zudem die Durchschlagskraft der Bewegung symbolisch darstellen sollten (2). Von den Funktionären immer wieder gefordert, wurden die Appelle zur Zusammenlegung von Vereinen allerdings selten befolgt; Staudinger spricht von "wahren Kämpfen" in diesem Zusammenhang (Stau-

---

9. Völkerfreiheit, Chor (Attenhofer)
10. Nante vor Gericht. Posse
11. Die Bettlerprinzessin
(Staudinger 1913, S 115, Anm. 1).

(1) Damit wurde schlagartig die Frage aufgeworfen, ob denn Arbeiterchöre überhaupt geistliche Musik aufführen sollten oder dürften. Auf diese Diskussion, die in Österreich eine ungleich geringere Rolle spielte, als in Deutschland, kann hier nicht eingegangen werden.

(2) In gewisser Weise (zumindest von der äußeren Gestaltung her) nimmt die Einrichtung von Massenchören manche Ausprägungen der Ende der 20er Jahre in Österreich von der Sozialdemokratie entwickelten Festkultur mit ihren Massenfestspielen und Massensingen vorweg (vgl. Kap. 3.5.).

dinger 1913, S 117). Göhre schreibt 1911, es gäbe seines Wissens in Deutschland um diese Zeit "noch kaum ein halbes Dutzend" solcher Massenchöre und nennt als bedeutendste die Dresdner "Volksakademie" und den "Berliner Volkschor" (Göhre 1911, S 140).

Von Verein zu Verein waren somit vor dem Ersten Weltkrieg völlig verschiedenartige Entwicklungen und Ausprägungen der künstlerischen und politischen Arbeit der deutschen Arbeiter-Gesangvereine gegeben; "Die ganze Arbeitermusikbewegung der Vorkriegszeit war in einem anarchischen Zustand" (Eisler 1973, S 216). Neben Arbeiter-Gesangvereinen, die sich kaum von den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen unterschieden, gab es Vereine, die sich vorwiegend auf die Aufführung von Werken der großen Komponisten der Vergangenheit konzentrierten, sowie solche, die sich bewußt als Teil des kämpfenden Proletariats verstanden. Genauere Einschätzungen können nur in Fallstudien gewonnen werden.

1.3. Anfänge der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich

1.3.1. Organisationsgeschichte

> "Die österreichische Arbeiterbewegung dieser ersten Jahre beginnender Organisation hatte, das soll hier betont werden, weder eine klare klassenmäßige Orientierung noch Zielvorstellungen, die einer wissenschaftlichen Analyse der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse entsprangen. In ihren Programmen und Deklarationen zeigte sich eine Mischung von Proudhonismus und Lassalleanismus, ja auch die Ideologie der 'Selbsthilfe' von Schulze-Delitzsch wirkte in bestimmten Fragen nach. Der Marxismus war damals international gesehen noch eine von vielen sozialistischen Strömungen und kämpfte erst um die vorherrschende Stellung unter den Arbeiterorganisationen" (Hautmann/Kropf 1976, S 57).

Eine der wesentlichsten Ursachen für diese verschwommene klassenmäßige Orientierung war die soziale Lage der meisten Wiener Arbeiter (vgl. unten Kap. 1.3.2.1.).

In den 50er und vor allem in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts waren bereits verschiedene Organisationen auf der Basis der "Selbsthilfe" (Schulze-Delitzsch) gegründet worden, darunter Fortbildungsvereine und bis 1870 über 400 Konsumvereine in Österreich (Otruba 1980, S 132). Am 15. 11. 1867 hatte das Ministerium Taaffe - unter anderem aufgrund von Petitionen der Arbeiterschaft (1) - ein Vereins- und Versammlungsgesetz erlassen, auf dessen Basis sich sofort Wiener Arbeiter zu organisieren begannen. Bei der ersten Versammlung des Gumpendorfer Arbeiter-Bildungsvereins am 1. 12.

---

(1) Vgl. AZ (11. 12. 1927), in der eine "Petition der Arbeiter der Kaiserin-Elisabeth-Bahn in betreff des Vereinsgesetzes und Versammlungsrechtes, Wien, 15. Juli 1867" abgedruckt ist.

1867 (noch vor der offiziellen Gründung, die zwei Wochen später erfolgte) wurde dem Minister Taaffe

> "übermäßig Weihrauch gestreut, aber die Frage der politischen Rechte für das Volk ängstlich umgangen. 'Unter donnernden Hochs! auf Se. Majestät den Kaiser, die Minister, den Reichsrat, den ungarischen Landtag, den ungarischen Klerus, die Journalistik, auf die Arbeiter aller Nationen, auf Schulze-Delitzsch ging die Versammlung auseinander!'" (Ellenbogen 1892, S 7; Angaben über das Zitat im Zitat fehlen).

Zur eigentlichen Gründung dieses ersten Wiener Arbeiter-Bildungsvereins (Gumpendorf) schreibt Kaufmann:

> "In Wien wurde der erste Arbeiterbildungsverein gegründet, nachdem 27 Industrielle den Behörden gegenüber dessen Nützlichkeit anerkannt und ihre Unterstützung zugesagt hatten. Zur Gründungsversammlung am 15. Dezember hatten sich neben etwa 3000 Arbeitern auch zahlreiche Bürgerliche eingefunden. Allgemein glaubte man, daß im Kampf gegen Klerus und Feudaladel, die in Hofkreisen noch immer maßgebend waren, Bürger und Arbeiter natürliche Verbündete sein müßten" (Kaufmann 1978, S 14).

Als eigentlichen Gründer nennt Otruba den aus Deutschland eingereisten Tiroler Hermann Hartung. Trotz der "Donnernden Hochs" auf Schulze-Delitzsch am 1. 12. erfolgte die Gründung des Vereins im Sinne Lassalles; "Selbsthilfler" wurden am 15. 12. 1867 aus dem Saal gewiesen. Der neue Verein durfte aufgrund des Koalitionsverbots keine Gewerkschaften gründen, trat jedoch der Londoner "Internationalen Arbeiterassoziation" bei (Otruba 1980, S 132 f.).

Zunächst erlebte der Gumpendorfer Bildungsverein einen ungeheuren Aufschwung, so daß er Anfang 1870 ca. 6000 Mitglieder aufwies (Ellenbogen 1892, S 13); Ellenbogen

nennt die Gründung des Vereins den Beginn der Bewegung überhaupt (1). Die Orientierung auf Lassalle blieb bestimmendes Element des Vereins.

Bereits am 20. 2. 1868 wurde im Rahmen dieses Arbeiter-Bildungsvereins eine Liedertafel gegründet (Seyfried in ASZ 4/1928, S 57) (2), der erste sich von bürgerlichen Männer-Gesangvereinen bewußt abschließende Arbeiterchor in Wien.

Vorerst muß aber noch der Entwicklung des Arbeiter-Bildungsvereins weiter nachgegangen werden. Ellenbogen betont in seiner Chronik immer wieder die "Verschwommenheit in der Auffassung von den Zielen der Bewegung" (S 8):

> "Es wäre jedoch falsch, zu glauben, daß mit den brausenden Hochrufen auf Lassalle auch schon das Verständnis für seine Lehre gekommen sei. Vor allem war die Frage des Klassengegensatzes selbst den intelligenteren Führern der Bewegung, Oberwinder vielleicht ausgenommen, nicht geläufig" (Ellenbogen 1892, S 7; Hervorh. nicht ber.) (3).

"Harmonie zwischen Kapital und Arbeit, von der es noch in allen Tonarten säuselte" (S 10), sei bestimmende Komponente gewesen.

> "Die Begeisterung für Lassalle war somit noch völlig inhaltslos und angesichts dieses Tohuwabohu von Forderungen konnte der Ausschuß allerdings mit Recht die naiv gemütliche Forderung

---

(1) Für 1870 gibt Ehmer allerdings 35.000 Mitglieder an (Ehmer 1979, S 168).

(2) Fränkel (1948, S 5) gibt den 6. 2. 1868 an.

(3) Der "bürgerliche Intellektuelle" Heinrich Oberwinder bekannte sich offen zum Deutschnationalismus und stand damit in Gegensatz zu Hartung (Otruba 1980, S 133).

> aufstellen: 'Ein solches Vereinsleben ist niemals eine Gefahr für die besitzende Klasse, sondern im Gegenteile eine Bürgschaft für friedliches Zusammenleben'" (Ellenbogen 1892, S 9; Hervorh. i. O.) (1).

Ellenbogen stellt weiters fest, daß die Vorwürfe der Staatsgefährlichkeit, die im Hochverratsprozeß 1870 gegen Mitglieder des Vereins (Oberwinder, Andreas Scheu u.a.) erhoben worden waren und als Grundlage für die Auflösung des Vereins am 27. Juli 1870 dienten, an den tatsächlichen Aktivitäten des Vereins vorbeigingen (S 14 f.). Der Hochverratsprozeß hatte überdies die Auflösung auch der meisten anderen bis dahin bestehenden Arbeiter-Bildungsvereine und Gewerkschaften zur Folge (Otruba 1980, S 134). Der "bürgerliche Demokrat" Heinrich Oberwinder und der "klassenbewußte" Andreas Scheu (Otruba 1980, S 135) wurden in diesem Prozeß zu mehrjährigen Kerkerstrafen verurteilt, jedoch bald amnestiert.

Der Gumpendorfer Verein war nach seiner Wieder-Zulassung durch Streitigkeiten zwischen Oberwinder und Andreas Scheu, die bis 1871 zurückreichten, von 1873 bis 1875 nahezu völlig gelähmt; dadurch unter anderem hatte er 1874 nurmehr 180 Mitglieder (Ellenbogen 1892, S 24). Ehmer führt dies auch auf die Krise von 1873 und die rapide gesunkenen Beschäftigten-Zahlen in der Wiener Industrie zurück (Ehmer 1979, S 171; vgl. auch Otruba 1980, S 136).

In dem Streit zwischen Oberwinder und Scheu, den bei-

---

(1) Ehmer (1979, S 168 - 171) folgt in seiner Darstellung der Geschichte des Wiener Arbeiter-Bildungsvereins im wesentlichen der Darstellung von Ellenbogen und gibt auch dieses Zitat wieder.

den Führungspersönlichkeiten des Arbeiter-Bildungsvereins und damit auch der österreichischen Arbeiterbewegung, ging es

> "um die Frage, ob die Arbeiterpartei wie bisher eine in sich mehr oder minder gespaltene Teilfraktion der liberalen Bewegung oder eine geschlossene, zentral geführte Partei der Arbeiterklasse bilden sollte. Oberwinder hatte seine Anhänger vor allem im Raume Wien und unter den Fachgewerkschaften, hinter Scheu standen besonders die Arbeiterbildungsvereine sowie die Arbeitervereine von Wiener Neustadt und Umgebung sowie der Steiermark" (Otruba 1980, S 135).

Ein weiterer Punkt der Auseinandersetzung war diejenige um den Deutschnationalismus (vgl. Konrad 1978, v.a. S 24 f.).

1873 war die österreichische Arbeiterbewegung bereits ein quantitativ bedeutsamer Faktor (Zahlen nach Otruba 1980, S 135):

	Zahl d. Vereine	Zahl d. Mitglieder
Gesamt	237	80.309
Gewerkschaften	102	32.833
Arbeiter-Bildungsvereine	67	16.365
Kranken- und Invalidenunterstützungsvereine	29	32.680
Wien gesamt	51	4616

Nachdem sich die Richtung von Scheu in Neudörfl 1874 durchgesetzt hatte, kam es zur erneuten Spaltung der österreichischen Arbeiterbewegung in eine gemäßigte und eine radikal-putschistische Richtung; letztere wurde von Johann Most (aus dem Ausland) und Josef Peukert geführt. Die Attentate der Radikalen 1882 - 1884 führten zum Ausnahmezustand. Sozialistengesetze nach

dem Vorbild Deutschlands konnten von den Abgeordneten Pernerstorfer und Kronawetter verhindert werden; Pernerstorfer und Victor Adler erkannten Mitte der 80er Jahre die Wichtigkeit einer Einigung der konkurrierenden Richtungen der österreichischen Arbeiterbewegung, die dann auf dem Hainfelder Parteitag zustande kam (Otruba 1980, S 136 f.).

Nach neuerlicher Auflösung und Wieder-Zulassung 1876 (Ellenbogen 1892, S 25) verlor der Arbeiter-Bildungsverein Gumpendorf rasch an Bedeutung und nahm "auf die Bewegung nicht den mindesten Einfluß..., wäre er doch bei der geringsten Regung aufgelöst worden" (Ellenbogen 1892, S 28). 1877 zählte der Verein lediglich 170 Mitglieder (Otruba 1980, S 136). Der Verein sistierte sich nach der Verhängung des Ausnahmezustands Anfang 1884 selbst, um der Konfiskation des Vermögens zuvorzukommen. 1885 wurde er mit geringem Mitgliederstand wieder eröffnet (Ellenbogen 1892, S 29), konnte aber erst - mit den anderen Arbeiter-Bildungsvereinen gemeinsam - nach dem Einigungsparteitag von Hainfeld wieder, dann allerdings rasch, einen Aufschwung verzeichnen (Ellenbogen 1892, S 31).

Bildungsarbeit wurde innerhalb der Arbeiterbewegung als Voraussetzung für politische und gewerkschaftliche Organisierung - sowohl im Hinblick auf die Agitation, wie für die konkrete politische Arbeit - begriffen. Schon in der Anfangsphase wurde jedoch diese Bildungsarbeit erweitert beispielsweise um Tanzkurse und gesellige Unterhaltungsveranstaltungen, die den Zusammenhalt der organisierten Arbeiter festigen sollten.

"Diese Ausweitung der kulturellen Angebote

> über die Bildungsarbeit hinaus war typisch für die Entwicklung, die die Kulturarbeit der gesamten sozialistischen Arbeiterbewegung nahm. Typisch war jedoch auch, daß diese Entwicklung zunächst theoretisch unreflektiert blieb. Die sozialistische Arbeiterbewegung tendierte schon vor dem 1. Weltkrieg dazu, ihr Tätigkeitsfeld von der politisch-gewerkschaftlichen Interessenvertretung zur umfassenden Betreuung möglichst aller Lebensbereiche auszuweiten. Diese Entwicklung verlief ungeplant. Die nach der Jahrhundertwende rasch voranschreitende Angliederung neuer Aufgabenbereiche erfolgte gewissermaßen im Rücken des Programms von Partei und Gewerkschaften, erzwungen und vorangetrieben von der Mitgliedschaft" (Langewiesche 1979 b, S 43 f.).

Die Existenz selbständiger Arbeiter-Bildungsvereine stand jedoch im Widerspruch zum vom ersten Gewerkschaftskongress 1893 beschlossenen Organisationsschema der Branchen- bzw. Industrieverbände. Die Gewerkschaften schlugen vor, die Bildungsvereine in Ortsverbände umzuwandeln; ferner sollten keine neuen Bildungsvereine mehr gegründet werden. Dennoch erwiesen die Bildungsvereine ein zähes Eigenleben. Nach der Jahrhundertwende gelang es dennoch den Fachgewerkschaften zunehmend, in die Bereiche der Bildungsvereine vorzudringen und diese zu unterhöhlen. Die bislang zersplitterten Arbeiter-Bildungsbestrebungen wurden 1909 am Reichenberger Parteitag durch die Verbindung der 1908 gegründeten "Zentralstelle für das Bildungswesen" mit dem "Unterrichtsausschuß der Wiener Arbeiterorganisationen" vereinheitlicht. Allerdings gelang es der Zentralstelle - entgegen ihrem Programm - nie, wirklich alle Arbeiterorganisationen zu erfassen, da einzelne Partei- oder Gewerkschaftsorganisationen immer wieder selbständig Veranstaltungen (z.B. Konzerte) durchführten (Langewiesche 1979 a, S 65 - 70; vgl. auch Zoitl 1978, v.a. S 456 - 466). Die Kon-

flikte, die sich aus dem Wunsch der Gewerkschaften nach Zusammenfassung einerseits und dem nach Selbständigkeit der einzelnen Arbeiter-Bildungsorganisationen andererseits ergaben, reichten auch bis zu den Sängerorganisationen hin, die oftmals ohne Unterstützung durch Partei und Gewerkschaften aufgebaut, teilweise sogar gegen diese durchgesetzt werden mußten (Dowe 1979, S 123). Noch in der Ersten Republik gab es häufig Klagen über mangelnde Unterstützung durch Partei und Gewerkschaften (vgl. unten Kap. 3.1.2.2.).

Über den Stellenwert der schon kurz nach der Konstituierung des Gumpendorfer Bildungsvereins eingerichteten Liedertafel (s. oben S 49) konnte kein authentisches Material gefunden werden. Diese Liedertafel wurde erst spät das Muster sozialdemokratischer Gesinnung, als das sie durch ihre Verbindung mit der Uraufführung des Chors "Lied der Arbeit" (Josef Zapf/Josef Scheu) scheint (1):

> "Seither begleitete das 'Lied der Arbeit' die Arbeitersänger bis herauf zum Österreichischen Arbeitersängerbund: von dem Anfang der 'Liedertafel des Bildungsvereines' bis über deren Spaltung (1874) in den selbständigen Arbeitergesangverein 'Liederfreunde' und

(1) Das "Lied der Arbeit" wurde uraufgeführt bei einer "Totenfeier für Lassalle und feierlichen Fahnenentfaltung" am 29. August 1868 in Zobels Odeongarten, Wien Fünfhaus, durch die 90 Sänger der Liedertafel vor 3591 Festgästen (Seyfried in ASZ 4/1928, S 58). Ehrengast war Lassalles in Wien lebende Schwester, Frau Friedländer, die Gedenkrede hielt Hermann Hartung. Josef Scheu (ein Bruder von Andreas und Heinrich Scheu), Komponist des Lieds und Chormeister der Liedertafel, dirigierte. Unter den Gästen sollen sich kaum Frauen befunden haben (L. Pinter 1968, S 5).

> über die weitere Spaltung in den Verein 'Arminius', der noch heute und seit langem als bürgerlicher Sängerchor besteht; über die auf ein Doppelquartett gesunkene 'Liedertafel', über den (1878) gegründeten Arbeitersängerbund Wien: den ersten auf rein sozialdemokratischer Grundlage gestellten Arbeitersängerchor,..." (Seyfried in ASZ 4/1928, S 58; Hervorh. W.J.).

Diese Entwicklung war kein Einzelfall: Sistierungen, längere Zeitabschnitte mit geringer Aktivität und teilweise wohl auch Spaltungen von Arbeiter-Gesangvereinen waren häufig, besonders in dieser frühen Phase der Arbeiter-Sängerbewegung. Weiters sahen sich durchaus nicht alle Vereine von Anfang an als politisch, sondern wurden es erst - möglicherweise - im Lauf ihrer Entwicklung (1). Beispiele dafür sind - neben der Liedertafel des Gumpendorfer Arbeiter-Bildungsvereins - etwa: AGV "Morgenrot" Neunkirchen, ASB Linz, AGV Neudörfl, AGV "Stahlklang" Steyr, ASB Hainburg a.d. Donau, ASB Favoriten (Wien), Gesangverein der Post- und Telegraphenangestellten (Wien) (vgl. ASZ 11/1924, S 1; ASZ 6/1925, S 2; Fränkel 1948, S 18 - 34; Natter 1955, S 8 - 10). Fränkel hat eine Liste von insgesamt 41 Arbeiter-Gesangvereinen

---

(1) Entsprechend hat es - wie in Deutschland - wohl auch Gesangvereine von Arbeitern gegeben, die sich nie den Dachorganisationen der Arbeitersänger anschlossen, sondern dem bürgerlichen Sängerbund, oder die als "wilde" Vereine weiterbestanden. Die Arbeiter-Sängerbewegung hat - soweit sie überhaupt ihre eigene Geschichte festgehalten hat - zu solchen Vereinen verständlicherweise kein Material gesammelt. Eine eingehende Analyse der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg müßte diesem Punkt besonderes Augenmerk zuwenden; den Rahmen dieser Arbeit über die Arbeitermusik in der Ersten Republik würde dies jedoch sprengen.

mit Gründungsdaten zwischen 1869 und 1892 zusammengestellt, die von Kannonier (1978 a, S 16 f.; 1978 b, S 502 f.) und Lotte Pinter (1968, S 14) übernommen wurde, um damit einen raschen Aufschwung zu belegen. Dadurch entsteht jedoch ein höchst verzerrtes Bild, da Sistierungen und andere Existenzschwierigkeiten der Vereine übergangen werden (1). Einer Statistik von 1905 zufolge bestanden im Jahr 1900 von 334 "Arbeiter-Geselligkeitsvereinen" (deren bei weitem größte Untergruppe die Arbeiter-Gesangvereine waren) der österreichischen Reichshälfte, für die Angaben vorlagen (bei insgesamt 470 behördlich genehmigten "Geselligkeitsvereinen"), nur fünf seit 1871 oder länger, weitere acht waren zwischen 1871 und 1880, 104 zwischen 1881 und 1896 gegründet worden (Hölder 1905, S 34+). Der erste bedeutsame und dauerhafte Aufschwung der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung erfolgte also erst zwischen 1881 und 1896, wahrscheinlich wohl erst nach dem Nachlassen der Polizeiaktionen des Ausnahmezustands. Er ging parallel mit dem der gesamten Arbeiterbewegung in Österreich: Der zweite österreichische Gewerkschaftskongreß stellte 1896 132.834 Gewerkschaftsmitglieder fest, von de-

(1) Der AGV "Morgenrot" Neunkirchen etwa, gegründet 1869, führt die Liste von Fränkel an. Jedoch war der Verein anfangs nicht politisch ausgerichtet oder tätig, sistierte sich aufgrund von "Uneinigkeit in der Fabrik" in den 70er oder 80er Jahren selbst (ein Beispiel dafür, daß Sistierungen nicht immer durch behördliche Auflösung erfolgten), wurde nach seiner Wiedergründung in den 90er Jahren behördlich aufgelöst und mußte - abermals gegründet und nun teilweise mit gewerkschaftlichen Funktionen - nach dem schlechten Ausgang der Streiks von 1896 bis 1901 seine Tätigkeit erneut einstellen (ASZ 11/1924, S 1).

nen ein Viertel in Bildungsvereinen organisiert waren (Langewiesche 1979 a, S 65).

Diese frühen Arbeiter-Gesangvereine trugen noch nicht diese Bezeichnung, sondern waren häufig Gesangssektionen von Bildungsvereinen, meist mit sehr geringer Mitgliederzahl.

> "Alsbald bildeten sich aber auch selbständige Gesangvereine, die jedoch weniger einer politischen Tendenz entsprangen, sondern vielmehr dem Gesangbedürfnis" (Fränkel 1948, S 16).

Zu ergänzen wäre: und dem Bedürfnis nach Geselligkeit (vgl. unten Kap. 1.3.2.1.).

Der erste im eigentlichen Sinn sozialistische Arbeiter-Gesangverein war erst der im Mai 1878 gegründete Arbeiter-Sängerbund Wien, der auf Anregung von Mitgliedern des Fachvereins der Schuhmacher aus der Gesangssektion des Gumpendorfer Arbeiter-Bildungsvereins entstand (Fränkel 1948, S 16 f.) (1). Sein Chormeister war ab 1882 Josef Scheu (ASZ 8/1928, S 119).

Es gab allerdings auch Vereine, die - zumindest in Abschnitten ihrer Entwicklung - sich konsequent zur Sozialdemokratie bekannten und entsprechende politische und gewerkschaftliche Arbeit (neben der agitatorischen Wirkung bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen) leisteten. Die Wiener "Freie Typographia", entstanden 1890 als Branchenverein mit Mitgliedern aus Druckerei-

---

(1) "... dieser Sängerbund war es und als erster, der im sozialdemokratischen Sinne sich betätigte, was in dem mehrmals gegründeten Sängerchor des Arbeiterbildungsvereines (Gumpendorf; W.J.) nicht der Fall war" (ASZ 8/1928, S 119).

en in ganz Wien, stand stets in enger Verbindung mit gewerkschaftlichen Bestrebungen der Druckereiarbeiter. Bereits 1891 bewährte sich dieser Gesangverein beim vierten großen Streik der Wiener Buchdruckerei- und Schriftgießereiarbeiter:

> "Zu allen Ausflügen der Streikenden in die Umgebung Wiens und in die Versammlungslokale kamen die Mitglieder des Chores in größeren Gruppen oder einzelnen Quartetten und sorgten für die Erheiterung und für die Kräftigung der Kampfstimmung der Kollegen. Doch wurden viele Mitglieder der Typographia von ihren Prinzipalen nach dem Streik wegen ihrer selbstbewußten Haltung entlassen. Zum Teil mußten diese Wien überhaupt verlassen, während etwa 20 konditionslose Kollegen, die an den Ort gebunden waren, von den übrigen Sängern unterstützt wurden, damit sie an den Übungen teilnehmen konnten. 300 Gulden hatten die Sänger für ihren Reisefond bereits gespart, aber ohne jedes Zeichen des Mißmutes wurde dieser Betrag für die Unterstützungen geopfert" (Skudnigg 1969, S 8 f.).

Am 5. 9. 1891 wurde ein Wohltätigkeitsfest zugunsten konditionsloser Buchdruckereiarbeiter gegeben (Skudnigg 1969, S 10). Allerdings gab es auch Mitglieder, die mit solchen Aktivitäten des Gesangvereins nicht einverstanden waren (Skudnigg 1969, S 20 f., S 34). Auch vom Arbeiter-Gesangverein "Morgenrot" Neunkirchen heißt es, er hätte in den späten 70er Jahren "als eine Art Gewerkschaft" gedient (ASZ 11/1924, S 1).

Behinderungen und Verbote durch die Behörden waren in diesen frühen Jahren häufig; der Hochverratsprozeß von 1870 und der Ausnahmezustand in den 80er Jahren bewirkten vielfach wohl auch die endgültige Zerschlagung von Arbeiter-Gesangvereinen durch behördliche Verbote ganzer Vereine, da oft gleichzeitig die Vereinskassen und das Archivmaterial (Noten, Texte etc.) beschlagnahmt wurden. Aber auch wenn der Verein als

solcher nicht gefährdet war, gab es doch immer wieder Auseinandersetzungen mit der Behörde. Neben der Kulmination polizeilicher Behinderungen und Verbote zur Zeit des Hochverratsprozesses und des Ausnahmezustands blieben behördliche Schikanen eine tägliche Bedrohung der Arbeit in den Gesangvereinen. In den Hochverratsprozessen wurde etwa beim Angeklagten Pfeiffer als erschwerend angeführt, daß in seinem Besitz die Lieder "Bet' und arbeit'" und "Bundeslied" gefunden worden waren (Vogl 1977, S 41). Genauere Informationen über die Behinderungen der täglichen Kleinarbeit der Gesangvereine sind erst ab den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts vorhanden. Wichtigste Instrumente der Behörden in der Behinderung der Vereine waren: Verzögerung der Statutengenehmigung; Verbote einzelner Veranstaltungen; Verbote einzelner Programmpunkte und von Reden bei Veranstaltungen; Verbote von Texten oder einzelnen Liedstrophen; Geldstrafen für Vereinsfunktionäre; Verbote von Vereinsfahnen (Skudnigg 1969, v.a. S 5 - 29; ASZ passim, z.B. 11/1924, S 1, 1/1927, S 15; Fränkel 1948, S 18 - 35, S 52 - 57; L. Pinter 1968, S 13 f.; Vogl 1977, S 40 f.; Natter 1955, S 8). Zudem drohte, wie erwähnt, den Mitgliedern nach der Teilnahme an politischen Veranstaltungen oder bei Streiks die Entlassung.

Bei der Gründungsliedertafel der "Freien Typographia" am 13. 12. 1890 wurden verboten: Ausgabe von Programmen, Vorlesung von Begrüßungsschreiben und -telegrammen, zwei Strophen des "Lieds der Arbeit", eine Strophe des Lieds "Noch ist die Freiheit nicht verloren" (Skudnigg 1969, S 5). Weit gefährlicher als die Verbote selbst war allerdings ihre Nichtbeachtung, die mit Geldstrafen belegt wurde, wodurch das Vereinsvermögen

angegriffen wurde. Der Obmann der "Freien Typographia", Karl Höger, wurde wiederholt mit Geldstrafen belegt, einmal z.B. mit 20 Gulden, weil er bei einer Sylvesterfeier 1891 trotz Verbots eine Ansprache gehalten hatte (Skudnigg 1969, S 10). Auch die Anschaffung einer Vereinsfahne für die "Freie Typographia" wurde (1892) so lange von den Behörden verboten, bis der Verein von sich aus darauf verzichtete (Skudnigg 1969, S 16 - 18).

Ebenso gefährlich waren auch die Schikanen der Unternehmer, die gegen Arbeiter vorgingen, die Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen waren. Skudnigg berichtet über die Entlassung von Sängern der "Freien Typographia" nach dem Streik im Wiener Buchdruckereigewerbe 1891, in dem sich diese Sänger engagiert hatten (Skudnigg 1969, S 8), Fränkel über die Entlassung eines Arbeiters in der Herbeck'schen Fabrik in Lichtenwörth nach seiner Teilnahme am Sängerfest des Gaus Wien im Jahr 1912 (Fränkel 1948, S 52).

Diese permanente Gefährdung verstärkte wohl auch die Übernahme bürgerlicher Rituale in den Arbeiter-Gesangvereinen, die durchaus auch von tarnender Pose zu einer tatsächlichen Haltung von Arbeiter-Gesangvereinen werden konnten (vgl. oben S 35).

Festzuhalten ist an dieser Stelle, daß die ersten Arbeiter-Sängerorganisationen (Liedertafeln der Arbeiter-Bildungsvereine) in erster Linie die Möglichkeit geben wollten, sich mit Gleichgesinnten im geselligen Rahmen zu treffen, sowie zu singen; damit folgten sie dem Fahrwasser der Bildungsvereine des Lassalle'schen Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins. Die Gründung des ersten im engeren Sinn sozialdemokratischen Arbeiter-Gesangvereins 1878 ist ein Indiz dafür, daß

politische Arbeit erst um diese Zeit in das Betätigungsfeld der Arbeiter-Gesangvereine rückte; diese Entwicklung wurde allerdings durch den Ausnahmezustand in den 80er Jahren weitgehend unterbrochen. Der daran anschließende quantitative Aufschwung der Arbeiter-Sängerbewegung ging einher mit verstärkter Übernahme bürgerlicher Vereinsrituale. Geselligkeit als solche rückte nun zunehmend vor das Singen selbst und vor politische Betätigung (vgl. unten Kap. 1.3.2.1.).

Zu den ersten Versuchen einer organisatorischen Zusammenfassung der einzelnen Arbeiter-Gesangvereine kam es in Österreich wesentlich später, als in Deutschland. 1891 wurde der "Verband der Arbeiter-Gesangvereine Niederösterreichs" (einschließlich Wien) gegründet (Fränkel 1948, S 10 f.; Steiner 1968, S 11)(1). Die Anregung dazu kam aus den bereits genannten Vereinen Arbeiter-Sängerbund Wien und "Freie Typographia", wobei Josef Scheu eine wesentliche Rolle spielte (Skudnigg 1969, S 18; Fränkel 1948, S 10 f.). Im selben Jahr erfolgte die Gründung eines Landesverbands in der Steiermark (Fränkel 1948, S 36), weitere Landesverbände folgten. 1892 umfaßte der niederösterreichische Verband 22 Vereine mit ca. 1000 Mitgliedern, 1893 waren ihm 26 Vereine angeschlossen (Fränkel 1948, S 36; Skudnigg 1969, S 21) und 1909 34 Vereine, davon 12 mit einem gemischten Chor (Scheu nach Steiner 1968, S 37). 1901 wurde der "Reichsverband der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs", also der österreichischen Reichshälfte, gegründet (2); zur Gründungsversammlung erschienen

(1) Im September 1891 sei der Verband kurz vor der Gründung gestanden, schreibt Natter 1955, S 7; das erste Bundesfest fand am 8. 9. 1892 statt (Skudnigg 1969, S 19).

(2) Kannonier (1978 b, S 505) gibt fälschlich 1902 an.

Vertreter von 115 Vereinen, jedoch traten nicht alle dem Reichsverband bei. Die quantitative Entwicklung dieser Dachorganisation vor dem Ersten Weltkrieg (1):

Jahr	Zahl der Vereine	/ der Mitglieder	durchschnittliche Mitgliederzahl
1902	78	2322	29
1904	101	3200	31
1906	111	3588	32
1908	200	6000	30
1911	319	8200	26
1912	330	8214 (2)	25

38 der 101 Vereine, die 1904 Mitglieder des Reichsverbands waren, waren in Wien und Niederösterreich beheimatet; diese 38 Vereine hatten 1500 Mitglieder (AZ 13. 10. 1904, S 2; Fränkel 1948, S 36, gibt diese Zahlen - wohl fälschlich - bereits für das Jahr 1901 an). Bis 1908 bestanden nach wie vor auch Landesverbände. Erst ihre Umwandlung in Gaue bewirkte die Mitgliedschaft ihrer Vereine beim Reichsverband automatisch. Daraus erklärt sich die starke Erhöhung der Mitgliederzahlen von 1906 auf 1911.

Für die Saison 1907/08 verzeichnet ein Wiener Musikjahrbuch zwei Frauen- und 239 Männerchöre in Wien, davon nur 22 Arbeiter-Gesangvereine; die bürgerliche Sängerbewegung war - auch wenn man bedenkt, daß in

(1) Quellen: 1901: Fränkel in ASZ 1/1927, S 3, Fränkel 1948, S 36; 1904: AZ 13. 10. 1904, S 2; 1906: Fränkel in ASZ 1/1927, S 3; 1908: ebd.; 1911: Heller 1979, S 430, Anm. 7; 1912: Fränkel 1948, S 36.

(2) L. Pinter (1968, S 15) gibt fälschlich 14.080 Mitglieder an.

in diesen Zahlen wohl die Kirchen-Gesangvereine eingeschlossen sein dürften - also zu diesem Zeitpunkt bei weitem stärker, als die der Arbeiterbewegung (Heller 1979, S 394)(1).

Wesentlichen Anteil an der Entwicklung der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung hatte bis zu seinem Tod Josef Scheu. Er wurde am 15. 9. 1841 geboren; sein Vater war Möbeltischler und Zeichner und kam aus Koblenz nach Wien. Mit seinen Brüdern Andreas und Heinrich war Josef Scheu in der Geschichte der österreichischen Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Mit 15 Jahren wurde er Berufsmusiker im Theater an der Wien (Hornist), 1865 Hornist im Orchester des kaiserlichen Burgtheaters. Er studierte Komposition bei dem berühmten Wiener Lehrer Simon Sechter, Klavier bei Fischhof, Pirkhert und Rammesch, Horn bei Lewy (AZ 13. 10. 1904, S 2). Scheu war mit Millöcker und dem später berühmten Dirigenten Hans Richter befreundet und war Musiklehrer im Haus des liberalen Justizministers Stremayr und im Haus Karl Kautsky. 1867 heiratete er Karoline Fuchs, eine Tänzerin des Theaters an der Wien. Nach der Gründung der Liedertafel im Gumpendorfer Arbeiter-Bildungsverein wurde er deren Chormeister; die Uraufführung seines "Lieds der Arbeit" im Sommer 1868 machte ihn in der Arbeiterbewegung bekannt (Steiner 1968, S 2 - 7; Fränkel 1948, S 9 f.). Scheus Bedeutung für die Arbeiter-Musikbewegung lag

---

(1) Allerdings sind diese Zahlen möglicherweise unzuverlässig (es gab z.B. mehrere Frauen- und gemischte Chöre unter den Arbeiter-Gesangvereinen), jedoch geben sie wohl ein der Tendenz nach richtiges Bild. Heller weist selbst darauf hin, daß unter den "bürgerlichen" Gesangvereinen auch solche der Arbeiter bestanden, die sich nicht als Arbeiter-Gesangvereine deklarierten (Heller 1979, S 430, Anm. 7).

vor allem in seinen Tätigkeiten als Komponist, Chormeister, Organisator und schließlich als Musikkritiker in der AZ. Nach Vorbesprechungen Ende 1871 wurde im März 1872 aufgrund seiner Initiative der "Wiener Musikerbund" als erste gewerkschaftliche Zusammenfassung von Musikern gegründet; bei der konstituierenden Versammlung traten 200 Musiker bei. Die Gagen der Wiener Musiker mußten auf Druck des Bundes in den folgenden Jahren stark erhöht werden. Der Bund wurde am 3. 5. 1873, unter anderem auf Betreiben von Eduard Strauß, aufgelöst; als Grund wurde die Gefahr eines Musikerstreiks bei der Weltausstellung angeführt. Die Kasse wurde beschlagnahmt. Am 6. 1. 1874 wurde der "Wiener Musikerverein" (mit den Zielsetzungen des alten Bundes) gegründet. Scheu war bis 1875 sein Obmann und von 1875 bis 1878 Redakteur der von diesem Verein eingerichteten "Österreichischen Musiker-Zeitung". 1878 konnte der Verein wieder den Namen "Wiener Musikerbund" annehmen und erhielt die Vereinskasse zurück. 1895 wurde ein erster "Österreichischer Musikertag" (u.a. auf Initiative Scheus) abgehalten; in der Folge wurde der "Österreichisch-ungarische Musikerverband" gegründet, dem 1904 28 Vereine mit 2500 Mitgliedern angehörten. Hauptziel war der Kampf gegen die Konkurrenz der Militärkapellen (AZ 13. 10. 1904, S 2).

Scheu gründete in den 70er Jahren - unabhängig von der Arbeiterbewegung - Massenchöre; Folge davon war 1878 die Gründung des Wiener Arbeiter-Sängerbunds, dessen Chormeister Scheu ab 1882 war (Seyfried in ASZ 4/1928, S 58). Die weitere organisatorische Entwicklung der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung (s.o.) geht in wesentlichen Teilen auf Josef Scheu zurück. Daneben war er maßgeblich an der Gründung des Chors "Freie Typographia" 1890 beteiligt und war deren Chormeister eben-

so, wie ab 1894 des Arbeiter-Sängerbunds Landstraße. Ab 1. 1. 1895 erschien die AZ täglich und Scheu wurde ihr Musikkritiker. 1902 wurde vom "Reichsverband" die Arbeiter-Sängerzeitung mit Scheu als Redakteur eingerichtet; sie wurde 1907 als Parteiorgan anerkannt (Steiner 1968, S 10f.; Fränkel in ASZ 1/1927, S 2). 1905 wurde ein eigener Verbandsverlag eingerichtet, das erste Lied, das veröffentlicht wurde, war 1907 Uthmanns "Märzsturm" (Fränkel in ASZ 1/1927, S 3).

1881 wurde Scheu im Burgtheater wegen seiner gewerkschaftlichen Aktivitäten zwangspensioniert; als Grund wurde ungenügende musikalische Befähigung durch mangelnde Übung angegeben. Sein Geld verdiente er ab nun als Korrepetitor bei dem Gesangslehrer Rokitansky und bald auch durch eigene Gesangsstunden. In Zusammenhang mit der Merstallinger-Affäre wurde 1882 bei Scheu eine Hausdurchsuchung gemacht. Scheu kam für sechs Wochen in Untersuchungshaft, aus der er auf Intervention des Ministers Stremayr am 16. 11. 1882 entlassen wurde. Ebenso wurde die Untersuchung wegen Hochverrats eingestellt (AZ 13. 10. 1904, S 2). Scheu starb am 12. 10. 1904 an den Folgen einer Blinddarmentzündung (Fränkel 1948, S 14).

Mit der AZ hatte Josef Scheu immer wieder Schwierigkeiten wegen der Honorare, die oft lange nicht bezahlt wurden (Steiner 1968, S 11), oder weil seine Aufsätze und Rezensionen verschoben oder gar nicht gedruckt wurden. Dies führte sogar zu Rücktrittserklärungen an Victor Adler, die jedoch nie angenommen wurden (vgl. die Briefe, abgedruckt in Steiner 1968, S 166 f.).

Zurück zu den Arbeiter-Gesangvereinen. Ihr Stellenwert

im gesamten Zusammenhang aller "unpolitischen" Arbeitervereine um die Jahrhundertwende geht aus einer Statistik des k.k. Handelsministeriums hervor. In absoluten Zahlen wie nach Prozenten teilten sich alle behördlich gemeldeten "unpolitischen" Arbeitervereine nach Vereinskategorien und nach Ländern wie folgt auf (Hölder 1905, S 30')(1):

Länder	Von der Gesamtzahl der in nebenbezeichneten Ländern bestehenden Vereine entfielen auf						Zusammen Vereine	Von 100 der in nebenbezeichneten Ländern bestehenden Vereine entfielen auf					
	allgemeine Arbeitervereine	Arbeiterbildungsvereine	Arbeitergeselligkeitsvereine	Arbeiterfachvereine	Arbeiterunterstützungsvereine	wirtschaftliche Arbeitervereine		allgemeine Arbeitervereine	Arbeiterbildungsvereine	Arbeitergeselligkeitsvereine	Arbeiterfachvereine	Arbeiterunterstützungsvereine	wirtschaftliche Arbeitervereine
Nieder-Österreich	107	150	159	511	119	122	1168	9	13	14	44	10	10
Ober-Österreich	88	20	10	88	65	22	293	22	15	4	22	28	11
Salzburg	34	.	6	26	8	2	76	45	.	8	34	10	3
Steiermark	44	30	66	155	76	51	421	10	7	16	37	18	12
Kärnten	39	.	8	36	6	7	96	41	.	8	38	6	7
Krain	14	8	3	22	10	16	73	19	11	4	30	14	22
Küstenland	20	4	.	26	51	16	117	17	3	.	22	44	14
Tirol und Vorarlberg	100	11	7	111	42	17	288	35	4	2	38	15	6
Böhmen	653	844	167	971	320	160	3124	21	27	5	31	11	5
davon:													
Kammerbezirke: Prag, Pilsen, Budweis	219	509	92	333	194	65	1392	16	36	2	27	14	5
Kammerbezirke: Reichenberg und Eger	434	235	146	588	125	96	1732	25	19	8	34	8	6
Mähren	246	136	28	225	29	90	754	32	18	4	30	4	12
Schlesien	84	24	9	72	18	20	197	27	12	5	37	9	10
Galizien	98	27	8	122	34	19	308	32	9	2	40	11	6
Bukowina	13	5	.	7	9	.	34	38	15	.	21	26	.
Dalmatien	10	.	.	1	6	.	17	59	.	.	6	36	.
Im ganzen Staatsgebiete	1490	1278	470	2343	802	548	6931	21	18	7	34	12	8

(1) Das Zeichen ' nach der Seitenangabe bedeutet, daß im Original die entsprechende Seite mit einem Stern versehen ist.

An derselben Stelle wird erläutert: "Von Vereinen, die nicht ohne weiteres einer bestimmten Kategorie zuzuzählen waren, wie Bildungs- und Unterstützungsvereine, Bildungs- und Geselligkeitsvereine, Fach- und Unterstützungsvereine etc., hatten nur die an

Während von allen Arbeitervereinen (Bezugszahl: Grundgesamtheit) (1) 45,1 % in Böhmen (inkl. Prag, Pilsen etc.), 16,8 % in Niederösterreich (inkl. Wien) und 10,9 % in Mähren bestanden (die anderen Länder hatten einen Anteil von 6,1 % oder weniger; Hölder 1905, S 29'), entsprachen diese Zahlen nicht dem Mitgliederstand der Vereine (Bezugszahl: Fragebogenantworten): Von insgesamt 907.794 Mitgliedern waren 34,8 % in Niederösterreich (inkl. Wien), also mehr als ein Drittel, organisiert, 23,3 % in Böhmen, 10,2 % in der Steiermark, 10 % in Mähren, und die anderen Länder hatten Anteile von 5,7 % und weniger (errechnet aus der Tabelle Hölder 1905, S 37').

Die Veränderungen in der Zahl der Arbeitervereine vom 31. 12. 1900 bis 31. 12. 1904 (Bezugszahl: Grundgesamtheit; aus Tabelle Hölder 1905, S 65'), die aus der Aufstellung auf der nächsten Seite ersichtlich sind, zeigen, daß die Zunahme der Zahl der Geselligkeitsvereine etwa proportional zur Zunahme der Gesamtzahl der Arbeitervereine verlief.

---

erster Stelle genannten eine gewisse Bedeutung. Sie traten in einer Anzahl von 270 auf und wurden den Bildungsvereinen eingereiht".

(1) Die Statistik des Handelsministeriums gibt einige Zahlen auf der Grundlage aller in der österreichischen Reichshälfte der Monarchie behördlich gemeldeten "unpolitischen" Arbeitervereine an (hier und im folgenden gekennzeichnet mit dem Hinweis: Bezugszahl: Grundgesamtheit), andere Zahlen aufgrund der eingelangten und ausgewerteten Antworten auf einen Fragebogen (deren Zahl natürlich unter der Gesamtzahl der Arbeitervereine liegt; hier und im folgenden gekennzeichnet mit: Bezugszahl: Fragebogenantworten). Das Ministerium hatte von 4729 der insgesamt 7191 befragten Arbeitervereine verwendbare Antworten erhalten.

	32. 12. 1900	31. 12. 1904
Allgemeine Arbeitervereine	1490	1808
Arbeiterbildungsvereine	1278	1263
Arbeitergeselligkeitsvereine	470	659
Arbeiterfachvereine	2343	3284
Arbeiterunterstützungsvereine	802	966
Wirtschaftliche Arbeitervereine	548	594
Zusammen	6931	8574

Die hier interessierenden Gesangvereine fallen in die kleinste der (für 1900) genannten Kategorien, die Geselligkeitsvereine; in diese Kategorie sind subsumiert: Gesangvereine, Musikvereine, Theatervereine, Turnvereine, Turn- und Gesangvereine, sowie Geselligkeitsvereine anderer Art (Hölder 1905, S 12').

Die Mitglieder der Geselligkeitsvereine machten nur 3 % aller Mitglieder der untersuchten Arbeitervereine aus (Bezugszahl: Fragebogenantworten; Hölder 1905, S 36'), während die Zahl der Vereine 7 % der Arbeitervereine (Bezugszahl: Grundgesamtheit) ausmachte.

Folgend die absoluten Zahlen der Geselligkeitsvereine im Gebiet der Bundesländer des heutigen Österreich (ohne Burgenland und ohne Berücksichtigung sonstiger Grenzänderungen nach dem Ersten Weltkrieg; Bezugszahl: Grundgesamtheit) für 1900 (Hölder 1905, Tab. S 688 f.):

NÖ: Gesamt:	159	davon Wien:	108
OÖ: Gesamt:	10	davon Linz:	3
S: Gesamt:	6	davon Salzburg Stadt:	3
St: Gesamt:	65	davon Graz:	20
		davon Leoben:	29
K: Gesamt:	8	davon Klagenfurt:	4

T: Gesamt:	6	davon Innsbruck:	2
V: Gesamt:	1	davon Feldkirch:	1
Zusammen gesamt:	255	davon in Landeshauptstädten:	141

Innerhalb der Zahl der von den Arbeitervereinen organisierten geselligen Veranstaltungen nahmen solche mit dem Hauptzweck des Gesangs keinen besonders großen Stellenwert ein:

> "Im Berichtsjahre (= 1900; W.J.) wurden von 2516 Vereinen insgesamt 18.756 gesellige Unternehmungen veranstaltet, wovon 477 auf Vorlesungen, 2661 auf Theater-, Gesangs- und Musikproduktionen (= 19,4 % aller näher bezeichneten geselligen Veranstaltungen; W.J.), 1627 auf Ausflüge, 2436 auf Tanz- und sportliche Unternehmungen, 384 auf Feste verschiedener Art und 6104 auf bloße gesellige Zusammenkünfte entfielen. 5067 Veranstaltungen waren in den Fragebogen nicht näher bezeichnet"(Hölder 1905, S 55').

Der Stellenwert der Geselligkeitsvereine unter den Arbeitervereinen zeigt sich unter anderem in ihrem Budget. Die Summe der Einnahmen der Geselligkeitsvereine machte im Berichtsjahr 1,3 % aller von Arbeitervereinen (Bezugszahlen: Fragebogenantworten) netto eingenommenen Gelder aus (Ausgaben: ebenfalls rd. 1,3 %; errechnet aus der Tabelle Hölder 1905, S 59').

Von den Geselligkeitsvereinen wurden 117 (von 334 Vereinen, für die im Jahr 1900 Angaben vorlagen) vor 1896 gegründet (vor 1871: 5; 1871 - 1880: weitere 8; Hölder 1905, S 34'; vgl. dazu oben S 56).

Die folgende Tabelle gibt Angaben zur Gruppe der "Gesang-, Musik- und Theatervereine" im Vergleich zur übergeordneten Kategorie der "Geselligkeitsvereine (Bezugszahlen: Fragebogenantworten, mit Ausnahme der

ersten Zeile; dort: Grundgesamtheit. Errechnet aus den Tabellen Hölder 1905, S 186 f. und 202 f.):

	Gesang- usw. -vereine (1) (auf heutigem österr. Terr.) (2)	Geselligkeits-vereine (auf heutigem österr. Terr.) (2)	Geselligkeits-vereine (gesamte österr. Reichshälfte)
Zahl d. behördl. genehmigten Vereine	unbek.	255	470
Zahl d. beantworteten Fragebögen	103 (davon 99 reine Gesangver., von diesen 40 in Wien) (3)	178	338
Zahl d. ordentlichen Mitglieder	6317 (davon 4114 in Wien)	11.943	18.489
Zahl d. unterstützenden u. Ehrenmitglieder	5331	5527	8575
Zusammen	11.648	17.470	27.064
Davon weiblich	360	756	1412
Zahl d. Vereine mit einer Mitgliederzahl bis:			
25	16	33	70
50	32	57	116
100	35	54	100
200	12	24	38
mehr	7	9	13

(1) "Turn- und Gesangvereine" sind in der Untersuchung des Handelsministeriums eine eigene Kategorie. Über ihren Stellenwert als Gesangvereine liegen mir keine Informationen vor; sie werden in den folgenden Zahlen nicht berücksichtigt. Ihre Bedeutung war vermutlich gering.

(2) Ohne Burgenland und ohne Berücksichtigung sonstiger Grenzänderungen der Bundesländer nach dem Ersten

Die in der obigen Tabelle angegebenen 360 weiblichen Mitglieder von Gesang-, Musik- und Theatervereinen sind nur 5 % der gesamten Mitgliederzahl dieser Vereine. Lediglich die Fachvereine hatten einen noch geringeren Anteil von Frauen unter ihren Mitgliedern: 4 % (Hölder 1905, S 41').

Die Einnahmen (brutto) der Gesang-, Musik- und Theatervereine kamen zu 49,5 % aus Mitgliedsbeiträgen und zu 39,2 % aus "Unterhaltungen und Festen"; die Ausgaben wurden zu 40,7 % wiederum für "Unterhaltungen und Feste", zu 24,6 % für "Persönliche Bezüge" und zu 12,4 % für Musikalien aufgewendet. Während die Arbeiter-Bildungsvereine eine große Zahl von Vorträgen, Kursen etc. veranstalteten, verzeichneten die Gesang-, Musik- und Theatervereine für diese Posten (ebenso wie für Bücher) keine Ausgaben (Zahlen errechnet aus der Tabelle Hölder 1905, S 190 f.). Hatten schon die Geselligkeitsvereine nur einen Anteil von 1,3 % an den Netto-Einnahmen und -Ausgaben aller Arbeitervereine (gegenüber 3 % der Mitglieder und 7 % der Vereine), so hatten die Gesang-, Musik- und Theatervereine nur einen Anteil von 0,77 % (Netto-Einnahmen und -Ausgaben); das entspricht einem Anteil von 59,5 % an den Einnahmen der Geselligkeitsvereine, sowie 58,6 % an deren Ausgaben. Diese Rechnung könnte allerdings davon beeinflußt sein, daß in ihr die Zahlen der Grundgesamtheit und die der Fragebogenant-

---

Weltkrieg. Tirol und Vorarlberg sind nicht berücksichtigt, weil aus dem heutigen Gebiet dieser beiden Länder keine Fragebogen-Antworten eingelangt sind.

(3) Die oben (S 62) abgedruckte Tabelle gibt für 1902 eine geringere Zahl der Vereine und Mitglieder an. Die Ursache dafür liegt darin, daß nicht alle Gesangvereine, die sich als Arbeiter-Gesangvereine bezeichneten, dem Dachverband beigetreten waren.

worten vermischt verwendet werden mußten.

Aus den obigen Zahlen lassen sich einige interessante Schlüsse ziehen. Der wichtigste ist - auf einen Nenner gebracht: Der Stellenwert der Arbeitersänger im gesamten Zusammenhang der organisierten Arbeiterbewegung um die Jahrhundertwende war wohl weitaus geringer, als es die meisten Arbeiten zu diesem Thema suggerieren.

Dies gilt eindeutig für die Quantität der Arbeiter-Gesangvereine, die (sowohl in der Zahl der Vereine, als auch noch mehr in der der Mitglieder) einen nur geringfügigen Anteil der untersuchten Vereine ausmacht. Aber auch die übergeordnete Kategorie der Geselligkeitsvereine erreichte lediglich in Wien und in der Steiermark mehr als 10 % aller unpolitischen Vereine der Arbeiterschaft. Auch die Ausgaben der Gesang-, Musik- und Theatervereine lassen den Schluß auf die geringe Bedeutung dieser Vereine zu. Dabei mußten diese Vereine noch dazu mit - im Vergleich zu anderen Vereinen - hohen Personalkosten (Dirigenten etc.) rechnen. Unterhaltungen und Feste, mit dem Argument immer wieder verteidigt, daß durch sie die Vereine ihr Budget aufbessern könnten, verfehlten diesen Zweck offensichtlich in der Regel, da die Ausgaben dafür die dadurch erzielten Einnahmen sogar - wenn auch nur geringfügig - überstiegen. Die geringe Quantität des Budgets schlägt in mangelnde Qualität um, wenn es gerade nur noch ausreicht, den Betrieb aufrechtzuerhalten.

Die Geselligkeitsvereine (und mit ihnen die Arbeiter-Gesangvereine) waren auf die großen Städte mit viel Kleingewerbe und/oder Industrie, vor allem auf Wien, konzentriert, während in ländlichen Gebieten wenige Vereine existierten. Die Zahl der Mitglieder verdeut-

licht dies mehr, als die Zahl der Vereine, da vor allem in Wien die Vereine höhere Mitgliederzahlen erreichten, als beispielsweise in Böhmen; zwei Drittel aller Mitglieder von Gesang-, Musik- und Theatervereinen auf heutigem österreichischem Gebiet waren Mitglieder von Wiener Vereinen.

Selbst im enger musikalischen Bereich war die Aktivität der Vereine (bezogen auf alle Arbeitervereine) nicht überwältigend: Nur 19,4 % aller von Arbeitervereinen veranstalteten geselligen Unternehmungen waren Theater-, Gesangs- oder Musikproduktionen gewidmet.

Die Teilnahme von Frauen war bei den Gesang-, Musik- und Theatervereinen mit 5 % im Vergleich zu den anderen Arbeitervereinen (mit Ausnahme der Fachvereine) besonders niedrig.

Den zahlenmäßig weitaus größten Aufschwung nahmen die Geselligkeitsvereine erst zu Ende des 19. Jahrhunderts, während in die Zeit der ersten Kämpfe der sich bildenden Arbeiterbewegung sehr wenige der im Jahr 1900 bestehenden Geselligkeitsvereine zurückreichten.

Von der Gruppe der Gesang-, Musik- und Theatervereine waren fast alle (99 von 103) Gesangvereine. Insgesamt machten sie knapp ein Drittel der Geselligkeitsvereine aus, hatten aber einen weit überproportionalen Mitgliederanteil (43 %). Die Vereine hatten in der Regel offenbar rd. 50 Mitglieder, wenn auch Vereine mit großen Mitgliederzahlen (über 200) gelegentlich vorkamen. Der im Vergleich zu anderen Arbeitervereinen weitaus höhere Anteil von passiven Mitgliedern in den Gesangvereinen ist ein Indiz für die zunehmende Konzentration der Gesangvereine auf die Geselligkeit, an der die zahlenden, aber

passiven Mitglieder teilnehmen und sich erbauen lassen wollten.

Langewiesche (1979 a, S 35) gibt unter Berufung auf die Arbeit von Hölder für 1904 2,226.601 Beschäftigte (Erwachsene industrielle Arbeitnehmer) an, von denen 447.926 freigewerkschaftlich organisiert waren (das sind 20,11 %). Nach den oben wiedergegebenen Zahlen der Mitglieder von Gesang-, Musik- und Theatervereinen waren demzufolge - unter der Annahme, daß es sich bei diesen Mitgliedern um industrielle Arbeitnehmer handelte - 0,52 % in solchen Vereinen Mitglieder, ein entsprechend geringerer Prozentsatz davon aktiv. Der große zahlenmäßige Aufschwung der Arbeiter-Sängerbewegung nach der Jahrhundertwende ging - nur wenig zeitversetzt - parallel mit dem der politischen Organisationen der Arbeiterbewegung, die um und nach der Jahrhundertwende enorm wuchs (vgl. dazu Kulemann 1979, S 69 und 119; Langewiesche 1979 a, S 35; Otruba 1980, S 140 f.).

Die organisatorische Zusammenfassung der Arbeiter-Gesangvereine und die Gründung der Arbeiter-Sängerzeitung sowie des eigenen Verlags waren nicht nur Ausdruck der dadurch notwendig gewordenen Straffung und Vereinheitlichung der Arbeitersänger-Organisationen, sondern verstärkten gleichzeitig noch das Wachstum. Ebenso brachten diese Veränderungen jedoch eine Funktionärsschicht hervor und nahmen den Vereinen einen Teil ihrer Eigenverantwortlichkeit.

Neben den Arbeiter-Gesangvereinen gab es bereits vor dem Ersten Weltkrieg andere Ansätze zu einer Arbeiter-Musikbewegung; so registrierte z.B. die Zentralstelle für das sozialistische Bildungswesen in Wien 1910 einen

Zietherklub (Langewiesche 1979 b, S 44). Auf weitere Ansätze (Arbeiter-Sinfoniekonzerte, Musikpublizistik) wird an anderer Stelle dieser Arbeit eingegangen.

Der Erste Weltkrieg legte bis auf wenige Ausnahmen die Arbeiter-Gesangvereine lahm; besonders anfällig dafür waren die Arbeiter-Gesangvereine unter anderem deshalb, weil es nach wie vor sehr wenige gemischte und Frauenchöre gab.

1.3.2. Zu einigen Bedingungen und Funktionen der frühen österreichischen Arbeiter-Gesangvereine

Die Form der Organisation im Verein wurde vom Bürgertum, das diese Organisationsform entwickelt hatte (vgl. oben Kap. 1.1.), übernommen. Gleichzeitig wurden damit die drei wesentlichsten Funktionen der bürgerlichen Männer-Gesangvereine übernommen: Geselligkeit, Musikausübung und Öffentlichkeit. Stellenwert und Gewichtung dieser drei Funktionen muß für einzelne Vereine in Fallstudien jeweils neu untersucht werden. Wohl hatte die Geselligkeit bei den meisten Vereinen den höchsten Stellenwert und wohl wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend an eigenen musikalisch-textlichen Formen gearbeitet, jedoch sind weitergehende Generalisierungen mit Vorsicht vorzunehmen. Fallstudien über einzelne Vereine würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen; die folgende Skizze ist allerdings als Rahmen für solche Studien zu verstehen.

1.3.2.1. Geselligkeit

Im bürgerlichen Männer-Gesangverein waren kultische

Formen der Geselligkeit im Vereinsleben ausgebildet worden, die von der Verteilung der Funktionen (Vorstand, Kassier etc.) über die Form der Proben (Proben in Gasthaussälen, wo auch von den Sängern getrunken und geraucht wurde, sogenannte "Bierproben" u.ä.) bis zur Gestaltung von Feiern reichten: jährliches großes Stiftungsfest, Anschaffung und Weihe einer Vereinsfahne, Fahnenjunker, regionale und überregionale Sängertreffen (Sängerfahrten und Bundesfeste), Wettsingen vor einer Jury, Bälle, Tombola, Bazare (die neben der Geselligkeit auch die Funktion der Geldbeschaffung hatten), Unterhaltungsabende, Schnapszelte und vor allem das Trinkhorn (vgl. oben Kap. 1.1.4.). Mit Ausnahme des Wettsingens, das in Arbeiter-Gesangvereinen nie richtig Fuß fassen konnte, wurden diese kultischen Formen der Geselligkeit im bürgerlichen Vereinsleben - wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß - von den Arbeiter-Gesangvereinen übernommen (Staudinger 1913, S 114 f.; vgl. oben S33 f.) Diese Formen konnten von den Arbeiter-Gesangvereinen nie ganz abgelegt werden und zählten noch in der Ersten Republik trotz heftiger Angriffe der Funktionäre des Österreichischen Arbeiter-Sängerbunds zu den Hauptproblemen der Arbeiter-Sängerbewegung:

> "Unsere Arbeitergesangvereine können leider gewisse Merkmale der Verwandtschaft mit ihrer älteren Schwester, den bürgerlichen Gesangvereinen, nicht ablegen. Wie diese tragen sie oft den Stempel ihres Ursprungs, sie sind oft Geselligkeitsvereine, denen die Pflege geselliger Unterhaltung mehr bedeutet als die Pflege des Gesanges und der Gedanke des Zusammenhanges mit der Gesamtbewegung des Proletariats. Daher die vielfach zu beobachtende Vereinsmeierei, die Zersplitterung der Kräfte" (Heinzel in ASZ 1/1924, S 2).

Ein erfolgreiches Kostümkränzchen brachte dem ASB Linz

1874 einen ansehnlichen Reingewinn, der zum Notenkauf verwendet wurde und den Verein aus einer Talsohle führte (Fränkel 1948, S 20). Eine Fotographie der Mitglieder des ASB Favoriten (gegründet als Gesangssektion 1890, selbständig 1894) zum zehnjährigen Bestandsjubiläum zeigt zu Füßen der Mitglieder ein Trinkhorn; 1899 wurde ein Fonds zur Beschaffung einer Vereinsfahne eingerichtet. Eine weitere Fotographie aus dem Jahr 1919 zeigt die Mitglieder mit zwei Trinkhörnern. Vor dem Ersten Weltkrieg führte dieser Arbeiter-Sängerbund 19 Sängerfahrten (größtenteils innerhalb Niederösterreichs, aber auch nach Graz und München) durch (Natter 1955, S 5, 11, 17 und 29 f.). Auch der in Kampfzeiten bewährte Arbeiter-Gesangverein "Freie Typographia" kam nicht ohne Fonds zur Anschaffung einer Fahne aus, nahm häufig an Karnevals- und Faschingsfeiern teil und führte Sängerfahrten in großer Zahl durch (Skudnigg 1969 passim, v.a. S 9 f., 16).

Die genannten kultischen Formen des Vereinslebens standen politischer Betätigung im engeren Sinn im Weg: Ihre Organisation kostete viel Zeit und Geld, die für Konzerte, Sängerfahrten, Liedertafeln etc. erforderlichen Proben brachten zusätzlichen Zeitdruck, da ja jede Minute zur Verbesserung der Qualität der Aufführung verwendet werden mußte; und schließlich waren diese Formen ausschließlich auf die Geselligkeit und auf das Singen hin ausgerichtet. So war es beispielsweise Sinn der Sängerfahrten,

> "mit Brudervereinen in Verbindung zu treten, das eigene gesangliche Können bei gemeinsamen Festen zu zeigen, von anderen Chören zu lernen, freundschaftliche Beziehungen anzuknüpfen, und einmal im Jahr der tristen Arbeitswelt zu entfliehen" (Festschrift Wolfsberg 1980, S 16).

Nur wenige dieser Vereine waren trotz dieser kultischen Formen in der Lage, sich auch politisch stark zu engagieren, wie etwa die "Freie Typographia". Dieser Arbeiter-Gesangverein nützte hierbei seine quantitative und finanzielle Größe, seine Entstehung aus gewerkschaftlichen Traditionen der Druckereiarbeiter sowie seine Popularität unter den Wiener Arbeitern.

Allerdings muß beachtet werden, daß die Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine und wohl vor allem die aus deutschnational-liberalem Lager zur Arbeiterbewegung gestoßenen Funktionäre noch die liberale Tradition der bürgerlichen Männer-Gesangvereine um 1848 (vgl. oben S 19 f.) vor Augen hatten. Möglicherweise wurde manchmal in den Arbeiter-Gesangvereinen eine Fortführung dieser oppositionellen Tradition des Männergesangs gesehen, nachdem ja die bürgerlichen Organisationen gerade erst (anfang der 60er Jahre) habsburgisch-vaterländisch vereinnahmt worden waren.

Neben der Tradition aus bürgerlichen geselligen Gesangvereinen war ein weiterer Traditionsstrang für die Arbeiter-Gesangvereine wirksam: Langewiesche wies auf die Kontinuität von "Arbeiterkultur" aus vorindustrieller Zeit hin (vgl. Langewiesche 1979 b, S 41).

Die Organisationsform als Verein nach bürgerlichem Muster brachte neben den Problemen mit der Ausrichtung auf die Geselligkeit und mit den behördlichen Schikanen (vgl. oben, S 58 f.) auch innere Schwierigkeiten mit sich: Proben der Arbeiter-Gesangvereine fanden meist in Wirthaussälen statt; Klaviere standen fast nie zur Verfügung, die Chormeister mußten sich mit anderen Instrumenten (meist Melodieinstrumente, wie Geige oder Klarinette) behelfen. Die meisten Sänger hat-

ten keine Notenkenntnisse. Chormeister waren häufig Arbeiter mit geringer musikalischer Ausbildung oder ausgebildete Musiker, die der Arbeiterbewegung ideologisch gleichgültig oder gar ablehnend gegenüberstanden (vgl. v.a. Fränkel 1948 passim).

Die geringe Zahl der Arbeiter-Gesangvereine, die die ersten 20 Jahre der Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung überstanden hatte, sowie die häufigen Auflösungen und Sistierungen sind keineswegs ausschließlich auf behördliche Schikanen zurückzuführen, sondern auch auf diese Faktoren, von denen jeder einzelne unter Umständen die Existenz eines Vereins bedrohen konnte; dazu kam noch das finanzielle Risiko, wenn Veranstaltungen wie Bälle u.ä. ein Mißerfolg wurden.

Die Attraktivität der geselligen Formen für die Arbeiter-Gesangvereine kann durch Schlagworte wie "Verbürgerlichung" oder "Konservativismus" allein nicht erklärt werden. Sie ist vielmehr zu einem großen Teil Folge der "sozialen Desorganisation" in den alltäglichen sozialen Beziehungen des überwiegenden Teils der Arbeiter in Industrie und Kleingewerbe.

Dieser "Alltag" - als eine Art Abstraktion der Lebensbedingungen der jeweils Betroffenen, der wesentlich die Erfahrungen und damit das Bewußtsein strukturiert - war in der Zeit der beginnenden Organisierung der Arbeiter geprägt durch einen

> "hohen Grad sozialer Desorganisation..., wie er einer spezifischen Entwicklungsphase der Industrialisierung entspricht und wie er sich im Typ des kleingewerblichen Arbeiters personifiziert" (Ehmer 1979, S 153).

Dieser Typ des kleingewerblichen Arbeiters herrschte in Wien - laut Ehmer (1979, S 147 - 154) vor.

> "Erst in der Fabrikaturepoche etwa seit 1820 durch den Einsatz mechanischer Spinnmaschinen und Webstühle, angetrieben von Wasser- und Dampfkraft, mußten die brotlos gewordenen Heimspinner und -weber ihre kleinbäuerlichen Betriebe aufgeben, um in den großen Hallen neugeschaffener Fabriken, die jetzt oft mehrere tausend Beschäftigte zählten, ihre Arbeit unter das strenge Reglement ständig laufender Maschinen zu stellen, deren Amortisation volle Auslastung verlangte. Damit begann für tausende ein neues, entwurzeltes Leben unter Zeitdruck und Zwang. Die Männer wurden jetzt am Arbeitsplatz immer mehr von ihren Frauen und Kindern getrennt, zumal die ersteren in der metallverarbeitenden Industrie bessere Bezahlung fanden als in den Textilfabriken. Fabriksgründungen im Vormärz fanden aus politischen Gründen mit Absicht außerhalb der Städte, zumeist auf billigen unfruchtbaren Böden an Flußläufen in der Nähe solcher statt. Die Arbeiterschaft mußte oft aus entfernteren Gebieten zuwandern und konnte sich in der Regel in der einheimischen Bevölkerung lange Zeit nicht integrieren. ... Diesen (Entwurzelungseffekt; W.J.), das heißt ein Gefühl der Ausgestoßenheit innerhalb der etablierten Gesellschaft, halte ich für eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen eines politischen Klassenbewußtseins innerhalb der österreichischen Arbeiterschaft, so heterogen diese zunächst noch war" (Otruba 1980, S 125 f.).

Allerdings war in Wien die Wirtschaftsstruktur noch vorwiegend vom Kleingewerbe geprägt. Ehmer schließt aus den wenigen zur Verfügung stehenden Daten, daß bis 1873 kleingewerbliche Betriebsformen eine Vermehrung erfuhren, während erst danach Konzentrationsprozesse und eine tendenzielle Verlagerung des Kleingewerbes in die Bereiche Reperatur und Dienstleistung einsetzte. "Inseln" innerhalb dieser vom Kleingewerbe dominierten Wirtschaftsstruktur Wiens bildeten allerdings die Bereiche Druckerei, Werkzeugherstellung, Maschinen- und Eisenbahnbau (Ehmer 1979, S 147 f.). Hausrechtlich verfaßte Arbeitsverhältnisse wurden im Gewerbe weiter

tradiert.

> "Diese hatten jedoch ihren Charakter völlig verändert, hatten ihre Ausbildungs- und Schutzfunktion weitgehend abgestoßen und dienten nurmehr der verstärkten Ausbeutung" (Ehmer 1979, S 149)(1).

Die Arbeiter im Wiener Kleingewerbe waren meist sehr jung und ledig; dies ergab sich zwingend aus ihrer zumeist hausrechtlich abhängigen Stellung:

> "Ein grundlegendes Charakteristikum war das Wohnen beim Meister, das weitere Charakteristika determinierte. 1857 hatten etwa 55 Prozent aller 15 - 19jährigen Wiener bei ihrem Arbeitgeber gewohnt, für 1869 stehen nach Branchen differenzierte Angaben zur Verfügung: 80 Prozent der Bäcker, etwa 60 Prozent der Schuhmacher, rund ein Viertel der Tischler und Drechsler befanden sich in hausrechtlich abhängiger Stellung, wenn man nur die erwachsenen, ausgelernten oder unqualifizierten Arbeiter betrachtet. Für Lehrlinge war das Wohnen beim Meister zwar nicht mehr verbindlich, aber weitgehend noch selbstverständlich" (Ehmer 1979, S 151; dort auch nähere Angaben zur Altersstruktur und zum Heiratsverhalten).

Mehr als die Hälfte dieser Arbeiter waren aus Böhmen und Mähren zugewandert. Weder als beim Meister wohnende Arbeiter, noch als Bettgeher oder Untermieter war es einfach, stabile soziale Beziehungen zu errichten (Ehmer 1979, S 152); an der Arbeitsstätte gab es Streitereien mit dem Meister, die am Wochenende mit Gasthausbesuchen mit ihm abwechselten (Ehmer 1979, S 155). Die ökonomische Entwicklung in der Monarchie hatte diese Formen der sozialen und Arbeitsbeziehungen noch verstärkt:

---

(1) Auf nähere Differenzierungen kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden; vgl. Ehmer 1979, S 149 - 151.

> "Die Bauernbefreiung von 1848 mit ihren Ablöseverpflichtungen, mehr aber noch die liberale Freiteilbarkeit des bäuerlichen Erbes hatten zu einer latenten Krise der Klein- und Mittelbauern geführt, die massenweise 'abhausten' und das Industrieproletariat als unzufriedene Schichte vermehrten. Hinzu kamen seit der Aufhebung der Zünfte schutzlos gewordene Kleingewerbetreibende, die 'abwirtschafteten' und den gleichen Weg zu den Lohnempfängern antraten. Die 'liberale Gewerbeordnung von 1859' enthielt nur mehr wenige soziale Schutzbestimmungen, unter anderem Beschäftigungsverbot für Kinder und Jugendliche. Ausdrücklich verbot sie den Arbeitern, untereinander Vereinbarungen zu treffen, um durch gemeinschaftliche Arbeitsverweigerungen günstige Löhne oder Arbeitsbedingungen zu erzwingen. ... Die neue Gewerbegesetzgebung, die den Befähigungsnachweis aufgehoben hatte, begünstigte die bereits vorhandene kleinbetriebliche Struktur Österreichs, was aber zusätzlich durch Kapitalknappheit, zu spät entwickeltes inländisches Banksystem, mangelnde Außenhandelsverpflichtungen und anderes mehr bedingt war. ... Der Verlust der Lombardei 1859 besiegelte das Schicksal der Wiener Seidenfabrikation, hinzu kam infolge des amerikanischen Sezessionskrieges aus Rohstoffmangel seit 1864 eine 'Baumwollkrise', sodaß von 350.000 Textilarbeitern 280.000 arbeitslos wurden" (Otruba 1980, S 132).

Weitgehende Vereinzelung und völlige Instabilität der sozialen Beziehungen waren also zentrale Merkmale des größten Teils der Wiener Arbeiterschaft. Ehmer hält zusammenfassend fest, daß der in Wien vorherrschende Arbeitertyp,

> "jung und eben erst eingewandert, von Instabilität der sozialen Beziehungen, Unregelmäßigkeit der Arbeit und von einem widersprüchlichen Verhältnis zum handwerklichen Unternehmer wie auch zu seinesgleichen bestimmt ist. Wen wundert es, wenn gerade dieser Arbeitertyp wenig Neigung zeigte, zur Verbesserung seiner Lage langfristige Strategien zu entwickeln, sich dauerhaft zu organisieren, den Verhältnissen mittels einer wissenschaftlichen Theorie auf den Grund zu gehen und auf den Leib zu rücken? Die Aktionen der Arbeiter dieser Branchen waren vorwiegend spon-

> tan, schlecht organisiert, kurzlebig und in der Regel erfolglos, obschon inspiriert von zorniger Empörung und starkem Verlangen nach unmittelbarer Gewaltanwendung gegen jene Meister, mit denen man wochentags im Konflikt lag und mit denen man sonntags feierte. Das widersprüchliche Verhältnis zu den Arbeitgebern verlieh den Kämpfen der Gesellen eine eigentümliche Radikalität; Arbeitskämpfe hatten den Anschein erbitterter persönlicher Fehden" (Ehmer 1979, S 155 f.).

Die rapide Proletarisierung früherer Bauern bzw. Kinder der Landbevölkerung, die in Industriegebiete ziehen mußten, um Arbeit zu finden, sowie die im Kleingewerbe übliche Wanderung der Lehrlinge und Gesellen brachte einen starken Verlust von traditionellen Bindungen, Einordnungs- und Identifikationsmöglichkeiten, sowie Veränderungen der Verkehrsformen mit sich:

> "Was mit Superstruktur, Industrialisierung und Verstädterung im Laufe des 19. Jhdts. verloren geht, ist der 'invariante Schatz von Gewohnheiten, an Einsichten, Symbolen, Wegweisern und kulturellen Immobilien, denen wir die Steuerung unseres Verhaltens mit dem Gefühl überlassen können, es richtig zu machen'. Die Organisationen und Institute der Arbeiterbewegung erhielten dagegen solche kulturellen Immobilien gegen den Strom der Zeit (oder schufen, bestenfalls, aus Altem Neues), vermittelt über die gesellige Veranstaltung, auch über die Organisation, in der man einander kennen und vertrauen lernt" (Brückner/Ricke 1975, S 38; Zitat im Zitat: Arnold Gehlen, Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957, ohne Seitenangabe; Hervorh. i. O.).

Damit halfen sie, den ungekannten und ungewohnten "Alltag", der aus sich heraus wenig Möglichkeit zur Identifikations- und Identitätsfindung bot, erträglich zu machen und jene Nischen der Geborgenheit und Kommunikation zu errichten oder zu erhalten (vgl. Langewiesche 1979 b, S 41), die der zerstörerischen Isolation

am Arbeitsplatz und ihren Folgen für die Freizeit (bzw. Reproduktion der Arbeitskraft) entgegenwirken konnten.

Wie zu zeigen sein wird, läßt sich vorab daraus begreifen, weshalb viele Arbeiter-Gesangvereine sich nach den Bedürfnissen nach Fest und Feier, nach Geselligkeit, Zerstreuung und Ablenkung ihrer Mitglieder richteten, warum politische Aktionen selten blieben und originäre musikalische Ausdrucksformen (Tendenzlied; vgl. dazu Kap. 1.3.2.2.) nur zögernd und unvollkommen entwickelt werden konnten.

Im "Alltag" (vgl. dazu Maimann 1978) werden Erfahrungen gemacht, die sich für den Einzelnen zu seiner "Identität" verdichten. Die Arbeiterorganisationen (wie etwa die der Arbeiter-Sängerbewegung) stellten einen Teil der Strukturen zur Verfügung, nach denen ihre Mitglieder (bzw. die Besucher ihrer Veranstaltungen) Erfahrung zu "Bewußtsein", "Einstellungen", "Identität" zu organisieren lernten (1).

Man sollte daher die Bedeutung der Vereine der Arbeiterbewegung für das Bewußtsein ihrer Mitglieder nicht zu gering schätzen; diese Bedeutung erschließt sich jedoch kaum aus ihrer Organisations- und Ideengeschichte, "die dem komplizierten sozioökonomischen und sozialpsychologischen Kontext, innerhalb dessen sich die Ar-

(1) Diese Prozesse sind historisch schwer zu fassen, da Geschichte sich auf Handlungen, die erst das Ergebnis der Erfahrungen sind, bezieht und dabei als ihr Material "das Seltene, Außerordentliche, nicht das Wiederkehrende, Immer-Gleiche oder sich ganz allmählich Verändernde" (Maimann 1978, S 604) aufgreift.

beiterorganisationen entwickelten, wenig gerecht wird" (Maimann 1978, S 603).

Die Vereine und Organisationen wurden für die Arbeiterbewegung dadurch besonders wichtig, daß sie die "Organisierung von Erfahrung" überhaupt erst ermöglichten, indem sie ein Forum für eigenes Verhalten zur Verfügung stellten.

Die Summe individueller Erfahrungen verdichtet sich zur Identität; der Prozeß, der zu ihr führt, heißt "Sozialisation".

> "Individuen werden in immer schon vorhandene Systeme gesellschaftlicher Arbeit hineingeboren. Es ist Aufgabe des Sozialisationsprozesses, diese Individuen zu befähigen, durch Produktion und Aneignung innerhalb des jeweils vorgegebenen Rahmens der gesellschaftlichen Produktionsweise Identität zu gewinnen und zu reproduzieren" (Volmerg 1976, S 108).

Gleichzeitig muß der Sozialisationsprozeß bestimmte Grundqualifikationen (z.B. Sprache; auch Internalisierung allgemeiner Normen der Kommunikation usw.), sowie - chronologisch nachgeordnet - spezifisches Arbeitsvermögen (z.B. Maschineschreiben, aber auch Normen wie "Arbeitsmoral" etc.) und daher auch spezielle Identitätsbildung in spezifischen Produktionsverhältnissen ermöglichen. Die Realisierung dieser beiden Grundbedingungen ermöglicht erst, Wahrnehmungen zu strukturieren und zu "Erfahrung" zu organisieren. Unter

> "Identität ist daher eine psychische Struktur zu verstehen, die jeweils spezifische Arbeits- und Lebenserfahrungen integriert und die gleichzeitig Methoden der Erfahrung und Verarbeitung der Realität enthält, die geeignet sind, diese Struktur unter den jeweils gegebenen historischen Bedingungen zu erhalten" (Volmerg 1976, S 109).

Wohl erfolgen die wesentlichen Schritte der Identitätsbildung innerhalb der sogenannten primären Sozialisation in den frühesten Abschnitten der Kindheit. Jedoch untersteht jeder lebenslang weiterer Sozialisation, wodurch Veränderungen der früh erworbenen Identität möglich sind. Für die Zeit der sich organisierenden Arbeiterbewegung sind deren Organisationen zweifellos zu solchen Sozialisationsinstanzen zu rechnen, die, indem sie neuartige Erfahrungen bereitstellten, identitäts- und daher bewußtseinsverändernd (oder aber auch -stabilisierend) auf ihre Mitglieder wirken konnten.

Nach ihrem Zustandekommen unterscheiden Negt/Kluge "mittelbare" und "unmittelbare" Erfahrung. "Die mittelbare Erfahrung erscheint als aufgehäuftes Wissen" (Negt/Kluge 1977, S 57, Anm. 43); sie kann "nur als Gedanke und Ergebnis" von Arbeitern nicht angenommen werden, wenn sie nicht "unmittelbar nachgeahmt" werden kann (Negt/Kluge 1977, S 81).

> "... unmittelbare Erfahrung hat einen komplizierten Aufbau: sie ist geprägt durch die Übermacht der Objektwelt, die ihr während des gesamten Lebenszyklus als gegenständliche Realität, Arbeitsprozeß, Produktionsverhältnis und gesellschaftliches Ganzes, als Welt gegenübertritt. Derselbe objektive Lebenszusammenhang bestimmt die unmittelbare Erfahrung als libidinöser Haushalt, lebenslängliche Phantasietätigkeit, psychischer Aufbau der Persönlichkeit, Prägung durch Familie, Erziehung und eigene Lernprozesse: die subjektive Seite der unmittelbaren Erfahrung" (Negt/Kluge 1977, S 57 f.)(1).

(1) Von dem, was Negt/Kluge mit "lebenslänglicher Phantasietätigkeit" wohl meinen, schreibt Theweleit unter dem Begriff "Wunschproduktion des Unbewußten", die nicht im Gegensatz zur "realen" gesellschaftli-

Diese unmittelbare Erfahrung ist also die Identitätsbildung durch die Erfahrung seiner selbst und der Umwelt als produzierendes und sich gleichzeitig selbst reproduzierendes Subjekt: Indem ein Kind ißt und dabei mit dem Essen spielt (Kleckse macht, es ausspuckt usw.), befriedigt es seine primären Bedürfnisse und lernt

---

chen (Waren-)Produktion verlaufe, sondern selbst eine Form der (Realitäts-)Produktion sei. Damit werden die Wünsche und Sehnsüchte der Menschen selbst zum Thema, und erst danach und im Verhältnis zu ihnen ihre Ausdrucksformen in Organisationen der Arbeit oder der "Freizeit" (wie z.B. Arbeiter-Gesangvereine); diese Ausdrucksformen lassen sich dann nicht mehr umstandslos darstellen als Fort- oder Rückschritte des Proletariats auf dem Weg zur Aufhebung seiner selbst und der ihm antagonistischen Klasse im künftigen Sozialismus. "Richtiges" und "falsches" Bewußtsein, "irregeleitete" Massen (im Faschismus), "Verbürgerlichung" und ähnliche Begriffe greifen dann nicht mehr und werden in ihrer Beliebigkeit demaskiert. Dies meint wohl auch Maimann, wenn sie schreibt: "Jenseits aller Empirie, die noch denk- und durchführbar wäre, muß man unterhalb der faßbaren Alltagsfakten, Verkehrsformen und Räume noch eine Ebene annehmen: die der 'zweiten Wirklichkeit' des Individuums, die 'Innerlichkeit' des Menschen: seine Empfindungen, Interpretationen, Aggressionen, Erinnerungen, Wünsche, Träume, Phantasien" (Maimann 1978, S 605). Theweleits Untersuchung - gewonnen vornehmlich an der Analyse von Romanen über die Freikorps in der Weimarer Republik - sperrt sich weitgehend durch ihre Darstellungsweise gegen Zitate oder Komprimierungen von Teilen daraus, weil sie, um ihrem Gegenstand gerecht zu werden, eine eigene Sprache entwickelt, der eingebürgerten "wissenschaftlichen" Sprache eng verwandt und doch zu verschieden, um einfach ausschnittweise in anderem Zusammenhang verwendet zu werden. Die Umsetzung seiner Theorien auf die Arbeiterbewegung und im speziellen auf ihre Vereine bzw. deren Mitglieder würde eine eigene umfangreiche Studie erfordern, die teilweise ganz anders als meine vorliegende Arbeit vorgehen müßte. Dennoch bietet die vorliegende Arbeit - so hoffe ich - wesentliche Ansätze und Materialien für eine solche Studie.

gleichzeitig, indem es sich selbst und seine Umwelt erprobend erfährt (1). Volmerg bezeichnet diese Form der Identitätsbildung als eine in "Einheit von Konsumtion und Produktion" zustande kommende. Identität im oben kurz beschriebenen Sinn hat diese Einheit von Konsumtion und Produktion zur unabdingbaren Voraussetzung. Diese Einheit ist aber unter den Bedingungen warenproduzierender Gesellschaften aufgehoben (2). Das bewirkt ein Auseinanderfallen der ursprünglich gebildeten Identität ("fraktioniertes Bewußtsein", das allerdings nur soweit gehen darf, daß das Arbeitsvermögen des Individuums nicht gestört wird; vgl. in diesem Zusammenhang auch Horn/Schülein 1976, S 98). Somit werden die Notwendigkeiten der Identitätsbildung und die Gesetze der kapitalistischen Warenproduktion unvereinbar (Volmerg 1976, S 109).

> "Der Sozialisationsprozeß kann seiner doppelten Aufgabe - Produktion identischer Individuen und spezifischer Arbeitsvermögen - nur entsprechen, wenn diese Einheit (von Produktion und Konsumtion; W.J.) für den frühen Sozialisationsprozeß (die primäre Sozialisation; W.J.) gewahrt bleibt und die Gesetze der Warenproduktion nicht unmittelbar auch in den subjektiven Bildungsprozeß eingreifen" (Volmerg 1976, S 109).

---

(1) Die Kategorie der "Interaktionsform", die diese Prozesse näher erklärt, kann hier nicht einbezogen werden; vgl. dazu etwa: Lorenzer 1976, Leithäuser 1976, Krovoza 1976, Horn/Schülein 1976.

(2) Der Markt - als Ort der Verteilung der produzierten Güter - tritt zwischen die Produktion von Gütern und ihre Konsumtion. Dem entspricht die Aufteilung in "Arbeitszeit" (als Ort der Produktion) und "Freizeit" (als Ort der - privaten bzw. individuellen - Konsumtion und der Reproduktion der Arbeitskraft), die beide ihre je spezifischen und unterschiedlichen Verkehrs- bzw. Kommunikationsformen erfordern.

Das heißt: Um überhaupt arbeitsfähige Individuen zu erhalten, muß zunächst der Aufbau ihrer Identität (als geschlossene Einheit) ermöglicht werden; dies ist eine unabdingbare Notwendigkeit unserer Produktionsweise. Sobald die Individuen jedoch in den konkreten Produktionsprozeß (Arbeit, jetzt im engen Sinn) eintreten, bewirken die Bedingungen dort notwendig ein Auseinanderfallen dieser Identität bis zu einem gewissen Grad (vgl. auch Negt/Kluge 1977, S 292 f.).

Mit dem Auseinanderfallen der Identität in mehrere lose verbundene Identitäten innerhalb einer einzigen Persönlichkeit wird auch die Summe der Erfahrungen in mehrere Teilsummen zerlegt, die der Einzelne nicht mehr oder nur mehr bruchstückhaft zusammenfügen kann; die Strukturierung und Organisation der Wahrnehmung vermag nicht mehr, gleiche Wahrnehmungen aus verschiedenen Lebensbereichen gleich zu verarbeiten, sondern verarbeitet sie für verschiedene Lebensbereiche unterschiedlich (1). Negt/Kluge sprechen in diesem Zusammenhang von der "Zerstörung der Identität der während des Lebensprozesses erworbenen Erfahrung", Erfahrung, die - aus verschiedenen Lebenszyklen, wie Kindheit, Schüler, Erwachsener im Produktionsprozeß, stammend - nicht mehr in ihrer Kontinuität zusammengefügt aufgegriffen

---

(1) So kommt zustande, was man heute z.B. am "Disco feaver" exemplarisch beobachten kann: Menschen, die sich wochentags im Büro, im Kaufhaus als Verkäufer, in der Werkstätte völlig "problemlos" integrieren lassen, sich aber am Samstag - trotz gleichfalls massiv gestörter Kommunikationsbedingungen in Diskotheken - als vollkommen andere Menschen, als "sie selbst" fühlen. Ihr Wissen darum, samstags das Gefühl zu haben, "sie selbst" und wochentags fremdbestimmt zu sein, zeigt, daß sie sich ihres "fraktionierten Bewußtseins" insgeheim bewußt sind, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen.

werden kann (Negt/Kluge 1977, S 63 f.).

Als These, die der Erhärtung bedarf, kann angenommen werden, daß den fraktionierten Bereichen der jeweiligen subjektiven Identität unterschiedliche Niveaus der Chancen auf Entwicklung, Artikulation und Befriedigung von Wunschproduktionen entsprechen. Dann wäre zu folgern, daß nicht einlösbare Wunschproduktionen zugunsten real erreichbarer Verbesserungen der Lebensbedingungen diskriminiert werden (1).

Die "Differenz zwischen Sozialisation und Produktion", die Volmerg (1976, S 109) aufgrund des im Kapitalismus notwendigen Auseinanderbrechens der Einheit von Produktion und Konsumtion feststellt, hat weitere Folgen neben den bereits beschriebenen. Negt/Kluge erklären (im Anschluß an Max Horkheimer, Autorität und Familie, Paris 1936) die Funktion der frühkindlichen Sozialisation in der Familie ähnlich wie Volmerg

> "einerseits als Schutz eines Restes von Leben gegenüber dem Arbeitsprozeß, andererseits als Zurichtung der Ware Arbeitskraft für den kapitalistischen Verwertungsprozeß" (Negt/Kluge 1977, S 48),

und stellen fest, daß hier Rudimente vorindustrieller "Befriedigung durch reale Gebrauchswerte" erhalten sind, die das Verhältnis Mutter-Kind nicht nur auf

---

(1) Nachdem diese unterschiedlichen Niveaus der Chancen zu einem großen Teil auf die realen Arbeitsverhältnisse zurückzuführen sind, müßten diese in ihren Differenzierungen (regional, nach Berufen usw.) analysiert werden (vgl. dazu auch Lüdtke 1978, S 327 - 338). Anzunehmen ist, daß unterschiedliche Ausprägungen der Formen der Geselligkeit, der Musikausübung und der Politisierung in den Arbeiter-Gesangvereinen zumindest zum Teil darauf zurückgeführt werden können. Der gegenwärtige Forschungsstand läßt jedoch nähere Differenzierungen in bezug auf die Arbeitersänger nicht zu.

Tauschbeziehungen reduzieren (ebd.). Negt/Kluge nennen diese Rudimente

> "eine Art emanzipatives Minimum, das nur um den Preis schwerwiegender Störungen der Menschen unterschritten werden kann" (Negt/Kluge 1977, S 50).

Volmerg stellt fest, daß dieses emanzipative Minimum "funktionaler Bestandteil des Produktionsprozesses selbst ist", indem erst sein Erwerb Identität (als Grundlage für Qualifikationserwerb) ermöglicht. Gleichzeitig spricht sie dem emanzipativen Minimum die Entfaltungsmöglichkeiten in unseren Produktionsverhältnissen ab und beschreibt seine Funktion als "individuelle Abwehr identitätszerstörender Arbeitserfahrungen" (Volmerg 1976, S 124). Demgegenüber ist bei Negt/Kluge - schon von der Wahl des Begriffs her - das Emanzipationspotential dieses Sachverhalts stärker betont; jedoch ist die Kindererziehung auf den Privatbereich der Familie verwiesen (1), und

> "in dieser privaten Form können sich gerade die emanzipatorischen Elemente, die sich mit der besonderen Produktionsweise der frühkindlichen Erziehung verbinden, nicht gesellschaftlich auswirken. ... Die Realisierung dieser Erkenntnisse in einer bloß privat und im wesentlichen isoliert, also vorgesellschaftlich betriebenen Kindererziehung muß, ..., zufällig erscheinen" (Negt/Kluge 1977, S 49).

Die oben beschriebene Schutzfunktion ("Schutz eines Restes von Leben gegenüber dem Arbeitsprozeß") erhielt gerade in der Zeit der Proletarisierung weiter Bevölkerungsteile und der beginnenden Organisation in

---

(1) Dies, obwohl die besondere öffentliche Bedeutung der Kindererziehung in Widerspruch zu ihrer Privatheit in der Familie steht (Negt/Kluge 1977, S 7).

Arbeitervereinen besondere Bedeutung. Sie war für jene besonders wichtig, die nicht in die Situation einer Arbeiterfamilie hineingeboren worden waren, sondern direkt aus dem bäuerlichen in den industriellen Produktionszusammenhang wechseln mußten (einige konkrete, nahezu zeitgenössische Beobachtungen dazu sind zu finden bei Staudinger 1913, II. Teil). Die Arbeitervereine - und in erster Linie die auf Geselligkeit ausgerichteten Vereine - hatten hierin eine sehr konkrete Funktion gegenüber dem Verlust "kultureller Immobilien".

Identität integriert jeweils spezifische Arbeits- und Lebenserfahrungen und enthält Methoden der Erfahrung und Verarbeitung der Realität, die geeignet sind, sie unter den jeweils gegebenen historischen Bedingungen zu erhalten (Volmerg 1976, S 109; s. oben S 85). Der spezifische Gebrauchswert, den die frühen Arbeiterorganisationen für ihre Mitglieder enthielten, kommt also nicht (oder zumindest nicht nur) aus einem nunmehr als verändert und politisiert zu verstehenden Bewußtsein der Arbeiter und ist nicht (oder zumindest nicht nur) auf die Veränderung und Politisierung des Bewußtseins von angeworbenen neuen Mitgliedern hin ausgerichtet. In einem sehr großen, vielleicht entscheidenden Ausmaß danken diese Organisationen ihre Anziehungskraft ihrer Fähigkeit, die in der Industrie- und Kleingewerbearbeit gefährdete Stabilität der Identität zu sichern ("individuelle Abwehr identitätszerstörender Arbeitserfahrungen"; Volmerg 1976, S 124; zum gesamten Zusammenhang vgl. Brückner/Ricke 1975, S 37 f.). Sie danken ihre Anziehungskraft weniger klassenbewußter politischer Aktivität, als ihrer Funktion als Plattform für Vertrauen, zum Einander-Kennenlernen, als Medium der Identifikation (vgl. auch Dowe

1979, S 124 f.). Um diese Funktionen erfüllen zu können, mußten sie an den überkommenen Fest- und Feiertraditionen der Unterschichten anknüpfen (1), gesellschaftlich anerkannte Formen wie die des bürgerlichen Vereins nutzen und durften sich inhaltlich nicht zu radikal von bekannten Formen absetzen (zur in Arbeiter-Gesangvereinen gesungenen Musik vgl. unten Kap. 1.3.2.2.).

Gleichzeitig mit der Sicherung des Fortbestands jener "kulturellen Immobilien" und der Stabilisierung gefährdeter Identität im Innern der Vereine bot die Übernahme bürgerlicher Organisationsstrukturen wohl auch nach außen hin die Chance, sich zwar vom Bürgertum abzugrenzen, aber dabei die Errichtung zusätzlicher Fronten durch dem Bürgertum unbekannte Organisationsformen (die es in anderen Bereichen der Arbeiterbewegung in Form von Sonntagswanderungen - vgl. Ehmer 1979, S 143 f. -, Unterstützungs- und Konsumvereinen und von Gewerkschaften ohnehin zahlreich gab) zu vermeiden.

Auf einem anderen Weg kommt Lüdtke zu ähnlichen Folgerungen; er kritisiert Forschungsansätze, die das Vereinswesen der Arbeiter als "Flucht oder Kompensation vor bzw. von verschärfter Arbeitsdisziplin und -intensität" beschreiben und fragt:

> "Eröffneten sie nicht auch Möglichkeiten, Arbeitskontakte auszubauen bzw. die verstärkte

(1) Langewiesche stellt "die fortdauernde Anziehungskraft von Volksfesten und Volksbräuchen, von Jahrmärkten und von geselligen vorpolitischen Kommunikationsformen in Arbeitervierteln" fest, ohne näher darauf einzugehen (Langewiesche 1979 b, S 41). Der Mangel an einschlägigen ausführlichen Untersuchungen hierzu läßt in diesem Rahmen keine näheren Angaben zu.

> Isolation im Betrieb durch außerbetriebliche Kommunikation und Interaktion aufzubrechen?" (Lüdtke 1978, S 339).

Daß Arbeiter begannen, sich in Vereinen zu organisieren, zeigt ihren Wunsch nach Veränderung der bestehenden Arbeits- und Lebensverhältnisse: Indem sie zu Organisationsformen griffen, die ihre gefährdete Identität stabiliseren helfen konnten, griffen sie bereits zugleich verändernd in ihre Lebensverhältnisse ein.

> "In dieser Artikulationsweise manifestiert sich nicht so sehr die Isolierung und Orientierungslosigkeit von 'Kleinbürgern' oder kleinen Warenproduzenten, so deutlich die Ähnlichkeiten und direkten Anleihen sein mögen; sie zeigt vielmehr etwas von der Vielzahl punktueller, nichtorganisierter und nicht stets 'bewußter' Strebungen, die 'Lebensweise' und damit die Beziehungen der Menschen untereinander im Alltagsleben zu verändern. Das Motiv dieser Strebungen mochte sein, in vergleichsweise zwanglosem Umgang mit sich und anderen, mit Arbeitsmitteln und 'der' Natur - neue Möglichkeiten für die Entfaltung und Befriedigung der eigenen Bedürfnisse zu erproben" (Lüdtke 1978, S 337 f.; Hervorh. i. O.).

1.3.2.2. Lieder der Arbeiterbewegung

Innerhalb den von der Arbeiterbewegung verwendeten Liedern sind drei Gruppen unterscheidbar. Die eine Gruppe wird gebildet von einer eigenen Liedtradition, die - anfangs noch häufig in Zusammenhang mit Liedtraditionen v. a. der Studenten in den Kämpfen von 1848 - bei Aufmärschen, Versammlungen und polizeilichen Interventionen gesungen wurde ("Arbeitervolkslieder"). Solche Lieder meist sehr kämpferischen Inhalts, die häufig auf konkreten Erfahrungen von Arbeitern in ihren Arbeitsverhältnissen oder im Kampf basierten,

wurden in den Arbeiter-Gesangvereinen kaum oder gar nicht gesungen. Sie entstanden häufig im "Parodie-" oder "Kontrafakturverfahren". Eine zweite Gruppe von Liedern war jene der hymnenartigen Lieder ("Parteilieder"), die sowohl aus Anlaß konkreter Kampfsituationen, wie auch bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen oder sonstigen größeren Anlässen gesungen wurden, im zweiten Fall meist von Arbeiter-Gesangvereinen oder einstimmig von allen Anwesenden. Die dritte Gruppe der Lieder umfaßt solche, die fast ausschließlich von Arbeiter-Gesangvereinen gesungen wurden, sogenannte "Arbeiterchorlieder" (z.B. Tendenz- und Freiheitslieder); damit entwickelten die Arbeiter-Gesangvereine schon im 19. Jahrhundert eine eigene Tradition.

Die Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen sind oft fließend; so konnte ein Lied, wie Scheus "Lied der Arbeit", von der Form her wohl als Arbeiterchorlied zu bezeichnen, zur Hymne der österreichischen Arbeiterbewegung werden, und andere hymnenartige Lieder ("Internationale", "Arbeiter-Marseillaise" u.ä.) wurden in Arbeiter-Gesangvereinen im kunstvollen vierstimmigen Satz, auf der Straße als einstimmiges Kampflied gesungen. Innerhalb der Arbeiter-Gesangvereine wurden daneben zahlreiche Chorlieder gesungen, die außerhalb der Arbeiterbewegung und ohne Bezug zu ihr entstanden waren. Obwohl das Thema der vorliegenden Arbeit Bereiche der nicht-organisierten Musikausübung in der Arbeiterbewegung ausgrenzt, muß im folgenden aus Gründen der Übersichtlichkeit darauf näher eingegangen werden.

Volkslied und Arbeitervolkslied weisen - trotz vielfach völlig unterschiedlicher Entstehungs- und Verwen-

dungszusammenhänge - gemeinsame Merkmale auf im Hinblick auf ihre (meist mündliche) Überlieferung. Volkslieder fügen sich nicht ohne weiteres den Kategorien ihrer Wissenschaftsdisziplin; bereits die Einordnung als "Volkslied" stößt auf nur teilweise brauchbare Kriterien der Volksliedforschung. So sind nach Steinitz etwa Anonymität der Verfasser und kollektives Verfassen keine brauchbaren Kriterien (1):

Die Anonymität der Verfasser ist zu sehr vom Zufall abhängig;

> "Zweifellos werden sich bei gründlicherer Beschäftigung und besserer Quellenkenntnis viele für uns heute noch anonyme Lieder als von namentlich bekannten Verfassern stammend nachweisen lassen" (Steinitz 1954, S XXVI)(2).

Die Kollektivität ist nicht bzgl. der Verfasser, sondern bzgl. der Überlieferung entscheidend:

---

(1) Dessen wird man sich in der Volksliedforschung allerdings zunehmend bewußt; vgl. Klusen 1978, S 184. Klusen weist dort hin auf seine ausführliche Darstellung in: Ernst Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969.

(2) Literarisches Kulturgut sowohl aus dem Adel, wie - zunehmend - aus dem Bürgertum wurde häufig im Material der Volksdichtung des 17., 18. und 19. Jahrhunderts adaptiert; die Forschung hat inzwischen zahlreiche Verfasser bisher anonymer Texte und Lieder ermittelt. "Damit fiel das vor allem von Sammlern und Forschern der Romantik vertretene Postulat der Anonymität als Kennzeichen der Volksdichtung weitgehend in sich zusammen. Es kann nicht mehr als allgemeines Kriterium für die Entstehung, sondern nur noch als sekundäres Merkmal für die Sphäre der Verbreitung des Materials geltend gemacht werden, in der das Wissen um Verfassernamen und um individuelle Verfasserschaft geschwunden ist" (Autorenkollektiv 1979, S 14; Hervorh. i.O.).

> "Das Volkslied wird vom werktätigen Volke getragen, das an seiner Gestaltung schöpferisch teilnimmt, mitarbeitet. Ohne diese Mitarbeit gibt es meines Erachtens kein Volkslied. Die Teilnahme oder Mitarbeit drückt sich am untrüglichsten und eindeutigsten in den Varianten aus, im Umsingen, in der ständigen Bereitschaft, ein Lied einer neuen Situation oder neuen Stimmung entsprechend umzugestalten, ohne sich um die Autorität eines Vorbildes zu kümmern. Durch diese Mitarbeit wird das Unvolkstümliche, Untypische abgeschliffen und kommt der allgemeingültige Charakter der Volksdichtung zum Ausdruck" (Steinitz 1954, S XXV).

Steinitz schließt weiters Lieder, die gewissermaßen einstudiert als Massengesänge Verwendung finden und kein "Umsingen" erfahren haben (z.B. Nationalhymnen, die "Internationale", das "Lied der Arbeit"), bewußt aus dem Bereich der Volkslieder aus.

> "Ein Volkslied entsteht also aus einem Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft, dem Kollektiv, aufgenommen und dabei im Laufe seiner Entwicklung vom Volke schöpferisch geformt wird" (Steinitz 1954, S XXVI).

Es ist zweifellos richtig, wenn festgehalten wird, daß die ästhetische Gestalt eines Liedes von seiner Funktion abhängt (1). Jedoch trägt Klusen seiner eigenen Forderung mit der Aufzählung von Kategorien

---

(1) "... wichtig ist die Funktion, die Nützlichkeit unter bestimmten Voraussetzungen und in einem bestimmten Zusammenhang; dann erst ist - vielleicht - die ästhetische Qualität von Bedeutung. Und so hat sich auch in der Forschung die Auffassung durchgesetzt: das 'Volkslied' ist nicht von seinem Stil, schon gar nicht von bestimmten ästhetischen Kategorien her zu definieren. ... (Es) ist die literarische und musikalische Gestalt - als Tanz-, als Arbeits-, Kult - oder Marschlied - von seiner Funktion bestimmt" (Klusen 1978, S 185).

wie Tanz-, Arbeits-, Kult- und Marschlieder nicht Rechnung: Diese Kategorien sagen nichts über die gesellschaftliche Funktion der Lieder, sondern geben nur darüber Auskunft, welche konkreten Handlungen die Lieder begleiten. Daraus kann nicht eindeutig auf die gesellschaftliche Funktion der Lieder geschlossen werden.

Der Funktionszusammenhang liegt tiefer: Volkslieder waren ein wesentliches Element des Produktionszusammenhangs ihrer Sänger, indem sie z.B. Ausdruck ganz bestimmter Stationen der bäuerlichen Arbeit waren; die Erfordernisse der Produktion in ländlichen Dorfgemeinschaften oder die Auflehnung gegen erlittene Ungerechtigkeiten in diesem Produktionszusammenhang (z.B. durch den Landesfürsten, den Gutsherrn etc.) brachten sie hervor. Es gehören dazu weiters bestimmte jahreszeitlich begründete Situationen (Aussaat, Ernte usw.), ebenso Feste zu Geburtstagen, Hochzeiten u.ä., sowie Lieder der Geselligkeit im Wirtshaus und bei anderen Gelegenheiten. Solche Lieder halfen, die Arbeit und ebenso die persönlichen Beziehungen zu organisieren und zu strukturieren. Ähnliches gilt für die Lieder der Handwerker.

In der industriellen Produktion, die Arbeit und Freizeit trennt und versucht, die Arbeitsleistung innerhalb der Arbeitszeit zu optimieren, hat Musik allenfalls dann ihren Platz, wenn sie die Optimierung unterstützen kann (in der Form der "Funktionellen Musik"; vgl. dazu genauer z.B. Fehling 1976, passim; Böckle 1981, passim). Eigenständiges Musikschaffen kann daher in diese Produktionsweise nicht eingebunden werden und ist auf Freizeitaktivitäten verwie-

sen (1). Freizeit - als Ort der individuellen Reproduktion der Arbeitskraft, Komplement der Arbeitszeit und nur scheinbar von dieser unabhängig - hingegen wird größtenteils von der "Freizeitindustrie" absorbiert. Die Entstehung neuer Lieder in diesem Zusammenhang ist so gut wie ausgeschlossen.

Werden andererseits unter diesen Bedingungen alte (bäuerliche oder handwerkliche) Volkslieder gesungen, so hat sich damit ihr Funktionszusammenhang völlig verändert: Aus einem gesellschaftlich wesentlichen und nicht ersetzbaren Teil des Lebens und der Arbeit ist eine beliebige individuelle Freizeitbeschäftigung (die auch durch Briefmarkensammeln, Fischen u.ä. grundsätzlich ersetzt werden könnte) geworden, oder aber vermarktbare Folklore (2).

---

(1) Vgl. in diesem Zusammenhang für die Zwischenkriegszeit Heft 2 (Mai 1930) der Zeitschrift "Musik und Gesellschaft"; das genannte Heft steht unter dem Generalthema der Wirkung von Musik bei der Arbeit. "Ich hörte einmal auf der Schallplatte ein Orchesterstück 'Die Mühle im Walde', wo Natur (Kuckucksrufe) und Arbeit (Schmieden) alles in einen schönen rhythmischen Einklang gebracht ist. Solche Darstellungen sind Illusionen. Sie verleiten zu allen möglichen Schlüssen über Arbeit und Musik, die in Wirklichkeit gar nicht existieren. Jedenfalls nicht in der Wirklichkeit des modernen Großbetriebes. Der Arbeiter, der in ihm tagtäglich steht, sieht alle Bedürfnisse - und so auch die musikalischen - nur außerhalb des Betriebes, in der Freizeit" (Kowalewsky 1930, S 58; der Autor war damals Schlosser bei Siemens in Berlin).

(2) Erst aus diesem Umstand heraus ist die idealisierte Scheinwelt und vom Produktionszusammenhang völlig abstrahierende Thematik neuerer Volkslieder oder volkstümlicher Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts, wie sie uns in vielen Liederbüchern auch heute begegnen, zu verstehen. Solche Lieder gehören nach wie vor zum festen Liedgut vieler Jugendorganisationen; dort gesellt sich gern

Während also vor der Einführung der industriellen Produktion ein bedeutsamer Teil der "im Volk" gesungenen Lieder Element und Ausdruck ganz bestimmter Lebenszusammenhänge und Produktionsformen war, ist genau diese Möglichkeit unter den Voraussetzungen der kapitalistischen Produktionsweise kaum mehr denkbar.

> "Die tiefgreifenden Veränderungen in der Lebensweise, die mit der vollen Durchsetzung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung für die Masse der Werktätigen in Stadt und Land, insbesondere aber für die Industriearbeiterschaft verbunden waren, führen auch zu entscheidenden Wandlungen im kulturellen Leben. Die Lebensweise, die durch sogenannte 'patriarchalische', das heißt persönlich-direkte Beziehungen geprägt war, sowie die naturwüchsige Beschränktheit der Produktionstätigkeit und die engen Bindungen im Arbeits- und Gemeinschaftsleben, die unter feudalen Produktions- und Gesellschaftsverhältnissen für die Werktätigen auf dem Lande ebenso wie für Handwerker, Handwerksgesellen und andere städtische Schichten charakteristisch waren, wurden zunehmend aufgelöst. Im gleichen Maße ist auch den Formen geistig-kultureller Produktivität der werktätigen Menschen sowie den Überlieferungs- und Gestaltungsweisen, die diesen Lebensverhältnissen entsprachen, zunehmend der Boden entzogen worden" (Autorenkollektiv 1979, S 20).

> "Die Grundlagen für eine echte Volksliedblüte sind heute nicht mehr gegeben. Es ist eine Äußerungsart der Kleinstadt, des Dorfes, eine Form aus feudalistischen Zeiten, aus der Zeit des Vorkapitalismus (Handwerker, Wanderburschen) und des Kapitalismus im Frühstadium. ... Ein Mitglied des kapitalistischen Produktionsprozesses erfindet keine Volkslieder.
>
> Es soll nicht gesagt sein, daß im 'Maschinenzeitalter', im Zeitalter des Industrieprole-

---

ein Hauch von Lagerfeuerromantik dazu. Vgl. dazu auch eine Kurzanalyse des lange Zeit einzigen österreichischen Schulliederbuchs "Komm sing mit" (Innsbruck 1962) von Auer (1978).

> tariats ein 'Volkslied' - in veränderter Form und Funktion - nicht entstehen kann. Das revolutionäre Kampflied des Proletariats hat alle Eigenschaften des Volksliedes. Aber es trägt, sich darin von den anderen Volksliedern unterscheidend, Klassencharakter; es ist, das proletarische Klassenziel ausdrückend, revolutionär. Das 'Volks'-Lied ist durch das 'Klassen'-Lied ersetzt" (Eisler 1973, S 339).

Voraussetzung für dieses "Klassen"-Lied ist die Proletarisierung weiter Bevölkerungsteile; diese erst kann die Perspektive des Klassenkampfs geben. Die Funktion der Lieder ist nicht mehr eine den Produktionsprozeß unterstützende, sondern sie sind Mittel im Kampf zur Aufhebung jener Produktionsverhältnisse, durch die Arbeiter im proletarischen Lebens- und Arbeitszusammenhang festgehalten werden, oder Darstellungen des neugewonnenen Selbstbewußtseins der nunmehr organisierten Arbeiterbewegung bzw. Ausdruck ihrer Hoffnungen.

Die Arbeitervolkslieder sind "dem traditionellen Volkslied in seiner sprachlichen Gestaltung, in Stil und Versaufbau eng verwandt" (Lammel 1978, S 15). 1848 entstanden die Vorläufer dieses Liedtyps.

> "Die Revolutionslieder des Volkes waren meist kurzlebig, weil der aktuelle Anlaß ihres Entstehens bald vorüber war; auch waren die Texte in ihrer Ausdrucksweise recht unverblümt und aggressiv, so daß sie mit Rücksicht auf die Zensur in die Revolutionsliederbücher nur gelegentlich Eingang fanden" (Lammel 1978, S 29).

Allerdings sind solche Lieder teilweise auf Flugblättern erhalten.

Die Texte der Arbeitervolkslieder, die Strobach "folkloristische Arbeiterlieder" nennt, sind solche,

> "die unter den Arbeitern selbst zumeist im kollektiven Gesang durch spontanes Umsingen oder aktuelles Umformen älterer im Volke überlieferter Lieder entstanden sind und auf dem Wege überwiegend mündlicher Überlieferung ständig variiert und neuen Situationen angepaßt werden. Sie entstehen und entwickeln sich also in der Weise des älteren Volksliedes" (Strobach 1979, S 77).

Strobach (1) unterscheidet nach Steinitz fünf Arten innerhalb dieser Gruppe von Liedern:

1) "Lieder besonders ausgebeuteter und rückständiger, mit dem Dorf noch eng verbundener Arbeitergruppen vor allem der ersten Hälfte und der Mitte des 19. Jahrhunderts. (...) Es sind ... einfache Lieder mit Protest- und Klagecharakter im Stil des balladesken Erzähllliedes, die konkrete Schilderungen der schweren Arbeitsbedingungen geben, sich jedoch nicht zu revolutionärem Bewußtsein in Form von Forderungen gegen das Ausbeutersystem selbst erheben" (Strobach 1979, S 77; Hervorh. i.O.).

Das bekannteste Lied dieser Gruppe ist das Lied "Hier im Ort ist ein Gericht" ("Weberlied"), dessen Anlaß der Aufstand der schlesischen Weber 1844 war und das eine Umdichtung des Lieds "Es liegt ein Schloß in Österreich" ist.

2) "Lieder der fortschrittlichen Handwerksgesellen (und zugleich des demokratischen Kleinbürgertums) aus dem Vormärz und der Revolution von 1848, ... Es sind in Inhalt und Stil zumeist allgemeine Freiheitslieder, die seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in die sozialdemokratische Arbeiterbewegung und manche auch noch in das Liedrepertoire der kommunistischen Arbeiter nach 1918 übergingen" (Strobach 1979, S 78; Hervorh. i.O.).

---

(1) Vgl. auch die - teilweise wörtlich identische - Schrift Strobachs 1980, dort (ergänzt durch Beispiele) S 103 - 109. Vgl. zum gesamten Zusammenhang der Arbeitervolkslieder die ausführliche kommentierte Liedersammlung von Steinitz (zwei Bände, 1954 und 1962), sowie deren gekürzte Ausgabe (1972).

3) "Lieder aus den Streikkämpfen besonders der Zeit zwischen 1890 und 1914 mit scharfem Protest gegen die kapitalistische Ausbeutung und mobilisierendem Aufruf zur Klassensolidarität" (Srobach 1979, S 78; Hervorh. i.O.).

4) "Antimilitaristische Lieder ... aus den Jahren vor 1914 ('Ich bin Soldat, doch bin ich es nicht gerne') und aus dem ersten Weltkrieg, die den Klassencharakter des imperialistischen Krieges anprangern" (Strobach 1979, S 78; Hervorh. i.O.).

5) "Kampflieder der kommunistischen Bewegung, die zwischen 1918 und 1924 bei der Verteidigung der Errungenschaften der Revolution unmittelbar aus dem Bedürfnis der kommunistischen Kampforganisationen nach Kampf- und Marschliedern entstanden, und zwar vor allem durch Umsingen bekannter Soldatenlieder des ersten Weltkrieges: ... Die inhaltliche und stilistische Umwandlung dieser überwiegend balladesk-erzählenden Texte zu revolutionären Liedern ging zumeist schrittweise im kollektiven Gesang der kämpfenden Arbeiter vor sich. Sie sind jahrelang mündlich tradiert worden. Erst seit 1924/25 wurden sie auch in manche Liederbücher der Arbeiterbewegung aufgenommen" (Strobach 1979, S 78 f.; Hervorh. i.O.).

Nach etwa 1925 sind Lieder dieser Gruppe nicht mehr entstanden - wenn man von kabarettistischen Einlagen von Agitprop-Truppen (oder in Österreich der Roten Spieler) absieht, die allerdings von der Bühne herab gesungen wurden; letztere verwendeten ebenfalls bekannte Lieder, um sie mit einem neuen Text zu versehen. Nach einer Periode, in der Lieder eher neu komponiert wurden (Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre), die wohl eher selten Volksliedcharakter annahmen, wurde die alte Tradition (textliche und musikalische Bauweise, mündliche Überlieferung, Bezugnahme auf konkrete Situationen, Umsingen usw.) in manchen Liedern des spanischen Bürgerkriegs und des Widerstands gegen den Nationalsozialismus wieder aufgenommen.

Die Umdichtung des Textes eines bekannten Lieds (sog. "Parodie-" oder "Kontrafakturverfahren") bot sich aufgrund mehrerer Vorteile an. Arbeitervolkslieder wurden eher in bestimmten historischen, oft regional beschränkten Situationen gebraucht; sie mußten schnell (d.h. ohne Umwege über zeit- und kostenaufwendiges Notenstechen und -drucken) herstellbar sein, daher - und natürlich wegen der schnelleren Erlernbarkeit - eine bekannte Melodie aufweisen (1), im Text einen Bezug zu konkreten Erfahrungen herstellen können (dann wird auch der Text leichter behalten und von den Betroffenen sofort akzeptiert), mußten bei Änderung der Situation selbst veränderbar sein und erwiesen ihre Brauchbarkeit über regionale Ereignisse hinaus dann, wenn ähnliche Ereignisse woanders ebenfalls stattfanden, so daß im Text bloß Namen oder bestimmte Begriffe geändert zu werden brauchten. Arbeitervolkslieder richten sich - vom Anspruch her - an eine beschränkte Öffentlichkeit (der von einer konkreten historischen Situation Betroffenen); dennoch wurden manche von ihnen über regionale und situative Grenzen hinaus bekannt und erfuhren - an andere Orte oder für andere Situationen angepaßt - weite Verbreitung. Dies gilt vor allem für die Lieder der unmittelbaren Nachkriegszeit, z.B. das "Leunalied" (zum "Leunalied" vgl. Steinitz 1962, S 423 - 472, sowie Moßmann/Schleuning 1978, S 293). Solche Lieder widersetzen sich dadurch einem kunstmäßigen

---

(1) "Die alten bekannten Melodien aus dem Krieg mußten während der Revolution schnell ihren Zweck als Textfolien erfüllen. Für anderes war keine Zeit" (Moßmann/Schleuning 1978, S 258). Die Feststellung, getroffen an Liedern der oben genannten 5. Gruppe der Arbeitervolkslieder, gilt in gleichem Maß für alle anderen Arbeitervolkslieder auch.

Vortrag in einem Konzert; sie sind sinnvoll nur eben in solchen konkreten Kampfsituationen denkbar, aus denen heraus sie entstanden sind.

In Österreich weitaus am bekanntesten ist aus der Gruppe der Arbeitervolkslieder lange Zeit das Lied "Der Staat ist in Gefahr" gewesen; dieses Lied ist von der Thematik her der oben genannten dritten Gruppe der Arbeitervolkslieder zuzuordnen, auch wenn sein Text vor oder in das Jahr 1870 datiert werden muß (1). Der Text stammt von Andreas Scheu (Steiner 1968, S 47) und wurde nach der Melodie eines alten Studentenlieds, das bereits 1848 satirisch umgedichtet und bei politischen Demonstrationen gesungen wurde (Bach in ASZ 5/1924, S 4) (2) verfaßt. Es wurde bei polizeilichen Versammlungsauflösungen und ähnlichen Anlässen aus Protest von den Versammelten gesungen (Vogl 1977, S 40). 1895 war das Singen dieses Lieds Anlaß für Verhaftungen und Verhöre (Bach in ASZ 5/1924, S 3)(3).

---

(1) Einige Strophen dieses Lieds (nach Bach in ASZ 5/1924, S 3 f.):

Was fürchtet denn der Staat?
Das Volk, das er betrogen hat
Das fürchtet jetzt der Staat.

Pfaff, Adel, Kapital,
die stehlen alle auf einmal,
Pfaff, Adel, Kapital.

Es leb' die Republik,
Es leb' die rote Republik,
Es leb' die Republik.

(2) Bach führt die Anfangszeile des Studentenlieds "Was kommt dort von der Höh'?" an (ebd.); Vogl datiert das Studentenlied selbst in das Jahr 1848, nennt den Titel mit "Das Fuchsenlied" und berichtet, daß dieses in einem Theaterstück "Der wahre Jakob" enthalten war (Vogl 1977, S 40).

(3) Bach führt ein weiteres derartiges Lied an, das

An diesen Liedern erweist sich ein weiterer Vorteil des Kontrafakturverfahrens: Vielfach wurden die Texte - vor allem von Liedern im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts - verboten. Sie wurden dennoch gesungen, entweder auf eine sinnlose Silbe (lalala), oder gesummt; jeder wußte bescheid: Die Sänger, die Polizei und sonstige Anwesende - und dennoch konnte nicht gegen die Sänger vorgegangen werden. Dadurch demonstrierten diese Lieder nach außen wie nach innen bei Streiks, illegalen Versammlungen oder in Kämpfen Ent- und Geschlossenheit und wirkten propagandistisch. Kannonier stellt mit Recht zudem fest, daß sie wohl teilweise als eine Art oppositioneller Geschichtsschreibung fungierten (Kannonier 1978 a, S 8). Diese Lieder wurden allerdings von den Arbeiter-Gesangvereinen kaum gesungen - die Sänger der Gesangvereine kannten sie ohnehin meist aus Versammlungen und Aufmärschen, und zum konzertmäßigen Vortrag eigneten sie sich nicht.

Kaum unterscheidbar (1) sind für die Frühzeit Arbei-

---

einst "ganz Wien" gesungen habe:

Der Plener sagt zum Windischgrätz:
Jessas na!
Das Volk, das wird ja ärger stets,
Jessas na!
Zu was denn die ein Wahlrecht woll'n,
Jessas na!
Das Volk, das soll der Teufel hol'n,
Jessas na!

Solche Umdichtungen populärer Lieder habe damals ein "Genosse Legwarth" geschrieben (Bach in ASZ 5/1924, S 5).

(1) Entsprechend werden die Arbeiterchorlieder und die Parteilieder in der ostdeutschen Forschung, die der Erforschung von Liedern der Arbeiterbewegung in anderen deutschsprachigen Ländern weit voraus ist, in eine Gruppe zusammengefaßt.

terchorlieder und Parteilieder, da sie anfangs im selben Verwendungszusammenhang gebraucht wurden. Auch musikalisch und textlich sind die Lieder - zumindest anfangs - kaum unterscheidbar. Aus dem gemeinsamen Grund dieser Lieder spalteten sich erst langsam in dem Maß, in dem es der Arbeiter-Musikbewegung gelang, eigene Komponisten zu finden, zunächst die Tendenzlieder ab, soweit sie überhaupt das musikalische Idiom der Lieder der Frühzeit verließen, in der Ersten Republik dann eigene Kompositionsformen, wie z.B. "Sozialistische Kantaten" (vgl. Kap. 3.1.2.3.).

Zur Gruppe der Parteilieder gehören etwa Lieder wie "Das Lied der Arbeit", die "Internationale", die "Arbeiter-Marseillaise" und "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit", aber auch etwa Lieder zu Totenfeiern. Lieder, wie die genannten, heben sich dadurch von Arbeiterchorliedern ab, daß sie nicht nur in Arbeiter-Gesangvereinen gesungen wurden, sondern einen hohen Verbreitungsgrad unter den Partei- und Gewerkschaftsangehörigen fanden, sei es durch bestimmte historische Konstellationen, die besondere Identifikation mit ihnen ermöglichten, oder dadurch, daß sie aufgrund von Text und Melodie besonders beliebt wurden. Bedingung dafür ist, daß sie einstimmig gesungen ebenso tragfähig sind, wie mehrstimmig; gesungen wurden - und werden - sie bei festlichen Veranstaltungen der Partei oder der Gewerkschaften. Sie gehörten zum festen Bestandteil der Lieder, die der größte Teil der organisierten Arbeiter nicht nur hörend erkannte, sondern auch singen konnte, und blieben oft lange - losgelöst von ihrem ursprünglichen Zusammenhang - als "Hymnen" der Arbeiterbewegung im Liedgut bestehen (1).

---

(1) Das "Lied der Arbeit" hat seine Bedeutung für die

Regionale Traditionen bestimmten häufig darüber, ob Lieder auf solche Weise zu einer Art Bodensatz der allgemeinverbindlichen Lieder sedimentierten. Eine Geschichte einzelner dieser Lieder hat Lammel (1974, S 40 - 49) gegeben.

Für Parteilieder wie für Arbeiterchorlieder stellt Steinitz gemeinsam fest (er differenziert nicht zwischen beiden Liedtypen):

> "Für die Hauptgruppe der Arbeiterlieder - Lieder wie die 'Internationale', 'Marseillaise', 'Warschawjanka', 'Auf, Sozialisten, schließt die Reihen!', 'Wer schafft das Gold zu Tage', 'Dem Morgenrot entgegen, ihr Kampfgenossen all' - ist in textlicher Beziehung ein programmatischer, agitatorischer Inhalt und ein hymnenartiger, pathetisch-gehobener Stil charakteristisch, der mit der politischen Dichtung der letzten 100 Jahre verbunden ist, sich aber deutlich vom Stil des traditionellen Volksliedes unterscheidet. ... Auch die Melodien zeigen meist einen hymnenartigen Charakter, wenn sie nicht eine bekannte ältere deutsche Melodie benutzen (...). Es sind Lieder, die in ihrer Textform nicht volksliedhaft umgesungen worden sind" (Steinitz 1962, S XX f.; Hervorh. i.O.).

Beide Liedtypen haben keine Tradition unter Arbeitern der beginnenden Arbeiterbewegung, sondern sind in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Organisationen der Arbeiterbewegung zu sehen. Diese neu geschaffenen Lieder

> "führten unmittelbar die fortschrittliche bürgerliche Lieddichtung der klassischen Literaturperiode, der Befreiungskriege von 1813 und vor allem des Vormärz und der Revolution von 1848 fort. Die Dichter und Komponisten übernahmen

---

SPÖ bis heute nicht verloren. So wird es - 1868 entstanden - beispielsweise bei Wahlsiegen der SPÖ am Wiener Rathausplatz auch heute noch gesungen.

> vielfach Lieder aus dieser Tradition und schufen nach solchen Vorlagen die neuen Arbeitergesänge. ... Das neue Liedgut der Arbeiterbewegung entstand also nicht primär als Fortsetzung der folkloristischen Liedüberlieferung, sondern durch Aufnahme und Weiterführung der entwickelten literarisch-künstlerischen Traditionen und Formen der fortschrittlichen bürgerlichen Lieddichtung. Dadurch konnte das Arbeiterlied eine neue, über das bisher überwiegend mündlich-gedächtnismäßig überlieferte Liedgut der werktätigen Klassen und Schichten hinausführende Qualität im politischen Liedschaffen erreichen. Sie ist gekennzeichnet durch den revolutionären Inhalt, die größeren Möglichkeiten agitatorischer Wirkung in der schriftlichen Verbreitung, andere Bedingungen und Formen der Produktivität als bewußtem künstlerischem Schaffensprozeß sowie durch neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Werktätigen und Künstlern" (Strobach 1979, S 80)(1).

Staudinger schätzt - mitten in der Zeit stehend - diese Lieder ("Tendenzlieder") so ein:

> "Dies Lied ist ein bewußt gewolltes Neues. Es verkörpert nicht die Schaffung einer grundsätzlich neuen Kunstgattung, sondern eine einfache inhaltliche Umbiegung und Anwendung auf neue, außerkulturelle Werte. Vor allen Dingen war es ein Bedürfnis bei Partei- und Gewerkschaftsfesten, den stimmungsvollen Hintergrund durch ein entsprechendes Lied zu geben. So traten die Forderungen nach einem mit dem ganzen Sein übereinstimmenden Texte hervor. Und so sind diese Kulturobjektivationen nicht spielend-schöpferisch aus dem inneren künstlerischen Bedürfnis heraus entstanden und später etwa von den Vereinen (wie bei den bürgerlichen Bildungen) aufgenommen worden, sondern es sind die Bünde, vor allem die Liedergemeinschaft gewesen, die bewußt Texte auswählten, Komponisten suchten, um ein eigenes Lied zu schaffen" (Staudinger 1913, S 115 f.).

---

(1) Strobach führt mehrere Beispiele für Lieder nach bürgerlichen Vorlagen an (ebd.).

Die Unterscheidung der drei genannten Liedtypen war Folge der je unterschiedlichen Situationen, in denen sie gebraucht wurden: Partei- und Arbeiterchorlieder eher bei festlichen Anlässen, offiziellen Veranstaltungen, als Machtdemonstration in Form des Massengesangs und bei Konzerten. Ihre Texte mußten - um dafür brauchbar zu sein - recht allgemein gehalten sein, die Zukunft beschwören oder die Vergangenheit der Arbeiterbewegung glorifizieren oder die Gegenwart und ihr Elend und ihre Not schildern; sie mußten überdies neu komponiert sein, um sich von den bekannten Liedern der bürgerlichen Vereine genügend zu unterscheiden. Der Anspruch auf die Aufmerksamkeit einer Öffentlichkeit, wie ihn das Singen meist in sich trägt, ist hier ein umfassender, der sich meist an alle Arbeiter wendet.

Die Entscheidung, in bestimmten Situationen bestimmte Lieder zu singen und in anderen Situationen andere, richtet sich nicht nach den Umständen der Entstehung der Lieder. Nicht, weil ein Lied das Kontrafakturverfahren anwandte oder "spontan" (was immer das sei) entstanden ist, wurde es zum über eine spezifische Situation hinaus bekannten und gesungenen Arbeitervolkslied, sondern weil es sich in bestimmten Situationen als brauchbarer erwies, als andere Lieder. Die Situation erforderte einen bestimmten Liedtypus - dabei kümmerte sich die Situation nicht darum, wie das Lied entstanden ist. Dasselbe gilt für die Partei- und Arbeiterchorlieder, die nicht deshalb solche sind, weil ihre Komponisten bekannt sind, sondern weil ihr Gestus den Veranstaltungen der organisierten Arbeiterbewegung und den Gesangvereinen eher entsprach; daß der Stil, nachdem er seine Brauchbarkeit erwiesen hatte, von den Komponisten (z.B. Uthmann, Scheu) immer wieder kopiert wurde, ist selbstverständ-

lich. Die Aufteilung in Arbeitervolkslieder, Parteilieder und Arbeiterchorlieder war für die beginnende Arbeiterbewegung noch nicht vorgegebene Selbstverständlichkeit. Erst aufgrund des Gebrauchs der Lieder konnte man daran gehen, bewußt entsprechend zu komponieren, denn erst allmählich begannen sich die Traditionen des Singens für die Straße, für die Partei oder für den bzw. innerhalb des Arbeiter-Gesangvereins zu scheiden.

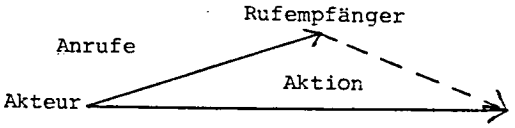
> "Es entwickelte sich faktisch eine Zweigleisigkeit im Arbeitergesang: Der Chorgesang der Arbeitersänger und der Massengesang der revolutionären Arbeiter liefen nebeneinander her, ohne Beziehung zueinander. Lediglich einige internationale Arbeiterhymnen erklangen im Arbeiterchor im mehrstimmigen Satz wie auch als Massengesang auf der Straße" (Lammel 1974, S 28).

Daher ist insbesondere für die Zeit vor etwa 1890 eine exakte Scheidung der Liedtypen nicht möglich. Anfangs wurden zudem Arbeitervolkslieder auch in den Liedertafeln der Arbeiter-Bildungsvereine noch gesungen (1).

---

(1) Nur in diesem einen Sinn ist die Behauptung Kannoniers richtig, daß die Bedeutung des Arbeitervolkslieds "mit der Entwicklung der Arbeiterbewegung und mit der immer breiter werdenden Organisierung" zunehmend zugunsten der Partei- und Arbeiterchorlieder zurückging (Kannonier 1978 a, S 9). Dies trifft ausschließlich für die Praxis innerhalb der Arbeiter-Gesangvereine zu. Allgemein hatten Arbeitervolkslieder erst unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg besonders hohen Stellenwert durch die Kämpfe in Deutschland. Die Lieder wurden - vor allem von den sozialdemokratischen Jugendorganisationen - von den Kommunisten übernommen und auch in Österreich vielfach gesungen. Die rasch zunehmende Bedeutung der Arbeitervolkslieder unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg wird unter anderem dadurch gezeigt, daß es gerade diese Lieder sind, "die künstlerisch nicht gerade wertvoll sind, sich aber durch den Mund des revolutionären Proletariats ihr Lebensrecht ertrotzt haben" (Rot Front. Neues Kampfliederbuch. Berlin 1925, Anhang, S 75 - 78; zit. n. Steinitz 1962,

Sowohl für die Arbeitervolkslieder, wie für viele Arbeiterchorlieder ist das kollektive "Wir" charakteristisch (Hagelweide 1968, S 41; Rothschild 1972, S 58)(1). Eine genauere Untersuchung gibt es über die kommunistischen Kampflieder ab 1918 anhand von 219 Texten (des Großteils der damals gedruckten Lieder). Es zeigt sich, daß das kollektive "Wir" Folge eines durchgehend verwendeten Aufbauschemas ist, in dem das "Wir" meist den Akteur meint:



(Hagelweide 1968, S 40)

S XXII; Hervorh. n. ber.). Ab Mitte der 20er Jahre mußten solche Lieder in die offiziellen Liederbücher der Organisationen aufgenommen werden, obwohl sich diese ursprünglich dagegen ausgesprochen hatten. Zu Österreich vgl. unten S 118-122.

(1) Rothschild unterteilt die Arbeiterlieder nach Kategorien des Öffentlichkeitsanspruchs, den das Wort "Wir" jeweils meint, vom "Wir", das alle Menschen umfaßt, über das "Wir", das die Anwesenden (oder einige Anwesende) meint, bis hin zum "Wir", das sich mit Aufforderungscharakter an jene wendet, die dem Kollektiv des "Wir" noch nicht angehören. Er kommt auf diese Weise zu sechs Gruppen (Rothschild 1972, S 58 f.). Rothschild schließt aus seiner Typologie, daß die Texte politischer Lieder jeweils eine bestimmte Kommunikationssituation erzwingen (S 59). Genau das Umgekehrte ist jedoch der Fall: Die jeweilige Kommunikationssituation erfordert bestimmte Lieder, während andere Lieder in der selben Situation lächerlich wirken können. Lieder etwa, die der Agitation dienen sollen, sind auf einem Parteikongreß sinnlos. Ebenso widersprechen einander Inhalt eines Lieds und Kommunikationssituation, wenn bei einer geselligen Faschingsunterhaltung, vom Arbeiter-Gesangverein vorgetragen, ein typisches Arbeiterchorlied gesungen wird.

> "Als wesentliche Momente des Strukturdreiecks 'Akteur - Rufempfänger - Feind' erweisen sich nicht nur ein fiktives Polaritätsverhältnis, sondern auch das schlagwortartig umrissene und aufgerufene Geschehen, die Nennung der Kampfmittel und der Lehrmeister, der politischen Vorbilder, ferner eine gewisse Symbolik, Verweise auf Ziele und ihre zukünftige Verwirklichung sowie Seinsbeschreibungen des Akteurs und Mitkämpfers" (Hagelweide 1968, S 40).

Zusammengefaßt ergibt die Analyse folgendes Bild (Hagelweide 1968, S 41 - 108)(1):

Begriffe, wie "Arbeitsmänner", "der Arbeit freies Volk", "Arbeitsvolk", "Arbeitstier", "Heer der Arbeit", gehen zum Teil auf sozialdemokratische Lieder der Vorkriegszeit zurück. Bauern und Landarbeiter finden in diesen Liedern kaum Erwähnung. Etwa ein Viertel der Lieder identifiziert den "Akteur" als Mitglied politischer Organisationen, im speziellen der KPD. Viele Lieder verwenden militärische Begriffe zur Kennzeichnung von Akteur und Aktion (z.B. Rotgardisten, Klassenarmee, Kämpfer, Sturmtrupp). Weitere Kennzeichen sind: Beschwörung der Zukunft, der Gefolgschaft bekannter Parteiführer (Lenin, Liebknecht, Marx, Luxemburg u.a.) - allerdings ohne Führerkult - und Begriffe, die Hagelweide "'Entgrenzungen' der Kollektive" (S 47) nennt: Tausende, Millionen, Volk, Masse.

In den von den Liedern schlagworthaft beleuchteten Bildern der gesellschaftlichen Realität überwiegen Schilderungen von Hunger, Wohnungsnot, Arbeitslosig-

---

(1) Dabei muß berücksichtigt werden, daß Hagelweide von einer deutlich antikommunistischen Haltung ausgeht (vgl. etwa S 49, 50 f., 60, 94).

keit und Unterdrückung der Arbeiter durch Unternehmer und Polizei.

> "Die soziale Beschreibung der Lebenssituation des Akteurs ist als Teil einer in Gegensatzpaaren aufgebauten Aussage zu erkennen. Eine bestimmte Realität - der als unmoralisch empfundene hohe Lebensstandard der herrschenden Klasse - wird behauptet und den Existenzbedingungen des Akteurs gegenübergestellt. Dadurch erscheinen 'Hunger' und 'Hungerkost' als Folge dieser Wirklichkeit, der damit zusätzlich der Charakter sozialer Ungerechtigkeit aufgedrückt wird. Erst in dieser logischen Einordnung gewinnen die Parolen 'Kampf dem Hunger', 'Kampf dem Frost', 'Kämpft, Proleten!' an Gehalt und Glaubhaftigkeit. Gleichzeitig wird erkennbar, daß die Seinsschilderungen dem Dichter nicht Selbstzweck sind. Sie bilden die Ausgangsbasis der Argumentation, während das Schwergewicht der Aussage eindeutig beim Appell liegt, der zur Beseitigung der Klassensituation auffordert" (Hagelweide 1968, S 53).

Häufig werden Parteisymbole (rote Fahne, Stern/Sowjetstern, Hammer und Sichel) angesprochen, auf die es zu schwören gilt.

Den Liedern eignet ein militaristischer Zug (sowohl von der Auswahl der Zeitwörter her, wie von der geistigen Einstellung des Akteurs).

> "Die Zuordnungen 'letzter' und 'heilig' zu den militärischen Begriffen 'Krieg', 'Sieg', 'Kampf', 'Schlacht' ('Gefecht') bedeuten dreierlei: die Suggerierung eines endzeitlichen Handelns (die Zukunft ist greifbar nahe), eines Glaubens an die noch in der Gegenwart zu erlangende Befreiung (die Zukunft bricht an) und schließlich das Versprechen, im verkündeten Handeln unmittelbar zum Erfolg geführt zu werden. Dadurch erhält die Handlung den Charakter fiktiver Zukunftgerichtetheit, während der Akteur in seiner Funktion als Führer in einem 'messianischen Lichte' erscheint" (Hagelweide 1968, S 71).

Der Rufempfänger hingegen hat in diesen Liedern eine passive Rolle; wesentlich ist die Aufforderung zur Solidarität. Es lassen

> "sich unterscheiden
>
> 1. Appelle, die den Aussageempfänger auffordern, sich in die kämpfenden Reihen einzuordnen,
> 2. sich zu vereinigen und zu verbrüdern und
> 3. sich um ein Symbol zu scharen" (Hagelweide 1968, S 83).

Die Charakterisierung des Gegners in diesen Liedern folgt logisch der Schilderung von Not, Elend, Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiter. Die Lieder unterscheiden nach Hagelweide kaum zwischen Nationalsozialisten, Zentrum und Sozialdemokraten. Häufig wird "der Gegner" personalisiert (häufige Namen: Hitler, Hindenburg, Ludendorff; Stinnes, Rothschild; Ebert, Noske, Zörgiebel).

Für die älteren Arbeiterchorlieder des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gilt teilweise Ähnliches. Häufig wurde in allgemeinen Worten die Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiter beschrieben und anschließend die Zukunft des befreiten Proletariats visionär gezeichnet. Entsprechende Synonyme, wie Nacht, Finsternis, Ketten auf der einen, Sonne, Licht, Zukunft, Freiheit, gesprengte Ketten auf der anderen Seite kommen in der Mehrzahl dieser Lieder vor. Die Unkonkretheit dieser Sprache erklärt sich unter anderem aus den bürgerlichen Vorbildern solcher Lieder (die mit ebenso unkonkreten Texten arbeiteten), andererseits aus der Zensur, die solche Lieder eher passieren ließ. Unter dem Bewußtsein der Zensur waren solche Texte für ihre Sänger und deren Publikum wohl wesentlich weniger abgehoben von ihrer Realität, als dies für die - wenn auch deutlich

abnehmende - Verwendung dieser Lieder in der Zeit nach 1918 gilt, wo sie zu konkreten Erfahrungen der Arbeiter nur mehr geringen Bezug haben konnten.

Voraussetzung für das rasche Anwachsen der Zahl von Arbeiterchorliedern sowie für ihre starke Verbreitung ab den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts war die Gründung von Dachorganisationen der Arbeitersänger, sowie die Einrichtung von eigenen Verlagen, in denen die Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung Lieder nicht nur auswählten, sondern zentral gesteuert auch deren Drucklegung und Verteilung übernahmen und schließlich - durch Wettbewerbe - auch gezielt die Produktion neuer Lieder nach ihren inhaltlichen Vorstellungen förderten und formten (vgl. für Deutschland oben S 36, für Österreich s.u.). Diese Zentralisierung bedeutete aber gleichzeitig auch einen Eingriff in die je eigene Liedtradition der einzelnen Vereine und war wohl mitbeteiligt am Verschwinden des Singens von Arbeitervolksliedern und überhaupt den einstimmigen Liedern der Arbeiterbewegung in den Arbeiter-Gesangvereinen.

Eisler charakterisierte die Arbeiterchorlieder so:

> "In den Jahren 1880 - 1914 sind eine große Reihe von reinen Tendenzwerken der Gesangsliteratur entstanden, die ästhetisch bewertet nur die Übernahme eines zurückgebliebenen Musikstils der Bourgeoisie darstellen. Wir wissen heute, daß das historisch bedingt war, denn der moderne Industrieprolet ist durch die Erziehung, die ihm die bürgerliche Gesellschaft bietet und die ausschließlich den Zweck hat, ihn zur Ausbeutung geeignet zu machen, unfähig zu dem, was der bürgerliche Künstler hoher Kunstgenuß nennt. Das Musikmaterial, das sowohl Sängern wie Zuhörern geboten wurde, mußte also ganz einfach sein und nach solchen Methoden konstruiert werden, die eine rein gefühlsmäßige Einstellung des Hörers garantiert. Ein Fachmann, aber ein dialektisch-materialistischer, auf dem

> Mars könnte genau ausrechnen, wie ein solcher Musikstil auszusehen hat. Er könnte nicht polyphon sein, auch wenn er noch so einfach wäre, denn die Polyphonie garantiert nicht eine rein gefühlsmäßige Einstellung des Hörers, sondern sie kann sie nur nicht verhindern. Diese Lieder mußten also die primitiven Konventionen der bürgerlichen Musik zu Anfang des 19. Jahrhunderts benützen" (Eisler 1973, S 158).

Arbeiterlieder - gleich welcher der drei genannten Gruppen - waren jedoch bei weitem nicht die einzigen von Arbeitersängern gesungenen Lieder. Das zeigt sich nicht nur in den Programmen der Arbeiter-Gesangvereine, sondern auch in ihren Liederbüchern. Dowe stellt fest, daß in der gesamten Breite gesehen das Liedgut "alles andere als revolutionär oder klassenkämpferisch" war und daß das offizielle Liederbuch der Partei in Deutschland, Max Kegels 1891 erschienenes "Sozialdemokratisches Liederbuch", ein Indiz dafür sei, "wie wenig der besonders in Karl Kautskys erstem Teil des (Erfurter; W.J.) Programms festgeschriebene Marxismus die Partei wirklich durchdrungen, geschweige denn die Parteibasis erreicht hat" (Dowe 1979, S 134).

> "Viele der bei Kegel abgedruckten Lieder entstammen der bürgerlichen Freiheitsdichtung des Vormärz; nur etwa die Hälfte sind parteiliche Arbeiterlieder, und zwar überwiegend aus älteren Sammlungen. Bemerkenswert ist allerdings, daß in diesem offiziellen Parteiliederbuch alle radikalen und revolutionären Strophen gestrichen oder behutsam geglättet sind. Alle Worte und Sätze, die in den Vorlagen auf Umsturz mit Waffengewalt zu deuten schienen, sind in Richtung auf den Kampf mit 'des Geistes Schwert' umformuliert, wie es in Kegels eigenem, von Carl Gramm vertonten 'Sozialistenmarsch' von 1891 heißt. ... Etwa 30 % der in Kegels Liederbuch abgedruckten Lieder sind auch im vierstimmigen Chorsatz in der seit Mitte der 1890er Jahre von Carl Gramm herausgegebenen, ebenfalls bei J.H.W. Dietz in Stuttgart in Einzelheften publizierten Sammlung 'Der Freie Sänger' erschienen. Hatte Kegel noch überwiegend mehr oder

> minder politisch akzentuierte Lieder aufgenommen, so ist der Anteil der Tendenzchöre im 'Freien Sänger', der zu den wichtigsten Materialien der Arbeitergesangvereine zählte, relativ gering. Von den 171 Chören der ersten Serie kann man 34, von den 30 Chören der zweiten Serie 12 als Tendenzchöre bezeichnen; das heißt: Nur knapp ein Viertel der Chöre dieser Sammlung bietet die Chorliteratur, die für die Arbeitergesangvereine charakteristisch war und sie von den bürgerlichen Gesangvereinen mit ihren nationalen und militaristischen sowie ihren manierierten Summ- und Brummliedern abhob. Das gleiche Bild ergibt die Durchsicht des kompletten Notenmaterials des Arbeitersängerbundes Paris, der außer der ersten Serie des 'Freien Sängers' noch Noten zu 45 weiteren Chören besaß, von denen nur 14 Tendenzchöre waren. Auch hier liegt der Anteil dieser Tendenzchöre insgesamt nur zwischen einem Fünftel und einem Viertel" (Dowe 1979, S 135).

Gut drei Viertel der Lieder im "Freien Sänger" seien mit der Literatur der bürgerlichen Männer-Gesangvereine identisch gewesen:

> "Wanderlieder, bürgerliche Frühlingslieder (die aufgrund ihres Symbolgehaltes aber immerhin noch mit anderem Sinn gesungen werden konnten), Liebeslieder, Rhein-, Wein- und andere Trinklieder, Abschiedslieder, Abendlieder, Ständchen. Ja, die Arbeitergesangvereine fanden sogar im 32. Heft des 'Freien Sängers' ein Trinklied von H. Werner mit dem Text: 'Wir sind die Könige der Welt, wir, wir, wir! Wir sind's durch uns're Freude. So hoch wie Freud' erhebt kein Geld (...)'" (Dowe 1979, S 136; Hervorh. i.O.).

Allerdings wurden monarchistische, geistliche und Kriegslieder von den Arbeitergesangvereinen nicht übernommen (Staudinger 1913, S 114).

In Österreich war die Situation ähnlich. In einem von Josef Scheu herausgegebenen "Arbeiter-Liederbuch für vierstimmigen Männerchor" in zwei Heften (1) heißt es

---

(1) Dresden, ohne Jahreszahl; das zweite Heft ist wohl

im Vorwort:

> "Für den Anfang wollten wir hauptsächlich das bieten, was in anderen Sammlungen gar nicht, oder nur vereinzelt zu finden ist, nämlich Arbeiter- und Freiheitslieder" (Scheu o.J., ohne Seitenzahl; Hervorh. i.O.).

Dennoch sind noch immer jeweils ein Drittel der beiden je 25 Lieder umfassenden Sammlungen volkstümliche Lieder, Trink- und Studentenlieder der typischen bürgerlichen Liedertafel (1). Unter den Tendenzliedern

---

mit 1904 oder 1905 zu datieren - vgl. den Abdruck der Verlagsanzeigen bei Steiner (1968, S 43) -, das erste wohl um 1900. Die Hefte lagen mir zu einem Buch zusammengeheftet vor.

(1) So etwa die Nr. 44 (Heft II, S 78 - 88):

Gegen den Erbfeind

Es ist ein Feind gar stark und schwer,
den müssen wir bekriegen;
der Durst, der Durst, der plagt uns sehr,
auf, laßt ihn uns besiegen!

Er rückte ins Land mit lechzendem Brand,
der ergreift uns're Kehlen, o Jammer, o Noth,
nun gilt's eine Fehde auf Leben und Tod!

Herbei Geschütz, so groß als klein,
ihr Gläser und ihr Becher;
wir laden euch mit edlem Wein.
Nun schießet los, ihr Zecher!

Hurrah! Wie das traf die Feinde schon brav,
nur lasset die Kräfte nicht sinken dabei,
jetzt gilt es zu kämpfen, zu trinken frei!

Und wieder füllt die Gläser all
und jagt den Feind von hinnen,
er muß unser's Liedes Schall
gar kläglich bald entrinnen!

Ob mancher auch krank sinkt unter die Bank,
ob wir taumelnd auch fällen schon übereinand,
vor dem Durst, vor dem Durst ist gerettet das Land!

sind neben den Hymnen der Arbeiterbewegung, wie dem Bundeslied "Bet' und arbeit'" (Herwegh/Solinger = Hans v. Bülow) und Scheu's "Lied der Arbeit", Lieder voll unkonkreter, schwärmerischer Symbolik (1), aber auch einige frech-parodistische Lieder (2).

---

(1) Z.B. Nr. 8 (Heft I, S 29 - 33):

Sängergruß

Im Liede grüßen wir euch Brüder,
im Liede was wir je geliebt,
im Liede will zusammenklingen,
was Erd und Himmel Schönes giebt,
was friedvoll durch die Seele dringt,
was stürmend sich ins Leben ringt.

O heilger Sang, du hebst es rein,
in dir muß alles neu gedeih'n,
was friedvoll in die Seele dringt,
was stürmend sich ins Leben ringt.

Seid Brüder herzlich uns willkommen,
die Freundschaft feiert ihren Tag,
aus unserm Herzen strömt zusammen,
was frei zum Himmel steigen mag,
die ernst im Liede sich versteh'n
in edler That vereinigt gehn.

O schöner Bund der Lieb' und Treu,
erblüh in unserm Feste neu,
die ernst im Liede sich versteh'n
in edler That vereinigt gehn.

Erwache, Lied der freien Männer,
erhebe was das Herz entzückt,
entfalte reich die ganze Wonne
der Freiheit, die uns hoch beglückt,
erwärme jede freie Brust,
erfülle sie mit Kraft und Lust,

dem hohen Lied der Freiheit Hort,
sich ganz zu weihen immerfort.

(2) Etwa Nr. 12 (Heft I, S 52 - 56):

An die Geduld

Ihr lieben Leut', seid doch zufrieden
und schickt euch in die böse Welt.
Das Loos, das euch von Gott beschieden,
trag' Jeder als ein Christ und Held.

Auch in den Programmen der Konzerte ("Liedertafeln") spiegelt sich diese Mischung. Das zeigt sich etwa in den Programmen der Wiener "Freien Typographia" (vgl. Skudnigg 1969, Anhang S 1 - 34). Zu bedenken ist dabei, daß die Mitglieder dieses Chors, der eng mit der Gewerkschaft zusammenarbeitete, sicherlich wesentlich politisierteres Bewußtsein hatten, als die Mitglieder der meisten anderen Arbeiter-Gesangvereine. In fast jedem der Programme der Anfangszeit dieses Chors waren etwa ein Drittel bis die Hälfte der Lieder solche, die auch in bürgerlichen Männer-Gesangvereinen regelmäßig gesungen wurden. Dabei wählte dieser Chor vielfach Lieder der großen Komponisten aus (was für

---

Wer nur den lieben Gott läßt walten,
der läßt auch Alles hübsch beim Alten.
Es gibt auf Erden weit und breit
nichts Schönres als Zufriedenheit.

Und wenn ihr in der Welt 'rumlungert,
wenn's Hemd euch durch die Hosen blickt,
wenn ihr vor'm Haus der Reichen hungert,
und wenn der Frost euch kneift und zwickt,

bedenkt, es kann auf Erden
doch nicht ein Jeder glücklich werden!
Dem einen Glück und Herrlichkeit,
dem Andern die Zufriedenheit.

Zufriedenheit sei meine Freude,
Zufriedenheit sei meine Lust.
In meinem abgeschabten Kleide
herrscht dies Gefühl in meiner Brust.

Und bin ich einst verlumpt, verdorben,
vor Hunger endlich gar gestorben,
dann schreibt auf's Grab mir groß und breit:
der Kerl starb an Zufriedenheit.

Dieses Lied zeigt übrigens auch Scheus gründliche musikalische Kenntnis, einen wirkungsvollen vierstimmigen Satz zu schreiben, der den Text satirisch ausleuchtet.

Vgl. auch das Lied "Wie ist doch die Zeitung interessant!" (Hoffmann v. Fallersleben), das mit ähnlich satirischen Spitzen arbeitet (Heft II, S 55 - 58).

andere Arbeiter-Gesangvereine weniger galt), etwa Schubert, Schumann, Wagner, vor allem Mendelssohn-Bartholdy, auch Haydn und Beethoven, aber auch die typischen Liedertafel-Chöre von Silcher, Zöllner, Hegar, Koschat oder auch das Lied "Gegen den Erbfeind" (s. oben S 119 ; dieses Lied wurde bei der 7. Gründungsliedertafel am 22. 11. 1896 gesungen; Skudnigg 1969, Anhang S 5).

Neben diese Wendung hin zum Chorrepertoire klassischer und romantischer Komponisten, neben die Tendenzlieder, die Lieder bürgerlicher Männer-Gesangvereine und - teilweise - volkstümliche und Volkslieder trat ab etwa den ersten Jahren unseres Jahrhunderts zunehmend auch die Errichtung von Gesangsquartetten. Zwar hatten Quartette der "Freien Typographia" bereits in den 90er Jahren bei Streikversammlungen gesungen (Skudnigg 1969, S 8), zwar hatte sie in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens bei 274 Leichenbegängnissen - häufig vertreten durch Gesangsquartette - mitgewirkt (Skudnigg 1969, S 66), jedoch haben sie "vielmehr bei geselligen Veranstaltungen zur Erheiterung der Kollegenschaft" beigetragen (Skudnigg 1969, S 80). Die Quartette der "Freien Typographia" waren kein Einzelfall, und meist war der Schwerpunkt dieser Quartette heiteres Repertoire. Im Arbeiter-Sängerbund Favoriten etwa wurde 1907 das "Speckschwartl-Quartett" gegründet (Natter 1955, S 16). Das Repertoire dieser "Heiteren Quartette", wie sie sich meist nannten, bestand so gut wie ausschließlich aus volkstümlichen Scherzliedern, komischen Einlagen und Ulk-Liedern bürgerlicher Männer-Gesangvereine. Diese Tradition der Arbeitersänger blieb auch in der Ersten Republik sehr wirksam (vgl. unten Kap. 3.1.2.3.).

1.3.2.3. Kultur - "Gegenkultur"; Öffentlichkeit

Im engeren Sinn "kulturelle" Verhaltensweisen von Arbeitern werden für die historische Forschung mit der Entstehung von entsprechenden Organisationen (wie etwa Arbeiter-Gesangvereinen) wesentlich greifbarer, als für die Zeit davor. Gleiches gilt für die Lebensverhältnisse und Sozialbeziehungen der Arbeiter. Mit der Entstehung von Arbeiter-Organisationen verdichten sich die zuvor vereinzelten, widersprüchlichen und immer wieder zerfallenden Ansätze einer "Arbeiterkultur" als Arbeiterbewegungs-Kultur. "Kultur" versteht Langewiesche mit Lepsius (M. Rainer Lepsius, Zum Wandel der Gesellschaftsbilder in der Gegenwart, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Bd. 14, 1962, S 453) als "System von gegenseitig anerkannten und untereinander verschränkten Kulturen".

> "Die Gesamtkultur besteht nach dieser Deutung aus einem Geflecht von Teil- oder Gruppenkulturen mit beschränkten Autonomieansprüchen, die in den jeweiligen autonomen Teilbereichen aber gesamtkulturell akzeptiert werden. Subkulturen hingegen definiere ich als kulturelle Systeme, die zwar auch eine relative Autonomie besitzen, aber nicht gesamtkulturell anerkannt und zumindest partiell nicht in die Gesamtkultur integriert sind. Als Gegenkultur werden spezifische, politisierte Formen von Subkulturen ausgegrenzt. Sie richten sich gegen den Verbindlichkeitsanspruch der dominanten Kultur, die von den Trägern der Gegenkultur gedeutet wird als eine Klassenkultur zur Aufrechterhaltung politisch-gesellschaftlicher Verhältnisse, deren gänzliche Veränderung das Ziel der Gegenkultur ist.
>
> Arbeiterkultur ist nach diesem Definitionsvorschlag stets eine besondere Form von Gruppenkultur. Sie wird zur Subkultur, wenn die sozialen Lebensbedingungen von Arbeitern bzw. bestimmter Gruppen von Arbeitern so stark von den Existenzformen anderer Sozialgruppen abweichen, daß die verhaltenssteuernden Gesellschaftsbil-

> der innerhalb der Arbeiterschaft in Widerspruch zu den gesamtkulturellen Normen geraten. Wird diese Subkultur durch die Entstehung einer eigenständigen sozialistischen Arbeiterbewegung gegen die bestehende Gesellschaft politisiert, so verändert sich die Arbeiter-Subkultur in eine proletarische Gegenkultur" (Langewiesche 1979 b, S 40 f.; vgl. auch Langewiesche 1979 a, S 28).

Arbeiterkultur als Gruppenkultur läßt sich nach Langewiesche in die vorindustrielle Zeit zurückverfolgen, wo sie als der Teil der Gesamtkultur anerkannt war. Arbeiter-Subkultur entstand teilweise außerhalb des etablierten gesamtkulturellen Systems (zunehmend in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts), richtete sich zwar nicht aggressiv gegen die Gesamtkultur, wurde jedoch "von dieser nicht mehr als legitim anerkannt, sondern als bedrohlich empfunden" (Langewiesche 1979 b, S 41). In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts setzten mit der sozialistischen Arbeiterbewegung gegenkulturelle Strömungen ein, die jedoch zu keiner Zeit alle Arbeiter erfaßten;

> "Und auch die Arbeiter, die an diesem Wandel teilhatten, wurden nicht stets in ihrer gesamten 'Lebensweise' davon erfaßt. Alle drei Formen von Arbeiterkultur blieben vielmehr auch nebeneinander bestehen - in der Gesellschaft und im Leben des einzelnen Arbeiters -, wenngleich die Tendenz zur proletarischen Gegenkultur an Umfang zunahm" (Langewiesche 1979 b, S 41)(1).

---

(1) Langewiesche bietet hiermit eine Differenzierung an, die brauchbarer ist als jene Lenins von der herrschenden bürgerlichen Kultur und den Elementen einer - sei es auch unentwickelten - "demokratischen und sozialistischen" Kultur. Diese so oft strapazierte Feststellung Lenins trifft wohl die Sache, hat aber ungewollt bewirkt, daß häufig vorschnell kulturelle Verhaltensweisen von Arbeitern den Elementen jener demokratischen und sozialistischen Kultur zugerechnet werden, ohne näher

Die Bindestrich-Begriffe, mit denen spezifische Ausprägungen von Kultur bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zugerechnet werden (Arbeiter-Kultur usw.), verweisen bereits darauf, daß hiermit nicht mehr oder minder zufällige kulturelle Verhaltensweisen Einzelner gemeint sind (z.B. Musizieren nur für sich selbst), sondern jene kulturellen Verhaltensweisen, die zumindest in der jeweils genannten gesellschaftlichen Gruppe größere Verbreitung erfahren haben und/oder in einem politisch relevanten Zusammenhang mit dieser Gruppe stehen. Voraussetzung der Ausprägung einer einheitlichen, überdauernden Kultur, soweit sie als klassen- oder schichtspezifisch verstanden werden kann, ist Öffentlichkeit.

Wie unterschiedlich die Begriffe "Herrschende Kultur", "Gruppenkultur", "Subkultur", "Gegenkultur" auch in der Literatur definiert werden, gemeinsam ist ihnen, daß das, wofür sie stehen, auf jeweils unterschiedlichen Foren und Formen von Öffentlichkeit beruht. Die Foren der Öffentlichkeit waren und sind für die Arbeiterbewegung ihre Organisationen, Vereine und Verbände.

Es ist für diesen Zusammenhang unerläßlich, auf Entstehung und Struktur der "bürgerlichen Öffentlichkeit" zurückzublenden.

> "Bürgerliche Öffentlichkeit läßt sich vorerst als die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute begreifen; diese beanspruchen die obrigkeitlich reglementierte Öffentlichkeit alsbald gegen die Öffentlichkeit selbst, um sich mit dieser über die allgemeinen Regeln

---

zu differenzieren.

> des Verkehrs in der grundsätzlich privatisierten, aber öffentlich relevanten Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit auseinanderzusetzen. Eigentümlich und geschichtlich ohne Vorbild ist das Medium dieser politischen Auseinandersetzung: das öffentliche Räsonnement" (Habermas 1975, S 42).

Die wirtschaftliche Tätigkeit der Bürger war privatisiert, aber von öffentlichem (bzw. Staats-) Interesse; die Privatsphäre der Gesellschaft ist öffentlich geworden (Habermas 1975, S 33)(1). Zuvor hatte die Obrigkeit ihre Bekanntmachungen an "das" Publikum, im Prinzip also an alle Untertanen adressiert; tatsächlich erreicht wurde so aber im wesentlichen jene Gruppe, die mit dem Begriff der "gebildeten Stände" annähernd umschrieben ist (Habermas 1975, S 37).

> "Die Obrigkeit löst in dieser, von der merkantilistischen Politik in erster Linie betroffenen und beanspruchten Schicht eine Resonanz aus, die das publicum, das abstrakte Gegenüber der öffentlichen Gewalt, sich als eines Gegenspielers, als des Publikums der nun entstehenden bürgerlichen Öffentlichkeit bewußt werden läßt. Eine solche entwickelt sich nämlich in dem Maße, in dem das öffentliche Interesse an der privaten Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr nur von der Obrigkeit wahrgenommen, sondern von den Untertanen als ihr eigenes in Betracht gezogen wird. ... Der Merkantilismus begünstigt keineswegs, wie es ein verbreitetes Vorurteil will, den Staatsbetrieb; vielmehr fördert die Gewerbepolitik, freilich auf bürokratischem Wege, den Auf- und Abbau kapitalistisch arbeitender Privatbetriebe. Das Verhältnis von

(1) Hier können nur die für unseren Zusammenhang wesentlichsten Grundlinien der Untersuchung von Habermas aufgenommen werden; die Aufnahme der gesamten Breite seiner Argumentation ist - trotz des Risikos manchmal vielleicht gewaltsamer Verkürzung - in diesem Rahmen nicht möglich.

> Obrigkeit und Untertanen gerät dadurch in die eigentümliche Ambivalenz von öffentlichem Reglement und privater Initiative. So wird jene Zone problematisiert, in der die öffentliche Gewalt auf dem Wege kontinuierlicher Verwaltungsakte mit den Privatleuten Verbindung hält. ... Weil die dem Staat gegenübergetretene Gesellschaft einerseits von öffentlicher Gewalt einen privaten Bereich deutlich abgrenzt, andererseits aber die Reproduktion des Lebens über die Schranken privater Hausgewalt hinaus zu einer Angelegenheit öffentlichen Interesses erhebt, wird jene Zone des kontinuierlichen Verwaltungskontraktes zu einer 'kritischen' auch in dem Sinne, daß sie die Kritik eines räsonierenden Publikums herausfordert" (Habermas 1975, S 38 f.; Hervorh. i.O.).

Indem das Publikum die Instrumente jener "Zone des kontinuierlichen Verwaltungskontraktes" zunehmend okkupiert, zwingt es die öffentliche Gewalt zur Legitimation vor der öffentlichen Meinung (Habermas 1975, S 39 f.).

Es sind Privatleute, die in der bürgerlichen Öffentlichkeit als Publikum miteinander verkehren.

> "Das Selbstverständnis des öffentlichen Räsonnements ist spezifisch von solchen Erfahrungen geleitet, die aus der publikumsbezogenen Subjektivität der kleinfamilialen Intimsphäre stammen. Diese ist der geschichtliche Ursprungsort von Privatheit, im modernen Sinne gesättigter und freier Innerlichkeit. ... In dem Maße, in dem der Warenverkehr die Grenzen der Hauswirtschaft sprengt, grenzt sich die kleinfamiliale Sphäre gegenüber der Sphäre gesellschaftlicher Reproduktion ab: der Prozeß der Polarisierung von Staat und Gesellschaft wiederholt sich innerhalb der Gesellschaft noch einmal. Der Status des Privatmannes kombiniert die Rolle des Warenbesitzers mit der des Familienvaters, die des Eigentümers mit der des 'Menschen' schlechthin" (Habermas 1975, S 43).

> "Bevor Öffentlichkeit im Spannungsfeld zwischen Staat und Gesellschaft politische Funktionen

> ausdrücklich übernimmt, bildet allerdings die dem kleinfamilialen Intimbereich entspringende Subjektivität sozusagen ihr eigenes Publikum. Noch bevor die Öffentlichkeit der öffentlichen Gewalt durch das politische Räsonnement der Privatleute streitig gemacht und am Ende ganz entzogen wird, formiert sich unter ihrer Decke eine Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt - die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit. Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Räsonnements, das noch in sich selbst kreist - ein Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit. Neben der Politischen Ökonomie ist ja die Psychologie die andere, spezifisch bürgerliche Wissenschaft, die im 18. Jahrhundert entsteht. Psychologische Interessen leiten auch das Räsonnement, das sich an den öffentlich zugänglich gewordenen Gebilden der Kultur: im Lesesaal und im Theater, in Museen und Konzerten entzündet. Indem Kultur Warenform annimmt und sich damit zu 'Kultur' (als etwas, das um seiner selbst willen dazusein vorgibt) recht eigentlich erst entfaltet, wird sie als der diskussionsreife Gegenstand beansprucht, über den sich die publikumsbezogene Subjektivität mit sich selbst verständigt" (Habermas 1975, S 44).

Der Ort dieser Verständigung waren in Deutschland zunächst noch die Sprachorden, Kammern und Akademien.

> "Über die Schranken der gesellschaftlichen Hierarchie hinweg treffen sich hier die Bürger mit den sozial anerkannten, aber politisch einflußlosen Adligen als 'bloße' Menschen. Nicht sowohl die politische Gleichheit der Mitglieder als vielmehr ihre Exklusivität gegenüber dem politischen Bereich des Absolutismus überhaupt ist das Entscheidende: die soziale Gleichheit war zunächst nur als eine Gleichheit außerhalb des Staates möglich. Der Zusammenschluß der Privatleute zum Publikum wird deshalb im geheimen, Öffentlichkeit noch weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit antizipiert. ... Die Vernunft, die sich in der rationalen Kommunikation eines Publikums gebildeter Menschen im öffentlichen Gebrauch des Verstandes verwirklichen soll, bedarf, weil sie jedes Herrschaftsverhältnis bedroht, selber des Schutzes vor einer Veröffentlichung. Solange die Publi-

> zität ihren Sitz in der fürstlichen Geheimkanzlei hat, kann sich Vernunft nicht unvermittelt offenbaren. Ihre Öffentlichkeit ist noch auf Geheimhaltung angewiesen, ihr Publikum bleibt, selbst als Publikum, intern" (Habermas 1975, S 50 f.).

Nach dem Fortfall der Notwendigkeit freimaurerischer Absonderung der bürgerlichen Öffentlichkeit sieht Habermas drei institutionelle Kriterien jener Öffentlichkeit:

Erstens das Absehen von jedem gesellschaftlichen Status als hierarchiebildendem Element, und zwar auf der Basis der Parität des "bloß Menschlichen" (1);

zweitens die Problematisierung von Bereichen, die bisher nicht als fragwürdig galten: Kulturgüter werden als Ware allgemein zugänglich und verlieren ihre Funktion als Repräsentanten kirchlicher und höfischer Öffentlichkeit; sie werden somit dem argumentativen Diskurs des Publikums zugänglich (2);

drittens die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Publikums, das in der Exklusivität des jeweiligen Zirkels

---

(1) "Gesetze des Marktes sind ebenso suspendiert wie die des Staates. Nicht als ob mit den Kaffeehäusern, den Salons und den Gesellschaften im Ernst diese Idee des Publikums verwirklicht worden sei; wohl aber ist sie mit ihnen als Idee institutionalisiert, damit als objektiver Anspruch gesetzt und insofern, wenn nicht wirklich, so doch wirksam gewesen" (Habermas 1975, S 52).

(2) "Genau das ist mit dem Verlust ihrer Aura, mit der Profanierung ihres einst sakramentalen Charakters gemeint. Die Privatleute, denen das Werk als Ware zugänglich wird, profanieren es, indem sie autonom, auf dem Wege der rationalen Verständigung untereinander, seinen Sinn suchen, bereden und damit aussprechen müssen, was eben in der Unausgesprochenheit solange autoritative Kraft hatte entfalten können" (Habermas 1975, S 53). Habermas bezieht sich auf den Begriff der "Aura" bei Walter Benjamin (Benjamin 1977).

sich doch verstand als das größere Publikum

> "all der Privatleute, die als Leser, Hörer und Zuschauer, Besitz und Bildung vorausgesetzt, über den Markt der Diskussionsgegenstände sich bemächtigen konnten. Die diskutablen Fragen werden 'allgemein' nicht nur im Sinne ihrer Bedeutsamkeit, sondern auch der Zugänglichkeit: alle müssen dazugehören können. Wo sich das Publikum institutionell als feste Gruppe von Gesprächspartnern etabliert, setzt es sich nicht mit dem Publikum gleich, sondern beansprucht allenfalls, als sein Sprecher, vielleicht gar als sein Erzieher, in seinem Namen aufzutreten, es zu vertreten - die neue Gestalt der bürgerlichen Repräsentation" (Habermas 1975, S 53; Hervorh. i.O.)(1).

Einen vorläufigen Endpunkt der Entstehung bürgerlicher Öffentlichkeit als der "Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute" zeichnet Habermas am Konzertpublikum:

> Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum läßt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorisch fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das 'Publikum' als solches überhaupt erst hervorbringt. Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert blieb nämlich alle Musik an die Funktionen repräsentativer Öffentlichkeit gebunden, blieb, wie man es heute nennt, Gebrauchsmusik. Ihrer gesellschaftlichen Funktion nach beurteilt, diente sie der Andacht und Würde des Gottesdienstes, der Festlichkeit höfischer Gesellschaften, überhaupt dem Glanz der feierlichen Szene. Die Komponisten waren als Kirchen-, Hof- oder Ratsmusiker angestellt und arbeiteten, wie die bediensteten Schriftsteller für ihre Mäzene, die Hofschauspieler für die Fürsten, nach Auftrag. Bürger hatten kaum Gelegenheit, außer in der Kirche oder in Gesellschaft des Adels, Musik zu hören. Zunächst emanzipierten sich private Collegia Musica; bald etablier-

(1) Habermas hält selbstverständlich fest, daß dieses "große Publikum" im Verhältnis zur Masse der Landbevölkerung und des städtischen "Volks" einen sehr geringen Umfang hatte (Habermas 1975, S 54).

> ten sie sich als öffentliche Konzertgesellschaften. Der Eintritt gegen Entgelt machte die Musikdarbietung zur Ware; zugleich entsteht aber so etwas wie zweckfreie Musik: zum erstenmal versammelt sich ein Publikum, um Musik als solche zu hören, ein Liebhaberpublikum, zu dem jeder, Besitz und Bildung vorausgesetzt, Zutritt hat. Kunst, von ihren Funktionen der gesellschaftlichen Repräsentation entlastet, wird zum Gegenstand freier Wahl und der wechselnden Neigung. Der 'Geschmack', nach dem sie sich fortan richtet, äußert sich im kompetenzfreien Urteil von Laien, denn im Publikum darf jedermann Zuständigkeit beanspruchen" (Habermas 1975, S 55 f.)(1).

Diesen Bereich, den Habermas nur kurz streift, hat Staudinger eingehender analysiert. In Leipzig ist ein erstes Collegium Musicum 1668 nachweisbar; 1701 gründete Telemann, damals noch Student, ein neues, sehr einflußreiches Collegium:

> "Es war anfänglich ein Zirkel, der in den vornehmen Privathäusern spielte, sich allmählich aber der vornehmen Gesellschaft in breiter Öffentlichkeit darbot und in der Neukirche Konzerte gab. ... Zu Anfang fanden die Übungen in Privathäusern statt. Bald aber streifte man das Salonhafte ab und verlegte sie in ein größeres Lokal. Zum Eintritt verfertigte man ein zierliches Billet 'ohne welches niemand eingelassen wurde'. ... Doch scheint es, daß die Kosten zu hoch, die Teilnahme des Publikums bald zu gering wurde, um sie zu decken. So hörte 1778 das letzte Collegium Musicum Leipzigs auf zu existieren, und an seine Stelle tritt 1781 nach Erbauung des Gewandhauses eine zwar auch von Patriziern getragene, aber ihrem Wesen nach doch an-

---

(1) Die Rolle von musikalischen und musikdramatischen Darbietungen im Gefolge der Gegenreformation in den katholischen Ländern müßte in diesem Zusammenhang einmal näher untersucht werden. Zu vermuten ist, daß sie die Repräsentation lediglich außerhalb die Kirche verlagerten. Immerhin könnten damit aber Veränderungen für die Zuschauer verbunden gewesen sein, die für unseren Zusammenhang wesentlich sein könnten.

> dersartige Vereinigung: eine Konzertunternehmung, die schon in eine neue Zeit hinüberspielte" (Staudinger 1913, S 38 f.).

Waren die Collegia noch vorwiegend Sache der obersten Schichten des Bürgertums im Verein mit der Aristokratie, so zeichnet sich ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Entwicklung ab:

> "Es waren die Schichten in Bewegung geraten, die in dieser Zeit noch nicht zur Öffentlichkeit gehörten, die Schichten, die in ihrer ganzen geselligen Entfaltung begrenzt waren, die nicht in den Kulturkreis der Oberen hineingelangen konnten. Es war der mittlere Bürgersmann; auch ihn hatte der rationale Geist der Aufklärung berührt; nur löste er bei ihm nicht Luxus und prunkende Feste, sondern praktischen verständigen Sinn aus. Oben, in den prunkenden Sälen der Barockbauten, lag das Rationale der Oberen; unten, in vernunftgemäßen Erziehungsprinzipien, in 'vernunftgemäßer' Gottesauffassung, der Rationalismus des Bürgertums. So wurden, besonders in den Städten, wo der Rationalismus am meisten nistete, allmählich die Gespräche des mittleren Bürgers in den Kaffeestuben differenzierter; bald konnte man ihn auch in den Lesesälen der Buchhändler finden. Doch es bestand immer noch ein scharfer Strich zwischen oben und unten. Diese mittleren Schichten waren es, die jetzt mit einem gewissen Interesse und innerem Berührtsein die weitere Entwicklung der dynamischen Kultursphäre verfolgten. Hier hatte sich inzwischen eine Wandlung vollzogen. Es begann sich endlich die schon seit der Reformation für Deutschland in ihrer Vollkommenheit ausstehende Beziehung zwischen dem Persönlichen und der ihm homogeneren Kulturobjektivation zu bilden" (Staudinger 1913, S 48).

Ein neuer musikalischer Stil begann sich zu verbreiten, der zunächst das Lied (vorwiegend volkstümlich) umgestaltete und Singspiel und Oper hervorbrachte.

> "Hier ist es soziologisch bedeutsam, daß dieses Bürgertum, das als Träger des neuen Lieds und Singspiels der moderne Faktor geworden war, sich

nicht exklusiv abschloß, sondern vielmehr suchte, sich in jeder Art und Weise das Neue öffentlich zugänglich zu machen. Durch diesen Zug entstand nicht etwa eine 'Gesellschaft' des mittleren Bürgertums; dazu hätten ihm die historischen Standes- und die pekuniären Bedingungen gefehlt. Es erweiterte sich vielmehr, und schuf zum ersten Mal den Begriff des Publikums. ... Während in der französischen Zeit für den produktiven Künstler nur die Schicht der oberen Gesellschaft an den Fürstenhöfen, in den Salons, in den Collegia Musica vorhanden war, so steht er jetzt in seinem Schaffen vor einem viel breiteren Resonanzboden. Die schlängelnde Linie der produktiven im Verhältnis zur rezeptiven Sphäre stellt erst eine gewisse Allgemeinheit in der Zeit vor und nach der Reformation dar, die sich in der französischen Epoche auf die oberen Schichten verengert, um nun mit dem mittleren Bürgertum eine unbegrenzte Basis zu finden. ... Dies wirkt sich in dem ganzen Schaffen der Künstler aus. Haydn, obwohl von neuem Geiste getragen, hatte im Anfang diese große Basis noch nicht vor sich. Man merkt es ihm an, daß er den Volkston, den Tanz, doch mehr in den glitzernden Saal des Rokoko als auf die Diele des Bürgers übersetzte; man kann selbst noch bei Mozart den Fußtritt des alten 'Schranzen' heraushören. Sie hatten noch nicht das Verständnis der breiten Basis, des Publikums; sie mußten, wie Mozart, das feine musikalische Gewand um klägliche Inhalte legen. ... Die obere Gesellschaft hatte noch keineswegs unter den starken alten Einflüssen das neue Emporsteigende gewittert. Vielmehr verriet die ganze Behandlung der großen Deutschen von Seiten dieser oberen Gesellschaft, die Einfluß auf Oper und Konzert hatte, wie sehr ihr die neue Beziehung noch fehlte. So dürfen wir sagen, daß das mittlere Bürgertum erster Träger des Neuen gewesen ist. ... die Musik war wieder allgemein geworden, in allen Kreisen vorhanden. Das Klavier ward im Bürgerhause heimisch; und wir beobachten nun, was wir am Ende der Betrachtungen der Collegia Musica schon angedeutet haben, daß die Musikdilettanten immer mehr von Berufsspielern ersetzt wurden. An die Stelle der Gesellschaft für die Gesellschaft traten Konzertunternehmungen für die breite Basis, in denen dann die oberen und unteren Schichten wieder Berührungspunkte fanden. Mit diesem Ineinanderströmen von Oben und Unten war das Publikum als große Allgemeinheit hergestellt;

schon ein Beethoven war nicht mehr Diener der Aristokratie. Nun erhielt der Künstler das Geld nicht länger von einem Stand, einer Kaste, sondern von dem Extrakt des Publikums, dem Verleger" (Staudinger 1913, S 50 f.)(1).

Das Merkmal des Publikums

"ist die vollkommene Freiheit von irgendwelchen Standes- und Konditionsunterschieden; seine Größe ist ein unbekanntes X. Der Mensch als Glied des Publikums steht nicht mit seinen Gefühls-, Verstandes- und Willenskomplexen in irgend welchen Kasten, Klassen, Bedingungen überhaupt. Der Einzelne ist in der Allgemeinheit des Publikums nur umschlossen von dem formalen Prinzip der Interessiertheit" (Staudinger 1913, S 52).

"Der Charakter des Publikums zeigt sich nicht nur in der demokratischen Zusammensetzung, er deutet sich auch darin an, daß die Vereine nicht allein zur eigenen Übung spielen, sondern nach außen gerichtet sind. Der Verein ist nicht 'die Gesellschaft für eine bestimmte Gesellschaft'; er ist vielmehr auf die breite Öffentlichkeit eingestellt" (Staudinger 1913, S 60)(2).

---

(1) Vgl. auch Blume (1974 a, S 226 - 230; 1974 b, S 241 - 248, S 298 - 306). Bei der Lektüre von Staudinger fällt immer wieder auf, wie exakt er in großen Bereichen sowohl in den einzelnen Begriffen, wie in der gesamten Linie der Argumentation Habermas vorwegnimmt, auch wenn seiner Untersuchung durch die Beschränkung auf musikalische Organisationen manchmal etwas Spekulatives anhaftet (das allerdings vielfach durch Habermas nachträgliche Bestätigung erfährt).

(2) Die konkreten Auswirkungen dieser Entwicklung auf die Musik selbst, auf die Komponisten und das Publikum, sowie auf die weitere Entwicklung der Institution des Konzerts im 19. Jahrhundert hat, kurz aber exemplarisch, Schleuning analysiert (Schleuning 1978, v.a. S 15 - 65; vgl. auch Blume 1974 b, S 298 - 306); hier kann darauf nicht näher eingegangen werden.

Das hier versammelte Publikum trat anfangs noch tatsächlich während der Konzerte miteinander in Verbindung, sei es im Gespräch über die gehörte Musik oder anderes. Gleichzeitig mit der Abdrängung solcher Gespräche in die Pausen (vgl. Schleuning 1978, S 50 f.) entstand die Institution des Kritikers; in der Kritik "organisiert sich das Laienurteil des mündigen oder zur Mündigkeit sich verstehenden Publikums" (Habermas 1975, S 57). Die Öffentlichkeit dieser Konzerte ist jene "Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt - die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit" (Habermas 1975, S 44; vgl. oben S 127 f.) (1).

In den ersten Liedertafeln des beginnenden 19. Jahrhunderts sind noch einige wesentliche Formen jener litera-

(1) "Als Privatmann ist der Bürgerliche beides in einem: Eigentümer über Güter und Personen sowie Mensch unter Menschen, bourgeois und homme. Diese Ambivalenz der Privatsphäre zeigt auch noch die Öffentlichkeit; je nachdem nämlich, ob sich die Privatleute im literarischen Räsonnement qua Menschen über Erfahrungen ihrer Subjektivität verständigen; oder ob sich die Privatleute im politischen Räsonnement qua Eigentümer über die Regelung ihrer Privatsphäre verständigen. ... Dennoch gilt in den Ständen die eine Form der Öffentlichkeit als mit der anderen identisch; Öffentlichkeit erscheint im Selbstverständnis der öffentlichen Meinung eins und unteilbar. Sobald sich die Privatleute nicht nur qua Menschen über ihre Subjektivität verständigen, sondern qua Eigentümer die öffentliche Gewalt in ihrem gemeinsamen Interesse bestimmen möchten, dient die Humanität der literarischen Öffentlichkeit der Effektivität der politischen zur Vermittlung. Die entfaltete bürgerliche Öffentlichkeit beruht auf der fiktiven Identität der zum Publikum versammelten Privatleute in ihren beiden Rollen als Eigentümer und als Menschen schlechthin" (Habermas 1975, S 74).

rischen Öffentlichkeit erhalten, vor allem die Verständigung von interessierten Laien über Text, Musik und Reproduktion der vorgetragenen Lieder, die anfangs von den Mitgliedern der Liedertafel selbst stammten, sowie die von Hierarchien des Standes, des Besitzes und des Berufs freie Sphäre geselliger Öffentlichkeit als Ort der Verständigung von Menschen über Erfahrungen ihrer Subjektivität. Dennoch unterscheidet sich die erste Liedertafel bereits von der idealtypischen Form literarischer Öffentlichkeit, wie Habermas sie zeichnet: Wie in der politischen Öffentlichkeit sind Frauen und Unselbständige ausgeschlossen (vgl. Habermas 1975, S 74); und zunächst wendet sich die Liedertafel nicht an "das Publikum" schlechthin, sondern lediglich an jenes des abgeschlossenen Kreises ihrer Mitglieder.

Mit der zunehmenden Annäherung von Liedertafel und Liederkranz, der Ausrichtung hin auf Sängerfeste und Konzerte sowie der Differenzierung der Männer-Gesangvereine nach gesellschaftlichen Schichten gingen die Reste jener älteren literarischen Öffentlichkeit verloren. Das "Publikum" der Männer-Gesangvereine ist nicht mehr charakterisierbar mit den Kategorien der bürgerlichen Öffentlichkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Früher zu einem nicht unwesentlichen Teil Ort der Verständigung über bürgerliche Subjektivität, wandeln sich die Männer-Gesangvereine nun zu Instrumenten der Selbstdarstellung einer gesellschaftlichen Schicht, zu einem Medium einer neuen, bürgerlichen Art der Repräsentation (die sich allerdings wesentlich von der älteren Art der Repräsentation an den Fürstenhöfen des Barock unterscheidet). Dies wird vor allem greifbar am Verlust der musikalischen Produktivität der Mitglieder zugunsten der Reproduktion von Kompositionen anerkannter

Komponisten (Schubert, Mendelssohn u.a.), wobei nicht mehr textlicher und musikalischer Inhalt zur Diskussion stehen, sondern bestenfalls die Qualität der Wiedergabe durch den jeweiligen Männer-Gesangverein; weiters an der Differenzierung der Männer-Gesangvereine nach gesellschaftlichen Schichten innerhalb des Bürgertums. Die oben (S 23) genannten Punkte erklären sich alle aus diesem Wandel zum Instrument der Selbstdarstellung. Als solches hatte es dennoch zunächst nicht seine oppositionelle Funktion eingebüßt: die liberale und deutschnationale Tradition. Vielmehr konnte diese - vor allem die deutschnationale Komponente - nunmehr verstärkt dargestellt werden.

Eine weitere Wandlung der Männer-Gesangvereine folgte dem Bedeutungsverlust der deutschnationalen Komponente in Österreich um 1866 und in Deutschland um 1871. Die Repräsentation der Männer-Gesangvereine in ihren öffentlichen Auftritten wurde zur bloßen Hülle; die Inhalte taugten nicht mehr zur Selbstdarstellung - weder die fast nie fehlenden deutschnationalen Anspielungen in den Liedern, noch die Synonyme für das einige Jahrzehnte zuvor entwickelte Selbstbewußtsein des Bürgertums, wie Jagd, Wald, Wandern usw. Damit war den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen endgültig alles genommen, was sie in irgendeiner Weise direkt mit der Gesellschaft vermittelte - lediglich Organisationsform und Musik waren gleich geblieben, hatten aber Bedeutung nur mehr noch innerhalb des Vereins (bzw. bei seinen Liedertafeln) als Medium der Geselligkeit, auf die als Hauptzweck man sich zurückgezogen hatte.

Was blieb, war also die Männergeselligkeit, deren Rituale nun immer mehr das Vereinsleben prägten. Die Fol-

ge im musikalischen Bereich war die zunehmende Anreicherung von Konzerten der Männer-Gesangvereine durch Einlagen (humoristische Lieder oder Vorträge, Trinklieder, Solostücke, Orchesterstücke oder Chorwerke mit Orchesterbegleitung, seltener auch Chorwerke großer Komponisten etwa der Klassik); die unzähligen Komponisten, die entsprechende kitschig-sentimentale Rührstücke oder platte musikalische Späße lieferten, sind heute fast ausnahmslos vergessen.

Von "Öffentlichkeit" kann nun nicht mehr gesprochen werden: Die gesellige Zusammenkunft von Privatleuten im Männer-Gesangverein war nicht mehr literarische Öffentlichkeit als Vorform einer politischen Öffentlichkeit, nicht mehr (politische) Selbstdarstellung eines Standes, sondern Freizeitbeschäftigung. Die privatisierte Freizeit der Privatleute hat weder Möglichkeit noch den Anspruch mehr, öffentlich relevant zu werden; sie wird zum Objekt einer auf die wirtschaftlichen Interessen der Freizeitindustrie reduzierten Öffentlichkeit und kann sich nicht mehr zu deren Subjekt erheben. Die Freizeitbeschäftigung der Mitglieder der Männer-Gesangvereine wies über die engen Grenzen des Vereins nicht mehr hinaus (1). Dementsprechend zogen sich nun auch die letzten politisch oder wirtschaftlich bedeutsamen Bürger aus dem aktiven Vereinsleben zurück und übernahmen bestenfalls noch Patenschaften und Ehrenposten; der Männer-Gesangverein wurde zu einer Institution des Kleinbür-

(1) Nach dem Ersten Weltkrieg erhielten die bürgerlichen Männer-Gesangvereine durch die Stärkung der deutschnationalen Komponente manche Funktionen der bürgerlichen (politischen) Selbstdarstellung zurück; besonders deutlich zeigte sich dies beim 10. Deutschen Sängerbundesfest in Wien 1928 (vgl. unten Kap. 3.1.2.5.).

gers.

In der Zeit vor bzw. während des Wandels der bürgerlichen Männer-Gesangvereine von Instrumenten der Selbstdarstellung zu Medien der bloßen Geselligkeit entstanden die ersten Männer-Gesangvereine, in denen nur oder überwiegend Arbeiter Mitglieder waren. Musikalische Veranstaltungen mit Öffentlichkeitscharakter, die für das Bürgertum um die Mitte des 19. Jahrhunderts zugänglich waren, gab es in mehreren Institutionen: Kirche, Schule, Militär, Konzert und Oper, Musik- bzw. Gesangvereine, Vergnügungen mit Musik (Bälle, Schwänke, Kaffeehäuser mit Musikkapellen u.ä.), sowie im bürgerlichen Salon. Für die unselbständigen Unterschichten waren davon nur Kirche, Schule (aber andere Schulen) und das Militär (seit Einführung des Volksheers) zugänglich; den Zugang zu diesen Institutionen hatten sie sich nicht erkämpfen müssen, er war ihnen sogar teilweise aufgezwungen worden. Zudem hatten sie ihre eigenen Vergnügungen mit Musik (Jahrmärkte, eigene Festtraditionen u.ä.). Während der Salon - allein schon aufgrund der Wohnverhältnisse - nie zu einem Öffentlichkeitsforum für Arbeiter werden konnte, drangen Arbeiter im späten 19. Jahrhundert in bisher dem Bürgertum vorbehaltene Bereiche ein. Die Arbeiter-Gesangvereine entstanden noch vornehmlich aus der zunehmenden Differenzierung nach Einkommen und beruflicher Position im deutschen Männer-Gesangvereinswesen, teils von den Arbeitern bewußt herbeigeführt, teils durch Hinausdrängen von Arbeitern aus bürgerlichen Männer-Gesangvereinen. Den Zugang zu Konzert und Oper mußte sich die - nunmehr organisierte - Arbeiterbewegung zu Anfang des 20. Jahrhunderts gegen den Widerstand des Bürgertums erkämpfen. Daneben hatten die Arbeiter allerdings im

Arbeitervolkslied (vgl. oben S 101-107) eine Form gewonnen, die wohl von der Entstehung her Überschneidungen mit Studentenliedern vor allem der Zeit um 1848 aufwies, aber von den Arbeitern in eigener Weise verwendet und weiter entwickelt, vor allem als Massengesang in konkreten Kampfsituationen, verwendet wurde.

Die Differenzierung nach sozialen Schichten im Männer-Gesangvereinswesen machte Gesangvereine nur für Arbeiter nicht nur möglich, sondern sogar notwendig. Diese bestanden dann zunächst als das, was später "wilde" Vereine genannt wurde, oder unter den Dachorganisationen der bürgerlichen Vereine. Dreißig Jahre zuvor wäre dies unmöglich gewesen: Zum einen hatten Unselbständige damals noch kaum Zutritt zu solchen Vereinen, zum andern wäre dies in Widerspruch zum damals noch einigermaßen gültigen Prinzip der Gleichheit der zum Publikum versammelten Privatleute gestanden, das eine Auseinanderlegung nach Schichten noch nicht erlaubt hätte. Im Zuge dieser Auseinanderlegung seit etwa 1848 wurden von den Vereinen, in denen nun vor allem Arbeiter (bzw. Gesellen des Kleingewerbes) sangen, sämtliche Formen des bürgerlichen Vorbilds beibehalten, und wohl nicht nur, weil das Vorbild nun einmal da war, sondern auch, weil man sich ja noch der oppositionellen liberalen Tradition der Männer-Gesangvereine bewußt war und - noch bei der Gründung des Gumpendorfer Arbeiter-Bildungsvereins beispielsweise - Bürger und Arbeiter als natürliche Verbündete (Kaufmann 1978, S 14; vgl. oben S 48) gesehen wurden. Erst das Vereinsgesetz von 1867 ermöglichte eine - allerdings gravierende - Veränderung, indem es die organisatorische Zusammenfassung von Arbeitern in einem bisher unbekannten Ausmaß erlaubte; damit war die Basis

gegeben, aus der sich später die Sozialdemokratie als Partei entwickelte.

Die Gründung des ersten selbständigen Arbeiter-Gesangvereins mit dezidiert sozialdemokratischem Anspruch im Jahr 1878 war die Konsequenz dieser Entwicklung. Bezeichnenderweise traten in der Zeit davor gegründete Gesangvereine mit nur oder fast nur Mitgliedern aus der Arbeiterschaft den später gebildeten Dachorganisationen der Arbeiter-Gesangvereine (Arbeiter-Sängerbünden) nicht bei, sondern entweder den bürgerlichen Dachorganisationen, oder sie blieben als "wilde" Vereine bestehen, sofern sie nicht ohnehin bereits zerfallen waren. Für diese Phase nach 1868 gilt, was Göhre 1911 beschrieben hat:

> "Die Arbeiter-Gesangvereine sind in ihren Anfängen, wenn man so will, Notprodukte, und zwar Notprodukte der politischen Arbeiterbewegung. Mit künstlerischen, geschweige proletarischkünstlerischen Motiven hatte die Gründung der allermeisten von ihnen sehr wenig oder gar nichts zu tun. Es galt, durch sie für den Männergesang interessierte Arbeiter dem Einfluß bürgerlicher Kreise zu entziehen. Denn ehe es Arbeiter-Gesangvereine gab, waren Zehntausende und Abertausende von Arbeitern Mitglieder bürgerlicher Männergesangvereine. Und hier unterstanden sie einem gesellschaftlichen Einfluß, der meist sehr stark war und fast immer dazu benützt wurde, sie von dem Zusammenhang und der Zusammenarbeit mit ihrer Klasse fernzuhalten. Gegen diese Beeinflussung war die Gründung von Arbeiter-Gesangvereinen (die nicht etwa durch eine Weisung von der politischen Führung her, sondern ganz instinktiv von denkenden und zugleich singenden Arbeitern selbst erfolgte) schließlich ein Akt der Notwehr. Ungestört also von allerhand angebrachten äußeren Einflüssen wollte man einfach unter sich, unter Arbeitern den Männergesang pflegen, genau so, wie bürgerliche Gesangvereine" (Göhre 1911, S 138).

Die Liedertafeln der Bildungsvereine und die frühen

selbständigen Arbeiter-Gesangvereine vermochten allerdings gleichzeitig, Elemente zu reaktivieren, die die bürgerlichen Männer-Gesangvereine dieser Zeit bereits verloren hatten, nämlich vor allem die liberale Opposition und teilweise den Deutschnationalismus; dies unter wachsender Verbindlichkeit des Bewußtseins, Teil einer eigenen gesellschaftlichen Bewegung zu sein. Damit wurde die Öffentlichkeit der Selbstdarstellung und Repräsentation unter anderem Vorzeichen wieder aufgenommen (1). Diese Funktion war unter der

---

(1) Die ursprüngliche, alte Funktion literarischer Öffentlichkeit, wie sie Habermas beschrieben hat - die Erfahrung der eigenen Subjektivität im Diskurs -, wurde für die Arbeiter (bei vorerst noch verbotener Koalition) wohl von den Arbeiter-Bildungsvereinen wieder neu aufgenommen, von anfang an jedoch nur in seltenen Ausnahmefällen (z.B. in Verbotszeiten) von den Liedertafeln und Arbeiter-Gesangvereinen. Die Gewerkschaften haben diese Funktion bald von den Arbeiter-Bildungsvereinen abgezogen, indem sie sie auf die politische Ebene hoben. Damit haben sie die in den Bildungsvereinen - zumindest noch potentiell - vereinte literarische und politische Öffentlichkeit voneinander getrennt und (im nachhinein) der politischen Öffentlichkeit wieder die literarische angefügt, als sie begannen, selber kulturelle Veranstaltungen, Vorträge und Bibliotheken einzurichten. Die Gefahr der solcherart institutionalisierten "Zersplitterung der Arbeiterbildung" (hier Arbeiter-Bildungsvereine, dort gewerkschaftliche Bildungsaktivitäten) lag darin, daß unberechenbar war, ob und wann die literarische Öffentlichkeit der Arbeiter-Bildungsvereine in eine politische umschlagen und in Konkurrenz zur politischen Öffentlichkeit der Gewerkschaften treten würde. Darin liegt m.E. der Grund für die geringe Unterstützung der Partei und der Gewerkschaften für die Arbeiter-Bildungsvereine; teilweise wurde sogar gegen sie vorgegangen und sie konnten letztlich - durch Eingriffe in ihre Organisationsstruktur - an die Kandare genommen werden. Darum in erster Linie ging es im Kampf um die Organisationsformen der Arbeiterbildung - die Verbände siegten über die Vereine und konnten so sowohl die Entschei-

Voraussetzung der beginnenden Organisierung der Arbeiterbewegung innerhalb bürgerlicher Männer-Gesangvereine undenkbar, sondern nur außerhalb, in eigenen Vereinen.

Den Begriff der "Notwehrreaktion" haben - wie Göhre bereits 1911 - auch Negt/Kluge für diese historische Stufe der neuen Arbeiterorganisationen verwendet; auch sie sehen die Hauptfunktion darin, "die Individuen vor einem direkten Einfluß bürgerlicher Interessen und Ideologien zu schützen" (Negt/Kluge 1977, S 113).

> "Auf dieser organisatorischen Stufe bestimmen die Arbeiter ihre eigene Identität durch Widerstand gegen ihren bürgerlichen Gegner. Damit halten sie sich als konkret Besondere fest" (Negt/Kluge 1977, S 111).

Dieser Abgrenzung gegen das Bürgertum und seine Organisationen durch Organisierung in eigenen Vereinen und Verbänden bleibt als Komplement aber die Tatsache bürgerlicher Öffentlichkeit, bürgerlicher Vereine, verhaftet: Die Abgrenzung setzt die Existenz dessen voraus, wovon sich die Arbeitervereine abgrenzen wollten. Diese - wenn auch negative - Zuordnung blieb für die Arbeiter-Gesangvereine von anfang an bestimmend, aber nicht in der Form, daß sie sich von den Vorbildern inhaltlich absetzten, sondern lediglich organisatorisch. Damit blieben die Arbeiterorganisationen in ihren den bürgerlichen Vereinen nachgebildeten Ausprägungen auf deren eigener Basis und wurden so zur bloßen Konkurrenz.

---

dungsfindung in politischen Fragen in den eigenen Reihen, wie auch die Vertretung nach außen, gegenüber dem politischen Gegner, monopolisieren.

Insofern nahmen diese Arbeitervereine eine Entwicklung der Arbeiterparteien als politischer Organisationen vorweg: Indem die Arbeiterbewegung den politischen und ökonomischen Kampf auf der Ebene der bürgerlichen Öffentlichkeit und der Parteien aufnahm (ohne zugleich die ursprüngliche Zulassungsbedingung bürgerlicher Öffentlichkeit, nämlich Besitz, Bildung und folglich die Verfügung über die Produktionsmittel, zu erfüllen), wurde sie zu einer von mehreren auf gleicher Ebene konkurrierenden Meinungen, im pluralistischen Denken zugelassen und für die Durchsetzung ihrer Ziele nur mehr sekundär auf die vitalen Interessen ihrer Mitglieder, sondern primär auf die Erringung einer Mehrheit gerichtet. Damit legitimierte die Arbeiterbewegung noch - oder vielmehr gerade - in der Abgrenzung die Existenz ihres politischen Gegners. "Gegenöffentlichkeit" - verstanden als Medium eines Klasseninteresses, das einem anderen diametral entgegengesetzt und damit aufs gesellschaftliche Ganze gerichtet ist, um wie immer geartete "herrschende" Öffentlichkeit zu beseitigen - ist dann allerdings Fiktion, wenn in der Konkurrenz Mehrheitsverhältnisse entscheiden; denn dadurch wird der ausschließende Anspruch von "Gegenöffentlichkeit" außer kraft gesetzt. Wohl hat die Arbeiterbewegung in Teilbereichen die Ebene bürgerlicher Verbandsöffentlichkeit verlassen (Gewerkschaften, Streiks usw.), ohne daß es ihr allerdings gelang, die Mechanismen bürgerlicher Öffentlichkeit (bzw. ihre veränderten Formen, die Habermas analysiert hat) endgültig zu unterlaufen. Entsprechend wurden gerade diese Vorstöße der Arbeiterbewegung am heftigsten bekämpft; und wo - in Zeiten der Behinderungen und Verbote, wie um 1870 und während des Ausnahmezustands - die Arbeitervereine (und teilweise auch die Arbeiter-Gesangvereine) als Träger dieser Versuche zu einer "Gegenöffentlichkeit" einzuspringen ver-

suchten, wurden sie in gleichem Maß durch Behinderungen und Verbote bedroht.

Die Beschränkung auf die literarische Öffentlichkeit ohne den Anspruch, sie auf eine politische Ebene im engen Sinn zu heben, war bereits um die Jahrhundertwende definitiv. Entsprechend schätzte Josef Scheu die Rolle der Politik in den Arbeiter-Gesangvereinen ein. In einem Referat, in dem er die Interesselosigkeit der Partei an den Arbeiter-Gesangvereinen beklagt, meint er, daß jeder musikalische Arbeiter sein Talent pflegen und "einen Abend in der Woche dem Gesange widmen" solle;

> "Es wird dies sein übriges Tun als Parteimann nicht nur nicht schädigen, sondern er wird sich im Gegenteil, auf ein paar Stunden dem Alltagsleben entrückt, gestärkt und erfrischt fühlen, sein ganzes Denk- und Empfindungsleben wird sich heben und veredeln, er wird ein höherer, ein besserer Mensch werden und seine Erfrischung und Veredelung kann auf seine Tätigkeit als Parteimann nur eine günstige Wirkung ausüben" (Josef Scheu: Die Arbeiter-Gesangvereine und ihre Bedeutung für die Sozialdemokratische Partei, in: Protokoll des V. Verbandtages des Reichsverbandes der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs, Wien 1909, S 72 - 80; zit. n. Steiner 1968, S 35 f.).
>
> "Wir haben weder Zeit noch Lust, uns an unseren Übungsabenden mit Politik zu befassen, aber es versteht sich von selbst, daß wir nur das singen, was uns vom Herzen geht und das sind neben den allgemein menschlichen Freuden und Schmerzen die idealen Bestrebungen der Partei, der wir mit unserem Denken und Fühlen angehören. Süßlichsentimentale Schmachtlappen, Patriotismus heuchelnde, hohe und höchste Personen verhimmelnde, in Hundedemut ersterbende Gesänge und die zur Erholung von den 'patriotischen' Anstrengungen mit Vorliebe verwendeten 'Spaßetteln', in Deutschland 'Humoristika' genannt, die von der Geistesarmut sowohl ihrer Produzenten wie ihrer Konsumenten so beredtes Zeugnis geben, überlassen wir

> gern den Spießbürgern" (Scheu a.a.O.; zit. n. Steiner 1968, S 38).

Der letzte Satz muß allerdings wohl angesichts der zunehmenden Ausbreitung von gerade solchen Einlagen (mit Ausnahme von Liedern auf den Kaiser) auch bei den Konzerten der Arbeiter-Gesangvereine eher als Forderung denn als Tatsachenfeststellung verstanden werden.

Scheu über die Rolle der Mitwirkung von Arbeiter-Gesangvereinen bei Festen und Versammlungen der politischen Organisationen der Arbeiterbewegung:

> "Aber das weiß doch jeder, daß ohne Musik und Gesang jede festliche Veranstaltung öde und leer bliebe und daß man mit der schönsten Festrede nicht jene Stimmung erzeugen, nicht jene Begeisterung erwecken könnte, wie mit einem schwungvoll und feurig vorgetragenem Liede. Und wenn es sich gar um ein Lied handelt, das sämtliche Teilnehmer eines Festes oder einer Versammlung kennen und mitsingen, wenn sich eine große Menschenmasse plötzlich wie von einem einzigen Gedanken erfüllt zeigt und ihm durch Wort und Töne aus tiefster Brust zu gleicher Zeit und wie aus einem Munde begeisterten Ausdruck verleiht, so ist das eine Wirkung, der nichts ähnliches an die Seite zu stellen ist" (Scheu a.a.O.; zit. n. Steiner 1968, S 35)(1).

Auch die weitere Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg, gekennzeichnet durch zunehmende Wichtigkeit von Vereinsritualen (Fahne und ihre Weihe, Trinkhorn etc.),

---

(1) Kannonier meint dagegen, für Scheu sei "die Erziehungsfunktion der Musik, ihre 'veredelnde' Wirkung auf die Arbeiterschaft noch untrennbar mit dem Arbeiterliedschaffen verbunden" gewesen, "mit der Einordnung der Musik in eine klassenmäßig strukturierte Gesellschaft, in der auch Kultur bewußt Partei zu ergreifen hat" (Kannonier 1978 a, S 26); Kannonier belegt allerdings diese Auffassung nicht.

die zunehmende Ausrichtung der Konzertprogramme hin auf Geselligkeit (durch Einlagen), die Errichtung von "heiteren" Quartetten und die Einbeziehung von Volksliedern und Kunstmusik neben die bisher gepflegten Lieder (Tendenzlieder, aber - nicht weniger - typische Chöre des bürgerlichen Liedertafelstils), zeigt die Bescheidung der Arbeiter-Gesangvereine mit der literarischen Öffentlichkeit. Sehr wesentlich für die Festschreibung dieser Bescheidung ist m.E. das Anwachsen der Arbeiter-Sängerbewegung zur Massenorganisation. Die Entwicklung in Österreich wies in dieselbe Richtung, wie in Deutschland - wenn auch vielleicht nicht so deutlich ausgeprägt, wie dort:

> "1. Anwachsen zur Massenorganisation unter Einbeziehung von Nichtsozialdemokraten und kleinbürgerlichen Absteigern, 2. (aus ideologischen und musikalischen Gründen) Aufnahme von Frauen mit den damit verbundenen Wandlungen des geselligen Lebens und der musikalischen Ausdrucksformen, 3. Leistungssteigerung durch intensive Chorarbeit und, dadurch bedingt, 4. Hinaufschraubung der künstlerischen Ziele, damit zusammenhängend 5. Notwendigkeit der Verschmelzung nicht leistungsfähiger kleiner Chöre zu größeren Chorgebilden, die in künstlerische Konkurrenz mit den großen bürgerlichen Chören treten konnten ("Volkschöre"; W.J.), zur Erreichung ihrer hochgesteckten Ziele aber ihre ganze Kraft und Energie auf das Künstlerische, das Einüben immer schwierigerer Chorwerke, verwandten, 6. im Gleichklang damit Beschäftigung mit sublimen künstlerisch-ästhetischen Problemen, 7. eine enorme Zunahme des Anteils passiver Mitglieder und, last not least, 8. eine gewisse Verbürokratisierung aufgrund des Anwachsens zu einer Massenorganisation" (Dowe 1979, S 132)(1).

---

(1) Zu Punkt 7.: Ein - allerdings jedenfalls untypisches - Extrem erreichte hierin die Wiener "Freie Typographia": In den 90er Jahren hatte sie etwa 850 - 900 unterstützende Mitglieder, 1910 198 aktive und 2917 unterstützende Mitglieder, 1912 3002 unterstützende Mitglieder (Skudnigg 1969, S 9, 66 und 69).

Wesentlich ist in diesem Zusammenhang weiters, daß die Einrichtung von Dachorganisationen und eines eigenen Verlags auf lange Sicht lokale Liedtraditionen von Arbeiter-Gesangvereinen in den Hintergrund drängte, eigenverantwortliche Entscheidungen über Aktionen von Vereinen in politischen Fragen (z.B. regionale Streiks und ihre Unterstützung) kaum mehr möglich waren, sondern mit den Funktionären der Dachorganisation vereinbart werden mußten und schließlich "die" Positionen und Stellungnahmen der Arbeiter-Gesangvereine nicht mehr von ihnen selbst kommen konnten, sondern von der Arbeiter-Sängerzeitung publik gemacht wurden, womit sich Entscheidungsfindungen (sei es in künstlerischen, sei es in politischen Fragen) auf der Vereinsebene erübrigten, weil die Entscheidungen ja bereits eine Etage höher gefallen waren.

Die Arbeiter-Gesangvereine, Medien der Selbstdarstellung der organisierten Arbeiterbewegung, behielten diese Funktion zwar, wenn sie an Partei- oder Gewerkschaftsveranstaltungen teilnahmen; in ihrem eigenen, engeren Kreis sowie in ihren eigenen Veranstaltungen wurden sie spätestens jetzt, ähnlich der Entwicklung der bürgerlichen Männer-Gesangvereine etwa dreißig oder vierzig Jahre zuvor, vorwiegend zu Medien reiner Geselligkeit um ihrer selbst willen. Ausnahmen hat es wohl gegeben; auf sie müßte in Fallstudien zu diesem Bereich besonderes Augenmerk gelegt werden.

Auf den Bereich der "Öffentlichkeit" wird im Abschnitt über die Erste Republik zurückzukommen sein (vgl. unten Kap. 3.5.). Dann wird auch der Begriff der "Gegenöffentlichkeit" einzubeziehen sein.

An dieser Stelle müßte eine Bewertung der Funktion von

Arbeiter-Gesangvereinen nach den Kriterien von "Teil-", "Sub-" und "Gegenkultur" (vgl. oben S 123 f.) die ihrerseits auf entsprechenden Strukturen der jeweiligen Öffentlichkeit beruhen, zu folgendem Schluß kommen:

Die Arbeiter-Gesangvereine konnten wohl den Fortbestand "kultureller Immobilien" und eine Stabilisierung gefährdeter Identität ihrer Mitglieder bis zu einem gewissen Grad leisten (vgl. oben Kap. 1.3.2.1.) sie konnten zwar teilweise die oppositionelle Tradition der bürgerlichen Männer-Gesangvereine reaktivieren, die Arbeiterbewegung konnte mit ihrer Hilfe sich selbst ausschnittweise darstellen und auf diese Weise nach außen hin agitieren und nach innen den Zusammenhalt stärken; und schließlich konnten die Arbeiter-Gesangvereine so effektiv in Konkurrenz zu den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen treten, daß ihre Mitgliederzahlen in Deutschland sogar mit denen der bürgerlichen Vereine gleichzogen. Aber sie behielten nahezu sämtliche Traditionen der bürgerlichen Männer-Gesangvereinsbewegung bei (mit Ausnahme des Wettsingens, das an Bedeutung verlor) und ihre Lieder waren teils dieselben, teils basierten sie musikalisch und textlich auf deren Traditionen (allerdings zeigen manche Texte gegenkulturelle Ansätze); die Arbeiter-Sängerbewegung vermochte weder inhaltlich, noch organisatorisch, noch vom Vereinsleben her die Vorbilder der bürgerlichen Männer-Gesangvereine durch Neues zu ersetzen (1). Sie wären daher nach dieser Terminologie als teil- bzw. gruppenkulturelle, in manchen Phasen der Entwicklung als subkulturelle Organisationen einzuordnen.

Jedoch bedeutet die Diskussion anhand dieser Kriterien, die in der Arbeitergeschichtsschreibung nach wie vor zu Polemiken zu führen imstande ist, eine unzulässige Verkürzung. Sie vermag wohl, ein idealtypisches theoretisches Konstrukt von "Gegenkultur" negativ von der historischen Realität bürgerlicher Öffentlichkeit und Kultur einerseits und der der Arbeiterorganisationen

---

(1) Anders als die organisierte Arbeiter-Sängerbewegung ist nach diesen Kritierien allerdings die Verwendung von Arbeitervolksliedern in konkreten Kampfsituationen zu beurteilen; vgl. oben Kap. 1.3.2.2.

andererseits abzugrenzen. Aber das Ergebnis, die frühe organisierte Arbeiterbewegung habe keine proletarische Öffentlichkeit oder Kultur (bzw. Gegenkultur), sondern allenfalls Ansätze dazu entwickeln können, ist in diesem Theorieansatz zwangsläufig eingeschlossen. Dieser Ansatz vermag nur begrenzt festzustellen, was denn - außer der Verhinderung von "Gegenkultur" - die Übernahme bürgerlicher Organisationsstrukturen und Inhalte durch die Arbeiterbewegung auch noch bewirken konnte; ihm entgleiten schließlich Bereiche, wie der des subjektiven Gebrauchswerts von solchen Arbeiterorganisationen (dazu wurden einige Hinweise oben in Kap. 1.3.2.1. gegeben).

Oben (S 79 - 94) wurde gezeigt, daß die Vereine der Arbeiterbewegung gegenüber den identitätszerstörenden Arbeitserfahrungen und gestörten Sozialbeziehungen von Arbeitern und kleingewerblichen Handwerkern Nischen zur Erhaltung der gefährdeten Stabilität der Identität bilden konnten, indem sie bestimmte Teilbereiche familialer Geborgenheit, die dem Einzelnen mit dem Verlassen seiner Familie verlorengehen mußten, wiederherstellen konnten. Weiters wurde kurz die Theorie des "emanzipativen Minimums" erläutert (S 91 f.),sowie als These formuliert, daß den fraktionierten Bereichen der jeweiligen subjektiven Identität unterschiedliche Niveaus der Chancen auf Entwicklung, Artikulation und Befriedigung von Wunschproduktionen entsprechen. Gefolgert wurde, daß nicht einlösbare Wunschproduktionen zugunsten real erreichbarer Verbesserungen der Lebensbedingungen diskriminiert werden (S 90) Die daraus zu ziehenden Folgerungen sind mit dem Theorieansatz von "Gegenkultur" kaum mehr zu erfassen.

Gesellige Vereine, wie die Arbeiter-Gesangvereine, stell-

ten ihren Mitgliedern mit den Nischen zur Erhaltung der gefährdeten Stabilität der Identität gleichzeitig Freiräume zur Verfügung, in denen das "emanzipative Minimum", jener Rest des Bewußtseins von der Möglichkeit nicht-entfremdeter Lebens- und Arbeitserfahrungen, bessere Chancen auf Entwicklung erhielt, als in den täglichen zerstörerischen Arbeitserfahrungen und der sozialen Desintegration der Arbeiter des späten 19. Jahrhunderts. Dies konnte (als notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung) zu einer Schärfung der Wahrnehmungskraft gegenüber den täglichen Arbeitserfahrungen führen. Damit wurde die Möglichkeit zur Politisierung (allerdings in einem sehr weiten Sinn) der Wahrnehmung und des Bewußtseins als einer Voraussetzung für politische Tatbereitschaft von solchen Arbeiterorganisationen bereitgestellt. Daß und warum politische Aktionen in den Arbeiter-Gesangvereinen selten waren, sondern meist den - auch so bezeichneten - politischen Organisationen überlassen blieben, wurde oben zu zeigen versucht. Obwohl darüber keine Daten zur Verfügung stehen, ist anzunehmen, daß der Weg über einen Arbeiter-Gesangverein in eine politische Organisation nicht selten war und so die Arbeiter-Gesangvereine eine Art "Politisierung", aber nicht im eigenen Verein, sondern als Basis für Aktivität in den politischen Vereinen, erzielen konnten. Wenn und wo ihnen dies gelang, hatten sie damit ideale Agitation geleistet (1).

Der Vorwurf, in den Arbeiter-Gesangvereinen würden nicht

---

(1) Nach dem Grad der "Politisierung" von Arbeiter-Gesangvereinen zu fragen, ist daher müßig, weil er allein aus den Arbeiter-Gesangvereinen und ihren Aktivitäten nicht erfaßbar ist und daher die Frage unzutreffend ist.

einlösbare Wunschproduktionen zugunsten erreichbarer Lebensverbesserungen abgedrängt, mag wohl stimmen, darf aber m.E. nicht zur entscheidenden Frage hochstilisiert werden; es bleibt die Tatsache bestehen, daß die Mitgliedschaft in geselligen Vereinen, wie eben den Arbeiter-Gesangvereinen, subjektiv als Verbesserung und Erleichterung des Lebens empfunden wurde. Negt/Kluge beziehen den Bereich der Phantasie, der Wunschproduktion (und damit zusammenhängend die Bereiche "Bedürfnis" und "Verdrängung") in ihre Untersuchung ein. Sie kommen zu dem Schluß, daß dieser Bereich bzw. sein Rest, selbst wo er gesellschaftlich zugelassen ist, im Herrschaftsinteresse instrumentalisiert wird (Negt/Kluge 1977, v.a. S 66 - 75). Ohne die These selbst angreifen zu wollen, muß doch festgehalten werden, daß sie die Befriedigungen, die Freude, die Stabilisierung gefährdeter Identität, die ja subjektiv als positiv empfunden wurde, mißachtet; die Entlarvung der Scheinhaftigkeit solcher Art von Bedürfnisbefriedigung und Wunschproduktion, so richtig sie ist, sieht - entgegen ihrem Anspruch - ab vom Einzelnen, indem sie ihm noch die letzten Reste wie auch immer scheinbarer und bruchstückhafter subjektiver Wärme anklagend vorhält und sie als Versuch mit untauglichen Mitteln einstuft, anstatt sie als Anknüpfungspunkt für den Kampf um ein erfüllteres Leben zu sehen, in dem Keime der Emanzipation eingeschlossen sind (1).

---

(1) Insofern entsprechen die allgemeinen, unscharfen und schwärmerischen Aussagen der Texte der Tendenzlieder (Sonne, Licht etc.) genau diesen unscharfen Wunschproduktionen, ja selbst die Texte der typischen Liedertafelliteratur (Trink-, Liebes-, Scherzlieder u.ä.) lösen noch Resonanz in den wie immer verdrängten und verborgenen Wünschen nach einem anderen Leben aus.

1.3.2.4. Bildung

In einem weiteren Punkt greifen Begriffe wie "Gegenkultur" zu kurz, nämlich in dem der sozialintegrativen Funktion der Arbeiterbildung. Erst heute, auf der Basis der Kenntnis der weiteren historischen Entwicklung, ist es leicht, diesen Weg, der damals als reale Möglichkeit erschien, als den falschen zu identifizieren.

Der Verlust von traditionellen Bindungen, Einordnungs- und Identifikationsmöglichkeiten, sowie die Verkehrsformen und die soziale Desorganisation in der industriellen Produktion stellte die Arbeiter zunächst orientierungslos in unbekannte Lebensformen bzw. hielt sie in ihrer Orientierungslosigkeit und Isolation fest. In dieser Situation stellten die Organisationsformen der frühen Arbeiterbewegung nicht nur Möglichkeiten für eine neue Verankerung des Einzelnen zur Verfügung, sondern wurden auch zum Transmissionsriemen zwischen dem Einzelnen und dem Gesamten der Gesellschaft (und nicht nur ihres Ausschnitts, der Arbeiterbewegung).

In den Protokollen des ersten Arbeitervereinstags im Juni 1863 in Frankfurt/M. ist die Schlußresolution ein Bekenntnis zur Bildung im Hinblick auf die Einordnung in die bürgerliche Gesellschaft:

> Sie "spricht nur von 'Nachhilfe in der Schulbildung' und der Absicht, 'durch maßvolle Leitung und Haltung der Vereine sich einen höheren moralischen Boden in der bürgerlichen Gesellschaft zu erwirken'" (Feidel-Mertz 1972, S 38).

Und Brückner/Ricke interpretieren:

> "Beides: die Organisierung der Arbeiter, als Majorität der städtisch werdenden Population, in Vereinen, Gewerkschaft, Partei, und deren Kultivierungsprogramm: das Angebot eines festen,

> normativen sittlich-ästhetischen Rahmens durch Annäherung an und endliche Identifizierung mit der bürgerlichen Kultur (als Bildung, Kunst, Sitte und Wissen) sind also Re-Orientierungsinstrumente für eine in ihre Schicksalsängste freigesetzte, in den neuen urbanen Kommunikations-Forderungen schwimmende und am Arbeitsplatz ausgebeutete und isolierte, durchweg abhängige Population. Auf diesem Wege holt sich die Arbeiterbewegung ihr Bürgerrecht" (Brückner/ Ricke 1975, S 39 f.; Hervorh. i. O.).

Im Anspruch, "dem Volk" - verstanden als die Masse der Arbeiter - die Errungenschaften der bürgerlichen Kultur, aus denen sie ausgeschlossen waren, aufzuschließen, liefen Ziele der Arbeiter-Bildungs- und der Arbeiter-Musikbewegung zusammen. Die Vermittler dieser Art von kultureller Bildung waren anfangs lange Zeit vor allem Exponenten des Bürgertums, die sich für die Arbeiterbewegung einsetzten oder ganz zu ihr übergegangen waren (wie ja insgesamt viele Führer der frühen österreichischen Arbeiterbewegung - wie in Deutschland auch - ehemals liberale Intellektuelle waren) (1); sie hatten ihr Kulturverständnis, ihre kulturelle Bildung im Rahmen der bürgerlichen Kultur und des bürgerlichen Lebenszusammenhangs gewonnen.

> "Das seiner selbst und seines Ausschlusses von der Humanität bewußt werdende Proletariat wurde zunächst bereitwillig und dankbar Objekt einer Arbeiterbildung, die es als beschädigtes Subjekt aus sich noch nicht zu tragen vermochte" (Feidel-Mertz 1972, S 29).

---

(1) Vgl. auch Dowe (1979, S 127), der von den "im Schlepptau der Liberalen segelnden Arbeiter-Bildungsvereine(n)" schreibt; weiters auch etwa Otruba 1980, S 135 f.

Die Aneignung des "kulturellen Erbes", über dessen Wert wie auch über die Methodik der Aneignung innerhalb der Arbeiterbewegung eine umfangreiche Diskussion entstand (vgl. unten Kap. 2.), gelang indes nicht so einfach: Die in den Arbeiter-Bildungs- und -Gesangvereinen erfolgte Übernahme bürgerlicher Werte und bürgerlicher Kunst-Ausübung hatte solange nämlich noch "subversive Qualitäten" (Brückner/Ricke 1975, S 41), solange sie als staatsgefährlich verfolgt und verboten wurde (Verbote zur Teilnahme an Schiller-Feiern etc.). Entsprechend groß war auch das Aufsehen, das das erste Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzert 1905 erregte, obwohl es zuvor schon eine Tradition "volkstümlicher Konzerte" in Wien gegeben hatte. "Bürgerliche Kultur" (im engeren Sinn die bürgerliche Kunst) war wohl einerseits ein Vorbild, dessen beste Erscheinungen (vor allem die, in denen die Funktionäre bürgerliche Fortschrittlichkeit vermuteten, wie bei Beethoven oder eben Schiller) nun den Arbeitern nicht nur zugänglich, sondern auch verständlich gemacht werden sollten, gleichzeitig war sie ein Kampfbegriff, da die Arbeiterbewegung die Aneignung des "kulturellen Erbes" gegen das Bürgertum durchsetzen mußte.

Diesen Prozeß des Kampfes der Führer der Arbeiterbewegung um das kulturelle (und zugleich das politische) Erbe des (revolutionären) Bürgertums einfach als "Verbürgerlichung" der Arbeiterbewegung abzuqualifizieren bedeutet daher eine unzulässige Verkürzung, selbst wenn - auf lange Sicht gesehen - dieses Ergebnis vielleicht tatsächlich nachweisbar ist. Nicht nur mußte die Übernahme bestimmter bisher spezifisch bürgerlicher Werte (politisch in ihrer Richtung unzulänglich angedeutet mit der alten Forderung nach Freiheit und

Gleichheit, kulturell - ebenso unzulänglich - mit der Forderung nach Bildung und nach der wenigstens rezeptiven Teilhabe an der bürgerlichen Kultur) dem Bürgertum abgetrotzt werden; die Arbeiterbewegung erkannte gegen Ende des 19. Jahrhunderts recht genau, daß die Grundpfeiler der bürgerlichen Ideologie und der bürgerlichen Gesellschaft, nämlich Freiheit und Gleichheit, zumindest Besitz und Bildung voraussetzen (vgl. oben S 130). Diese Voraussetzung schloß Arbeiter unter der Decke dieser Ideologie von eben diesen Grundrechten weitgehend aus. Daher schien die Eroberung dieser Voraussetzungen ein erfolgversprechender Weg, das Bürgertum mit seinen eigenen Waffen zu schlagen und den Arbeitern die ihnen vorenthaltenen politischen und kulturellen Rechte zu sichern. Der Weg der Eroberung der kulturellen Errungenschaften des revolutionären Bürgertums mußte hier natürlich als der unmittelbarer erfolgversprechende Weg erscheinen. Das Bürgertum wurde von der Arbeiterbewegung deshalb zwar als ursprünglicher fortschrittlicher Träger revolutionärer politischer Aktion verstanden, der aber mittlerweile seine eigenen politischen Forderungen vergessen habe, sie leugne oder verrate, und der seine revolutionären kulturellen Errungenschaften nicht mehr als revolutionäre Kultur vor revolutionärem politischen Hintergrund verstehen könne, sondern nur mehr als isoliertes ästhetisches Ereignis.

Emig hat diese Argumentation - allerdings im allgemeinen Rahmen der frühen Sozialdemokratie - an Schriften und Reden von Funktionären (wie Liebknecht) nachgewiesen (vgl. Emig 1980, S 177); sie stellt zugleich fest:

> "Es ergab sich aus dem organisatorischen Alltag, daß die Verwirklichung der Forderungen von 1848 - Presse-, Rede-, Versammlungs- und Koalitionsfreiheit - unmittelbar die eigenen Bestrebungen förderte und in keiner Hinsicht mit ihnen kollidierte" (Emig 1980, S 178).

Die Repräsentanten der - meist - aus deutschnationalliberalem Lager stammenden Bürgerlichen innerhalb der Sozialdemokratie (in Österreich etwa Oberwinder und dann Victor Adler) nahmen Forderungen der bürgerlichen Demokratie von anfang an in ihre Programme auf.

> "Deutlich war das namentlich bei den Eisenachern, die sich aus der Sächsischen Volkspartei und der Süddeutschen Volkspartei entwickelt hatten. (Programm von 1869) Natürlich enthielt auch das von Marx heftig kritisierte Gothaer Programm von 1875 Forderungen der bürgerlichen Demokratie. Aber während Marx und Engels die spezifischen 'Fehler' des Gothaer Programms, die in seiner Konzeptionslosigkeit und seinem Phrasenwirrwarr lagen, auf das sichtbare Übergewicht Lassallescher, zum Teil von Liebknecht hineingebrachter 'Phrasen' zurückführten (MEW 34, S 125 - 130), war in der Sache die Tradition 'bürgerlich-demokratischer' Ideen in der deutschen Arbeiterbewegung seit ihren ersten Gehversuchen tief verwurzelt" (Emig 1980, S 178).

Liebknechts Massenagitationsbroschüren zeigen, so Emig,

> "nachdrücklich den Anspruch der deutschen Arbeiterbewegung, der einzig würdige 'Erbe' der von der Bourgeoisie verratenen Ideale zu sein" (Emig 1980, S 179).

Diese Haltung übertrug sich auf die zur Arbeiterbildung:

> "Der Gedanke, daß es unerläßlich sei, die Arbeiter zu einer immer höheren Bildung emporzuheben, wobei die Frage nach dem Inhalt dieser Bildung sekundär blieb, war der Grundgehalt fast jeder Stellungnahme deutscher Sozialdemokraten zu kulturellen Fragen. Schon Lassalle hatte diese Position vertreten, besonders em-

> phatisch verkündete denselben Gedanken Liebknecht, und auch die 'Parteilinken' wie Franz Mehring und Clara Zetkin, die in den 90er Jahren mehr in den Vordergrund rückten, forderten, daß die Bildungsansprüche der Arbeiter nicht heruntergedrückt, sondern vermehrt, erweitert und erhöht werden sollten.
>
> Im Bemühen, das Bildungsniveau der Arbeiterklasse zu heben, vergaß man dabei nicht selten die Realität: die tatsächlich vorhandenen geistigen Fähigkeiten der deutschen Arbeiter. Bis zur Leidenschaftlichkeit emotional erregbar, trat Liebknecht zwar überall für die Sache der Arbeiter ein; aber bei alledem blieb er ein Anhänger des humanistischen Bildungsideals, der Sohn einer gutsituierten Familie von Akademikern, der Nachkomme vieler Generationen von Pfarrern und Beamten, dem jedes tiefere Verständnis für Volksschüler und Halb-Analphabeten abging" (Emig 1980, S 135).

Als Liebknechts Bildungsideal zeigt sich laut Emig

> "das humanistische Bildungsideal der Bildungsstätten, die ihn selbst geprägt hatten: humanistisches Gymnasium und Universität (Studium der Altphilologie)" (Emig 1980, S 136).

Liebknecht wandte sich wohl gegen die Ausklammerung des politischen Kampfs aus der Bildungsarbeit, wie sie noch die älteren Bildungsvereine vielfach vollzogen hatten, jedoch blieben die Inhalte seiner Vorstellungen von Arbeiterbildung die seiner eigenen Bildung:

> "Was Liebknecht ablehnte, war die Kultur und Gesellschaft des Kaiserreichs, keineswegs jedoch die geistige Welt des bürgerlichen Humanismus und Idealismus" (Emig 1980, S 138).

Von dieser Basis ausgehend schielte die Sozialdemokratie gleichzeitig auf das Bild der Partei in den Augen ihrer Gegner. Keinesfalls wollte man dem Gegner Anlaß geben, zu behaupten, die Sozialdemokratie

zerstöre "die Kultur" und drücke "die gesamte Menschheit auf den Standpunkt des Proletariers" (August Bebel, Parteitagsprotokolle 1897, zit. n. Emig 1980, S 124); damit mußte aber der Maßstab des Gegners zum eigenen Maßstab werden.

Die Sozialdemokratie sah sich nicht nur als Erbe einer vom Bürgertum mittlerweile verratenen Kultur und Politik, sondern sie sah in dieser Art von Bildung auch ein Mittel im politischen Kampf zur Durchsetzung der - wie ihr schien - ersten Schritte auf dem Weg zum Sozialismus, nämlich der alten Forderungen der bürgerlichen Demokratie; gleichzeitig schien ihr "Bildung" den Aufstieg zum Gesprächspartner der bürgerlichen Parteien zu sichern. In diesem Sinn sah die Sozialdemokratie in Bildung - um eine Formulierung des Erziehungswissenschaftlers Saul B. Robinsohn für diesen Zusammenhang zu nützen - eine wesentliche "Ausstattung zum Verhalten in der Welt".

Die Funktion der Arbeiterbildung, "sich einen höheren moralischen Boden in der bürgerlichen Gesellschaft zu erwirken" (s. o., S 153), wurde innerhalb der Arbeiterbewegung also erkannt und als Anspruch gesetzt. Die Abgrenzung vom Bürgertum in eigenen Vereinen bereitete somit - teilweise sogar bewußt gesteuert - unter der Decke dieser Absonderung die schließliche Integration in die bestehende bürgerliche Gesellschaft vor (1). Unter dem Gesichtspunkt dieser Doppelfunktion von Ar-

---

(1) Vgl. auch Feidel-Mertz 1972, v.a. S 47, und Dowe 1979, S 126; Dowe führt allerdings diesen Punkt nicht genauer aus.

beitervereinen allein (als Abkapselung einerseits, als Medium sozialer Integration andererseits) ist somit der Begriff der "Gegen-" oder der "Proletarischen Kultur" eine für die Analyse wenig brauchbare Kategorie. Zwar blockierte das Ziel der (sozialen) Integration über den Weg der Arbeiterbildung in diesem Bereich eigene Entwicklungen einer - wie immer gearteten - proletarischen Kultur (1), andererseits aber versprach dieser Weg langfristig die Einordnung in die bürgerliche Gesellschaft und in die Strukturen politischer Entscheidungen, und damit gleichzeitig die Möglichkeit, die bestehende Gesellschaft eingreifend umzuformen (2).

Die Arbeiter-Sängerbewegung - als Teil der Arbeiter-Bildungsbewegung und vielfach aus Arbeiter-Bildungsvereinen heraus entstanden - stand in dieser Tradition. Anläßlich der Gründungsliedertafel der Wiener "Freien Typographia" am 13. 12. 1890 sagte deren Obmann unter anderem:

> "Dem arbeitenden Volke, der aus demselben entsprungenen Sozialdemokratie, war es vorbehalten, wie auf so vielen anderen auch auf dem Gebiete des Volksgesanges reformierend, bessernd, klärend, veredelnd einzuwirken. In wenigen Jahren ist eine große Anzahl von Gesangvereinen aus den Kreisen des Proletariats her-

(1) Und, damit untrennbar verbunden, auch eigene Wahrnehmungsformen und eigene Wege, subjektive und kollektive Erfahrungen originär zu verarbeiten (vgl. Negt/Kluge 1977, pass., die versucht haben, diese Blockierung zu analysieren).

(2) Allerdings wurde dieses Ziel zunehmend von den Gewerkschaften und der Partei monopolisiert, die folgerichtig dann auch verstärkt kulturelle, künstlerische und bildungspolitische Aktivitäten setzten und die Arbeiter-Bildungsvereine auch in deren ureigenstem Bereich auf ihre Linie zu bringen suchten (vgl. Langewiesche 1979 a, v.a. S 65 f., sowie oben S 142).

> vorgegangen und manche derselben haben sich zu künstlerischer Bedeutung emporgeschwungen.
>
> Das Proletariat hat eben auch Sinn für das Edle und Schöne, auch wir lieben die Kunst und die Wissenschaft, und diejenigen, welche uns als die professionellen Verächter der Wissenschaft und die Zerstörer aller Kunstwerke hinstellen, sind Lügner. Auch wir können uns begeistern für das Große, Erhabene, für die reinen Genüsse des Lebens, mehr vielleicht als jene, welche uns als roh und böse bezeichnen.
>
> Leider sind uns die Pforten der Tempel der Künste und Wissenschaften noch verschlossen, aber die in Wahrheit goldenen Schlüssel: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, werden uns auch diese Tore öffnen!" (Skudnigg 1969, S 6).
>
> "Die 'Freie Typographia' wird gute Kameradschaft halten mit den Brudervereinen und mit diesen innig vereinigt mithelfen, einen großen Arbeiter-Sängerbund zu schaffen, der allen Sängerfesten der Bourgeois-Gesangvereine wird die Spitze bieten können" (Skudnigg 1969, S 7).

Solche Sätze waren bei ähnlichen Gelegenheiten oft zu hören. Die Arbeiter-Sängerbewegung war ein Teil der Öffentlichkeit der Selbstdarstellung und Repräsentation einer sich formierenden gesellschaftlichen und politischen Bewegung (vgl. oben S 142 f., S 148). Dem Aspekt der öffentlichen Repräsentation, oben als Selbstdarstellung durch Abgrenzung gegenüber dem Bürgertum und als Teil einer "Notwehrreaktion" beschrieben, ist nun ein zweiter Gesichtspunkt hinzuzufügen: Indem sich Arbeiter-Gesangvereine von bürgerlichen Männer-Gesangvereinen abgrenzen, konstituieren sie sich zugleich als Subjekt, das nicht nur nach innen, vor der eigenen Bewegung der Arbeitersänger und der Sozialdemokratie, repräsentieren will, sondern auch nach außen, gegenüber dem Bürgertum. Diesem gegenüber sollten die Arbeiter-Gesangvereine dokumentieren, daß auch Arbeiter genauso Chormusik reproduzieren können, daß sie genauso künstle-

rische Bedürfnisse, aber auch Fähigkeiten haben. Die Arbeitersänger wollten die Ergebnisse ihrer Chorarbeit vom Bürgertum anerkannt wissen. So sagte Karl Höger, der Obmann der "Freien Typographia", anläßlich der zehnten Gründungsliedertafel dieses Chors am 26. 11. 1899 unter anderem:

> "Was aus der 'Freien Typographia' in künstlerischer Hinsicht geworden ist, das ist Ihnen, die Sie deren Wirken kennen, wohlbekannt. Unsere Presse hat es mehr als einmal mit freudiger Genugtuung vermerkt, daß aus dem Kreis der Arbeiter ein solch ausgezeichneter Gesangverein hervorgegangen, der es in jeder Hinsicht mit den ersten Gesangvereinen der Residenz und des Reiches aufnehmen kann und dessen Leistungen selbst von unseren Gegnern ohne jede Einschränkung anerkannt werden" (Skudnigg 1969, S 34)(1).

Auch so erklärt sich das bereits oben (S 159) beschriebene Konkurrenzverhältnis, in das Arbeiter-Gesangvereine zu bürgerlichen Männer-Gesangvereinen, wie auch Arbeiter-Sinfoniekonzerte zu den anderen Konzertveranstaltern gerieten.

Auch für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte gilt das glei-

---

(1) Teilweise reagierten bürgerliche Zeitungen mit entsprechender Anerkennung, wie der Abdruck eines Feuilletons aus einer Regionalzeitung ("Oravicza-er Wochenblatt") zur Gründungsliedertafel des Jahres 1891 bei Skudnigg zeigt; es beginnt (unter der Überschrift: "Eine Nacht unter den Sozialisten") so: "Erschrecken Sie nicht, Herr Redakteur! Ich befand mich 'wirklich und wahrhaftig' eine ganze Nacht unter 'wirklichen und wahrhaftigen' Sozialdemokraten und dennoch kam ich mit heiler Haut davon, weile noch unter den Lebenden und freue mich nach Kräften der herbstlich-schönen Tage, die uns eben jetzt von 'oben' beschieden sind" (Skudnigg 1969, S 14). Anschließend folgt ein sehr positiver Bericht über die Veranstaltung.

che: Neben dem Hauptanliegen ihres Gründers David Josef Bach, die Werke der großen Komponisten, vor allem Beethovens, den Arbeitern nahezubringen (also Konzerte als Bildungsinstitution) spielte auch der Aspekt der Gewinnung von Anerkennung durch das Bürgertum eine nicht geringe Rolle, auch wenn Konzerte für Arbeiter in einem Rahmen wie dem Großen Wiener Musikvereinssaal zugleich ein Schritt der Absonderung vom Bürgertum waren (1).

Die logische Folge dieser Entwicklungen war die Auseinandersetzung mit dem "musikalischen Erbe" innerhalb der Arbeiter-Musikbewegung. Diese Auseinandersetzung, heute noch wesentlicher Bestandteil jeder materialistischen bzw. marxistischen Kunsttheorie, wird in Kap. 2. nachvollzogen, soweit sie für die österreichische organisierte Arbeiter-Musikbewegung von Bedeutung ist.

1.4. "Verbürgerlichung" - Anmerkungen zu Einschätzungen der frühen Arbeiter-Gesangvereine in der Literatur

Nach wie vor wird in der Literatur über die Arbeiter-Musikbewegung häufig davon ausgegangen, daß nach einer frühen, revolutionären Phase die Arbeiter-Sängerbewegung revisionistische Tendenzen entwickelt und sich zunehmend einerseits dem bürgerlichen Kunst-

(1) Zur Geschichte der Arbeiter-Sinfoniekonzerte vergleiche unten Kap. 3.3.

ideal untergeordnet, andererseits der Trivialkultur-Geselligkeit der bürgerlichen Männer-Gesangvereine angeschlossen habe. Diese Auffassung - vor allem vertreten von Wissenschaftlern aus der DDR - geht in erster Linie auf Hanns Eisler zurück.

Eisler weist zwar in seinem Aufsatz "Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848" (1) auf die bürgerliche Abkunft der Arbeiter-Gesangvereine hin: "These were essentially copies of the bourgeois male choral societies. Even the music was taken from bourgeois models" (Eisler 1973, S 212); gleich danach heißt es aber bereits:

> "These organizations existed not only for purposes of education and entertainment but were of a militant nature as well. The young proletarian giant forged his first weapons" (ebd.).

In einem anderen Aufsatz (Die Erbauer einer neuen Musikkultur, 1931; Eisler 1973, S 140 - 163) weist Eisler auf einen Hauptunterschied bereits der ersten Arbeiter-Gesangvereine zu den bürgerlichen Gesangvereinen hin, demzufolge jene "die rein bürgerliche Funktion der Musik, das ist die scheinbare Zwecklosigkeit, nicht ohne weiteres" übernehmen konnten (Eisler 1973, S 156).

> "Sie waren zur Zeit der Illegalität der politischen Apparate, zur Zeit des Sozialistengesetzes ein Deckmantel für politische Betätigung, und es ist bezeichnend für den Kampf-

---

(1) Der Aufsatz ist datiert mit 1934 und erschien englisch im "Music Vanguard" (New York), März/April-Heft 1935, S 33 - 48; die in der deutschsprachigen Quelle fehlenden Stellen wurden in: Eisler 1973 aus dem englischen Text ergänzt.

> charakter einer anscheinend reinen Kulturorganisation, daß sie sofort bei Beginn ihres Entstehens von der Polizei kontrolliert und schließlich unterdrückt wurde. ... Aus dem Zwang, die Arbeitskraft durch Erholung, und zwar durch kulturelle Beschäftigung, zu reproduzieren, werden diese Kulturorganisationen sofort in die Klassensituation der Arbeiterschaft gedrängt und erhalten einen Kampfcharakter. ... Der Zwang zur Verteidigung der Organisation führt auch zwangsläufig den Angriff nach sich, und der ist im Kulturellen die Agitation und die Propaganda und führt schließlich zur Entstehung einer ganz eigentümlichen Form der Musik, des Tendenzliedes" (Eisler 1973, S 156 f.)(1).

Diese Tendenzkunst sei eine Kunst gewesen, die eine klassenbewußte Avantgarde der Arbeiter den noch unbewußten Arbeitern als emotionale, an das Gefühl appellierende Vorarbeit für die eigentliche Propaganda geboten hätten. Der Stil dieser Lieder sei vom ästhetischen Standpunkt aus auch in der Meinung der Bourgeoisie veraltet gewesen (Eisler 1973, S 125 f.). Somit ergäbe sich eine eigentümliche Spannung zwischen fortschrittlicher Funktion der Lieder und konservativer Ausdrucksform.

Von dieser ersten Etappe der Geschichte der deutschen Arbeiter-Gesangvereine unterscheidet Eisler als zweite Etappe die Zeit nach dem Sozialistengesetz bis 1914. Mit dem Aufschwung der Sozialdemokratie sei folgende Entwicklung der Arbeiter-Gesangvereine einhergegangen:

> "Der heroische, kämpferische Charakter, den die jungen Musikorganisationen zur Zeit des

---

(1) Ähnlich auch Eisler 1973, S 213, z.B.: "Zur Zeit des Sozialistengesetzes wurden die Aufgaben dieser Musikvereine immer größer und bekamen einen heroischen Charakter".

> Sozialistengesetzes noch hatten, verlor sich immer mehr und an seiner Stelle entstand ein spießbürgerlich selbstzufriedenes Vereinsleben, eine Musikbewegung, die den zurückgebliebensten, kleinbürgerlichen Musikstil pflegte, eine behäbige Geselligkeit, die eher apolitisierte und die mit einer entsetzlichen Vereinsmeierei verbunden war. Dieser Versumpfung der Arbeitermusikbewegung stellten sich aber immer wieder Bestrebungen fortschrittlicher revolutionärer Art gegenüber. ... Hätte sich die SPD vor dem Kriege gespalten, so wären die besten Elemente in der Arbeitersängerbewegung zu einem politischen Kampf gegen Vereinsmeierei und unpolitischen Musikbetrieb gezwungen worden" (Eisler 1973, S 215).

Die Ursache dieser "Versumpfung" erblickte Eisler vor allem im Nicht-Austragen von Fraktionskämpfen, das auf lange Sicht den rechten Flügel der SPD gestärkt habe; dieser hätte sich vor allem auf "bessergestellte Arbeiterschichten, qualifizierte Facharbeiter" gestützt, die gerade in den Arbeiter-Gesangvereinen überproportional vertreten gewesen seien (weil sich die anderen Arbeiterschichten Mitgliedsbeiträge und den erforderlichen Festtagsanzug nicht leisten konnten) und die organisatorischen Führungsposten (Vorstand, Musikwart, Kassier) und daher auch die ideologische Führung innegehabt hätten (Eisler 1973, S 214 f.)(1).

---

(1) Der Hinweis Eislers auf die gehobenere soziale Position der meisten Arbeiter-Gesangvereinsmitglieder im Vergleich zum Durchschnitt der Arbeiter ist von großer Bedeutung; er ist explizit allerdings nur bei Eisler zu finden, jedoch scheint die Begründung mit relativ hohen Ausgaben (für Kleidung und Mitgliedsbeiträge) überzeugend. Fuhr weist ebenfalls - allerdings nur im allgemeinen Rahmen - auf die Inhomogenität der Arbeiterklasse und auf das Überwiegen "kleinbürgerlich-handwerklich vorgeprägter Ar-

Die heutige Forschung in der DDR geht in wesentlichen Punkten von den selben Positionen aus. Sie stützt sich dabei auf drei zentrale Punkte:

1) Die Arbeiter-Sängerbewegung der Zeit der Anfänge der organisierten Arbeiterbewegung sei in enger Verbindung mit der politischen Arbeit, Agitation und Programmatik der Bewegung gestanden; in Verbotszeiten habe sie tragende Bedeutung für die Fortführung und Entwicklung der Arbeiterbewegung gehabt.

2) Die organisierte Arbeiter-Sängerbewegung sei unter dem Einfluß opportunistischer, reformistischer und/oder revisionistischer Funktionäre ab etwa 1900 zunehmend verbürgerlicht.

3) Entsprechend habe sich die Arbeiter-Sängerbewegung zweigleisig entwickelt: Revolutionäre Arbeitersänger hätten weiterhin im einstimmigen Massengesang das Kampflied, die unter revisionistischem Einfluß stehenden Vereine der Arbeitersänger zunehmend andere Musikformen gepflegt; letztere seien zu Abbil-

---

beiter" bei der Besetzung von Ämtern und Vereinsposten hin; für die konkrete Situation in der Sängerbewegung gibt er allerdings diesbezüglich keine Informationen (Fuhr 1977, S 41 f.). Einerseits mag Eislers Folgerung aus diesem Faktum bzgl. der Stärkung des rechten Flügels der SPD stimmig sein, andererseits macht dieser Hinweis einen gewissen Gegensatz der Interessen von Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern der Arbeiter-Gesangvereine wahrscheinlich, der eine der Ursachen für die frühe Trennung der in der Arbeiterbewegung gesungenen Lieder in "Arbeiter-Volkslieder", Parteilieder und Arbeiter-Chorlieder gewesen sein kann (vgl. oben Kap. 1.3.2.2.): Auch so wäre erklärbar, daß im Verein meist andere Lieder gesungen wurden, als auf der Straße (bei Demonstrationen etc.), wo den konkreteren, kämpferischen Liedern der Vorzug gegeben wurde.

dern bürgerlicher Vereine mit allen ihren Riten und der Vereinsmeierei geworden.

Zu 1)

> "In ihren Anfängen war die Arbeiterchorbewegung noch eng mit der revolutionären Arbeiterbewegung verbunden, und deren Kampfcharakter spiegelte sich zu dieser Zeit in den Musikorganisationen der Arbeiter wider" (Lammel 1978, S 95).
>
> "Viele Arbeiterchöre setzten trotz Verbots und Verfolgungen ihre Tätigkeit unter neuem Namen oder getarnt als bürgerliche Gesangsvereine fort und ermöglichten es damit vielerorts den Sozialdemokraten (zur Zeit des Sozialistengesetzes; W.J.), ihre illegale politische Arbeit weiterzuführen" (Lammel 1978, S 92).
> Vgl. auch Lammel 1972, S 58, Lammel 1974, S 27, Kaden 1974, S 53 f.

Festgehalten wird von Lammel - wie bereits früher von Eisler -, daß in bezug auf die musikalische Form von den Stilmitteln des bürgerlichen Männergesangs ausgegangen wurde;

> "das Ergebnis waren Schöpfungen, deren musikalische Gestaltung im Widerspruch zu ihrer inhaltlichen Aussage, zu ihrer freiheitlichen Thematik standen" (Lammel 1972, S 58; vgl. auch Lammel 1978, S 94 und Kaden 1974, S 53)(1).

Zu 2)

> "Beginnend mit den Liedern auf Lassalle, prägten sich in sozialdemokratischen Jugend- und Parteiliedern die politischen Auffassungen des Reformismus und Opportunismus in

---

(1) In Lammel 1978 mildert die Autorin diese Aussage: "... deren musikalische Gestaltung oft im Widerspruch ..." (S 94; Hervorh. W.J.).

> der deutschen Sozialdemokratie vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn der faschistischen Herrschaft aus; ebenso in der Praxis des organisierten Arbeitergesangs als vorherrschende revisionistische Strömung in der Deutschen Arbeiter-Sängerbewegung, bedingt durch die von rechten Sozialdemokraten beherrschte Führung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes" (Lammel 1972, S 53).

> "Die Ausbreitung des Reformismus innerhalb der sozialdemokratischen Parteiführung nach der Jahrhundertwende gewann auch auf die Leitung des DAS verstärkt an Einfluß. Dies machte sich in der Arbeiter-Sängerbewegung durch zunehmende Vereinsmeierei in vielen Chören, Selbstgenügsamkeit und kleinbürgerlich-sentimentale Programmgestaltung bemerkbar. ... Hand in Hand hiermit konnte ein wachsendes Abwenden zahlreicher Chöre vom politischen Lied, vom Tendenzchor, festgestellt werden" (Lammel 1974, S 30).

Für die Zeit der Weimarer Republik betont Lammel den Einfluß des Revisionismus noch stärker (Lammel 1972, S 59, Lammel 1978, S 96 f.). Die gleiche Position vertritt auch Kaden (1974, S 52, S 55 f.).

In diesem Punkt zeigen sich Unsicherheiten dieser Autoren in bezug auf die Datierung des Einsetzens revisionistischer Strömungen und die Beurteilung der Tendenzlieder: Einerseits seien die Arbeiter-Gesangvereine im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eng mit der politischen Arbeiterbewegung verbundene Organisationen mit Kampfcharakter gewesen (Lammel 1974, S 29, Lammel 1978, S 95), der Revisionismus habe um die Jahrhundertwende in führenden Kreisen der deutschen Sozialdemokratie Fuß gefaßt und dann zunehmend auf die Leitung des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds übergegriffen (Lammel 1978, S 97). Dies steht allerdings im Widerspruch zur Meinung der selben Autorin, wie ich sie am Beginn dieser Seite zitiert habe (Lammel 1972, S 53). Kaden gibt keine genauere Datierung

des Beginns des Einflusses des Revisionismus an, setzt ihn aber auch etwa um die Jahrhundertwende an (Kaden 1974, S 52, S 58).

Andererseits wiederum zeige gerade die Abwendung vom Tendenzchor nach der Jahrhundertwende den Einfluß des Revisionismus und die Verbürgerlichung (Lammel 1974, S 30, Lammel 1978, S 94), während die Autorin noch 1972 die Tendenzchöre als solche kritisiert hatte und somit auch hier - über ihre verschiedenen Publikationen verteilt - widersprüchlich argumentiert: 1972 hieß es:

> "Aber auch die Textvorlagen ließen die notwendige politische und ideologische Klarheit vermissen; sie waren unkonkret, verschwommen und benutzten gern revisionistische Phrasen vom 'Warten auf den goldenen Freiheitstag' oder von der 'Seele fernem Wunderland'. Die Sprache der Arbeiterchorlieder unterschied sich wesentlich von der klaren, kämpferischen und offensiven Haltung der revolutionären Arbeiterlieder. Der reformistische Einfluß der sozialdemokratischen Parteiführung machte sich bereits in der künstlerischen Gestaltung dieser frühen Arbeiterchorlieder, die einige Jahre vor und nach der Jahrhundertwende entstanden, deutlich bemerkbar" (Lammel 1972, S 58 f.; Hervorh. W.J.).

Zu 3)

> "Es entwickelte sich faktisch eine Zweigleisigkeit im Arbeitergesang: Der Chorgesang der Arbeitersänger und der Massengesang der revolutionären Arbeiter liefen nebeneinander her, ohne Beziehung zueinander. Lediglich einige internationale Arbeiterhymnen erklangen im Arbeiterchor im mehrstimmigen Satz wie auch als Massengesang auf der Straße" (Lammel 1974, S 28).

Insgesamt sei die Entwicklung der Arbeiter-Gesangvereine allerdings regional sehr unterschiedlich gewesen.

In zwei grundlegenden Punkten führen diese Aussagen in die Irre: Die These von der "Verbürgerlichung" ist in dieser Form nicht haltbar, da sich - wie oben in den Kap. 1.2. und 1.3. ausführlich dargestellt - die Arbeiter-Gesangvereine aus den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen heraus unter Beibehaltung ihrer typischen Ausprägungen als Geselligkeitsvereine entwickelt haben (1); politisierte und revolutionäre Arbeitersänger mußten sich, wollten sie ihren Anspruch nicht aufgeben, von Anfang an gegen die bürgerlichen Vereins-, Musik- und Musizierformen der meisten Arbeiter-Gesangvereine durchsetzen. Damit verliert aber auch die Datierung der "Verbürgerlichung" ihren Sinn. Und: Die zitierten Autoren begründen die bürgerlichen Formen in Vereinsleben und Musizierpraxis der Arbeiter-Gesangvereine monokausal mit dem Einfluß der opportunistischen, reformistischen und revisionistischen Leitung des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds; dieser Einfluß sei seinerseits Folge der revisionistischen Strömungen in der deutschen Sozialdemokratie (2). Die Begriffe "Opportunismus", "Reformismus"

---

(1) Vgl. auch die allgemeine Kritik Langewiesches an der Kategorie "Verbürgerlichung": Dieser Begriff sei in der internationalen Forschung immer noch ein Kampfbegriff, "der mehr vernebelt, als erhellt. Zudem setzt 'Verbürgerlichung' als Charakterisierung der Zielrichtung von kulturellen Anpassungsprozessen voraus, die etablierten kulturellen Normen generell als 'bürgerlich' zu definieren. Jeder Versuch der Arbeiterschaft und der Arbeiterbewegung, die europäische Kulturtradition aufzunehmen, geriete dann von vornherein zur 'Verbürgerlichung' - verstanden als positives oder negatives Werturteil, je nach politischem Standort des Betrachters" (Langewiesche 1979 a, S 29 f.; vgl. dort auch S 25 f. und S 390).

(2) Zu beiden Punkten vergleiche auch die Kritik von Dowe an Kaden (Werner Kaden, Die Entwicklung der

und "Revisionismus" werden zu Leerformeln, da lediglich bürgerliche Verhaltensweisen in Arbeiter-Gesangvereinen mit Erscheinungen der sozialdemokratischen Partei parallel gesetzt werden, ohne den Zusammenhang inhaltlich zu analysieren. Zweifellos hat die Wandlung der Partei von einer revolutionären zu einer innerhalb des parlamentarischen Systems konkurrierenden Partei Auswirkungen auf die Arbeiter-Gesangvereine gehabt; diese wären jedoch im Ensemble der anderen Traditionen und Einflüsse zu sehen, die die Arbeiter-Gesangvereine in bürgerlichen Vereins-, Musik- und Musizierformen festgehalten haben. Die Veränderungen, die es in der Arbeiter-Sängerbewegung vor allem ab Anfang des 20. Jahrhunderts unbestreitbar gab, sind ebenfalls nicht monokausal, sondern aus diesem Ensemble des ganzen Zusammenhangs zu begründen.

Ausgeblendet werden von den zitierten Autoren vor allem:

- Hervorgehen der Arbeiter-Gesangvereine aus den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen nicht nur bzgl. der musikalischen, sondern auch bzgl. der Vereinsform und der Beibehaltung sämtlicher entsprechender Rituale mit Ausnahme des Wettsingens;
- "Wilde" Arbeitersänger und Arbeiter-Gesangvereine;
- Quantitativer Stellenwert der "revolutionären Arbeitersänger" innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung;
- Beibehaltung des Musikrepertoires der bürgerlichen Männer-Gesangvereine in großem Ausmaß neben den Tendenzliedern;

Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933, Phil. Diss. Berlin/DDR 1965) in Dowe 1979, S 131 - 133.

- Unterschiede in Funktion, Verwendungs- und Kommunikationszusammenhang von Arbeitervolksliedern, Parteiliedern und Arbeiterchorliedern;
- Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen mit Partei und Gewerkschaften.

Politisierung der Arbeiter-Gesangvereine, ihre Stärke und ihr Zusammenhang mit der Arbeiterbewegung werden dadurch generalisierend überbewertet.

In der seit Ende des Zweiten Weltkriegs erschienenen österreichischen Literatur über die Arbeitersänger (1) wird ebenfalls deren Frühzeit heroisiert.

> "Die Tätigkeit der Arbeiterbildungsvereine und ihrer Gesangssektionen war eingebettet in die politische Tätigkeit vor allem der Sozialdemokratie. Der Agitations- und Organisationswert der Vereine, die in den ersten Jahrzehnten jeden Kampf der Arbeiterschaft mit ihren Liedern begleitete, war von großer Bedeutung" (Kannonier 1978 a, S 17).

> "Von Anfang an handelte es sich dabei um alternative bildungspolitische Vorstellungen zur bürgerlichen Kulturideologie. Es wurden zwar auch 'unpolitische' Volkslieder gesungen und in der Gestaltung lehnte man sich zum Teil an die Praktiken der bürgerlichen Liedertafeln an.

---

(1) Die österreichische Literatur zum Thema ist - von wenigen Ausnahmen abgesehen - Festschriftenliteratur oder dient der Würdigung wichtiger Personen oder Jahrestage; entsprechend problematisch ist die Arbeit mit dieser Literatur. Erst jüngst ist eine erste größer angelegte wissenschaftliche Untersuchung des Themas erschienen (Kannonier 1981); das Manuskript der vorliegenden Dissertation wurde allerdings vor Erscheinen dieses Buchs weitgehend abgeschlossen. Eine Auseinandersetzung mit diesem Buch mußte daher in den Anhang verwiesen werden. Was oben im Kap. 1.4. über die österreichische Literatur zum Thema - einschließlich früherer Arbeiten Kannoniers - gesagt wird, trifft für Kannoniers Buch nicht zu.

> Das Primat lag aber eindeutig auf der Unterordnung kultureller Bereiche unter die strategisch-programmatischen Ziele der Sozialdemokratie - erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnete sich eine allmähliche Umorientierung zugunsten der Rezeption bürgerlicher Kultur ab" (Kannonier 1978 a, S 15).

> "Insbesondere während des Ausnahmezustandes von 1884 - 1889 hatte die Arbeitermusikbewegung - zum Teil stellvertretend für die sozialdemokratischen Parteiorganisationen - immer wieder um ihre Existenz zu kämpfen. Daß es ihr gelang, ist, neben der politisch-organisatorischen Bedeutung der Vereine, als ein Ausdruck des ungeheuren Willens zu werten, das Ausdrucksmittel Musik als einen nicht unerheblichen Beitrag zum Kampf der Arbeiterschaft gegen das Bürgertum zu erhalten" (Kannonier 1978 a, S 18 f.; vgl. auch Kannonier 1978 a, S 27).

Kannonier setzt ohne weiteres den Wert der Gesangssektionen der Arbeiter-Bildungsvereine für den Aufbau der Organisationen der Arbeiterbewegung weitgehend gleich mit dem der Arbeiter-Bildungsvereine selbst, da er meist nicht zwischen Gesangssektionen und Bildungsvereinen unterscheidet (Kannonier 1978 a, S 15, S 17; Kannonier 1978 b, S 501 f.). So bringt er etwa den Hochverratsprozeß gegen Andreas Scheu, Oberwinder und andere von 1870 in unmittelbare und ausschließliche Verbindung mit den Arbeitersängern und ihren Liedern (Kannonier 1978 a, S 17).

Im wesentlichen gleich argumentiert Fränkel (1948, v.a. S 14, S 47), auf den sich Kannonier weitgehend stützt. Ebenso wie Kannonier nimmt bei Fränkel die Schilderung von behördlichen und polizeilichen Schikanen weiten Raum ein. Allerdings stellt Fränkel am Rande auch fest, daß die ersten selbständigen Arbeiter-Gesangvereine "weniger einer politischen Tendenz entsprangen, sondern vielmehr dem Gesangbedürfnis"

(Fränkel 1948, S 16); auch aus seiner kurzen Geschichte mehrerer Arbeiter-Gesangvereine (S 18 - 35) gehen Probleme der Arbeiter-Sängerbewegung, wie politische Differenzen innerhalb der Vereine, hervor. Während die zitierten österreichischen Arbeiten vom Anspruch her als wissenschaftliche Arbeiten zu werten sind, gibt es daneben auch einige Festschriften-Artikel, die die Heroisierung der Rolle der frühen österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung ins Extrem treiben (1).

Die obige Kritik an den Schriften von Historikern der DDR ist weitgehend auch für die österreichischen Historiker der Arbeiter-Sängerbewegung zutreffend.

Im Gegensatz zu Fränkel sieht Kannonier - ähnlich,

---

(1) Zwei Beispiele:
"Mit der Geschichte der österreichischen Sozialdemokratie ist die Geschichte der Arbeitersänger als 'Marschmusik der Partei' untrennbar verbunden. Die Partei und die Gewerkschaften hatten in der Zeit ärgster Verfolgungen in den Arbeitergesangvereinen eine Stätte der Sammlung gefunden" (Pinter L. 1968, S 13).

"Es kann niemand bestreiten, daß die Arbeiter-Gesangvereine, die vorerst oft nur Gesangssektionen von Fachvereinen und Arbeiter-Bildungsvereinen gewesen sind, den Löwenanteil an dieser wichtigen und schwierigen Werbe- und Agitationsarbeit geleistet haben. In diesen Gesanggruppen wurde beharrlich, stets von der behördlichen Auflösung bedroht, getarnt die Sozialdemokratische Partei aufgebaut. Die Arbeiter-Bildungsvereine und -Fachvereine, in denen vielfach Gesangssektionen der tragende Teil der Vereinstätigkeit gewesen sind, waren auch die Initiatoren der Verwirklichung des Versammlungs- und Vereinsgesetzes" (Vogl 1964, S 4; der Aufsatz steht unter dem Titel: Der Arbeitersang: Wegbereiter des Hainfelder Parteitages).

wie die DDR-Historiker - eine Wende der Entwicklung um 1900 und belegt sie mit:

- Übernahme der bürgerlichen Konzertform (Kannonier 1978 a, S 24 f.; Kannonier 1978 b, S 504 f.);
- Orientierung hin auf die große Kunst der Vergangenheit (Kannonier 1978 a, S 25 - 27; Kannonier 1978 b, S 505);
- Organsatorische Weiterentwicklung (Dachverbände, Verlag usw.; Kannonier 1978 a, S 23 und 26).

Bürgerliche Formen hatten, wie oben gezeigt, jedoch bereits zuvor hohen Stellenwert in den Arbeiter-Gesangvereinen. Die Orientierung hin auf die große Kunst macht Kannonier am Wechsel der einflußreichsten Persönlichkeiten im Musikleben der Arbeiterbewegung in Österreich fest: Nach dem Tode Josef Scheus 1904 wurde David Josef Bach zum wesentlichsten Experten der Sozialdemokratie in allen Fragen der Musik. "Seine Person steht exemplarisch für die Tendenzänderung in der sozialdemokratischen Kulturpolitik um die Jahrhundertwende" (Kannonier 1978 b, S 505; vgl. auch Kannonier 1978 a, S 26 - 28).

> "War für Josef Scheu auch die Erziehungsfunktion der Musik, ihre 'veredelnde' Wirkung auf die Arbeiterschaft noch untrennbar mit dem Arbeiterliedschaffen verbunden, mit der Einordnung der Musik in eine klassenmäßig strukturierte Gesellschaft, in der auch Kultur bewußt Partei zu ergreifen hat, trennte Bach die konkrete Politik von der Kunst" (Kannonier 1978 a, S 26; vgl. auch Kannonier 1978 b, S 505).

Jedoch läßt sich weder die starke Politisierung Scheus mit derartiger Bestimmtheit behaupten (vgl. das oben S 145 wiedergegebene Zitat Scheus), noch die Bach unterstellte Behauptung, er habe Kunst und Politik getrennt. Zudem hatte Bach nie größeren Einfluß auf

die Arbeiter-Sängerbewegung; er sah seine Hauptaufgabe im Rahmen der Veranstaltung von Theater- und Konzertabenden für Arbeiter und in der Kunstkritik in der AZ (zu Bach vgl. ausführlicher unten Kap. 3.2.).

Fränkel stellt in seiner Arbeit die Veränderungen in der Arbeiter-Sängerbewegung vor dem Ersten Weltkrieg nicht als Bruch dar, sondern schildert den quantitativen und organisatorischen Ausbau (Steigerung der Mitglieder- und Vereinszahlen, Einrichtung von gemischten Chören, Kinderchöre, Chorzusammenlegungen etc.) als Fortführung der Erfolge früherer Zeit.

Die Heroisierung der Geschichte der frühen österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung hat Tradition bereits seit den 20er Jahren, auch wenn damals noch häufig die Erinnerung an geringe Verankerung in der Sozialdemokratie und an bürgerliche Vereinsriten - die in der Zeit der Ersten Republik zu einem der Hauptprobleme der Arbeiter-Gesangvereine wurden - wach war (vgl. dazu unten Kap. 3.1.2.).

Insgesamt geht Kannonier vorwiegend von einem ideengeschichtlichen, Fränkel von einem organisationsgeschichtlichen Ansatz aus; beide Ansätze können jedoch wesentliche Entwicklungen, die auch aus der inneren Struktur der Arbeiter-Gesangvereine selbst kommen, nicht erfassen.

2. "KULTURELLES ERBE"

2.1. Exkurs: Zur Diskussion in Deutschland

> "Nach der Vorstellung Mehrings hatte das Bürgertum während seiner revolutionären Aufstiegsphase, im Kampf gegen den Feudalismus, eine revolutionär-optimistische Kampfliteratur hervorgebracht. Mit dem Aufstieg der Arbeiterklasse jedoch, so Mehring, begann der politische Niedergang der Bourgeoisie - und parallel zu diesem Prozeß habe sich der unaufhaltsame Verfall im philosophischen und aesthetischen Bereich vollzogen" (Brückner/Ricke 1975, S 49).

Franz Mehring, Rosa Luxemburg und Clara Zetkin sahen deshalb in der Arbeiterklasse den Erben der humanistisch-klassischen Kultur (v.a. Lessings, Schillers, Goethes). Im Selbstverständnis der Sozialdemokraten, die zu Kulturfragen Stellung nahmen, war die Aufgabe der Sozialdemokratie, die Werke der deutschen Klassiker, die ihnen als Vollendung der bürgerlichen Kunst erschienen, sowie die großen Ideen dieser Werke der Menschheit zu erhalten und gegen eine nur mehr utilitaristisch eingestellte Bourgeoisie zu verteidigen

(Emig 1980, S 185).

> "In der Zeit bis zum ersten Weltkrieg überwog in der sozialdemokratischen Parteiliteratur und im Parteileben - bei Jubiläen, Maifeiern, Theateraufführungen usw. - die überschwengliche Bejahung und 'Anbetung' der Klassiker. Die Werke der Klassiker dienten sozialdemokratischen Literaturkritikern als Maßstab bei der Beurteilung zeitgenössischer Literatur. Die sprachliche und dramaturgische Gestaltung des Schauspiels bei den deutschen Klassikern wurde für Kritiker und Theaterorganisatoren wie Mehring zum Vorbild. Er und seine Kollegen Zetkin, Eisner und andere, die dank Herkunft und Bildung mit den Klassikern großgeworden waren, verbreiteten die unumstößliche Lehre von der Vorbildlichkeit der Klassiker in der deutschen Parteipresse.
>
> Immer wieder wurde die ideale, humanistische, menschheitsbefreiende und vor allem kämpferische Gesinnung der klassischen Dramen - namentlich der Schillerschen Bühnenwerke - als Ausdruck des aufsteigenden revolutionären Bürgertums beschworen. Die Arbeiter als Erben des vor dem sicheren Untergang stehenden Bürgertums waren zur Übernahme und Verteidigung der klassischen Ideale aufgerufen. Klassikeraufführungen vor Arbeiterpublikum, wie sie Severing erlebt hatte und wie sie Mehring oder auch Eisner stets von neuem propagierten, sollten der Bourgeoisie beweisen, daß das vermeintlich kunstfeindliche Proletariat die wahren und würdigen Zuschauer für das klassischen Theater abgebe" (Emig 1980, S 189 f.; vgl. dazu auch Pfoser 1980, S 260 f.).

Lediglich an die Analyse der Entstehungsbedingungen von Kunst ging Mehring mit marxistischen Methoden heran, nicht jedoch an die Analyse von Kunst selbst und ihrer Rolle für die Arbeiterbewegung (Emig 1980, S 275).

Die Arbeiterklasse sollte - neben der Erbauung - in klassischer Literatur ihre Vorbilder für die momentanen Klassenauseinandersetzungen finden. Damit haf-

tete Mehrings Erbeauffassung "eine einseitige Fixierung auf die großen, bedeutenden bürgerlichen Werke an, da diese normativ als Vorbilder auch für die künftige Kunst in der sozialistischen Gesellschaft galten" (Zobl 1978, S 93), wodurch neuromantische, naturalistische, expressionistische, kubistische und futuristische Stilrichtungen aller Kunstsparten als "Ausdruck zunehmender Dekadenz der herrschenden Klasse" abgedrängt und bekämpft wurden (ebd.) (1). Die zeitgenössische Kunst wurde als Erzeugnis des Kapitalismus, in dem Kunst Ware sei und Künstler Lohnarbeiter, abgelehnt, außer, wenn Interessen der Arbeiterbewegung direkt und in positivem Sinne berührt wurden. Wohl gab es in den 90er Jahren Ansätze zur positiven Beurteilung und Bewertung naturalistischer Kunstströmungen innerhalb der Sozialdemokratie, jedoch wurden auch diese von der Parteiführung schnell bekämpft (Emig 1980, S 187 f.).

> "Mehring wollte ja Kunst und Emanzipationskampf des Proletariats überhaupt nicht in allzu engen Zusammenhang miteinander bringen, denn er fand, daß das Proletariat - im Gegensatz zur Bourgeoisie, die während ihres Emanzipationskampfes auf geistige und künst-

---

(1) "Bei aller Würdigung der künstlerischen Anregungen und Ausdrucksmittel, um welche die zeitgenössischen Kunstströmungen das künstlerische Erbe bereichern, wird darum die Kunst der Zukunft für ihre Wegweiser über sie hinweg zur klassischen Kunst des Bürgertums greifen. Der Sozialismus ist die konsequente Weiterentwicklung und Umbildung des weltbürgerlichen Liberalismus, der ihr geistiger Gehalt war. Seine Kunst - um so zu reden - wird auch die Fortbildung der großen klassischen, bürgerlichen Kunst sein, die das Geschöpf dieses liberalen Gedankens gewesen ist" (Clara Zetkin, Kunst und Proletariat, Rede vom Januar 1911, zit. n. Feidel-Mertz 1972, S 51).

> lerische Kampfaktionen hatte ausweichen müssen, weil ihr der ökonomische und politische Kampf verschlossen war - die Chance habe, seine Kräfte ganz auf die Eroberung von Staat und Wirtschaft zu konzentrieren. Solange es 'in diesem heißen Kampfe steht', glaubte Mehring, könne das Proletariat keine 'große Kunst' hervorbringen. Als 'große Kunst' paßten proletarische Kunsterzeugnisse nicht in Mehrings Kunstkonzeption, deren ästhetische Maßstäbe den klassischen nachgebildet waren.
> ...
> Folgerichtig wurde die Bedeutung künstlerischer Tätigkeit für die ständig im Kampf befindliche Sozialdemokratie niedrig eingeschätzt, ja sogar für gefährlich gehalten" (Emig 1980, S 270 f.)

Ausgenommen von dieser Einschätzung waren lediglich die Werke der Dichter der Revolution von 1848, wie Heine, Herwegh und Freiligrath. Deren Gedanken (wie auch die von ihnen verwendeten literarischen Formen) wurden vor allem in den Arbeiter-Bildungsvereinen des Lassalle'schen ADAV rezipiert und nachgeahmt. Vor allem Hasenclever ist als einer dieser Dichter bekannt.

> "Gerade in den Gedichten der ADAV-Mitglieder sind schon Anzeichen eines erwachenden Selbstbewußtseins zu erkennen - wenn auch noch die Tendenz überwog, die verwaschenen Freiheits- und Gleichheitsvorstellungen der bürgerlichen Revolution, weil noch nicht verwirklicht, als Ziele der Arbeiterbewegung zu glorifizieren. Das galt gewiß nicht minder auch für die Presse der Eisenacher. Aber in ihr gab es - anders als in der ADAV-Presse wenig oder gar keine künstlerischen Beiträge" (Emig 1980, S 274).

Die Liedertafeln der Arbeiter-Bildungsvereine nahmen an dieser Rezeption und Nachahmung der revolutionären Dichter teil; die bereits erwähnte Basierung der Texte von Arbeiterchorliedern der frühen Zeit der Arbeiter-Gesangvereine auf den Dichtungen des Vormärz und der Revolution sowie die Wertschätzung von Texten

vor allem Herweghs und Freiligraths (vgl. oben S 108 f.) erklärt sich hieraus.

Die Klassikerverehrung führender Kulturpolitiker der Sozialdemokratie wurde selten kritisiert. Die Haltung der Partei gegenüber ihren Intellektuellen war zwiespältig, da einerseits ihre Qualifikation anerkannt (wenn nicht überbewertet) wurde, andererseits aber auch starke Vorbehalte gegen diese "Überläufer aus dem Bürgertum" bestanden; man befürchtete, sie wären unzuverlässig. Diskussionen darüber ergaben sich häufig aus der Stellung vieler Intellektueller als bezahlte Parteijournalisten. In ihrem Tätigkeitsfeld der Kultur- und Wissenschaftspolitik und -kritik blieben sie jedoch von der Partei unbehelligt, weshalb die Intellektuellen bei der Erörterung solcher Fragen meist unter sich blieben.

> "Die niedrige Bewertung all dieser Problemkomplexe auf der sozialdemokratischen Wertskala bewirkte, daß sich die Intellektuellen - jedenfalls bis zur Jahrhundertwende - auf ihren Spezialgebieten äußern konnten, wie es ihnen gefiel. Sie stießen kaum auf Kritik in der Partei, solange sie sich nicht 'arbeiterfeindlich' zeigten, und manche mochten die von ihnen geäußerten Meinungen für die Parteimeinung halten. Wenn es sie in diesen Bereichen überhaupt gab, kam sie demzufolge mehr oder minder zufällig zustande" (Emig 1980, S 127).

Auf den vor dem Ersten Weltkrieg entwickelten Positionen baute die Diskussion nach dessen Ende und nach der Spaltung der Sozialdemokratie auf.

Der konkrete Anlaß für das Wieder-Aufleben der Diskussion über die Funktion des kulturellen Erbes war ein Ereignis während des Kapp-Putsches 1920: In Dres-

den war ein Rubens-Gemälde im Zwinger durch einen Schuß zu Schaden gekommen; daran anschließend hatte Oskar Kokoschka eine Polemik gegen die Zerstörung von Kunstwerken verfaßt (Zobl 1978, S 96). Die Diskussion ging in erster Linie von der Bildenden Kunst und der Literatur aus. Politisch ging es dabei um eine Abgrenzung zwischen der KPD und Linkskommunisten, Syndikalisten sowie Anarchisten, die somit die Pole der Diskussion waren; die Position der KPD unterschied sich in dieser Frage von der der Sozialdemokratie zunächst nur unwesentlich.

Die Linksradikalen (vertreten u.a. durch John Heartfield, George Grosz und Franz W. Seiwert) griffen den "Kunst- und Kulturschwindel der Bourgeoisie" an, der darin bestehe, daß Kunst von der Bourgeoisie und dem Kleinbürgertum als etwas über den Klassen (und ihren Gegensätzen) Stehendes ausgegeben werde, wodurch man sich gegen das "aufbäumende Proletariat" panzere:

> "Mit Goethes Faust im Tornister und den bösartigsten Dichterphrasen im Maul als Beruhigungspillen gab man sich stets das 'ethische Gleichgewicht', dessen man bedurfte im Kampf für Raub, Unterdrückung und rücksichtslose Ausbeutung des andern bis aufs Hemd" (Heartfield/Grosz, Der Kunstlump, in: Der Gegner 1919/20, Nr. 10 - 12, S 48 - 56; zit. n. Zobl 1978, S 97).

> "Heartfield und Grosz waren der Ansicht, daß gerade in Zeiten des politischen Umbruchs, wo die Arbeiterklasse noch keine wirksame zweite Kultur aufgebaut haben konnte, Argumentationen dieser Art (vom klassenübergreifenden ewigen Wert der Klassiker; W.J.) eine besondere Gefährlichkeit zukomme, da dadurch das Proletariat auf kulturellem Gebiet schutzlos den Einflüssen der Bourgeoisie ausgeliefert sei" (Zobl 1978, S 102).

Diese Ansicht hatten sie polemisch und überspitzt formuliert, indem sie den Begriff "Kunst" und "Künstler" generell als auf Seite der Herrschenden stehend bezeichneten (Seiwert verlangte die "Liquidierung der bürgerlichen Kunst"), wodurch

> "sich die prinzipiell richtige Erkenntnis Heartfields und Grosz' vom Klassencharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft in eine linksradikale Negation von Kunst schlechthin" verkehrte (Zobl 1978, S 98).

Gegen diese Auffassung trat in der KP Gertrud Alexander, eine Schülerin Mehrings, auf. Sie leitete von 1920 bis 1924 den Kulturteil der "Roten Fahne" (Berlin). Es ginge nicht um ein "über die Dinge herfallen", sondern um eine Aufklärung des Proletariats mittels historisch-kritischer Analyse;

> "Sie, der ein Kunstwerk vor allem als 'Genie-geboren' erscheint, kann in den Versuchen der künstlerischen Avantgarde nur 'Vandalismus' und 'eine vollständig anarchistische Anschauung gegenüber Kunst und Kultur' diagnostizieren. ... Während Futurismus und Kubismus für sie nur 'Verfallserscheinungen und Verfallsprodukte der bürgerlichen Gesellschaft' sind, verehrt sie in der kanonisierten Bürger-Kunst 'den kulturellen Gesamtbesitz, Allgemeingut der Menschheit'" (Brückner/Ricke 1975, S 43; vgl. auch Zobl 1978, S 100 f.).

Mit dieser Argumentation stellt sie dem Vorwurf des Klassencharakters der Kunst wiederum die harmonisierende These vom klassenübergreifenden Charakter der Kunst entgegen.

Hierin trifft sie sich nicht nur inhaltlich, sondern fast wörtlich mit Heinrich Ströbel (Berlin), einem sozialdemokratischen Kulturkritiker, den noch Mehring bekämpft hatte. Ströbel schrieb auch manchmal

für die AZ, in der er genau diese Gedanken Alexanders ein Jahr vor ihr ausführte (Kunst und Revolution, in: AZ 8. 6. 1919, S 10 f.)(1).

Alexanders Auffassung entspricht der These Mehrings, daß "wirkliche" Kunst von der Bourgeoisie nicht mehr und vom Proletariat noch nicht geschaffen werden könne; das Verständnis von der Aufgabe des kulturellen Erbes gerät hier zu einem starren normativen Ideal, einer Kanonisierung von "wahrer" Kunst und zur Ab-

---

(1) Diesen Aspekt der Gemeinsamkeit mit dem sozialdemokratischen Kunstverständnis hat Zobl nicht berührt.

Eine Probe aus der Streitschrift Ströbels gegen Expressionismus, Kubismus und Futurismus: "Für das Proletariat, das sich aus den Banden ökonomischer Sklaverei und geistiger Knebelung und Verkrüppelung befreien soll, vor dem sich jetzt erst die ganze Wunderwelt der Erscheinungen und die Schätze einer unendlich reichen geistigen Kultur lockend ausbreiten, paßt keine Kunst, die der Erscheinungen bereits überdrüssig, die übersättigt und entartet ist und nur noch in mystischen Ekstasen eine Nervenaufpeitschung findet. Der aufstrebenden Arbeiterklasse ziemt eine Kunst, die die Erscheinungen in gesunder Sinnenfreude spiegelt, die die reale Welt in ihrer überreichen Fülle erkennen und lieben lehrt. Und wenn tatsächlich die heutige Künstlergeneration (in Wirklichkeit handelt sich's freilich nur um ein paar Dekadente und ein Häuflein nachahmungsfroher künstlerischer Modegecken) so sinnenfeindlich und blasiert wäre, um dem kulturellen Jungvolk des Proletariats nicht die ihm adäquate Kunst zu bieten, so böte die reiche Kunst der Vergangenheit übergenug des Stoffes zum Kunstgenießen. Jedenfalls stünde es den geistigen Beratern des Proletariats besser an, der Arbeiterschaft das Verständnis für die echte Kunst der Vergangenheit zu erschließen, als für die Perversitäten einer Tagesmode, mit der der Sozialismus nichts gemein hat" (Heinrich Ströbel, Kunst und Revolution, in: AZ 8. 6. 1919, S 11).

lehnung einer als "entartet" empfundenen Kunst.

> "Der entscheidende Aspekt einer Erbe-Rezeption in der damaligen Situation, nämlich der Aspekt einer schöpferischen Weiterführung der literarischen Traditionen im Hinblick auf die Entwicklung einer wirksamen proletarisch-revolutionären Kunst unter Verwendung der neuen Techniken, wurde von ihr undialektisch negiert" (Zobl 1978, S 104).

Deshalb wurde eine Bündnispolitik mit den avantgardistischen Intellektuellen und Künstlern, die nahegelegen hätte, unmöglich.

August Thalheimer versuchte, in abschließenden "Politischen Bemerkungen" (Rote Fahne, 24. 6. 1920) zu vermitteln, indem er zwar gegen den "Vandalismus", aber auch gegen eine unkritische Aufnahme des kulturellen Erbes sprach; das bürgerliche Erbe sei den Zwecken des Proletariats gemäß zu gestalten (Zobl 1978, S 104). Dieser Aspekt der Umformung der bürgerlichen Kultur für die Zwecke des Proletariats und als Basis einer eigenen proletarischen Kultur geht teilweise auf Lenins bekannte Theorie von den zwei Kulturen in jeder nationalen Kultur (der bürgerlichen, herrschenden, und einer - sei es auch unentwickelten - demokratischen Kultur der Werktätigen) zurück (1). Lenin zufolge sei die "demokratische und sozialistische Kultur", eben jene zweite Kultur, nicht autonom, sondern entwickle sich in Auseinandersetzung mit der herrschenden, bürgerli-

---

(1) Vgl. dazu auch oben S 124. Weiters etwa Steinitz 1954, S XXVII. Die Theorie spielt auch in der Kulturtheorie der heutigen Linken eine wesentliche Rolle; vgl. hier etwa Neumann (1977, S 56).

chen Kultur (Zobl 1978, S 20); die Arbeiterklasse könne auf die bürgerlichen Kunstschaffenden nicht verzichten (Zobl 1978, S 25).

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre arbeitete Lu Märten eine differenzierte kommunistische Kulturtheorie aus, von der in unserem Zusammenhang zwei Punkte von Bedeutung sind:

1. müßten die fortschrittlichen Elemente, die es in jeder bürgerlichen Kultur gebe, durch die Arbeiterklasse aufgearbeitet und produktiv genützt werden (dies gilt für die Klassik, wie für die bürgerliche Avantgarde in gleichem Maße);

2. sei ein Erfordernis die Ablösung der Tendenzkunst als formaler Hülle durch eine revolutionäre Kunst, die sich "von der Zwangsvorstellung 'Kunst' überhaupt losmacht" (Zobl 1978, S 111).

Ähnliche Forderungen formulierte für die Musik wenig später Hanns Eisler, z.B. in: Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf, und: Die Erbauer einer neuen Musikkultur (beide aus dem Jahr 1931; Eisler 1973, S 120 - 129, S 140 - 163; vgl. insbesondere S 127 - 129 und S 159 - 162).

Das Resultat dieses neuen Kunstverständnisses in der KPD war eine offensivere und aktivere Kulturpolitik, die versuchte, auch die "bürgerliche Avantgarde" zur KP zu bringen, sowie die Förderung einer neuen revolutionären Massenkunst, die sich an das gesamte Proletariat wenden konnte, ohne Voraussetzungen der Bildung zu machen (Zobl 1978, S 124).

Es lohnt sich, der Kritik an Mehring bzw. an Alexander ein wenig nachzugehen, da mit deren Positionen gleichzeitig einige wesentliche Positionen österreichischer sozialdemokratischer Kulturpolitiker umrissen sind und die Kritik in ähnlicher Form zutrifft.

Wie Zobl stellen auch Brückner/Ricke (1975, S 41) fest, daß bürgerliche Kunst in der Arbeiterklasse weitgehend als "klassenneutrale" Kunst rezipiert wurde (1). Wenn Alexander sich gegen die Avantgardisten wende, so werde (unter Berufung auf das "Erbe") eine künstlerische Praxis diffamiert, die eben nicht Ausdruck dekadenter Bourgeoisie sei, sondern - im Gegenteil - erkannt habe, daß "die marmorglatte Erhabenheit der Weimarer Klassik und das vaterländische Pathos Schillers sehr wohl für Ausbeutung, Unterdrük-

---

(1) Sie betonen allerdings auch, daß, "solange die Lehrpläne für Volksschullehrer ('Seminaristen') die didaktische Beschäftigung mit den Klassikern nicht enthielten, solange Arbeiter-Delegationen die Teilnahme an offiziellen Schiller-Feiern versagt wurde, als ein Reservat des Bürgertums", "selbst die Kanonisierung klassischer Kunst und Literatur demokratisierende, antiautoritäre, ja: ketzerische Impulse" enthielt (Brückner/Ricke 1975, S 41). Dieses subversive Potential schwand allerdings bereits zu dem Zeitpunkt, zu dem "die 'Klasse' der Arbeiter als historisches Subjekt aufgefunden wird, sich zu formieren und zu artikulieren beginnt" (Brückner/Ricke 1975, S 40): "Wo die Integration der Arbeiter in die Gesellschaft über ihre Konsumfunktion einen bestimmten Grad erreicht hat und die demokratisierend-emanzipatorische Tendenz des Qualifikationserwerbs schwindet, dort verliert das Bewußtsein dieser Arbeiterbildung und sittlich-ästhetischen Erziehung, die Affirmation an die 'Weimarer Klassik' und andere Fetische der Bourgeoisie, rasch seinen progressiven Horizont, wird nur noch herrschaftsstabilisierend, wird Disziplin" (Brückner/Ricke 1975, S 42).

kung und imperialistischen Krieg zu funktionalisieren sind" (Brückner/Ricke 1975, S 44).

> "Die KPD wendet sich gar nicht gegen Kunstwerke, die die Bourgeoisie in der Phase ihres gesellschaftlichen Niedergangs schafft, sondern sie wendet sich gegen Kunstwerke, in denen die Künstler über den gesellschaftlichen Niedergang der bürgerlichen Verhältnisse erschrecken" (Brückner/Ricke 1975, S 44).

Mehring kam zur Ablehnung von kulturellen Experimenten von der Argumentation her, daß, wenn das Proletariat noch keine eigene Kultur aufbauen könne (s.o.), solche Versuche eine Zersplitterung der für den Kampf notwendigen Kräfte bedeuteten; darum wendet er sich an die kulturelle Vergangenheit. Weiters habe das moderne Proletariat einen tief optimistischen Grundzug, der es zur Ablehnung der modernen Literatur bringe (Brückner/Ricke 1975, S 45 f.). Solchen Phrasen entspricht der schwärmerische Ton, den z.B. Zetkin euphorisch anschlägt, um Goethes "Osterspaziergang", Schiller und Beethoven zu preisen (1).

Diese Auffassung kritisieren Brückner/Ricke als Geschichtsoptimismus, der vom Fortschritt und von einer "quasi naturgesetzmäßigen Notwendigkeit des Sie-

---

(1) "Ist es nicht reichstes, lebendigstes, künstlerisches Sein, das uns grüßt aus Goethes Osterspaziergang, in dem die Sehnsucht nach dem Hinaus aus den drückenden Schranken der feudalen Gesellschaft eine künstlerisch vollendete Verklärung gefunden hat? Aus Schillers wonnetrunkenem Weltverbrüderungsruf: 'Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!' Aus dem ungeheuren Jubel einer befreiten Menschheit in Beethovens Neunter Symphonie, der elementar, riesenhaft in dem Chor durchbricht 'Freude schöner Götterfunken!'" (Clara Zetkin, Kunst und Proletariat, Rede vom Januar 1911; zit. n. Feidel-Mertz 1972, S 52).

ges der Arbeiterklasse" überzeugt sei. "Dieser Glaube an eine vorab eingebaute Fortschrittsmechanik reduziert die Rolle des historischen Subjekts im gesellschaftlichen Prozeß auf eine kontemplativ-gehorsame Haltung" (Brückner/Ricke 1975, S 46).

Weiters werde durch den fixierten Bildungskanon des Bürgertums die "kulturelle Integration des Proletariats in die bürgerliche Gesellschaft" bewirkt (dies war allerdings, wie oben gezeigt, durchaus auch teilweise bewußter Anspruch der geistigen Führer der Sozialdemokratie; vgl. oben Kap. 1.3.2.) und enthistorisierende Rezeption gefördert: "Bürgerliche Kunstwerke versteinern zu 'Erbe'" (Brückner/Ricke 1975, S 47).

Genau damit aber wird die postulierte "Umwertung der Werte", die "Umfunktionierung der bürgerlichen Kunst für die Zwecke des Proletariats", wie sie später Lu-Märten und Hanns Eisler forderten, verhindert.

> "Die 'Fortbildung', die erst die Tradition fruchtbar gemacht hätte, unterblieb. Statt dessen belastete sich die Arbeiterschaft mit 'dem Schutt einer fremden Kultur', die Idee eines proletarischen Welt- und Menschenbildes wurde verdrängt. Daß die bisher Benachteiligten am intellektuellen Fortschritt nicht allein teilzuhaben, sondern ihn gar zu tragen hätten, - dieses der Verbreitung von Bildung immanente Ethos erhielt sich nicht" (Feidel-Mertz 1972, S 53).

Das bisher Gesagte ist auf den Bereich der Musik übertragbar. Wohl hat es immer Diskussionen über die Bewertung der Funktion des Erbes gegeben, jedoch setzte sich innerhalb der Sozialdemokratie vorwiegend der Standpunkt der Klassikerverehrung durch. Zu erinnern

ist jedoch an die Rolle, die auch noch in den Arbeiter-Gesangvereinen der Weimarer Republik die Tendenzlieder, die im Gefolge der bürgerlich-revolutionären Tradition (mit Texten von Herwegh usw.) entstanden waren, spielten.

Ein Beispiel für viele:

> "... wollte der Arbeitersänger sich in unbegreiflicher Kurzsichtigkeit vor diesen Schöpfungen verschließen, so würde er sich und die Mitmenschen, die etwas von ihm erwarten, um das Beste bringen. ...
>
> ... alle politischen Tendenzen, alle Spekulationen auf Masseninstinkte muß der Künstler in künstlerischen Dingen entschieden ablehnen. ...
>
> Ja, glaubt man denn wirklich, die wahre Revolution bestehe darin, daß das Proletariat die Macht an sich reißt, ohne daß es sich zuvor die geistigen Qualitäten und die neue Gesinnung erarbeitet, die für eine neue, bessere Gesellschaftsordnung unerläßlich sind?
>
> ... Helfen kann hier nur die wahre Revolution, die darin besteht, daß zunächst einmal neue Gesinnungen in den Menschen geschaffen werden; die neuen Gesinnungen erst werden die neue, aus ihnen organisch herauswachsende Gesellschaftsordnung mit Blut und Leben erfüllen. Und nichts kann so kraftvoll die neuen Gesinnungen wecken und lebendig werden lassen, als die Kunst und die Offenbarungen der großen Künstler, vor allem der großen Meister der höchsten aller Künste: der Musik" (Hans Herwig, Darf der Arbeiter geistliche Musik aufführen und wieweit darf er hierin gehen? In: DAS-Zeitung 12/1924, S 60; zit. n. Ebert-Obermeier 1974, S 17).

Solche Brandschriften für oder gegen das Erbe entstanden in Deutschland - wie auch im Fall des obigen Zitats - häufig aus der Diskussion der Frage, ob Arbeitersänger und -musiker geistliche Musik aufführen sollten; immerhin wären mit der Ablehnung geistlicher

Musik zahlreiche anerkannte Werke Händels, Bachs, Haydns (Oratorien, Passionen etc.), Mozarts (Messen, Requiem), aber auch Beethovens und der Romantiker für Arbeiter als ausübende Musiker unerreichbar geworden.

Zu dem früheren Aspekt der Bildungsfähigkeit durch die hohe Kunstmusik und der geschichtlichen Sendung des Proletariats als Erbe der von der Bourgeoisie verratenen Kunstwerke des revolutionären Bürgertums trat nun als weitere Vorstellung,

> "im Kontrast zwischen der 'idealen Welt', in welche die Kunst der Vergangenheit versetzen konnte, und der 'elenden Gegenwart', in der Proletarier damals lebten, eine Möglichkeit der Förderung spontaner revolutionärer Haltungen zu sehen" (Ebert-Obermeier 1974, S 17).

Das in Zusammenhang mit der Erbe-Diskussion entstandene Geschichtsbild in bezug auf Musik ist in publizistischen Äußerungen erkennbar, die Ebert-Obermeier in vier Kategorien eingeteilt hat: anekdotische Beiträge zu Komponisten, biographische Aufsätze, musikanalytische Beiträge und musikgeschichtliche Übersichten (Ebert-Obermeier 1974, S 18 - 23). Während die anekdotischen Beiträge private Episoden aus dem Leben der großen Komponisten schilderten und mit diesen Histörchen Mythen- und Legendenbildungen förderten, standen die anderen Arten publizistischer Äußerungen in engerem Zusammenhang mit der Erbe-Rezeption. Der jeweilige Komponist wird in diesen Aufsätzen häufig entweder als eigentlich dem Proletariat (oder dem Kleinbürgertum) zugehörig reklamiert (etwa Schubert), als Revolutionär geschildert (Wagners bekannte Episode in Dresden 1848 und seine Schriften jener Zeit), oder die Musik wird als in

die Zukunft weisend bezeichnet (etwa Beethoven).

Die Diskussion blieb in den 20er Jahren nicht theoretisch, sondern wirkte sich durch die zunehmende Präsenz von akademisch gebildeten Intellektuellen im Vorstand des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds aus: Zunehmend wurde die aktive Bewältigung des Erbes vor allem der klassischen Musik, aber auch Händel'scher Oratorien oder romantischer Werke zum Ziel der Arbeiter-Gesangvereine; die Tendenzlieder hingegen rückten immer mehr an den Rand des Interesses (vgl. Fuhr 1977, S 83 - 90). Gegen Ende der 20er Jahre wurden dann allerdings - in Zusammenhang mit der Entwicklung einer sozialdemokratischen "Festkultur" - in Form "sozialistischer" Kantaten, die den "neuen Menschen", die Zukunft oder die gegenwärtigen Leistungen der Sozialdemokratie besingen, ältere musikalische Formen genutzt und für den neuen Zweck entsprechend umgestaltet (z.B. Bruno Schönlank/Heinz Tiessen: Ein Frühlingsmysterium. Dramatisches Chorwerk; Lobo Frank/Arthur Wolff: Kreuzzug der Maschine; vgl. Fuhr 1977, S 95 f., S 118 - 122).

Demgegenüber existierte das Problem in der Praxis kommunistischer Sänger zunächst kaum, wenn sie Kampflieder bevorzugten, deren Verhältnis zum Erbe für ihren Zweck belanglos war. Eine neue Dimension erreichte dort das Problem des Verhältnisses zum Erbe allerdings mit Eislers Eintritt in die kommunistische Kulturarbeit; durch ihn bekam die vielfach geforderte "Umwertung der Werte", die Auswertung der fortschrittlichen Elemente der bürgerlichen Kultur für die Arbeiterklasse, im Bereich der Musik erstmals eine wirksame konkrete Gestalt.

2.2. Zur Diskussion in Österreich

Die Auseinandersetzung der Arbeiter-Musikbewegung mit dem "kulturellen Erbe" ist Folge des Anspruchs der Arbeiterbewegung, die fortschrittlichen und demokratischen Traditionen des revolutionären Bürgertums zu rezipieren und fortzuführen (vgl. oben Kap. 1.3.2.4.). Der Anspruch, legitimer Erbe der fortschrittlichen Traditionen des Bürgertums zu sein, während dieses seine eigene revolutionäre Vergangenheit und seine eigenen alten Forderungen vergesse, verleugne oder verrate, umfaßte auch das kulturelle Erbe. Von der Rezeption dieser kulturellen Traditionen waren aber Arbeiter im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert weitestgehend ausgeschlossen. Die Folge war daher auch in Österreich der Versuch, sich diese Traditionen außerhalb der bürgerlichen kulturellen Institutionen anzueignen, sich also vom Bürgertum abzuschließen, bei dem gleichzeitigen Anspruch allerdings, vom Bürgertum nicht als "Kulturzerstörer", sondern als kulturell gleichwertig (vor dem Hintergrund humanistischer Bildung) beurteilt zu werden; diese Doppelfunktion der Absonderung vom Bürgertum und seinen Institutionen, einerseits als Basis für Organisierung, Agitation, Identitätsfindung usw., andererseits mit dem teilweise klar formulierten Ziel der sozialen Integration ("sich einen höheren moralischen Boden in der bürgerlichen Gesellschaft zu erwirken") wurde oben (vgl. Kap. 1.3.2.3. und 1.3.2.4.) erläutert. Auch in Österreich setzte sich daher die Arbeiterbewegung immer wieder mit den Hauptfragen des Themas

auseinander, nämlich mit den Fragen nach der Rolle des Erbes, nach dem Ziel der Rezeption des Erbes und nach dem richtigen Weg, sozusagen der Methodik der Aneignung.

Die Rezeption des kulturellen Erbes der großen Komponisten spielte bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts, in den Arbeiter-Gesangvereinen sogar noch bis in die 20er Jahre hinein, eine vergleichsweise geringe Rolle (1). Das Problem - und mit ihm die Auseinandersetzungen - wuchs langsam und wurde erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg zunehmend deutlich. In den ersten Jahren der Arbeiter-Sängerbewegung wurde es durch die Praxis der Vereine von vornherein entschieden: Bürgerliche Liedertafelliteratur und Tendenzchöre, sowie - in geringerem Ausmaß - Arbeiter-Volkslieder und Parteilieder stellten den größten Anteil am Repertoire der Gesangssektionen und Arbeiter-Gesangvereine der Frühzeit; diese Lieder entsprachen den Bedingungen und Funktionen der Vereine, wie sie oben (Kap. 1.3.2.) beschrieben wurden. Dies zeigen die Programme der "Freien Typographia", des bekanntesten und anerkanntesten Gesangvereins von Arbeitern. Eine Grobanalyse der Programme dieses Vereins (aufgelistet bei Skudnigg 1969, Anhang I), der insofern untypisch ist, als er von Anfang an sehr auf musikalische Qualität bedacht war und entsprechend die bürgerliche Liedertafelliteratur in geringerem Ausmaß, als andere Arbeiter-Gesangvereine, übernahm, ergibt folgendes Bild:

---

(1) Dieser eher thesenhafte Abschnitt über die Erbe-Diskussion vor dem Ersten Weltkrieg bedarf allerdings der Erhärtung durch Spezialuntersuchungen, die bislang noch nicht vorliegen.

In der Zeit von der Gründung der "Freien Typographia" (1890) bis zum Ersten Weltkrieg sind 745 Programmpunkte (1) von 153 Komponisten aufgeführt (2). Hierbei liegt Josef Scheu, der ja schließlich auch Chorleiter der "Freien Typographia" war, mit 161 Aufführungen von insgesamt 63 Liedern an der Spitze. Dann folgen: Felix Mendelssohn-Bartholdy mit 41 Aufführungen von 20 Liedern, 32 Aufführungen von Volksweisen, Robert Schumann mit 29 Aufführungen von 14 Liedern, Franz Schubert mit 28 (von 19 Liedern), Gustav Adolf Uthmann mit 27 (von 20), Heinrich Riva mit 22 (von 16), E. S. Engelsberg mit 17 (von 16) und Richard Wagner mit 16 (von 6). Joseph Haydn wurde neunmal, Max Bruch siebenmal, Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven nur sechsmal, Wolfgang Amadeus Mozart dreimal und Johann Strauß zweimal aufgeführt. Insgesamt 77 Komponisten (also die Hälfte der Gesamtzahl der Komponisten) wurde nur ein einziges Mal aufgeführt.

Die Programme zeigen eine für einen Amateurchor, dessen Mitglieder noch vielfach nicht Noten lesen konnten, erstaunliche Anzahl von aufgeführten Werken, wie sie wohl kaum von anderen Arbeiter-Gesangvereinen auch nur annähernd erreicht werden konnte. Weiters

---

(1) Wiederholungen von Einzelwerken in späteren, anderen Konzerten wurden hier dazugezählt; nicht dazugezählt wurden dagegen Wiederholungen von ganzen Konzerten; die "Freie Typographia" führte einen beträchtlichen Teil ihrer Konzerte zweimal auf. Nicht eingeschlossen sind weiters die zahlreichen Mitwirkungen der "Freien Typographia" bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen; über diese Mitwirkungen liegen keine Angaben vor.

(2) Dazu kommen - als Lieder, deren Komponisten oder Bearbeiter nicht angeführt sind - die beiden Gruppen "Volksweisen" und "Studentenlieder".

lag der Schwerpunkt der Programme auf den Tendenzchören der anerkannten Arbeiterchor-Komponisten (Scheu, Uthmann, Riva, Engelsberg), auf der Männerchor-Literatur der anerkannten großen romantischen Komponisten, die auch von den bürgerlichen Liedertafeln gesungen wurde (Mendelssohn, Schumann, Schubert, Wagner, von letzterem natürlich Chöre aus seinen Bühnenwerken) und - vor allem bei den einmal bis etwa zehnmal aufgeführten Komponisten - auf der typischen Liedertafelliteratur bürgerlicher Männer-Gesangvereine, die heute weitgehend vergessen ist (z.B. Koschat, Hegar, Kristinus usw.). Parteilieder scheinen in den Programmen fast gar nicht auf, jedoch ist anzunehmen, daß diese Lieder sowohl als Zugabe bzw. am Schluß von Konzerten, als auch bei Mitwirkungen der "Freien Typographia" bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen regelmäßig gesungen wurden. Exaktere Angaben der Zahlenverhältnisse dieser Arten von Liedern zueinander wären erst möglich nach Durchsicht der Noten der Lieder; die Durchsicht der einschlägigen Nachschlagewerke der Musikwissenschaft ist hier aussichtslos, weil ein großer Teil der in den Programmen angeführten Komponisten dort nicht aufscheint. Die am Anfang der Häufigkeitsliste vorkommenden Namen der großen Komponisten täuscht ein wenig, da solche bekannten Namen in der großen Zahl der seltener aufgeführten Komponisten kaum mehr aufscheinen. Anzunehmen ist, daß die Häufigkeit der Aufführung von Werken großer klassischer und romantischer Komponisten, hier etwa ein Fünftel bis ein Sechstel der Werke, untypisch ist für Arbeiter-Gesangvereine und höher liegt, als im Durchschnitt. Insgesamt scheinen die Zahlenverhältnisse nicht allzu weit von denen der Liederhefte von Josef Scheu

entfernt zu liegen (vgl. oben S 118 - 121). Diese Liederhefte druckten allerdings natürlich die Werke der großen klassischen und romantischen Komponisten nicht mit ab.

Selbst für die "Freie Typographia" gilt also, daß die Rezeption bürgerlicher Kultur sich zunächst vorwiegend im Bereich der bürgerlichen Liedertafelchöre vollzog und in weitaus geringerem Maße in dem der "hohen" Kunstmusik. Für die anderen Arbeiter-Gesangvereine gilt dies wohl verstärkt. Erst nach dem Ersten Weltkrieg zeigte die Propagierung des musikalischen Erbes der großen Komponisten durch die Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung nachhaltige Wirkung.

In anbetracht des Schwergewichts der bestehenden musikalischen und geselligen Traditionen der einzelnen Arbeiter-Gesangvereine muß festgehalten werden, daß bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts allerdings auch keinerlei Strukturen zur Verfügung standen, die eine Beschäftigung von Arbeitern mit dem musikalischen Erbe in größerem Ausmaß erlaubt hätten. Innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung schuf erst die Zentralisierung durch die Gründung des gesamtösterreichischen Dachverbands (1901), sowie die Gründung der Arbeiter-Sängerzeitung (1902) und des verbandseigenen Verlags (1905) die Voraussetzung dafür, die Forderung nach der verstärkten Einbeziehung des Erbes in die Programme der Arbeiter-Gesangvereine deren üblicher Praxis gegenüberzustellen (1). Josef

(1) Der Dachverband der niederösterreichischen Arbeiter-Gesangvereine (einschl. Wien), 1891 gegründet, erfüllte diese Funktion der Zentrali-

Scheu initiierte zwar alle diese Voraussetzungen, starb jedoch, bevor ihre Wirkung einsetzen konnte. Fraglich ist allerdings auch, ob er überhaupt versucht hätte, die Programme der Konzerte von Arbeiter-Gesangvereinen massiv in Richtung auf die verstärkte Einbeziehung von Werken der großen Komponisten zu beeinflussen: Im Fall der "Freien Typographia" tat er es offenbar in nur geringem Maße (s.o.), und auch ein Aufsatz Scheus aus seinen letzten Lebensjahren bringt dafür keinen Anhaltspunkt. Darin spricht er über die Wichtigkeit "geistiger Erhebung" und von "idealen, künstlerischen Genüssen" (Josef Scheu, Die Arbeiter-Gesangvereine und ihre Bedeutung für die Sozialdemokratische Partei, in: Protokoll des V. Verbandstages des Reichsverbandes der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs, Wien 1909, S 72 - 80; zit. n. Steiner 1968, S 34; die folgenden Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich, wo nicht anders angegeben, auf die entsprechenden Stellen im Wieder-Abdruck bei Steiner 1968, S 34 - 39); man müsse "aber nicht nur von der Natur mit empfänglichen Sinnen ausgestattet

---

sierung noch nicht; von ihm schrieb Scheu: "Um dem Solidaritätsgefühl sämtlicher Gesangvereine, die sich aus der sozialdemokratischen Arbeiterschaft rekrutieren, Ausdruck zu geben und um Gelegenheit zu haben, wenigstens einmal im Jahre die zerstreuten Kräfte zu sammeln und in einer imposanten Gesamtleistung zu betätigen, wurde der Verband der Arbeiter-Gesangvereine Niederösterreichs gegründet" (Josef Scheu, Die Arbeiter-Gesangvereine und ihre Bedeutung für die Sozialdemokratische Partei, in: Protokoll des V. Verbandstages des Reichsverbandes der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs, Wien 1909, S 72 - 80; zit. n. Steiner 1968, S 37). Seine im wesentlichen einzige Funktion war die Abhaltung jährlicher Bundesfeste.

sein, sondern die Sinne müssen auch geübt, geschärft, gebildet und erzogen werden" (S 35); "selbst musizieren und selbst singen ist immer noch schöner und bildender, als musizieren und singen hören" (ebd.). Durch das Singen im Gesangverein werde nicht nur der meist "vernachlässigte und verwahrloste Sinn für Musik geweckt", sondern "zugleich, da die Gesangsmusik die Vereinigung zweier Künste, Poesie und Musik, ist, das Verständnis für die in künstlerischer Form ausgedrückten Gedanken unserer Dichter angebahnt und herbeigeführt" (ebd.). Dann spricht er von der Wirkung von Musik auf Festen und Versammlungen. Geselligkeit als Funktion der Arbeiter-Gesangvereine wird von Scheu nicht ausdrücklich erwähnt, jedoch schreibt er:

> "Daß bei Gesangvereinen die soziale Seite mehr in Betracht kommt als die künstlerische, geht schon daraus hervor, daß sie sich fast überall als Vereinigungen von Gleichgesinnten darstellen. Die Mitglieder einer Sängervereinigung gehören entweder in der Mehrzahl einer und derselben politischen Partei, einer und derselben sozialen Schichte oder einem und demselben Berufe an" (S 37).

Über die von Arbeiter-Gesangvereinen zu singenden Lieder schreibt Scheu:

> "Es sollen gute Gedichte - schöne, edle und hohe Gedanken in künstlerisch vollendeter Sprache - in gesunden, warm empfundenen Kompositionen, die das Gedicht zu erhöhter und verstärkter Wirkung bringen, gewählt werden: einfache, sinnige Volkslieder, kräftige Freiheits- und Arbeiterlieder, die unseren Gedanken und Empfindungen, den erhabenen Ideen, für die wir leben und sterben, wahren und energischen Ausdruck geben" (S 37 f.).

Und:

> "Wir können auf unsere Programme stolz sein.

> Und wenn auch manchmal ein schwächeres Gedicht mit unterläuft, das der schönen und wirksamen Musik wegen, oder eine musikalisch wertlose Komposition, die dem guten Gedicht zuliebe mit in den Kauf genommen wird, so können wir doch kühn behaupten, daß sie zum größten Teil das enthalten, was die erleuchtetsten und fortgeschrittensten Geister gedacht, was die kühnsten Vorkämpfer der Menschheit angestrebt, was die freiheitsbegeisterten Dichter aller Nationen in künstlerisch vollendete Form gebracht, indem sie einen vielsagenden Inhalt oft in ein paar kurze Gedichtstrophen zu drängen verstanden, daß sie, mit einem Wort, den Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit begeisterten und hinreißenden Ausdruck geben" (S 38).

Von der Kunstmusik der großen Komponisten ist in dem Aufsatz nicht die Rede.

Mit Scheus Tod änderte sich die Lage insofern, als Bach in der Arbeiter-Sängerbewegung überhaupt nicht verankert war und nie - auch nicht in der Ersten Republik - unmittelbaren Einfluß auf die Arbeiter-Gesangvereine erhielt. Sein Arbeits- und Einflußbereich überschnitt sich mit dem Scheus einerseits in der Nachfolge von dessen Redakteursstelle bei der AZ, andererseits wurde Bach auch zum Nachfolger Scheus als maßgebendster Parteifunktionär für alle Fragen im Zusammenhang mit Musik. Neben den bislang einzigen Schwerpunkt musikalischer Aktivitäten in der österreichischen Sozialdemokratie - abgesehen von sporadischen Musikveranstaltungen von Partei- und Gewerkschaftsorganisationen -, nämlich die Arbeiter-Sängerbewegung, setzte Bach einen zweiten Schwerpunkt mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten, die allerdings erst in der Ersten Republik, vor allem verknüpft mit dem Namen Anton Webern, jenen Stellenwert erhielten, der sie weit über die Parteigrenzen hinaus bekannt

machte. Mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten wurde allerdings gleichzeitig der Anspruch gesetzt, die kulturellen Leistungen vergangener Epochen - und vor allem des 19. Jahrhunderts, also des Bürgertums - Arbeitern zugänglich zu machen und somit als neuen Bereich von "Bildung" in der Sozialdemokratie zu verankern. Es dauerte von der Einführung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte weg noch etwa 20 Jahre, bis dieser Anspruch auch in der Arbeiter-Sängerbewegung bis zu einem gewissen Grad Allgemeingut wurde.

Wenn in diesem Zusammenhang des Wechsels der einflußreichsten Persönlichkeit der Partei im Bereich der Musik durch Scheus Tod überhaupt von einer "Tendenzwende" (Kannonier 1978 a, S 26; Kannonier 1978 b, S 505) gesprochen werden kann, so nicht in dem Sinne, daß Bach gänzlich andere Zielvorstellungen und eine völlig andere Auffassung von der Rolle der Musik für Arbeiter und für die Sozialdemokratie hatte, als Scheu; vielmehr war Bachs Arbeitsbereich ein anderer, wodurch sich ihm andere Probleme und Fragen stellten.

Erst in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg kam es zu vereinzelten Beiträgen zur Erbe-Diskussion, zunächst in der Zeitschrift "Der Strom" der Wiener Freien Volksbühne, einer ebenfalls sozialdemokratischen Organisation. In ihrem ersten Heft legte Bach seine Gedanken zu "volkstümlicher Musikpflege" dar (Bach 1911, S 13 - 15). Wenig später erhob Paul Göhre unter Hinweis auf "Volkschöre" in Deutschland die Forderung nach Einführung großer gemischter Chöre in der Arbeiter-Sängerbewegung, um eine "ganz bestimmte, musikalisch höchste Welt" erschließen zu können: "alles das, was Oratorienmusik heißt und

ihm ähnlich ist" (Göhre 1911, S 139). Und schließlich entwickelte Bach im "Kampf" Ansätze zu einer Musikphilosophie (Bach 1913); diese Ansätze und der Aufsatz Bachs von 1911 bedenken auch die Rolle des musikalischen Erbes und seiner Vermittlung an die Arbeiter.

Alle diese Fragen wurden in Österreich nicht annähernd so konsequent diskutiert, wie in Deutschland. Solche Fragen erschienen hier eher implizit und selten vom Bewußtsein getragen, einen wesentlichen Punkt sozialdemokratischer Auseinandersetzung mit dem Bürgertum, seiner Öffentlichkeit und seiner Kultur damit zu leisten. Dadurch blieb die Auseinandersetzung hier ein Streit um persönliche Vorlieben und Wertschätzungen, dem selten die Perspektive auf eine Strategie der Arbeiterbewegung im Bereich der Kunst eröffnet wurde; Ansätze hierzu mehrten sich jedoch in den letzten Jahren der Ersten Republik (1). Die Stellung österreichischer sozialdemokratischer Kulturpolitiker zum Erbe geht lediglich aus verstreuten Aufsätzen hervor; Einheitlichkeit und Geschlossenheit von Überlegungen hierzu sucht man - von Ausnahmen abgesehen - ver-

---

(1) Dieser Auseinandersetzung müßte einmal für Österreich mit Vollständigkeitsanspruch nachgegangen werden; hier kann jedoch nur schwerpunktmäßig vorgegangen werden. Ferner beansprucht die folgende Darstellung nicht, die tatsächliche Wirksamkeit der ausgemachten Positionen mit zu bedenken - ihre Wirkungsgeschichte wäre ebenfalls noch zu untersuchen. Jedoch ist sicher, daß David Josef Bach als Inhaber der bedeutendsten dieses Thema betreffenden Funktionen in der Partei, wie auch in der Gemeinde Wien, den weitaus größten Einfluß ausüben konnte.

gebens. Ähnlich uneinheitlich war die Situation auch in der literaturtheoretischen Diskussion:

> "Obwohl das Konzept einer 'operativen Literatur' den führenden Kulturorganisatoren wie David Josef Bach nicht behagte, so ließen sie sich doch nicht auf eine intensive Auseinandersetzung mit den Traditionsstürmern ein. Der literaturtheoretische Konflikt wurde mehr latent als direkt ausgetragen. Die scharfen Auseinandersetzungen innerhalb der deutschen Linken wird man in Österreich vergeblich suchen. Genauso wie bei den innerparteilichen Kontroversen die 'Einheit der Partei' nicht angetastet werden durfte und alle, von Karl Renner bis Max Adler, auf sie eingeschworen waren, so durften auch die stark differierenden Literaturauffassungen nicht zu Spaltungen führen. Deshalb war man in jedem Fall bereit, stark klassenkämpferische, von der SPD als 'kommunistisch' etikettierte Literaturformen zu akzeptieren. Bert Brecht, Hanns Eisler oder Friedrich Wolf waren für die österreichische Sozialdemokratie kein kniffliges Gesinnungsproblem. Liberalität wurde großgeschrieben, vielleicht manchmal aufgrund der Furcht vor Konflikten" (Pfoser 1980, S 288; vgl. auch Pfoser 1980, S 264. Was Pfoser hier für die Diskussion gegen Ende der Zeit der Ersten Republik schreibt, gilt in gleichem Maße für die Diskussion im Bereich der Musik von ihren Anfängen weg).

Es muß betont werden, daß die Debatte um Funktion und Wert des Erbes bzw. des im engen Sinne künstlerischen Erbes innerhalb der Sozialdemokratie nur ein Teil der gesamten Kultur- und Kunstauseinandersetzungen war; ihr Verhältnis zur allgemeinen kulturtheoretischen Diskussion müßte daher ebenfalls einmal ausführlich untersucht werden. Dazu müßte dann die Praxis der Vereine in Beziehung gesetzt werden; denn vielfach setzten sozialdemokratische Vereine einfach künstlerische Aktivitäten, ohne sie

und ihre Grundlagen jemals theoretisch diskutiert zu haben. Auch etwa Sängern von Arbeiter-Gesangvereinen wird die theoretische Aufarbeitung dieser Fragen in der Regel wohl eher ferngelegen haben - wenn auch nicht aus prononciert anderem Kunstverständnis heraus.

Die wenigen Äußerungen zur Erbe-Diskussion im Bereich der Musik sind vielfach parallel zu denen aus dem Bereich der Literatur (v.a. des Theaters), teilweise sind sie sogar mit durch sie initiiert. Für Bach gilt dies in besonderem Maße, weil er, Fachmann für Musik und Literatur gleichzeitig, häufig zu beiden Bereichen gleichzeitig Stellung bezog. Auf die Literaturdiskussionen wird daher im folgenden immer wieder zurückzukommen sein.

Für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, teilweise auch noch für die Erste Republik, lassen sich im wesentlichen ähnliche Positionen nachweisen, wie sie für Deutschland umrissen wurden; jedoch werden einige Modifikationen in Teilfragen sich als notwendig erweisen.

Hemmungslose Klassikerverehrung - vielfach bei gleichzeitiger Ablehnung "proletarischer" Kunst (was immer damit auch gemeint war) - kennzeichnen auch in Österreich ein frühes Stadium der Diskussion. Am bündigsten und sehr verwandt zu Mehring hat diese Position vielleicht Eduard Bernstein formuliert:

> "Von dem Proletariat als Klasse eine neue Dramatik erwarten, ist daher nichts als Romantik. Seine Stärke wie seine Aufgaben liegen auf anderen Gebieten. Solange die Arbeiterklasse entbehrt und kämpft, fehlt ihr zu voller Hingabe an die Kunst die Beschaulichkeit, und wenn sie nicht mehr zu kämpfen haben wird, wird sie aufgehört haben, Proleta-

> riat zu sein, wird sie das Erbe einer überlieferten Kultur angetreten haben" (Bernstein 1912, S 201; Hervorh. i.O.).

Diese an der dramatischen Kunst gewonnene Aussage schließt an den wenig einbringenden Versuch Bernsteins an, zu einer Differenzierung des Zusammenhangs von "Kunst" und "Tendenz" zu kommen: Kunst könne durch Tendenz bloß nicht verhindert werden (Kunst könne also tendenziös sein), aber ansonsten seien die Bereiche getrennt voneinander, weshalb es auch Unsinn wäre, Kunst zu fordern, die Tendenz bewußt beinhalte. Vor allem Victor Adler, Otto Bauer, Engelbert Pernerstorfer, Karl Renner und - mit Einschränkungen und Veränderungen seiner Einstellung im Lauf der Jahre - David Josef Bach waren Exponenten solchen Verständnisses des Erbes der bürgerlich-klassischen Literatur.

> "Die meist aus dem Bürgertum stammenden sozialdemokratischen Eliten übernahmen aus ihrer Sozialisation und aus dem Deutschunterricht des humanistischen Gymnasiums die Ausrichtung auf die klassisch-romantische Ära. Anekdoten für diese bildungsbürgerliche Orientierung lassen sich zur Genüge nachreichen. So schreibt etwa Karl Renner in seiner Autobiographie, daß er an freien Sonntagsnachmittagen armen Handwerkerburschen die Klassiker vorgelesen hat" (Pfoser 1980, S 286).

Bach schrieb 1913 zur Stellung des Proletariats zu Goethe, daß es bereit sei,

> "den Künstlern in ihr ureigenstes Reich zu folgen. ... Ja, wir wollen zu Goethe kommen: dann sind wir ganz befreit!" (Bach 1913, S 44 f.; Hervorh. i.O.)(1).

---

(1) Die Bewertung Goethes war - im Gegensatz zu der

Hier zeigt sich die simple Gleichsetzung der Eroberung der bürgerlichen Kunst mit der Befreiung der Arbeiter. Die Verwandtschaft der Überlegungen mit denen Mehrings sind offenkundig:

> "Die Arbeiterschaft muß ein Gebiet der Kunst nach dem andern in Besitz nehmen. 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. ... Wer den Arbeiter von irgendwelchen Schätzen der Kunst fernhalten will, weil der Künstler einer andern Klasse, einem andern Gefühlskreis entstammt, treibt mit noch so radikalen Redensarten bourgeoise Aesthetik. Das Proletariat verschmäht auch mit nichten die verstoßene Kunst, die eine feig und alt gewordene Klasse mitsamt ihren Überlieferungen preisgegeben hat. Wir sind die Erben der deutschen Kunst, wie wir die Erben der deutschen Philosophie, der deutschen Wissenschaft sind" (Bach 1913, S 46).

Der Geniekult, der mit dieser Stellung einherging, ist am Beispiel Wagners in Kap. 2.3. ausgeführt.

Fast genauso war diese Position für die dramatische Kunst bereits zuvor von Slekow (1913, S 472 ff.) ausgeführt wórden.

Dieser - in gewisser Weise volksbildnerische - Aspekt des Heranführens der Arbeiter an die Höchstleistungen bürgerlicher Kultur zeigt sich auch in Bachs Be-

---

Schillers - allerdings teilweise umstritten (vgl. Pfoser 1980, S 263). Vor allem war es - wie in Deutschland - Schiller, dem die Verehrung der österreichischen sozialdemokratischen Kulturpolitiker galt (Pfoser 1980, S 262 f.).

griff der "volkstümlichen Musikpflege". 1911 verstand Bach darunter folgendes:

> "Volkstümliche Musikpflege heißt, wie alle volkstümliche Kunstpflege, nichts anderes, als das Volkstümlichwerden der Kunst unterstützen. Dadurch, daß man der Kunst ein neues Publikum, einen lebendigen Ausschnitt aus dem Volksganzen gibt, ist das Erste getan. Zum Zweiten muß das Stück Kunst, das hier geboten wird, in vollendeter Wiedergabe geboten werden. Zum Dritten darf die Grenzen der Auswahl nichts anderes bestimmen als die Kunst selber. Fragen können nicht das Was? sondern nur das Wie? das Methodische dieser besonderen Art Kunstpflege angehen" (Bach 1911, S 14).

Der Gedankengang ist heute kaum mehr nachvollziehbar - es sollte das Volk der Kunst gegeben werden, und nicht umgekehrt.

Solchen Gedanken entsprechend hatte die österreichische Sozialdemokratie bereits im Mai 1905 eine "Schillerfeier der Arbeiterschaft Wiens" zu dessen hundertstem Todestag organisiert; Bach war mit ihrer Gestaltung beauftragt worden (Kotlan-Werner 1977, S 21 f.). Die Gedenkrede hielt Engelbert Pernerstorfer; das Programm umfaßte weiters Wagners "Meistersinger"-Vorspiel, eine Hymne von Josef Reiter, Chöre nach Gedichten von Schiller und Beethovens V. Symphonie. Die beiden Arbeiterchöre "Freie Typographia" und "Helios" sangen unter der Leitung ihres Chormeisters Heinrich Schoof (Kotlan-Werner 1977, S 22)(1). Mit diesem Programm war die Veranstaltung die erste solcher Art für Arbeiter in Wien; sie war mit einer

---

(1) Schoof, der schon mehrfach die "Typographia" geleitet hatte, wurde nach dem Tod Josef Scheus zu seinem Nachfolger; zu seinen musikalischen Lehrern zählte unter anderem Anton Bruckner (Skudnigg 1969, S 51, S 111).

der Auslöser für Bachs Idee der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, mit denen im Dezember desselben Jahres begonnen wurde (Kotlan-Werner 1977, S 23). Die Veranstaltung zeigt im übrigen, daß Wiener Arbeiter-Gesangvereine bereits begannen, sich aktiv an der Rezeption der großen klassischen und romantischen Kunstmusik zu beteiligen, auch wenn diese Tendenz erst in der Zeit der Ersten Republik voll durchschlug.

Auch später gab es ähnliche Veranstaltungen, etwa im Februar 1906 eine Mozart-Feier und im Februar 1908 eine Wagnerfeier für die Wiener Arbeiterschaft (Kotlan-Werner 1977, S 61 und S 37).

Dennoch ist Bach nicht ohne weiteres in eine Reihe mit Mehring, Zetkin und Alexander zu stellen. Was von der Wirkung bzw. der Umsetzung in die Realität von Veranstaltungen her den Zielen und Vorstellungen dieser deutschen Kulturpolitiker zu entsprechen scheint, hat eine zumindest in großen Teilen andere theoretische Basis. Bachs bereits erwähnte Ansätze zu einer Musikphilosophie, aus der heraus seine praktische kulturpolitische Tätigkeit zu verstehen ist, ging teilweise von anderen Grundüberlegungen aus, als die Theorien jener Politiker.

Diese musikphilosophischen Ansätze sind Thema von Kap. 3.2.2., deshalb folgt hier nur eine kurze Zusammenfassung ihrer wesentlichsten Punkte.

> "Autonomie, das heißt erstens Entwicklung nach eigenen Gesetzen und zweitens die Freiheit, nach diesen eigenen Gesetzen sich zu entwickeln, ist nicht nur eine Forderung, sondern eine Grundbedingung der Kunst. ... Freilich, ... so eigentümlich die neu ent-

> standenen Gebilde auch sind, freischwebend, absolut sind sie deswegen doch nicht" (Bach 1913, S 43 f.).

Diese Autonomie sei begründet in Inhalt und Form eines Kunstwerks, während die Technik das Vergängliche daran sei; wahre Kunst wirke in Inhalt und Form über sich hinaus und sei deshalb in jedem Falle - unabhängig von ihrem Sujet - revolutionär. Genau dies sei ihr Gemeinsames mit dem Proletariat (Bach 1913, S 44 und 46). Der Künstler hingegen sei durch Zeit, Abstammung und Klassenlage an Bedingungen gebunden, die in Widerspruch zu diesen Forderungen, die die notwendige Autonomie der Kunst an Inhalt und Form eines Kunstwerks stellen, stehen können (bzw. wird die Autonomie der Kunstwerke dadurch behindert; Bach 1913, S 44). 1919 nahm Bach seine Überlegungen in der AZ teilweise wörtlich wieder auf und stellte - in einem Wahlaufruf an die Künstler - fest, daß im Kapitalismus dieser Widerspruch ungelöst bleiben müsse, daß in ihm die Autonomie der Kunst nicht hergestellt werden könne; "die Künstler müssen endlich erkennen, daß der Sozialismus die Lebensbedingung der Kunst ist" (David Josef Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2).

Die Tatsache der früheren Ausgeschlossenheit von Arbeitern aus dem bürgerlichen Musikbetrieb wurde für Bach zum Motor seines unerschütterlichen Willens, die vorhandenen Kunstwerke der Vergangenheit wie der Gegenwart den Arbeitern zugänglich zu machen. Dieser Wille nahm ihn so sehr in Anspruch, daß der Gedanke an eine eigene mögliche Ausdrucksform des Proletariats im Bereich der Musik dahinter verschwand. Ihm ging es darum, die Arbeiter in die be-

stehende Musikkultur einzuführen, und zwar sowohl in die der Vergangenheit, wie auch in die der Gegenwart.

Die These, "wahre" Kunst sei immer revolutionär, geriet ihm jedoch zu einem strengen Kunstkanon, der enthielt, was sich historisch in Konzertsaal und Oper durchgesetzt hatte, bei Bach allerdings erweitert um die - selbst wiederum bürgerliche - Avantgarde des damals zeitgenössischen Musiklebens. Festzuhalten ist, daß Bach seinen Kanon der für die Arbeiterklasse wesentlichen Musikwerke nicht aus der Deklarierung bestimmter Musikerpersönlichkeiten als fortschrittlich oder revolutionär gewann, sondern sich dabei ausschließlich auf die Musik als solche berief (vgl. dazu auch Bach 1913, S 41). Zwar kam auch Bach so zu einem Kanon, den er für verbindlich hielt; der unterschied sich jedoch vom Kunstkanon etwa eines Mehring nicht nur durch seine Offenheit für die damalige Moderne, sondern auch durch seine prinzipielle Offenheit für neue Entwicklungen der Zukunft.

Zum wesentlichen Problem, das Folge dieser Theorie ist, nämlich welche Kriterien zur Beurteilung der Fortschrittlichkeit bzw. des Revolutionären an Musikstücken herangezogen werden können, fehlen jedoch Aussagen von Bach; auch über seine eigenen Gründe, bestimmte Musik für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte auszuwählen, andere dagegen abzulehnen, gab Bach kaum Auskunft.

Festzuhalten ist im übrigen, daß die wenigen Beiträge zu einer Erbe-Diskussion für den Bereich der

Musik vor dem Ersten Weltkrieg häufig von einer Diskussion der Persönlichkeit und des Schaffens von Richard Wagner ausgingen (vgl. unten Kap. 2.2.3.).

In diesem Zusammenhang muß auch kurz auf die Musikberichterstattung der AZ eingegangen werden. Josef Scheu war von der Gründung der AZ als Tagblatt bis zu seinem Tod der dafür zuständige Redakteur; nach ihm wurde dies Bach (bis Ende 1933). Der Musikteil der AZ bestand fast ausschließlich aus Berichten über Konzertveranstaltungen und die Oper (dies veränderte sich auch mit Bachs Eintritt in die Redaktion der AZ zunächst wenig). Von den bürgerlichen Blättern unterschied sich der Musikteil der AZ vor allem durch die Vermeidung von Skandal- und Klatschgeschichten, durch besondere Aufmerksamkeit für die "volkstümlichen" Konzerte und die "Volkskonzerte", die vielfach - als eine Art Vorläufer der Arbeiter-Sinfoniekonzerte - Arbeitern erstmals den Besuch von Konzerten durch herabgesetzte Eintrittpreise ermöglichten, und durch große Sachkenntnis und Seriosität bzw. Vermeidung von Polemiken gegen Komponisten und Künstler. Die Rezensionen und Feuilletons wurden sowohl von der Verwendung des musikwissenschaftlichen Vokabulars her (dies bei Bach allerdings weniger, als bei Scheu), wie auch von ihrem sonstigen Sprachduktus her nicht mit dem Blick auf Arbeiter ohne besondere Kenntnisse im Bereich der Musik geschrieben, sondern für die entsprechend vorgebildete Führungsschicht der Partei, für die Musiker und für musikalisch gebildete Interessenten innerhalb wie auch außerhalb der Partei (vgl. Schuschitz o.J., S 13, S 16 und S 31 - 34). In erster Linie

ging es dabei zwar um Musik, die dem Erbe zugerechnet werden kann; dies war aber nicht der Gesichtspunkt, unter dem Konzerte und Opern rezensiert wurden, vielmehr ging es hier um die Qualität der Interpretation. Dazu kam der Versuch - bei Bach in weit größerem Maß, als bei Scheu -, neue Kompositionen zu erfassen und den Lesern vorzustellen. Für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gilt fast durchweg, daß der Musikteil der AZ weder die Vermittlung des Erbes an Arbeiter bewirken, noch eine Diskussion über die Rolle des Erbes initiieren wollte (1). Bach führte den Musikteil der AZ durchaus im Sinne Scheus weiter (größere Veränderungen ergaben sich erst in der Zeit der Ersten Republik); der deutlichste Unterschied lag wohl darin, daß er verständlicher für Laien blieb, als Scheu, weil er Fachvokabular weitgehend vermied (vgl. Schuschitz o.J., S 39 f.).

Nach dem Ersten Weltkrieg erhielt die Forderung nach der In-Besitz-Nahme der bürgerlichen Kulturgüter durch die veränderte Situation, die die Sozialdemokratie zu einem Entscheidungsträger politischer Fragen gemacht hatte, eine konkret politische Dimension: Wer fordert, daß die Arbeiterschaft zum kulturellen Erbe geführt werden soll, muß ihr zunächst Zutritt

---

(1) Von Interesse ist weiters in diesem Zusammenhang, daß Einordnungen der Musikkultur in einen politischen, ökonomischen oder gesellschaftsanalytischen Rahmen in diesem Zeitraum kaum versucht wurden; die Ablehnung von schlechten Operetten, die Forderungen nach niedrigen Eintrittspreisen und Versuche, religiöse Werke als musikalisch über den religiösen Zusammenhang hinausverweisend zu schildern (Schuschitz o.J., S 64 - 67, S 72 und S 47 f.) sind wohl kaum als Ansätze hierfür interpretierbar.

dazu verschaffen, da ihr dieser bisher verwehrt war. Die Folgerung, nämlich die Forderung nach der Sozialisierung der Theater- und Opernbetriebe, liegt auf der Hand (vgl. unten S 581 - 584).

Im musikalischen Bereich gab es eine Änderung im Verhältnis zum Erbe bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg: "Volkstümliche Musikpflege" wurde erweitert zur Forderung (vor allem an die Arbeiter-Gesangvereine), die hohe Kunstmusik auch aktiv, nicht bloß als Hörer von Arbeiter-Sinfoniekonzerten, zu pflegen. Diese Forderung beschränkte sich allerdings auf die Art des Verhaltens von Arbeitern gegenüber dem nach wie vor weiter nicht in Frage gestellten "Erbe". Neben den Besuch von Konzerten sollte also das Selber-Singen treten. Damit mußten, indem sie die Forderung zunehmend aufgriffen, die Arbeiter-Gesangvereine der zunehmenden Ausrichtung auch der bürgerlichen Gesangvereine auf die Kunstmusik hin zeitverzögert folgen, wie Staudinger es beschrieben hat (vgl. dazu oben Kap. 1.1.). Nun griff auch Bach - bzw. von ihm geleitete oder unter seinem Einfluß stehende Organisationen - ein: Die folgenden Neugründungen von Vereinen und Organisationen gehen zum größten Teil auf ihn zurück; sie wurden allerdings ohne Verbindung zur österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung gegründet (vgl. Kap. 3.2.4.).

Eine Reihe von solchen neugegründeten Institutionen war Ausdruck der neuen Zielsetzung der aktiven Rezeption des Erbes: Der "Verein für volkstümliche Musikpflege", eine Art Musikschule, wurde - mit Chor und Orchester - im Mai 1919 gegründet (AZ 29. 6. 1919, S 8), im November desselben Jahres die sozialdemo-

kratische Kunststelle der Bildungszentrale (AZ 30. 10. 1921, S 7; vgl. unten Kap. 3.2.4. und 3.3.1.); sie war wohl primär der Träger von eigenen Veranstaltungen bzw. der Verteilung von Karten für Theater, Oper und Konzerte an Arbeiter, sekundär war sie jedoch auch als Träger für Vereine zur aktiven Rezeption des Erbes gedacht: 1923 wurde ein eigener Singverein in ihr eingerichtet (AZ 29. 5. 1923, S 8; AZ 2. 12. 1923, S 10), etwa um die selbe Zeit ein Sprechchor (Bildungsarbeit 10-11/1924, S 75). Erst später (ca. 1929) kam ein Kammerorchester hinzu (KuV Februar 1930, S 195). 1923/24 wurden überdies in Aussig zum ersten Mal Arbeiter-Sinfoniekonzerte durchgeführt, die in enger Verbindung zu Wien standen (J.L. Stern, damals Leiter der Zentralbildungsstelle Prag, schrieb ein Geleitwort, P.A. Pisk Werkeinführungen für das Programm; vgl. Programmzettel im Archiv der GMF). Die Arbeiter-Sinfoniekonzerte in Wien liefen, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg wiederaufgenommen, daneben ebenfalls weiter (vgl. unten Kap. 3.3.). Mit Ausnahme des Sprechchors zielten alle diese Organisationen vorwiegend auf die aktive (oder, im Fall der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, passive) Aneignung vor allem des klassischen musikalischen Erbes, sekundär auch auf die neuer Werke der Kunstmusik, und erst in dritter Linie auf die von spezifischer Arbeitermusik (s.u.). Dem entsprach auch die Forderung eines "Kn" in der AZ (7. 6. 1920, S 3 f.), einem Arbeiterchor "größere künstlerische Aufgaben", z.B. Haydn-Oratorien, zu übertragen. Und in der AZ vom 3. 2. 1923 (S 5) mußte sogar - als Reaktion auf eine Leserzuschrift - das Freiheitslied gegenüber "rein künstlerischen Aufgaben" verteidigt werden.

Die Bewertung der Funktion des Erbes wurde in den ersten Jahren nach dem Krieg zunächst unverändert beibehalten. Erst ab etwa Mitte der 20er Jahre setzte - wenn auch immer nur in kleinen Teilen der österreichischen Sozialdemokratie - die Diskussion darüber zunehmend ein und verbreiterte sich sofort von der Frage nach der Funktion des Erbes zur Frage nach der der Kunst überhaupt für das Proletariat. Damit trat neben die Überlegungen, wie sich Arbeiter und Partei gegenüber dem fraglos anerkannten Kanon der Kunstwerke, der nur von Wenigen in Frage gestellt wurde, verhalten sollten, das Problem, wie die zukünftige Kunst des Proletariats auszusehen hätte. Die kulturtheoretische Diskussion - wie stark oder wie wenig sie im Einzelfall auch die Praxis beeinflußte - erhielt somit eine neue, ganz andere Richtung. Zunächst entwickelte sich die Diskussion wiederum im allgemeinen Rahmen sowie am Theater bzw. der Literatur.

Die qualitativ tiefgreifende Veränderung der Diskussion kündigte sich 1925 an. Walter Fischer beschrieb im "Kampf" (Fischer 1925) die Situation der (sozialistischen) Jugendbewegung (1):

> "Weitaus den größten Einfluß auf die sozialistische Jugend hat der Sandalen-Sozialismus, die 'Jugendbewegung' schlechtweg, gewonnen. Hier finden wir am klarsten ausgeprägt die Unzufriedenheit mit der 'geistlosen', 'kulturlosen', 'unsozialistischen' Massenbewegung, die Forderung nach soforti-

(1) Der Aufsatz wird deshalb eingehend verfolgt, weil alle wesentlichen Punkte, die für das Verhältnis Arbeiterbewegung - Kultur Bedeutung gewinnen sollten, darin allgemein-theoretisch vorweggenommen sind.

> ger Verwirklichung des 'Sozialismus', der nicht als wirtschaftlich-politischer, sondern als Kulturbegriff gefaßt wird, als gewollte Wirklichkeit neben und 'über' der 'stumpfsinnigen' Wirklichkeit der Wirtschaft und Politik, am klarsten ausgeprägt die Abwendung vom Marxismus, den man nicht verstanden hat, gewiß zum Teil auch deshalb nicht verstanden hat, weil viele von denen, die ihn zu vertreten glauben, ihn selbst nicht oder nur einseitig verstehen... In dieser 'kultursozialistischen' Jugendbewegung taucht die Forderung nach einem neuen Inhalt der sozialistischen Bewegung auf. Was mit Recht in der Frühzeit des proletarischen Kampfes zurückgestellt werden konnte: der Kampf um einen selbständigen, nicht-bürgerlichen kulturellen Inhalt der sozialistischen Bewegung, der Kampf um eine neue, nicht-bürgerliche Weltanschauung, wird zur Forderung der Jugend" (Fischer 1925, S 432; Hervorh. i.O.).

Diese "kultursozialistische" Jugendbewegung habe den Anschluß an die sozialistische Massenbewegung nicht gefunden und müsse daher bürgerlich bleiben, auch gegen ihren eigenen Willen; Vorherrschaft gewinne ein "Gruppenindividualismus", eine "Jugendgemeinschafts-Ideologie".

> "Jugend als verbindender und zugleich trennender Kulturgemeinschaftsbegriff... So berechtigt die Forderung ist, daß die Jugend ihre Jugend voll erleben soll, so unrichtig und einseitig ist die daraus gezogene Folgerung. Für den Wandervogel, den bürgerlichen Jugendbewegler bricht (mit wenigen Ausnahmen) das individual-sozialistische Jugendgemeinschaftserleben ab mit Beruf und Ehe, muß abbrechen, weil sein 'Sozialismus' zur Zukunftslosigkeit verurteilt ist" (Fischer 1925, S 433; Hervorh. i.O.).

Dem stellt Fischer gegenüber, daß "dies ewig junge Erleben des Kampfes" nicht mit Beruf, Ehe und eigenem Haushalt abbrechen dürfe; dies seien

"Dinge, welche die Jugendbewegung, solange sie nur Jugendbewegung ist, weder beseitigen noch neu gestalten kann, mit denen sie als rechnen muß"; sondern der Kampf "mündet in das Zeiterleben der Klasse, deren Kampf jeder einzelne nicht nur die Besserung seiner wirtschaftlichen Existenz, sondern auch die Möglichkeit neuen Erlebens verdankt" (ebd.; Hervorh. i.O.).

"Wirtschaftlich und politisch hat der Proletarier die Selbständigkeit des Denkens und Handelns erobert, ist er sich seiner Stellung bewußt geworden. Kulturell ist er abhängig vom Bürgertum, abhängig dort, wo er gedankenlos Denk- und Lebensformen einer Kultur übernimmt, die in geradezu lächerlichem Widerspruch mit den Notwendigkeiten seines Lebens steht; wo er letzten Endes kein anderes Ziel kennt, als in allen Äußerlichkeiten selbst Bürger, Kleinbürger zu werden; abhängig aber auch dort, wo er sich ohne bewußten Zusammenhang mit den Notwendigkeiten des proletarischen Lebens und Kampfes als Kulturrevolutionär gebärdet" (Fischer 1925, S 434; Hervorh. i.O.).

Wir können beobachten, "daß der einzelne Arbeiter als einzelner fast ausnahmslos abhängig ist von einer durchaus kleinbürgerlichen Ideologie. Die individuelle Sehnsucht fast jeden Arbeiters ist es, ein kleiner Bürger zu werden (und kulturell zu sein), sein Ideal ist der Besitz, den er bei anderen bekämpft und bekämpfen muß. Die Alltagsideologie und die Kampfideologie des Arbeiters stehen in diametralem Gegensatz" (Fischer 1925, S 435; Hervorh. i.O.).

Die Arbeiterbewegung habe nur den halben Menschen erfaßt; "Und selbst wenn wir davon absehen, wie sehr alte Moral, alte Ästhetik, alte Wohn- und Lebensgewohnheiten, kurz alle ruinenhaften und krampfhaft konservierten Überreste einer alten und sinnlos gewordenen Kultur unmittelbar dem Fortschritt im Wege stehen, können wir uns doch der Tatsache nicht verschließen, daß die mittelbare Hemmung der Entwicklung durch die zwiespältige Ideologie des Arbeiters für und gegen den Sozialismus (denn wenn auch die wenig-

> sten sich dessen bewußt werden, ist doch die kleinbürgerliche Arbeiter-Ideologie eine Ideologie gegen den Sozialismus), daß das Doppelleben des Arbeiters die Stoßkraft der sozialistischen Arbeiterbewegung herabsetzt, ihr Tempo verlangsamt" (ebd.; Hervorh. i.O.).

Erst nach einer "Analyse der bürgerlichen Kultur mit den Methoden des Marxismus" "werden wir der bürgerlichen Ideologie eine einheitliche, lückenlose, proletarische Ideologie entgegenstellen können" (Fischer 1925, S 436).

Im Vergleich zu vorher ergaben sich damit folgende neue Positionen:

- Kultur ist nicht mehr nur die Kultur der Theater, Opernhäuser und Konzertsäle, sondern umfaßt "den ganzen Menschen": seine Lebens- und Arbeitsverhältnisse.
- Das Streben nach der Rezeption der bürgerlichen Kultur bewirkt nicht die Basis einer neuen Kultur, sondern verhindert sie, weil die bürgerliche Kultur eben nicht auf die Kunstauffassung beschränkt bleibt und den Arbeiter, der nach ihr strebt, daher "zu einer mißglückten Photographie des Bürgers" macht (Fischer 1926, S 339).
- Dieses Streben führt nicht zu Unabhängigkeit, sondern zu Abhängigkeit vom Bürgertum und ist selbst kleinbürgerlich.
- "Sozialistische Kultur" muß (wegen ihres die Lebens- und Arbeitsverhältnisse umfassenden Anspruchs) in das "Erleben" eingreifen: in die Wahrnehmung, in das Fühlen, in das Denken.

- Die Entwicklung einer "proletarischen" Kultur ist notwendig.
- Sie ist aber nur aufgrund der Anwendung der marxistischen Erkenntnis- und Analysemethoden auch im Bereich der Kulturtheorie möglich.

Diese allgemeinen Überlegungen hat Walter Fischer selbst ein Jahr später (wiederum im "Kampf") an der Kunst und dem Verhältnis der Arbeiter zu ihr konkretisiert (Fischer 1926). Er formuliert: "Nicht 'Wissen' ist Macht, sondern Denken. Und Bildungsarbeit kann und darf nur heißen: zum Denken erziehen" (Fischer 1926, S 339) und wendet den Satz auf die sozialdemokratische Kunstpolitik. Ausgehend von der Erörterung der Frage: "Was ist 'Schönheit'?" und dem Nachweis der historischen und gesellschaftlichen Gebundenheit ihrer Beantwortung (1) beschreibt Fischer auch die Geschichtsgebundenheit von Kunstwerken, die er als Mitteilung, und zwar als Mitteilung von Erlebnissen, Anschauungen und Forderungen im ästhetischen Bereich, aber auch in anderen Bereichen (z.B. Ethik) faßt (Fischer 1926, S 342). Als Gegensatz zu dieser "dynamischen" Kunstbetrachtung und inhaltlichen Wertung der Kunst, die dem Proletariat entspreche, beschreibt er die "statische Kunst-

---

(1) "Schönheit ist keine 'Eigenschaft' der Dinge, sie ist eine lustbetonte Beziehung zwischen dem Menschen und dem Objekt seiner Betrachtung" (Fischer 1926, S 340; Hervorh. i.O.).

"Der Schönheitsbegriff wechselt also mit den Bedürfnissen des Menschen, die in seinen Lebensbedingungen begründet sind. (Der Begriff 'Bedürfnisse' möge nicht zu eng aufgefaßt werden ...)" (Fischer 1926, S 341).

betrachtung des Bürgertums", die, vorwiegend am Formalen orientiert, "zeitlose" Wertungen vornehme (Fischer 1926, S 343).

Dem schließen sich Fischers Folgerungen für bzw. Forderungen an sozialdemokratische Kunstpolitik an, in denen er sich - zwar nicht explizit, aber doch eindeutig - gegen die bis dahin vorherrschenden Auffassungen von Kunst und Kunstpolitik in der Sozialdemokratie, wie sie etwa Bach vertrat, wendet:

> "Wenn proletarische Organisationen sich verpflichtet fühlen, dem Proletariat Kunst zu vermitteln, mögen sie sich bewußt werden, daß dies vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus nur dann berechtigt ist - dann aber in hohem Maße -, wenn das Kunstwerk wenigstens inhaltlich den Interessen, dem Zweck der Arbeiterbewegung entspricht. Man möge sich aber davor hüten, die Einzelinteressen von Angehörigen der Arbeiterklasse - selbst wenn sie ziemlich allgemein und gleichartig sind - mit den Klasseninteressen der Arbeiterschaft zu verwechseln. Das oft sehr kleinbürgerliche Einzelbewußtsein der Arbeiter ergibt durch einfache Summierung durchaus nicht das Klassenbewußtsein; das Klassenbewußtsein steht vielmehr oft in scharfem Widerspruch zum Einzelbewußtsein des Arbeiters, das ungemein stark durch Tradition beeinflußt ist. Wir dürfen daher auch die ästhetisch wertbildenden Interessen und Zielsetzungen des einzelnen nicht mit dem Interesse und der Zielsetzung der Klasse identifizieren.
>
> ... Auf politischem Gebiet liegen heute die entscheidenden Interessen der Arbeiterklasse; politische Ereignisse sind es, die stärker und unmittelbarer als fast alles andere auf uns wirken: Politik, Klassenkampf sind heute auch für die ästhetische Wertung die bedeutsamsten Elemente. Politische Kunst ist es, deren eine Klasse bedarf, der die Demonstration der Maifeier mehr bedeutet als eine Vorlesung von Goethes Gedichten, das 'Lied der Arbeit' mehr als eine Sonate von Mozart. Und je weniger politische Kunst sich um Ästhe-

> tik kümmert, desto gründlicher wird sie das ästhetische Empfinden, das Empfinden überhaupt revolutionieren. Diese Einstellung zu fördern und - wo sie noch nicht besteht - zu wecken, halte ich für die wichtigste, die einzige Aufgabe proletarischer Kunstpolitik.
>
> Wenn sie dies tut, erfüllt sie nicht nur ästhetisch ihre revolutionäre Aufgabe. Sie wird auch dazu beitragen, die geistigen Bindungen des Arbeiters an das Bürgertum zu lockern, sein Klassenbewußtsein tiefer und persönlicher zu gestalten.
>
> Wenn aber proletarische Kunstpolitik ihre Aufgabe darin sehen sollte, dem Arbeiter die Kunst von gestern und vorgestern aufzuoktroieren, durch ewige Wertlügen sein Empfinden zu fälschen, ihm an Stelle des elementaren Erlebens dogmatische Werturteile zu servieren und so seinen Bildungseifer gegen die Interessen der Klasse zu mißbrauchen, dann wäre es besser, auf jeden 'proletarischen Kunstbetrieb' überhaupt zu verzichten. Aufgabe der Arbeiterklasse ist es nicht, irgendwelche bürgerliche oder feudale Reliquien zu konservieren - gleichgültig, ob sie dem einen oder dem anderen von uns etwas bedeuten oder nicht. Aufgabe der Arbeiterklasse ist es, restlos mit allen Erscheinungsformen bürgerlicher Wirtschaft und Kultur zu brechen. Nur dann wird sie in der Lage sein, eine neue Wirtschaft, eine neue Kultur ins Leben zu rufen" (Fischer 1926, S 344; Hervorh. i.O.).

Es ist angesichts dieser sehr unverblümten Kritik an den damals verbindlichen Positionen sozialdemokratischer Kunstpolitik erstaunlich, daß die beiden Aufsätze Fischers nicht zu einer konkreten Auseinandersetzung innerhalb der Partei geführt haben - vielleicht ist dies unter anderem auf die von Pfoser (1980, S 288) konstatierte Scheu vor der Austragung von Konflikten zurückzuführen, die die Einheit der Partei stabilisieren helfen sollte. In dieselbe Richtung - wenn auch mit Modifikationen - argumentierte übrigens teilweise auch Hans Tietze

(Tietze 1926). Andererseits gaben Aufsätze wie diese wohl trotz ihres Seltenheitswerts unter anderem den Anstoß zu einer zunehmenden Veränderung des Kunstverständnisses - und damit des Verständnisses vom kulturellen Erbe - und der Kunstpolitik der sozialdemokratischen Kulturpolitiker (1).

Diese Neu-Orientierung vollzog sich zunächst wiederum an der Literatur. Die Bedeutung des klassischen literarischen Erbes für die österreichische Sozialdemokratie hat Pfoser ausführlich beschrieben (vgl. Pfoser 1980, v.a. S 260 - 267). Ein eigener Zug in diesen Auffassungen war die Ablehnung einer spezifisch österreichischen Tradition in der Literatur zugunsten liberaler, antiklerikaler und demokratischer Literatur, die Verbundenheit mit Deutschland ausdrückte (Pfoser 1980, S 270 - 272). Andererseits engagierte sich die Sozialdemokratie teilweise massiv, wenn zeitgenössische Literatur von bürgerlicher Seite bekämpft wurde, wie etwa beim Skandal um die Aufführung von Arthur Schnitzlers "Reigen" 1921 (Pfoser 1980, S 192 - 194), im "Fall Bettauer" 1925 (allerdings nicht für Bettauer, sondern für das Zensurverbot; Pfoser 1980, S 194 f.) und bei den Vorgängen um Roman und Film "Im Westen nichts Neues" (E.M. Remarques) 1929 und 1930 (Pfoser 1980, S 199 - 202). Eine Neu-Orientierung, von der allerdings nie alle kulturpolitischen Exponenten der Sozialdemokratie erfaßt wurden, trat langsam etwa um die Mitte der

---

(1) Während diese Aufsätze in theoretischem Rahmen argumentierten und von daher die Praxis sozialdemokratischer Kulturpolitik zu beeinflussen suchten, führte auch die Praxis der Kunststelle unmittelbar zu Polemiken gegen sie (vgl. unten Kap. 3.2.4.).

20er Jahre ein. Sie zeigte sich etwa in der Einrichtung des Alfons-Petzold-Preises 1924 (Exenberger 1980, S 9 f.), oder in der Forderung nach einer eigenen Volksbühne, wie sie vor dem Krieg bereits bestanden hatte und wie sie in Berlin existierte (vgl. z.B. KuV Juni 1926, S 1 und S 2), wobei neben das Ziel der grundsätzlichen Ermöglichung des Theaterbesuchs für Arbeiter durch billige Eintrittskarten und den Wunsch nach unabhängiger Programmgestaltung (vgl. etwa Bach 1926c,bes. S 1) auch das Ziel der Förderung sozialistischen Theaters, also einer bewußt politisch-tendenziösen, "parteilichen" Kunst, trat.

Leo Lania hat dies 1927 am Beispiel der Berliner Volksbühne dargelegt:

> "Die Jugend der 'Volksbühne', der künstlerische Ausschuß ist in Bewegung geraten, in den Blättern des Theaters ist eine rege Diskussion entbrannt, große Kundgebungen haben stattgefunden, das Thema 'Politik und Theater' wird leidenschaftlich erörtert, und die Einwände gewisser Kreise, es fehle eben an zeitgemäßen revolutionären Stücken, die den Spielplan entsprechend ergänzen könnten, sind heute schon als nicht stichhältig widerlegt worden. So hat sich die 'Volksbühne' denn auch entschlossen, vorerst eine Art Studio einzurichten, in dem als erstes Stück demnächst Upton Sinclairs 'Singende Galgenvögel' in der Inszenierung Piscators herausgebracht werden. Aber von einer Erfüllung ihrer eigentlichen Aufgaben wird die 'Volksbühne' erst dann sprechen können, wenn sie sich bewußt 'proletarisiert': hier geht es nicht um eine Frage der Theaterpolitik, hier geht es um eine entscheidende Forderung der kulturellen Entwicklung der Arbeiterschaft, um ihre geistige und seelische Befreiung aus den Fesseln der alten, absterbenden bourgeoisen Ideologie" (Lania 1927, S 3; Hervorh. nicht ber.).

Diesen neuen Aspekt bezog Bach ab etwa 1927 in seine Schriften zum Thema ein. Neben der Forderung nach einer eigenen Bühne meinte Bach:

> "Aber verhehlen wir es uns nicht, daß gerade die Jugend sich vom Theater, von den bisher üblichen Formen der Kunstpflege überhaupt, ein wenig zurückzieht. ... Daraus erklären sich die Versuche der Jugend, zu einer neuen Form des Theaters zu gelangen. Man mag es dilettantisch schelten, aber aus solch bewußtem Dilettantismus haben sich immer an entscheidenden Wendepunkten strenge künstlerische Formen entwickelt. An solchen Bestrebungen kann eine sozialdemokratische Kunststelle nicht achtlos vorbeigehen. Wir hoffen auf die Jugend und müssen sie darum unterstützen. Wir hoffen, dies nicht bloß im Wege eigener Theateraufführungen, sondern durch besondere künstlerische Veranstaltungen, die auf das Interesse und die Mitwirkung der Jugend rechnen, erzielen zu können" (David Josef Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ, 28. 8. 1927, S 12; Hervorh. i.O.).

Im selben Aufsatz versprach Bach eine Förderung der "Versuche der sozialistischen Studenten, die Politische Revue neu zu schaffen". Zwar hatten solche Aussagen Bachs wenig konkrete Folgen. Jedoch hatte die Kunststelle für 1927/28 "sich auch die Aufführungsmöglichkeit einiger Werke gesichert, die sonst nicht im normalen Spielplan der Wiener Bühnen zu finden wären": Ernst Fischer: "Lenin" (Uraufführung), Leo Lania: "Generalstreik" (Wiener Erstaufführung), Ernst Toller: "Hoppla, wir leben" und andere (ebd.).

Dieser neuen Richtung, die neben die Rezeption der klassischen Literatur bzw. teilweise in Ablehnung dieser Literatur die Schaffung einer eigenen, sozialistischen dramatischen Literatur als Forderung stellte, kam Bach bis zu einem gewissen Grad entgegen, so durch die "Schauspiele im Carltheater". In ihrem Zu-

sammenhang formulierte Bach:

> "Ein sozialistisches Kulturprogramm, das seine Wirkung auch auf das Theater ausdehnen muß, fordert zwar nicht ein sozialistisches Theater in dem Sinne, als ob nur sozialistische Stücke gespielt werden dürften, wohl aber fordert es wie auf jedem anderen Gebiet der Kunst auch hier den Zusammenhang mit dem Leben, ohne darum dem älteren künstlerischen Gut entsagen zu wollen, so weit dieses für uns noch Leben besitzt oder durch uns erst zu neuem wahren Leben erweckt werden kann". "Es ist eine fast selbstverständliche Schlußfolgerung, daß eine Bühne wie die 'Schauspiele im Carltheater' auf die wir programmatisch Einfluß üben könnten, in einem Drama des Sozialismus das neue Volksstück, eben das sozialistische erhält. So sind die 'Schauspiele im Carltheater' eröffnet worden mit dem sozialistischen Werk eines sozialistischen Dichters, mit 'Lenin' von Ernst Fischer. Eine Sozialdemokratische Kunststelle, die nicht den Mut findet, sich zu ihrem Programm zu bekennen, das nicht bloß ein ästhetisches an und für sich sein kann, sondern in jeder seiner Auswirkungen ein sozialistisches Programm, eine solche Kunstorganisation der Partei würde nicht bloß ihren Namen nicht verdienen, sondern überhaupt keine moralische Existenzberechtigung haben" (Bach 1929 a, S 285 f. und S 287).

Allerdings wurde diese Art von Literatur zwar wohl als notwendig, dennoch aber als minderwertig von Kulturpolitikern wie Bach eingestuft:

> "Die Hauptverantwortlichen der sozialdemokratischen Kulturpolitik wie David Josef Bach schätzten zwar die neuen operativen, klassenkämpferischen Übungen, man würdigte die Reportageliteratur in ihrer Bedeutung, ihren ästhetischen Rang wertete man allerdings als gering. Auf dem Hintergrund des traditionellen ästhetischen Normengebäudes galt diese 'neue', 'proletarische' Kunst höchstens als kurze und marginale Episode" (Pfoser 1980, S 265).

Das Experiment der "Schauspiele im Carltheater" scheiterte bald (1). Mit seinem Untergang löste es eine Polemik Oskar Pollaks über die sozialdemokratische Kunstpolitik aus, auf die unten zurückzukommen sein wird (vgl. Kap. 3.2.4.).

Im Musik-Bereich verlief die Diskussion teilweise anders. Der frühere Anspruch bezüglich des Verhältnisses der Arbeiter zur Musik wurde vielfach nahezu unverändert weiter vertreten, während neuere Positionen lediglich - ohne jene verdrängen zu können - hinzutraten. In einer Hinsicht ging jedoch die Diskussion in diesem Bereich von anderen Voraussetzungen aus, als im Bereich des Theaters: Mit den Tendenz- und Freiheitsliedern einerseits, den Arbeitervolksliedern andererseits gab es bereits Formen des musikalischen Ausdrucks proletarischer Interessen und Wünsche. Allerdings war die Form der Tendenzlieder, wie auch ihr unkonkret und schwärmerisch gefaßter Inhalt, ebenso ihre musikalische Gestalt, längst veraltet - Eisler forderte wenig später die "Liquidierung der Tendenzkunst"; und die Arbeitervolkslieder sind in diesem Zusammenhang von geringerem Interesse, da sie in der organisierten Arbeiter-Musikbewegung nicht systematisch gepflegt wurden, sondern durch das Singen in anderen Organisationen (v.a. der Jugend) oder bei Demonstrationen tradiert wurden; weder Arbeitersänger noch Arbeiter-Sinfoniekonzerte hatten an dieser Tradierung mehr als nur rudimentären Anteil.

Änderungen im Verhältnis zum Erbe bzw. neue Forderungen in diesem Bereich beeinflußten aber selbstver-

(1) Darauf und auf die Gründe der Scheiterns kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.

ständlich das Verhältnis der Arbeiter-Gesangvereine zu Tendenzchören. Fragwürdig war das Tendenzlied geworden, weil es scheinbar dem seit Ende des Ersten Weltkriegs zunehmend erhobenen Wunsch nach aktiver Rezeption des Erbes der Kunstmusik durch seine geringe ästhetische Qualität entgegenstand. Die Orientierung der "volkstümlichen Musikpflege" nicht nur hin auf die Rezeption, sondern auch auf die Reproduktion der traditionellen Kunstmusik und die damit in Zusammenhang stehenden Forderungen nach Chorzusammenlegungen, gemischten Chören, besseren Chormeistern und nach musikalischer und stimmlicher Ausbildung der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine (vgl. unten Kap. 3.1.2.2. und 3.1.2.3.) bewirkte vielfach einen Verlust dieser Tradition der Arbeitersänger. Dies gilt in dieser Form vor allem für die Arbeiter-Gesangvereine größerer Städte und der Industriegebiete, während bei kleineren Vereinen - vor allem außerhalb der Städte - zwar ebenfalls ein Verlust der Tradition der Tendenzlieder und Freiheitslieder zu beobachten war, jedoch zugunsten von "trivialen, oft national gefärbten, sogenannten 'Volksliedern'" (Fränkel 1922, S 1). Entsprechend riß die Diskussion über den Stellenwert von Tendenz- und Freiheitsliedern für die Arbeiterbewegung insgesamt und für die Arbeitersänger im besonderen während der 20er Jahre nie ab (vgl. dazu ausführlicher unten S 412 - 420).

Das Verhältnis der Musikpolitik der Kunststelle - weitestgehend geprägt durch die Persönlichkeit David Josef Bachs - zur Gesamtheit der vorhandenen Musik zeigt sich in vielleicht noch stärkerem Ausmaß, als das der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung, fixiert auf die Tradierung des Erbes als

Bildungsgut, wozu allerdings die Musik der zeitgenössischen bürgerlichen Avantgarde ergänzend trat. Erst in der Spätzeit der Ersten Republik wurden Veränderungen in diesem Verhältnis zunehmend deutlich.

Sowohl im Fall der Arbeiter-Gesangvereine, wie im Fall der musikalischen Aktivitäten der Kunststelle würde eine von der inneren Entwicklung der jeweiligen Organisationen isolierte Analyse des Verhältnisses zum Erbe zu einem verzerrten Bild führen. Die entsprechenden Abschnitte habe ich daher den Kapiteln über die Arbeitersänger bzw. die Kunststelle zugeordnet (vgl. Kap. 3.1.2.3., 3.2.2., 3.3.2.).

Der Hauptstrang der Vermittlung des Erbes als Bildungsgut wurde in der Ersten Republik im Bereich der Musik nie unterbrochen. Aber doch wurde ab etwa der zweiten Hälfte der 20er Jahre der herkömmliche Kanon durch weitere musikalische Aktivitäten ergänzt. Ende der 20er Jahre erlangten - auch in Arbeiter-Sinfoniekonzerten - "sozialistische" Kantaten, Oratorien und ähnliche Formen einen gewissen, wenn auch nicht überragenden Stellenwert. Eine bereits vorhandene musikalische Form (oratorische Großform) wurde hier umgeformt, indem Texte sozialdemokratischer Autoren (in Wien v.a. Josef Luitpold Stern) in Musikwerken für Soli, Chor, eventuell Orchester, häufig ergänzt durch Sprech-, manchmal auch durch Bewegungschor, verarbeitet wurden (1). Diese Formen sind in enger Beziehung zur Entwicklung der sozialdemokratischen Festkultur zu sehen. Manche der Komponisten kamen aus der Arbei-

---

(1) So wichtig und interessant eine Text- und Musikanalyse dieser Werke wäre, so wäre sie doch von der Musikwissenschaft, nicht aber im Rahmen dieser historischen Arbeit zu leisten.

ter-Sängerbewegung (Human, Korda), manche auch aus dem Umkreis von Arnold Schönberg (Pisk, der aber - als Mitarbeiter der AZ - auch in der Sozialdemokratie fest verankert war) bzw. der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Rêti).

Einer der ersten Ansätze zu solchen Werken, bereits aus dem Jahr 1910 stammend, wurde mit Karl Weigls Maikantate "Weltfeier" im Arbeiter-Sinfoniekonzert vom 28. und 29. 4. 1922 vorgestellt (AZ 16. 4. 1922, S 8, AZ 7. 5. 1922, S 7). Dann folgte das "Requiem für Alfons Petzold" von Ignaz Herbst im Arbeiter-Sinfoniekonzert vom 17. und 18. 4. 1923 (AZ 8. 4. 1923, S 10). Ab etwa 1926/27 begegnen Aufführungen solcher Werke regelmäßig, auch außerhalb von Arbeiter-Sinfoniekonzerten. Die folgende Liste ist unvollständig:

1926: Pisk/Luitpold, Die neue Stadt, Kantate für Soli, Chor und Orchester (AZ 14. 11. 1926, S 7); diese Kantate wurde mehrfach aufgeführt, so auch 1927 (AZ 28. 8. 1927, S 12; KuV Oktober 1927, S 4 ff.)

1927: Tiessen/Schönlank, Ein Frühlingsmysterium (KuV August 1926, S 7; vgl. zu diesem Stück auch Fuhr 1977, S 95)

1927/28: Rêti, An alle, Kantate für Soli, Gesangs- und Sprechchor und Orchester (AZ 28. 8. 1927, S 12)

1928: Marcus/Luitpold, Die Brücke, Chor und Orchester (KuV Dezember 1928, S 105; Programm Archiv der GM)

1929: Pisk/Luitpold, Arbeiter-Sage (KuV März 1929, S 196 ff.)

Pisk/ ? , Die Arbeiter, Spiel für Sprech- und Bewegungschor, Klavier, Gesang und Tanz (KuV März 1929, S 188)

1930: Korda/Luitpold, Die Feuerwerfer, Oratorium (Aufführung nicht bekannt, jedoch komponiert in diesem Jahr; AZ 21. 7. 1930)

Weill, Lindbergh-Flug (Bildungsarbeit April 1931, S 49)

1931: Lustgarten/Lersch, Der Mensch ist unterwegs, Oratorium (Bildungsarbeit April 1931, S 49)

Nick/Kästner, Leben in dieser Zeit (AZ 21 1. 1931, S 8; Kannonier 1978 a, S 50)

Ausschnitte aus verschiedenen der angeführten Werke (AZ 7. 4. 1932, S 5)

Human, Du und die Arbeit, aufgeführt anläßlich der Arbeiterolympiade in Wien (AZ 20. 7. 1931, S 5); dieses Werk wurde überdies vom Verlag des Österreichischen Arbeiter-Sängerbunds zwischen 1930 und 1932 verlegt (Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 6 f.)

1932: Korda/Hartwig, Ruhe und Ordnung, Chorrevue (AZ 8. 2. 1932, S 5).

Weill/Brecht, Der Jasager (AZ 25. 4. 1932, S 7)

Ausschnitte aus verschiedenen der angeführten Werke (AZ 19. 9. 1932, S 1)

1933: Eisler/Brecht, Die Maßnahme (Programm im Archiv der GM)

Zu dieser ab etwa Mitte der 20er Jahre beginnenden Entwicklung trat um 1930 als weiterer Bereich der in Arbeiter-Gesangvereinen gesungenen Lieder das neue Massenlied. In geringerem Ausmaß wurden als einstimmige Massenlieder auch die alten Parteihymnen und Arbeitervolkslieder der Zeit unmittelbar nach dem Weltkrieg wieder aufgenommen; vor allem aber wurden die neuen Massenlieder, wie sie vor allem in der deutschen kommunistischen Sängerbewegung gesungen wurden (allen voran die Lieder von Hanns Eisler), einbezogen. Solche Lieder waren der eigentliche Beitrag der Arbeiter-Sängerbewegung zur Agitation und zum politischen Kampf mit kulturellen Mitteln; dessen war man sich bei der Förderung dieser Musik auch voll bewußt. Zu diesem Zweck veranstaltete der Österreichische Arbeiter-Sängerbund eine Aktion "Mas-

senlied" (Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 21, AZ 4. 10. 1933, S 7; vgl. dazu unten Kap. 3.1.2.3.).

Unter ganz anderen Voraussetzungen benützten die "Roten Spieler" und "Blauen Blusen" Musik in ihren Veranstaltungen. Für sie war die Frage nach dem Erbe gegenstandslos: Vielmehr ging es hier um rasch komponierbare und erlernbare Musik zu Agitationszwecken und zur Wirkung auf Massen. Dieser Bereich, der nicht zur organisierten Arbeiter-Musikbewegung im engeren Sinn zählt, wird unten (Kap. 3.4.) besprochen.

Die Frage nach ihrer Stellung zum Erbe - ob ablehnend, befürwortend oder ob in Richtung auf die Verarbeitung des Erbes für die Zwecke des Proletariats - wird den Positionen sozialdemokratischer Musikpolitiker und Musiker aber nur zum Teil gerecht; für sie stellte sich die Frage vielfach nicht in dieser Form, so richtig diese Frage auch im Hinblick auf die Strategie der Arbeiterbewegung im kulturellen Bereich tatsächlich sein mag. In den Schriften von Paul A. Pisk zeigt sich dies deutlich.

Rückblickend sieht Pisk als seine Hauptaufgaben als Musiker in der Sozialdemokratie der Zwischenkriegszeit folgende:

> "Als Musikkritiker in der AZ arbeitete ich in völliger Harmonie und Freundschaft mit Dr. David Bach. Ich schrieb über Konzerte und Opern, auch über die Arbeitersymphoniekonzerte. Progressiv und für neue Musik war die Richtung.
>
> Als Komponist arbeitete ich in zwei Ebenen.
> 1. Absolute Musik ohne jeden außermusikalischen Einfluß im Stil der Schönberg-Schule (1).

(1) Solche Werke - nicht jedoch die der zweiten von

> Die zweite Gruppe meiner damaligen Werke richtete sich an das allgemeine Publikum, einfach und für Hörer von der SP geeignet. Tendenzstücke habe ich nicht geschrieben, wohl aber vieles von Josef Luitpold komponiert, vom Melodram für Elise Karau zu der Wohnbaukantate 'Die neue Stadt' (Chor, Orchester) und 'Campanelle' (Kantate, von Webern im Arbeitersymphoniekonzert dirigiert). Auch einige Lieder dieser Art. Mit den Leitern der Arbeitersänger (Scheu, Seyfried)(1) war ich gut bekannt, aber nicht direkt verbunden.
>
> Als Pianist spielte ich in vielen Konzerten (auch als Begleiter für Sänger, Geiger), die von der Kunststelle organisiert waren. Einige leitete ich selbst. Programme wurden für die spezielle Hörerschaft gewählt.
>
> Als Lehrer und ... (unleserlich): Kurse und Vorlesungen im Volksheim XVI und Volksbildungsverein V und für viele SP-Organisationen.
>
> Als Chorleiter assistierte ich Webern, Direktor des Singvereins der Kunststelle" (Brief Pisks an den Autor vom 11. 10. 1980; Hervorh. i.O.).

Pisk - als Multifunktionär der Sozialdemokratie im Bereich der Musik - hatte wohl neben Bach, in dessen Schatten er stand, am meisten Einfluß auf die Arbeiter-Musikbewegung der Ersten Republik; sein Einfluß erstreckte sich auch teilweise - anders, als bei Bach - auf die Arbeitersänger, weil er für sie komponierte, mit ihnen musizierte, über ihre Konzerte in der AZ berichtete und teilweise auf ihren Hauptversammlungen sprach. Er, der die Musikgeschichte seit Beethoven eher als Verfall, denn als Weiterentwicklung sah (Pisk 1925, S 186), vertrat einerseits wohl An-

---

Pisk genannten Gruppe - verlegte die Wiener Universal-Edition ab 1921.

(1) Hier muß ein Erinnerungsfehler Pisks vorliegen: Pisk wurde 1893 geboren, Scheu starb 1904.

sichten, die denen Bachs glichen, ging jedoch teilweise auch über Bach hinaus, indem er aktiv an den Versuchen zur Schaffung einer neuen proletarischen Musik teilnahm. Seine Schriften durchziehen drei Brennpunkte: das musikalische Erbe (einschließlich der zeitgenössischen Musik) und seine Vermittlung, die Schaffung und Vermittlung einer neuen, dem Proletariat entsprechenden Musik für Fest und Feier, sowie der Kampf gegen minderwertige Musik in den Arbeiter-Gesangvereinen.

> "Eine Musik für das Proletariat ist noch nicht geschaffen. Die Arbeiter haben ja noch nicht einmal Gelegenheit gehabt, sich die Kunstwerke der vergangenen Epochen zu eigen zu machen, auf denen weitergebaut werden könnte. Überdies ist die Musik, mit der sie täglich in Berührung kommen, die Musik der Kinos, der Modetänze und der Operetten, die Musik der Gasthäuser und Vergnügungsstätten alles eher als eine solche, die kulturelle Höhepunkte auf diesem Gebiete ahnen lassen könnte. Erst künftige Jahre oder Jahrzehnte werden zeigen, ob Ansätze zu einer neuen Musik vorhanden sind, einer Musik, die wirklich Gefühle des Proletariats auszudrücken imstande ist, einer Volksmusik im neuen Sinne des Begriffes" (Pisk 1925, S 186 f.).

Mit Bach stimmte Pisk also offenbar darin überein, daß die Aneignung des Erbes die unabdingbare Voraussetzung zur Schaffung einer neuen Musik des Proletariats, einer neuen, anderen Volksmusik, sei.

Seine eigene Stellung als Komponist für die Arbeiterbewegung muß Pisk wohl als eine Art Mittlerrolle begriffen haben, als Versuch, <u>für</u> die Arbeiterbewegung, aber - in seiner Position als Intellektueller (1)

---

(1) Andererseits sprach Pisk allerdings immer wieder

- nicht aus ihr heraus zu komponieren; obwohl 1927 bereits von ihm und von anderen einschlägige Kompositionen vorlagen (s.o.), schrieb er damals:

> "In der gegenwärtigen Kulturlage sind Kunstwerke, in denen sich proletarischer Geist rein ausprägt, kaum möglich, weil das kulturelle Klassenbewußtsein der Arbeiterschaft heute noch nicht eine wirkende Kraft, sondern eine Forderung ist und sich ein Kunstwerk erst aus einem völlig ausgereiften Kulturbewußtsein der Gesellschaftsklasse, aus der es entspringt und für die es bestimmt ist, entwickelt" (Pisk 1927 b, S 289).

Neben den Anspruch an Arbeiter, das Erbe der Vergangenheit als Hörer und aktive Musiker aufzunehmen (dieser Anspruch zeigt sich immer wieder, sowohl in Rezensionen Pisks in der AZ, wie auch etwa in: Pisk 1928 a, Pisk 1928 b), setzte er gleichwertig den, daß Arbeiter sich mit der neuen, zeitgenössischen Musik beschäftigen sollten, sofern diese Musik nicht (vom Text her) ideologisch im Gegensatz zur Arbeiterbewegung stehe (Pisk 1927 a, S 4 f.; Vortrag am ersten Bundestag des Österreichischen Arbeiter-Sängerbunds, Protokoll ÖASB 1928, S 66).

Der Kampf Pisks gegen minderwertige Musik und gegen Kitsch und Geselligkeitskulte in den Arbeiter-Gesangvereinen durchsetzte Pisks Rezensionen von Konzerten der Vereine; auch in seiner Rede vor dem ersten Bundestag des Arbeiter-Sängerbunds sprach er dazu.

> "Volksmusik ist, glaube ich, ein Gebiet, das wir immer und überall pflegen müssen. Aller-

---

- sich selbst einbeziehend - von "uns Arbeitern" (Protokoll ÖASB 1928, S 62).

> dings ist durch die politische Entwicklung des letzten Jahrhunderts die Volksmusik, besonders die Chorliteratur, in ein bedenkliches Fahrwasser geraten. Sie kennen alle den Ausdruck 'Liedertafelei', ... In dieser Chorliteratur wird hauptsächlich das Nationale betont, vom Alkohol nicht zu reden. Es ist also notwendig, gerade in dieser Richtung sehr genau zu unterscheiden. Gerade hier muß sehr sorgfältig ausgewählt werden zwischen dem, was für uns geeignet und was für uns nicht geeignet ist. Diese Literatur müssen wir also mit großer Vorsicht behandeln" (Protokoll ÖASB 1928, S 63).

Ebenso sprach Pisk gegen die Operette (Protokoll ÖASB 1928, S 67). Noch deutlicher hatte er 1925 geschrieben, als er gegen Geselligkeitskulte in den Arbeiter-Gesangvereinen (Fahnenjunker etc.) wetterte; zur Programmzusammenstellung meinte er damals, daß "sentimentale oder pathetische Stücke, die fälschlich als Volksmusik gelten", "deutschtümelnde Lieder" und Bearbeitungen von Einzelgesängen oder Opernfragmenten aus den Programmen verschwinden sollten, während statt dessen Wert auf die Chorwerke der Klassiker, auf echte Volkslieder (der Armen und Unterdrückten) und auf den revolutionären Freiheitsgesang gelegt werden sollte (Paul A. Pisk, Arbeitersang in der Zukunft, in: AZ 1. 1. 1925, S 12).

Pisk erachtete also sowohl die Pflege des Erbes (darunter auch Volksmusik und Freiheitsgesänge der Arbeiterbewegung), als auch die Entwicklung einer neuen, "proletarischen" Musik, die er wohl mindestens teilweise in den "sozialistischen" Oratorien und Kantaten fand, für notwendig. Was für ihn galt, galt für viele Berufsmusiker in der Sozialdemokratie: Die Frage nach Bejahung, Ablehnung oder Umformung des Erbes stellte sich für sie nicht in dieser Form. Für sie war klar, daß das

Erbe wesentlicher Bestandteil der Praxis der Arbeiter-Gesangvereine, wie einer musikalischen Volkserziehung sein mußte, ebenso klar, wie, daß daneben gleichwertig neue, dem Proletariat und seinen Festen und Feiern entsprechende Formen treten müßten. Insbesondere gilt dies für die aus dem Umkreis Schönbergs kommenden Musiker, die bei ihm eine strenge Schulung an der Musik der großen Komponisten der Vergangenheit erhalten hatten: Paul A. Pisk, Josef Polnauer (ASB Brigittenau), Erwin Stein ("Freie Typographia" ab 1930) und vor allem Anton Webern (Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle, "Freie Typographia" 1928/29); aber auch andere Musiker, wie Kurt Pahlen (ASB Alsergrund), dürften dieser Auffassung gewesen sein.

Dieser Anspruch des "Sowohl - als auch" zeigte sich im einschlägigen Schrifttum der letzten Jahre der Ersten Republik als verbindlicher Anspruch, der zunehmend auch für die Arbeiter-Gesangvereine, ja selbst für David Josef Bach Geltung erhielt. Dennoch spiegelt sich darin nur ein Segment der Wirklichkeit. Die Praxis der überwiegenden Zahl der Arbeiter-Gesangvereine folgte diesem Anspruch, aber auch dem Anspruch der Erbe-Rezeption ohne weiterführende Perspektive in nur geringem Ausmaß; unter der Oberfläche der wenigen häufig erwähnten und positiv kritisierten Arbeiter-Gesangvereine (v.a. Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle, "Freie Typographia", ASB "Stahlklang" Wien Simmering) hielten viele kleinere und unbekannte Arbeiter-Gesangvereine vorwiegend an ihrer herkömmlichen Praxis - sowohl im musikalischen, wie im geselligen Bereich - fest. Ein ähnliches Bild ergäbe wahrscheinlich die

Analyse von musikalischen Veranstaltungen von Partei- und Gewerkschaftsorganisationen (1). Ebenso gilt dies wohl weiters für eine Analyse des Verhaltens des Arbeiterpublikums; diese Analyse kann jedoch heute nicht mehr geleistet werden, weil die Daten und Zahlen nicht mehr in genügendem Umfang erhoben werden können. Rundfunk, Musik im Kino, Tanzmusik, musikalische Geselligkeit und Operette waren, wie Pisk feststellte (Pisk 1925, S 187; vgl. oben S 234), wahrscheinlich die Hauptanziehungspunkte des Alltags, während die große Musik des Erbes und der Gegenwart wohl nur von wenigen regelmäßig, die musikalischen (oratorischen) Großformen der Arbeiterbewegung nur zu den sozialdemokratischen Festtagen (März-, Mai- und Novemberfeiern, Arbeiterolympiade etc.) gehört wurden. Von allen Formen musikalischer Betätigung in der Arbeiterbewegung und im Zusammenhang mit ihr dürften in den letzten Jahren der Ersten Republik wohl Massengesang, sowie Lieder, Chansons und Songs aus den Kabaretts und Politischen Revuen am stärksten im Alltag einer großen Zahl von Arbeitern verankert gewesen sein.

2.3. Sonderfall Richard Wagner

Das Beispiel der Diskussion über Richard Wagner wird aufgegriffen gerade weil es untypisch ist durch die teilweise durchaus als odios empfundene Stellung Wag-

(1) Diese Analyse, so notwendig sie wäre, ginge über den Rahmen dieser Arbeit zur organisierten Arbeiter-Musikbewegung hinaus.

ners, der gegenüber man sich absichern mußte, und weil die Diskussion über ihn zu immer neuen Kontroversen führte, an denen der Gedanke der Verarbeitung (auf welche Weise auch immer) des Erbes sich schärfer artikulieren mußte, als an der fraglosen Würdigung etwa von Beethoven, Schubert und Haydn. Zudem gingen vor allem vor dem Ersten Weltkrieg Aufsätze zum Bereich der Diskussion des musikalischen Erbes häufig von einer Stellungnahme zu Wagner aus.

Die Berufung auf Wagner hat in der Arbeiterbewegung eine Tradition, die hier nicht vollständig aufgenommen werden kann. Clara Zetkin berief sich 1911

> "auf Wagners 'Leitbild' des schönen und starken Menschen, gibt ihm aber eine Interpretation, wonach dieser Schöne und Starke 'nicht die vielberufene ^Persönlichkeit´ des Individualismus ist, nicht die blonde Bestie des Übermenschen, sondern die harmonisch entfaltete Persönlichkeit, die sich mit dem Ganzen untrennbar verbunden, die sich als eins mit ihm fühlt'" (Feidel-Mertz 1972, S 49; Zitat im Zitat: Clara Zetkin, Kunst und Proletariat, Rede vom Januar 1911).

Aussagen wie diese berufen sich meist auf Schriften und Handlungen des frühen, "revolutionären" Wagner der Zeit um 1848, in der er z.B. folgendes schrieb:

> "Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm Stärke, die Kunst die Schönheit!"
>
> "Ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen und zu dem wirklichsten Genusse dieser Freude unsere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben! Die Erziehung, von der Übung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird schon aus ungestörter Liebe zu dem Kind und aus Freude am Gedeihen seiner Schönheit eine rein künstleri-

> sche werden, und jeder Mensch wird in irgendeinem Bezuge in Wahrheit ein Künstler sein" (Richard Wagner, Die Kunst und die Revolution, Leipzig 1849, S 44 und S 47; zit. n. Feidel-Mertz 1972, S 51).

Feidel-Mertz erläutert:

> "Dessen bedarf aber Wagners Konzeption vom 'Kunstwerk der Zukunft', das ein 'Gesamtkunstwerk' auch und eigentlich insofern zu sein hat, als an ihm die Gesamtheit des Volkes produktiv und rezeptiv teilnimmt. 'Das Volk also' - Wagner spricht gelegentlich sogar von 'Proletariat' - 'wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seinen eigenen Feind erlöst'.
>
> Mit den Formulierungen, die der Überlieferung entsprachen, übernahm man, zum Teil bewußt, ein inhaltliches Erbe, das man würdiger als der Erblasser zu verwalten und wohl auch zu mehren, aber nicht durch 'radikal Neues' zu ersetzen gedachte" (Feidel-Mertz 1972, S 51; Zitat im Zitat: Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850, S 21).

Auch in Österreich wurde Wagner von manchen ausschließlich in die von Feidel-Mertz beschriebene Richtung interpretiert, wobei auch mit dem kompositorischen Werk des späten Wagner argumentiert wurde.

Wilhelm Ellenbogen sah in Wagner einen Revolutionär. Der Wert des "Ring des Nibelungen" für die Arbeiter sei nicht "läppische Zerstreuung", sondern im Gegenteil: "So wirkt der Eintritt in dieses Kunstwerk wie ein von der Niedrigkeit des Alltags reinigendes Bad" (Ellenbogen 1913, S 380). Zentraler Punkt seiner Argumentation war der Zusammenhang von Kunst und Volk, wie er ihn sah:

> "Da das Volk allein nach Notwendigkeit handelt und nur die dieser Notwendigkeit entspringende Kunst echte Kunst ist, so handelt es sich darum, die Seele des Volkes von allen

> Abirrungen und Hemmungen zu befreien, das Volk sich selbst zurückzugeben und es damit in jene Disposition zu versetzen, in der es dem Kunstwerk mit jenem Verständnis entgegenkommt, die eine der wichtigsten Voraussetzungen seiner lebendigen Wirksamkeit, seiner Lebensfähigkeit ist. Das ist jene Disposition, in der der Mutterschoß des Volkes die großen Künstler mit ihren unvergänglichen Kunstwerken gebiert" (Ellenbogen 1913, S 379).

Kannonier stellt hierin die ungebrochene Übertragung der "mechanistischen Vorstellung der Sozialdemokratie von der 'naturnotwendigen' Entwicklung der menschlichen Gesellschaft" auf die Kunst fest (Kannonier 1978 a, S 43). Damit trifft er sich mit der Beurteilung der Schriften Mehrings durch Brückner/Ricke (1975, S 46; vgl. oben S 188f.). Hinter dieser Kunstauffassung steht weiters ein durchaus autoritäres Modell vom "Volk", dem nur seine Führer die ihm gemäße und echte Kunst geben könnten, weil es selbst, von "Abirrungen" und "Hemmungen" befangen, nicht in der Lage sei, zu erkennen, was ihm gemäße Kunst sei; das Volk wird hier zur amorphen Masse, die nur aufgrund der Erkenntnisse Ellenbogens und anderer Führer der Sozialdemokratie sinnvoll handlungsfähig werde (1).

---

(1) Ein Vorläufer der nationalsozialistischen, gemeinschaftsorientierten Musikübung in der HJ, der in Böhmen wirkende Walther Hensel, aus dem Vorkriegs-Wandervogel hervorgegangen, verstand das Volkslied aus dem gleichen autoritären Volksbegriff heraus: Das Volkslied sei jenes Lied, das das Volk am wenigsten kenne, während, was das Volk tatsächlich singe, den Namen "Volkslied" nicht verdiene; das Volk könne also nicht darüber entscheiden, welches Lied ihm gemäß sei, das ihm gemäße Lied müsse ihm von seinen kundigen Führern gegeben werden (vgl. Hodek 1977, S 35 f.; zu Hensels Begriff vom "Volk" vgl. auch

Diese Stellung zu Wagner, wie sie Ellenbogen bezog, war bereits damals umstritten:

> "So haben wir gerade an Wagner das ergötzliche Schauspiel erlebt, daß er binnen ein und demselben Jahr einem unserer Parteischriftsteller als Sozialist und darum dem sozialdemokratischen Proletariat als besonders teuer, von einem andern Parteischriftsteller und einer andern Zeitschrift als rückständiger Kleinbürger und darum dem kämpfenden Proletariat fremd, unnütz und feindlich nachgewiesen wurde!" (Bach 1913, S 41).

Bach selbst bezog allerdings eine ähnliche Position wie Ellenbogen. Für ihn scheinen zwei Seiten an Wagner wesentlich gewesen zu sein:

- Wagner sei nicht durch einzelne Äußerungen in seinen musikalischen Werken (Bach 1913, S 41) und nicht durch seine Sozialphilosophie, deren Wirkung "gleich Null" gewesen sei (AZ 3. 9. 1912; nach Kotlan-Werner 1977, S 40) revolutionär in seiner Wirkung, sondern: "Er hat uns eine neue Musik gegeben, eine neue dramatische Dichtkunst durch die Vereinigung von Ton und Wort, er hat unvergessliche Gestalten, unvergessliche Töne uns geschenkt, unser Wesen bereichert - ist das nicht genug? Und vor allem: ist nicht gerade dies revolutionär?" (Bach 1913, S 41). Bach begründet diesen Rekurs auf die Gesamtheit von Wagners Werken (und nicht bloß auf deren Text oder Wagners Schriften) mit ironischen Bemerkungen über jenes Spiel, "jeden großen Dichter, jeden großen Künstler ohne sein Wissen und ohne seinen Willen, manchmal auch gegen diesen, zum Sozialisten taxfrei zu ernennen ... Für jede Zeile, die Wagner in einem sozialistisch deutbaren Sinn geschrieben hat, könnte ohne Mühe eine andere nachgewiesen werden, die vollkommen antisozialistisch ist" (Bach 1913, S 41).

Kolland 1979, S 39 f.; zu Überschneidungen zwischen Jugend- und Arbeiter-Musikbewegung insgesamt unten Kap. 2.4.).

- In Wagners Vorstellungen (speziell in seinen Plänen für Bayreuth: "Wagner selbst hatte das ausschließliche Recht Bayreuths zu Parsifal-Aufführungen gewünscht, gerade um dem Monopol der Besitzenden zu entrinnen. Im Mittel hatte er sich geirrt, das Ziel bringt ihn uns erst recht nahe"; Bach 1913, S 41; in diesem Punkt setzte sich Bach deutlich von Ellenbogen ab, der in Bayreuth den "heiligen Hain der Kunst" verehrte; Ellenbogen 1913, S 384) sei, was Bach mit dem Wort "Kunst und Volk" meine, gesagt ("Kunst und Volk" war der Titel der ab 1926 erscheinenden Zeitschrift der sozialdemokratischen Kunststelle). "Nicht von oben herab, nicht durch Zwang kann die Kunst dem Volk nahegebracht werden, sondern die Vermählung mit dem Volksganzen, um ein Wort Richard Wagners zu gebrauchen, kann nur durch den bewußten Willen des Volkes selbst erzielt werden. Dieses stolze Bewußtsein der Aufgabe ist ein Stück sozialistischer Überzeugung" (Bach 1926 a, S 1; hier ist ebenso ablesbar, daß Bach sich von Ellenbogen absetzt, da er einen anderen, weniger autoritären Volksbegriff verwendet). Die Bedeutung Wagners für Bach hat vor allem Kotlan-Werner (1977, bes. S 32 - 41) - vielleicht etwas übertrieben - hervorgehoben.

Das Fragwürdige an Wagner war für Bach bedeutungslos und befand sich nur <u>außerhalb</u> seiner Kunstwerke:

> "Allein nicht dieser Wagner ist es, den wir brauchen, den wir erobern und festhalten müssen, sondern der Wagner, wie er in seinen Kunstwerken, und nur in diesen lebt. Hier ist Wagner revolutionär" (Bach 1913, S 41).

Festgehalten muß hier werden, daß Bachs Begriff des "Revolutionären" in bezug auf die Kunst ein anderer war, als im politischen Bereich (vgl. dazu unten Kap. 3.2.2. und 3.2.3.).

Positionen wie die beschriebenen blieben auch nach dem Ersten Weltkrieg nicht unwidersprochen (der zweite von Bach - s.o. - genannte Aufsatz <u>gegen</u> Wagner aus der Zeit um 1913 konnte nicht eruiert werden).

Hans Hartmann kritisierte folgende Punkte an Wagner:

- Der frühe "revolutionäre" Wagner sei voller Illusionen des Romantikers, auch wenn er mit der proletarischen Bewegung sympathisiert habe; das zeige sich etwa in folgendem Appell an den König von Sachsen: "Wir sind Republikaner ... Nicht wir wollen die Republik ausrufen, nein! Dieser Fürst, der edelste, der würdigste König, er spreche es aus: Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate. Das erste Gesetz dieses Freistaates ... sei: die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem Königshause Wettin ..." (zit. n. Hartmann 1928, S 39; Hervorh. i.O.).
- Dieses illusionäre Romantikertum zeige sich auch in den ersten Opern, die alle Erlösungsdramen seien, in denen meist die Frau den Mann durch ihre Liebe erlöst ("Der fliegende Holländer", "Tannhäuser", auch "Lohengrin" sei so interpretierbar); dies führe in eine unwirkliche Welt rein individueller Erlösung, die keinen Erkenntniswert besitze (ebd.).
- Der späte Wagner, der von Ludwig II. von Bayern gefördert wurde, war von da an "für die große Sache der Menschheitsbefreiung verloren ... Sein ganzes Sinnen und Trachten ging nun dahin, mit Hilfe vermögender Kreise dem deutschen Volke ein Nationalheiligtum für 'Bühnenfestspiele' und das 'Bühnenweihefestspiel' Parsifal zu schaffen, was ihm denn auch mit Hilfe vermögender Kreise, wenn auch unter Schwierigkeiten, in Bayreuth gelang. So zerschlug sich eine große Hoffnung, nämlich die, daß Richard Wagner als Künstler und als Mensch im Volke wurzeln und aus dem Volke heraus und für das Volk schaffen würde. Er war ganz in die bürgerliche Kunst- und Gesellschaftsauffassung zurückgesunken" (Hartmann 1928, S 39).
- Der Erlösungsgedanke bleibe auch in den späten Werken zu allgemein und es blitze nur manchmal "die Erkenntnis vom Unwert der gegenwärtigen Ordnung der Dinge" auf; die Erkenntnis, daß wirkliche Erlösung nur durch Kampf hindurch möglich sei, fehle (Hartmann 1928, S 40).

Versuche zur Bewältigung des Erbes von Richard Wagner zeigten also in der Sozialdemokratie verschiedene Ausprägungen: Gegenüber der fraglosen und Genieanbetenden Rezeption durch Ellenbogen (auch etwa in Morold 1911; vgl. auch einen Brief Victor Adlers, der

im Bericht über das erste Arbeiter-Sinfoniekonzert nach dem Ersten Weltkrieg, das seinem Andenken gewidmet war, in der AZ abgedruckt ist)(1), die parallel zur Einschätzung Wagners durch Clara Zetkin in Deutschland verlief, versuchte Bach eine Differenzierung, indem er revolutionären Anspruch des Autors Wagner (Frühzeit) und "revolutionäre" Wirkung der musikalischen Werke Wagners durch ihre über die Klassen hinausweisende Kraft trennte. Diese Auffassung konnte ihn allerdings nur zum Teil von Ellenbogen wegführen, da sie erst recht die unkritische Verehrung der somit in den

---

(1) "Bayreuth, 29. August 1876
Meine Lieben!
Wenn Ihr von mir erwartet, ich werde Euch den Eindruck schildern, Euch den geheimnisvollen Zauber klarmachen, unter dem ich hier lebe, so erwartet Ihr Unmögliches und überschätzt meine Kraft - wie soll ich das Unfaßbare fassen, das Unbeschreibliche beschreiben? Und könnte ich es, wäre ich imstande, dem Göttergebilde kritisch zu nahen, ich wollte es nicht, ich fürchtete, den Nebel zu zerreissen, der mich von der öden, platten Wirklichkeit trennt. - Wenn überhaupt gemeinpersönliches mich berührt, so ist es das tiefste Gefühl der Begnadung, diese Tage erleben zu dürfen.

Wenn ich nun aber den Kern andeuten soll, den Punkt, der dies Kunstwerk von den Künsteleien scheidet, so ist es die naive, lichte Wahrheit, die es darstellt - während diese nach Wirklichkeit streben. - Und so hat denn Nietzsche recht...

Doch ich habe jetzt nicht Zeit, mitzuteilen. Alle Fasern, jeder Blutstropfen hat nur aufzunehmen.

Seid alle herzlich gegrüßt und geküßt von Eurem V. Adler".

Brief Victor Adlers an seine Familie anläßlich der Aufführung von "Rheingold" in Bayreuth (AZ 18. 1. 1919, S 7).

Kanon "revolutionärer", weil "echter" Kunst aufgenommenen Werke Wagners bewirkt und damit zur gleichen klassenübergreifenden Kunst-Ideologie, wie sie Ellenbogen - nur weniger explizit - vertrat, gelangte. Kritische Bemerkungen zur Wagner-Rezeption blieben demgegenüber nahezu ohne Wirkung, auch wenn sie im Vergleich zu Bach und Ellenbogen eine inhaltlich-sachliche Erörterung der Stellung zu Wagner versuchten.

2.4. Arbeiter-Musikbewegung und Jugendmusikbewegung: Stichworte zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen konträren Positionen

Die Jugendmusikbewegung wurzelt historisch in der "Freideutschen Jugend". In dieser Bewegung "trafen Musikliebhaber und Kritiker des Musiklebens mit musikinteressierten Jugendbewegten zusammen" (Kolland 1979, S 30). Daraus entstand in den 20er Jahren eine eigenständige Bewegung, die "Jugendmusikbewegung" (1). In-

(1) Die Jugendmusikbewegung ist bislang vorwiegend als musikpädagogisch bis heute wirksame Bewegung und Ideologie analysiert worden, weniger jedoch unter musikwissenschaftlich-historischen Gesichtspunkten. Die vielfältigen Berührungspunkte der Jugendmusikbewegung mit der Arbeiter-Musikbewegung wurden - ebenso, wie die zwischen ("bürgerlicher") Jugendbewegung und Arbeiterbewegung - bisher weder für Deutschland, noch für Österreich zureichend aufgearbeitet; zudem fehlen Arbeiten zur österreichischen "bürgerlichen" Jugendbewegung ebenso, wie zur österreichischen Jugendmusikbewegung. Ein - nicht schriftlich vorliegendes - Referat von A. Wandruszka über die österreichische "bürgerliche" Jugendbewegung (v.a. über die "Bündische Jugend") anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten

nerhalb der Jugendbewegung - als ideologischer Basis der Jugendmusikbewegung - unterscheidet Kolland vier Phasen (Kolland 1979, S 25 - 29):

1) Der "Wandervogel" als Bewegung der Gymnasialjugend, der proletarische und bäuerliche Elemente ebenso fehlten, wie großbürgerliche. "Die Rebellion der Jugend galt der Großstadt, der Schule, der Familie, dem Profitstreben, der Arbeitsteilung, der Mechanisierung, dem Staat (vor allem dem preußischen)" (Kolland 1979, S 25 f.). Das Volkslied, insbesondere in der Sammlung "Zupfgeigenhansl" von Hans Breuer gesammelt, wurde zum Symbol des Wandervogels. Gegründet wurde diese Bewegung 1896 in Steglitz (Kolland 1979, S 25).

2) Die "Freie deutsche Jugend" forderte im Anschluß an die Proklamation vom Hohen Meißner 1913 Selbstbestimmung und Selbstverantwortlichkeit der Jugend in einer eigenen "Jugendkultur"; unterstützt von Pädagogen (wie Gustav Wyneken und Paul Natorp) versuchte sie, "positive" Ideale an die Stelle der romantischen Negationshaltung der Wandervogel-Bewegung zu setzen (Kolland 1979, S 26 f.).

3) Die Nachkriegsjugend, für die "Volksgemeinschaft" Ausdruck und logische Folge des Kriegserlebnisses und der sich zuspitzenden Klassengegensätze war und die sich in zwei Lager spaltete: "Die eine Gruppierung sah, wie Alfred Kurella, die Zukunft in einer sozialistischen Volksgemeinschaft, die andere, affiziert von nationalistischem und chauvinistischem Gedankengut, erstrebte eine am Ständestaat orientierte, klassennegierende Volksgemeinschaft" (Kolland 1979, S 27).

Republik" der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 bis 1938 (Wien, 11. bis 13. November 1980) konnte nicht mehr als einen ersten flüchtigen Einblick geben. Neugebauer beantwortete auf der selben Tagung im Anschluß an seinen Vortrag (Neugebauer 1980) eine Frage nach Zusammenhängen zwischen "bürgerlicher" Jugendbewegung und sozialdemokratischer Jugendbewegung zu unrecht negativ. Angesichts dieses schlechten Forschungsstands muß dieses Kapitel sich mit isolierten Stichworten aus dem Bereich dieser Zusammenhänge zweier zunächst scheinbar so gegensätzlicher Bewegungen begnügen.

4) Die "Bündische Jugend" als vierte Phase - ab 1922 immer stärker werdend - orientierte sich am Ziel einer ständischen Volksgemeinschaft, die zum Symbol des Nationalstaates wurde und die Klassengegensätze und das "Chaos der Weimarer Republik" überwinden helfen sollte. Entsprechend wurden Gemeinschaften nach Berufsgruppen ("Gilden") gebildet. Im Rahmen der "Norddeutschen Künstlergilde" entstand eine "Musikergilde", die zu einem der wichtigsten Ausgangspunkte der Jugendmusikbewegung wurde (Kolland 1979, S 28 f.).

In dieser Jugendmusikbewegung waren fast ausschließlich kleinbürgerliche Schichten vertreten, vielfach dominierte die Angst vor gesellschaftlichem Abstieg durch Proletarisierung (1).

> "Glaubte nun Jöde, aufgrund dieser seiner Herkunft besonders deutlich zu sehen, daß das Volk 'auseinanderzubrechen' drohte, so verweist er damit auf ein zentrales Moment der singbewegten Ideologie, die nach Härting zugleich typisch ist für die Schicht, aus der Jöde und die anderen Führer der Musikbewegung stammen. Angehörige dieser Schicht erfuhren die Verhältnisse als besonders disharmonisch, so beispielsweise,

---

(1) Kolland 1979, S 25 - 28, S 30 f.; Hodek 1977, S 22 - 26. Dies gilt auch für den wichtigsten Exponenten der Jugendmusikbewegung, Fritz Jöde: "Ich bin nämlich während meiner Jugend nicht geborgen in nur einer Volksschicht aufgewachsen, sondern wurde ständig zwischen zwei Schichten hin- und hergeworfen, der immer mehr der Proletarisierung anheimfallenden und immer mehr Ansehen verlierenden Schicht des Handwerks und der immer mehr aufkommenden und wesentlich durch die Sicherheiten des Beamtentums gestützten Mittelschicht unseres Volkes. In diesem Spannungsfeld bin ich zu mir gekommen, kenne die Nöte beider Seiten aus Erfahrung und lernte sehr früh die Gefahr des Auseinanderbrechens in unserem Volk sehen" (Brief von Fritz Jöde vom November 1955; zit. n. Hodek 1977, S 24).

> wenn Jöde sagt, er sei 'hin- und hergeworfen' worden zwischen der Handwerker- und der gebildeten 'Mittelschicht'. Was aber kann die 'Gefahr des Auseinanderbrechens' anderes bedeuten als die Äußerung der Furcht, die Widersprüche zwischen den sozialen Schichten könnten unüberbrückbar, sichtbar und bewußt werden. Angesichts dieser Gefahr weist die Singbewegung dem Bewußtsein einen Ausweg: Es ist die Idee, mit Singen und Musizieren von den Widersprüchen abzulenken und im Bewußtsein die Gemeinsamkeit herzustellen, die durch die 'ökonomischen Bedingungen' (Adorno) versagt war" (Hodek 1977, S 25).

Kolland bezeichnet die Jugendmusikbewegung daher als "gesellschaftlich heimatlos" (Kolland 1979, S 31), was für die Herkunft ihrer Mitglieder, weitgehend aus Verhältnissen stammend, wie Jöde sie für sich beschrieben hat, wohl stimmen mag, nicht aber für ihr Ziel einer gesellschaftlichen Ordnung nach Ständen, die der Jugendmusikbewegung als Möglichkeit schien, die verlorene gesellschaftliche Heimat ihrer Mitglieder auf (scheinbar) neue Weise wiederzugewinnen.

Gleichzeitig lehnte die Jugendmusikbewegung (1) den bürgerlichen Musikbetrieb weitgehend ab. Ausgehend von der - objektiv richtigen - Erkenntnis der geringen Teilhabe großer Bevölkerungsgruppen am bürgerlichen Musikleben konstatierte die Jugendmusikbewegung einen Kulturverfall. Die Ursachen sah sie

---

(1) Wenn hier immer wieder von Positionen "der" Jugendmusikbewegung gesprochen wird, so im Bewußtsein dessen, daß diese Schilderung nur wesentliche und überdauernde Strömungen kennzeichnen kann: Die Jugendmusikbewegung (bzw. ihre Vertreter) entwarf eine keineswegs einheitliche Ideologie; hier kann nur den Hauptsträngen nachgegangen werden, ohne die vielfach widersprechenden Äußerungen, denen geringere Wirksamkeit zukam, einzubeziehen.

> "im zunehmenden Kapitalisierungsprozeß der Gesellschaft - ... - und in dem Überhandnehmen von Rationalismus, Individualismus, Empirismus und Materialismus (hauptsächlich mißverstanden als profitorientiertes Zweckdenken) ... Der Prozeß der gesellschaftlichen Arbeitsteilung habe zu einer 'Entfremdung' der Musik geführt, dessen Ergebnis ein Riß zwischen Volk und Musik sei: 'Betrachten wir unser Volk in Hinblick auf die Musik und ihre Pflege, so finden wir es deutlicher denn je in zwei Lager gespalten. Das eine hat aus beruflichen, wirtschaftlichen oder traditionellen Gründen überreichen Anteil an ihr; das andere steht von vornherein und aus eben denselben Gründen entweder untätig neben ihr, oder aber es bewegt sich, wenn es nicht ganz dahin gekommen ist, musikalisch in einer Zone, die eine völlige Armut ihr gegenüber dokumentiert'. Die Krise der Kultur, die Auswirkungen des Kapitalismus, wie z.B. die seinem Kommando unterworfene Arbeitsteilung und sein Rationalismus, meinte man mit einer 'Gemeinschaftsmusikkultur' rückgängig machen zu können - das Idealbild einer einstigen vermeintlich idealen Musikkultur wird zum Leitbild für die Zukunft, eingebettet in eine ebenso ideale Volksgemeinschaft" (Kolland 1979, S 31; Zitat im Zitat: Fritz Jöde, Musikschulen für Jugend und Volk, Wolfenbüttel 1925, S 15).

Die Trennung von Musik-Produktion und Musik-Rezeption im Konzert, viel deutlicher noch im beginnenden Rundfunk, sei für all dies Symptom und schließe "Gemeinschaft" von vornherein aus (Kolland 1979, S 57 und S 59). Entsprechend richtete sich der Protest der Jugendmusikbewegung vor allem gegen zwei Erscheinungen des bürgerlichen Musiklebens: gegen seichte und anspruchslose Unterhaltungsmusik (oder gegen Musik, die ihr so erschien), wie Operette, Schlager etc., sowie gegen die "bürgerliche Kunstheuchelei" (Wyneken) der Konzertsäle: gegen das musikalische Virtuosentum, gegen neue technische Geräte oder der Jugendmusikbewegung zu technisiert erscheinende Musikinstru-

mente, gegen die entsprechende Musikliteratur (des 19. und 20. Jahrhunderts), gegen die Liedertafelei des 19. Jahrhunderts, die in den Männerchören der 20er Jahre fortlebte (Hodek 1977, S 28 f.).

Dagegen stellte die Jugendmusikbewegung ihr Ideal der "Gemeinschaftsmusik": Ebenso könne Musik und gemeinsames Musizieren Ausdruck einer bestehenden Gemeinschaft sein, wie auch die Bildung vorher nicht vorhandener Gemeinschaft in einer Gruppe fördern. Die Jugendmusikbewegung wollte angesichts der Verschärfung der Klassenauseinandersetzungen in der Weimarer Republik das Bild einer "Volksgemeinschaft" ständischen Aufbaus entwerfen und in ihrem Wirkungsbereich verwirklichen.

> "Die Musik als klassenintegrierendes Mittel einzusetzen, wurde ... von den Führern der Jugendmusikbewegung als ausdrückliche politische Aufgabe verstanden. Es gehe um die 'Auflösung verhärteter Schlagwörter und Vorstellungsweisen', die 'Beseitigung falscher Bürgerkriegsfronten', die 'Umschaltung veralteter Gruppierungen', die 'Verschmelzung von Arbeitgebern und Arbeitnehmern zur Schicksalsgemeinschaft des Volkes'. In diesen Prozeß der 'Verschmelzung' soll die Musik aktiv durch ihre 'gemeinschaftsbildenden Kräfte' eingreifen: sie wird bewußt in den Dienst der Verschleierung der Klassengegensätze gestellt" (Kolland 1979, S 44; Zitate im Zitat: Georg Götsch, Aus dem Lebens- und Gedankenkreis eines Jugendchores, in: Werkschriften der Musikantengilde Heft 2, Wolfenbüttel 1926, S 27)(1).

---

(1) Zur ideologischen Fundierung des Gedankens der "Gemeinschaftsmusik", zu ihren politischen Implikationen sowie zur Verbindung zur Diskussion der Zusammenhänge zwischen Individuum, Gemeinschaft und Gesellschaft in der deutschen Soziologie des ersten Drittels unseres Jahrhunderts vgl. die sehr ausführliche Darstellung im Kapi-

Nicht jede Musik sei geeignet, Gemeinschaft wachsen zu lassen: Die Musik des bürgerlichen Konzertsaals wurde ebenso wie die Avantgarde der 20er Jahre (diese als Ausdruck extremen Materialismus, Individualismus und Rationalismus) abgelehnt; dagegen sei insbesondere das alte deutsche Volkslied der vorbürgerlichen Epoche - darin zeigt sich die historische Ahnungslosigkeit der Jugendmusikbewegung - Ausdruck vorhandener Volksgemeinschaft, die es wieder herzustellen gelte (Kolland 1979, S 40)(1). Ebenso wurden bestimmte Musikinstrumente als "gemeinschaftsfeindlich" abgelehnt (z.B. das Klavier), während andere als besonders gemeinschaftsfördernd galten (z.B. Blockflöte und Laute; Kolland 1979, S 82 - 85, S 131).

Zur Überwindung der Konzertform entwickelte die Jugendmusikbewegung eigene Musizierformen, wie das "Offene Singen". Singen im Chor stand überhaupt im zentralen Interesse der Bewegung, weil es Gemeinschaft schaffe bzw. fördere und Gemeinschaft jedem Einzelnen im Chor erfahrbar werde. Insbesondere schienen dazu "Singwochen" geeignet zu sein:

> "Dort werde die 'klassenlose Gemeinschaft', ohne Privilegien für bestimmte Klassen und Schichten, praktiziert. Grundlage dieses Vorhabens ist die Annahme, daß Musik deshalb klassennivellierende Funktion habe, weil sie klassenunspezifisch sei" (Kolland 1979, S 40).

Als Beleg führt Kolland eine Schrift von Eberhard Preussner an:

---

tel "Die Gemeinschaftsideologie der Jugendmusikbewegung als Teil der neokonservativen Bewegung der Weimarer Republik" bei Kolland 1979 (S 12 - 54).

(1) Dies gilt vor allem für den Kreis um Hensel, in geringerem Maß auch für den um Jöde (Kolland 1979, S 92).

> "Musik ist keine Kunst einer irgendwie bevorzugten Klasse, sondern durch die Kraft des Gemeinschaftserlebnisses einem jeden zugänglich. Denn das Volk in seiner Gesamtheit ist der eigentliche Träger einer starken Musikpflege. Musik als Volkskunst ist geeignet, die durch wirtschaftliche und berufliche Verhältnisse geschaffenen Unterschiede auszugleichen" (Eberhard Preussner, Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Leipzig 1929, S 28; zit. n. Kolland 1979, S 40 f.).

Musik lag im Zusammenhang der Jugendmusikbewegung nur anfangs als Musik im zentralen Interesse von musikinteressierten Jugendbewegten. Durch die Gemeinschaftsideologie überformt wurde Musik bald abgewertet zu einem bloß funktionalen Bestandteil der Erziehung eines neuen "musischen" Menschen in der und für die Gemeinschaft (1).

Innerhalb der Jugendmusikbewegung entstanden verschiedene Gruppierungen mit je etwas unterschiedlichen Interessen. Zur Gruppierung um Jöde, die zunächst noch - Anfang der 20er Jahre - versucht hatte, sich nicht politisch festzulegen, trat ab etwa 1923/24 als zweite wesentliche Gruppierung die um Hensel, für die das oben Ausgeführte weitgehend ebenfalls gilt, jedoch traten bei ihr einige wesentliche Merkmale hinzu, die in Jödes Bewegung eine geringere Rolle spielten. Vor allem

---

(1) In der Reformpädagogik der 20er Jahre (insbesondere bei Litt und Flitner) hatte die "musische" Bildung zu einem harmonischen, emotional-rational ausgeglichenen Menschen hohen Stellenwert, wenngleich die Pädagogen auch vor einer einseitigen Vereinnahmung der Kunst für pädagogische Zwecke warnten (vgl. Günther 1967, S 20 und Anm. 78, S 238). Für das Schulfach Musik galt die Reduktion aufs bloß Funktionale nur bedingt.

waren dies eine wesentlich stärker ausgeprägte deutschnationale bzw. völkische Komponente (Hodek 1977, S 31 f., S 33 f.), stark autoritäre Führung der "Singwochen" (Hodek 1977, S 34) und diffuse metaphysische Vorstellungen (Musik als höchster Ausdruck des Geistes und als solche nur mit dem Göttlichen bzw. mit der Religion vergleichbar; Hodek 1977, S 37).

Die Jugendmusikbewegung versuchte, an drei historischen Knotenpunkten Bezüge zwischen Musik und Gesellschaft aufzuzeigen:

> "Erstens die Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, die in den Augen der Jugendbewegung verantwortlich ist für die 'Trennung von Volk und Musik'; zweitens die Aufhebung der feudalen Ständegesellschaft durch die kapitalistische Klassengesellschaft, die nach Ansicht der Jugendmusikbewegung verantwortlich ist für den Verlust der 'Volksgemeinschaft' und damit der 'Gemeinschaftsmusikkultur'; und drittens die Unterwerfung der Musik unter die Gesetze der kapitalistischen Warenproduktion und -zirkulation, die für die Jugendmusikbewegung zum Verlust des 'Gebrauchswerts' Musik führte. Auf diese drei Knotenpunkte führt die Jugendmusikbewegung alle Verfallserscheinungen des bürgerlichen Musiklebens zurück" (Kolland 1979, S 189).

Kolland hat nachgewiesen, daß keiner dieser drei Punkte in Einklang mit den historischen Tatsachen zu bringen ist bzw. daß hier Teilaspekte der Musikkultur der 20er Jahre wohl richtig erkannt, aber aus ihrem Zusammenhang gelöst und verabsolutiert wurden (v.a. Kolland 1979, S 189 - 191), so etwa im dritten der eben genannten "Knotenpunkte": Zwar hat die Jugendmusikbewegung den Musikmarkt und damit die Unterwerfung von Musik unter die Gesetze des Markts, also den "Warencharakter" von Musik, heftig kritisiert,

konnte jedoch über diese Kritik am kapitalistischen Zirkulationsprozeß von Waren nie zu einer Kritik der kapitalistischen Produktionsverhältnisse - als der Bedingung der Zirkulationssphäre - vordringen; "In dieser Hinsicht ist sie eine typisch kleinbürgerliche Kritik, die über die Zirkulationssphäre die Mängel des Kapitalismus lösen will" (Kolland 1979, S 49).

> "Die Jugendmusikbewegung meinte, daß eine Gemeinschaftsmusikkultur all diese Probleme von selbst lösen werde, und daß diese Gemeinschaftsmusikkultur nur aus einer Gemeinschaft heraus entstehen könne - nicht durch Veränderung der Produktionsverhältnisse, sondern vor allem durch eine Veränderung des Bewußtseins. Diese Bewußtseinsmodifizierung ändere schließlich auch die kapitalistischen Zirkulationsverhältnisse, die all das beinhalten und verursachen, was der Jugendmusikbewegung als gemeinschaftsfeindlich galt" (Kolland 1979, S 49 f.).

Jedoch versuchte die Jugendmusikbewegung nicht, eine Theorie der Bezüge zwischen Musik und Gesellschaft zu erstellen; ihre Idealkonstrukte von Musik und Musikleben einerseits, von Gesellscahft andererseits ignorierten die reale historische und ökonomische Entwicklung und Situation von Musik und Gesellschaft. Miteinander verbunden wurden diese Konstrukte lediglich durch Begriffe, wie "Zeitgeist", "geistige Haltung" und "kulturelle Werte" (Kolland 1979, S 191), Begriffe, die nicht näher bestimmt wurden und auf denen sich keine musiksoziologisch orientierte Theorie aufbauen ließ. Zwar hatte die Jugendmusikbewegung eine utopische Idealvorstellung des künftig zu schaffenden Zusammenhangs zwischen Musik und Gesellschaft (insofern also eine musiksoziologisch orientierte Utopie) entwickelt, nicht jedoch ein musiksoziologisches Instrumentarium zur Analyse der Bezüge zwischen Musik und Gesellschaft in der realen Situation der 20er Jahre. Von einigen Ver-

tretern (z.B. Hensel) wurde sogar in der Gestalt und Ordnung guter, gemeinschaftsfördernder Musik ein Abbild der Gestalt und Ordnung der künftigen ständisch orientierten Gesellschaft gesehen (Kolland 1979, S 192) (1).

Zwar berührte also die Jugendmusikbewegung immer wieder Momente realer Probleme des Musiklebens, reduzierte sie aber jeweils auf ihre Hauptfrage:

> "Die einzig relevante Fragestellung für die Jugendmusikbewegung ist letztlich, ob Musik Mittel oder Resultat von Gemeinschaftsbildung ist - im ganzen Volk oder in einer Gruppe. Diese Fragestellung ist, in den verschiedensten Akzentuierungen, stets der Kern der Suche nach Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft; entspricht die Musik einer Gemeinschaft oder ist sie Resultat von deren Verlust?" (Kolland 1979, S 191).

Konkrete Beiträge der Jugendmusikbewegung zum Musikleben gemäß ihren Zielen waren vor allem "Offene Singen" und "Singwochen", beide mit dem Ziel, nicht nur zu musizieren, sondern auch in den Teilnehmern ein Gemeinschaftsgefühl der musizierenden Gruppe herzustellen oder zu festigen. Während in den Singwochen eher von der Musik selbst ausgegangen werden konnte (die Teilnahme setzte ja unter anderem bereits das Interesse am aktiven Musizieren voraus), richtete sich

---

(1) In dem gesamten Zusammenhang ist die Kritik Theodor W. Adornos an der Jugendmusikbewegung von wesentlicher Bedeutung, sowohl in musiksoziologischer Richtung, wie auch in Richtung musikimmanenter Analyse der in der Jugendmusikbewegung verwendeten Musik. Vgl. v.a. Adorno 1956 a; vgl. auch neuerdings unter anderem Hodek 1977 und Wietusch 1981.

"Offenes Singen" in noch stärkerem Ausmaß an Laien, die in einer Veranstaltung, in der ein Chor (und/oder Ensemble) mit einem Chor- bzw. Ensembleleiter musizierte, zum Mitsingen angeregt und dadurch in die musizierende Gemeinschaft einbezogen werden sollten. Typisch war die Auswahl der musizierten Werke: Vorwiegend alte deutsche Volkslieder, neuere und neue volkstümliche Lieder und - zunehmend mit der Dauer des Bestands der Jugendmusikbewegung - auch eigene Kompositionen. Die musikalische Satztechnik griff häufig - und recht wahllos - ältere bis älteste musikalische Stilmittel auf, aber nicht, um sie substantiell zu verwenden, sondern bloß als Farbe (vgl. die ausführliche Kritik am musikalischen Material des größten Teils der zur Jugendmusikbewegung zählenden musikalischen Produktionen, die Adorno geleistet hat; Adorno 1956 a, S 94 - 99).

Die Verbreitung dieser Lieder und Chöre blieb durchaus nicht auf die eigentliche Zeit der Jugendmusikbewegung beschränkt; bis heute besteht das Repertoire von Chorleiterseminaren und Singwochen häufig aus dieser Art von Literatur, was unter anderem auch darin begründet ist, daß sie - durch die intensive Unterstützung der Jugendmusikbewegung durch einige Musikverlage bedingt - weit verbreitet und leicht verfügbar sind. Die Verbreitung dieser Musikart durch die Verlage ist denn auch der zweite wesentliche - und zeitlich stärker überdauernde - konkrete Beitrag der Jugendmusikbewegung zum Musikleben. Dabei ist zu berücksichtigen, daß teilweise die Verlage auch auf Selbstverständnis und Ziele der Jugendmusikbewegung rückwirkend einigen Einfluß ausübten (zum Zusammenhang zwischen Jugendmusikbewegung und Musikverlagen vgl. sehr ausführlich Hodek 1977, v.a.

S 50 - 200).

Schließlich erhielt die Jugendmusikbewegung außerordentliche Breitenwirkung durch die Einbeziehung ihrer Ideen in die Reform der Musikerziehung an den Schulen sowie der Lehrerausbildung insgesamt. Darauf wird unten noch näher einzugehen sein.

In einer kurzen Zeitspanne um das Jahr 1930 - und auf diese Zeitspanne begrenzt - suchte die Jugendmusikbewegung von sich aus den Kontakt zur Arbeiter-Musikbewegung. Vor allem mit vier Bereichen hing diese kurzfristige Öffnung zusammen: Mit dem zunehmenden Bedürfnis, auch neu komponierte Musik zu finden und solche Kompositionen anzuregen, die den Forderungen nach einer "Gemeinschaftsmusikkultur" genügte, mit der Entstehung der neuartigen Genres des Lehrstücks und der Schuloper (in gewissem Sinn kann hier von einer kurzen Zeit einer gemeinsamen Richtung der Arbeit zwischen Jugendmusikbewegung und Arbeiter-Musikbewegung gesprochen werden), mit der nur knapp ein Jahr bestehenden Zeitschrift "Musik und Gesellschaft" und schließlich wohl auch mit der - wenn auch in sehr beschränktem Ausmaß erkannten - Tatsache, daß Arbeiter an "Singwochen" kaum teilnahmen, die Versuche, den "Riß zwischen Kunst und Volk" aufzuheben, also an einem wesentlichen Teil der Bevölkerung vorbeigingen.

Einige Schlaglichter hierzu müssen im Rahmen dieser Arbeit genügen. Der Komponist Paul Hindemith, von der Jugendmusikbewegung als einer der ihren reklamiert ("obwohl von seinem oevre doch wohl nur recht wenig ihr zuzurechnen ist"; Adorno 1956 a, S 94), verfaßte mit Bert Brecht 1929 das "Badener Lehrstück",

das mit zum Ausgangspunkt der Gattung "Lehrstück" wurde. Beide arbeiteten, wenn auch nicht mehr gemeinsam, in diesem Bereich weiter, Brecht bekanntlich mit Weill und Eisler in Zusammenhang mit der Arbeiter-Musikbewegung, Hindemith ("Wir bauen eine Stadt", "Der Plöner Musiktag") in Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung. Diese Art von Stücken hatte einigen Einfluß auf die Bühnenwerke von Komponisten der Arbeiterbewegung, die durch sie Anregungen für den Bereich "sozialistischer" Oratorien, Kantaten und Feiern aufnahmen, aber auch auf die Musikerziehung an den Schulen; das Spielen von Szenen und Märchen im Musikunterricht, den neuen, eben erst entwickelten Forderungen an zeitgemäßen Musikunterricht entsprechend (teilweise in Verbindung mit dem Unterricht in Deutsch und in Turnen), erhielt auf diese Weise neue Anregungen, die etwa auch auf Carl Orff, der Jugendmusikbewegung nahestehend, bzw. sein berühmtes Schulwerk einwirkten. Brecht/Weills "Der Jasager" wurde anfang 1931 an etwa 50 Schulen gleichzeitig einstudiert (MuG 7/Januar 1931, S 225). Dem Bereich der "Lehrstücke" und "Schulopern" widmete die Zeitschrift "Musik und Gesellschaft" eines ihrer Hefte; den Aufsätzen darin folgten in den weiteren Heften immer wieder Reaktionen.

Die Errichtung dieser Zeitschrift war ein Ergebnis einer Geheimtagung der Führer der "Musikantengilde" (vgl. oben S 248), in der die drohende Gefahr einer Isolierung (einerseits durch politische Polarisierungstendenzen innerhalb der Jugendmusikbewegung, andererseits durch die Notwendigkeit von Neuorientierungen angesichts der zunehmenden Tendenz der Jugendmusikbewegung, außerhalb ihrer ursprünglichen Domäne in größerem gesellschaftlichen Zusammenhang zu arbei-

ten) erkannt und formuliert worden war.

> "Für die meisten der dort Versammelten war ein Überleben der Jugendmusikbewegung nur gewährleistet durch eine konsequente Öffnung nach außen, um nicht in 'Routine und Inzucht' zu verfallen. Eine stärkere Einbeziehung aktueller gesellschaftlicher Fragen, eine stärkere Orientierung auf das Musikleben der Gegenwart schien unabdingbar.
>
> ...
>
> Selbstverständlich spielten bei dieser Umorientierung verlegerische Interessen eine große Rolle: Georg Kallmeyer (wichtigster Verleger der Jugendmusikbewegung; W.J.) hoffte, mit ihr (Ablösung der Zeitschrift "Die Musikantengilde" durch "Musik und Gesellschaft"; W.J.) größere Käuferkreise als bisher anzusprechen, selbst auf 'proletarische Kreise' setzte er. Ebenso ist die Gründung von Musik und Gesellschaft Ausdruck eines nicht geringen Opportunismus von seiten Fritz Jödes und des Verlages - die Entwicklung von Alternativen zur bürgerlichen Musikkultur außerhalb der Jugendmusikbewegung vor allem von seiten der Arbeiterbewegung, doch auch in den Reihen junger Künstler und Wissenschaftler war zu einem wichtigen Potential geworden, dem man sich anbiedern wollte" (Kolland 1978, S XIII; Hervorh. i.O.).

Neben diesen ökonomischen Interessen zeigt die Gründung der Zeitschrift jedoch deutlich, daß es auch - und nicht weniger - um den Versuch einer politischen und musikalischen Neuorientierung der Jugendmusikbewegung ging. Die Liste der Autoren zeigt dies deutlich: Über bekannte Vertreter der Jugendmusikbewegung hinaus (Jöde, Twittenhoff u.a.) reicht die Liste der Autoren über Sozialdemokraten (Eberhard Preussner, Ernst Emsheimer u.a.) und moderne Komponisten (Ernst Křenek, ein Interview mit Igor Strawinsky, u.a.) bis hin zu Siegfried Kracauer, dem der KP nahestehenden Manfred Bukofzer, einem Musikwissenschaftler, und zu Bert Brecht, also weit über

die bisherige ideologische Enge der Jugendmusikbewegung hinaus. Eine wesentliche Basis war die Arbeit des Schriftleiters der Zeitschrift, Hans Boettcher, in einer Volksmusikschule in Berlin-Neukölln, die in diesem Berliner Arbeiterbezirk vor anderen Problemen stand, als sie die Jugendmusikbewegung gewohnt war und die lose Verbindung zu Hanns Eislers Arbeitsgemeinschaft "Dialektischer Materialismus und Musik" an der Marxistischen Arbeiterschule (ebenfalls Berlin-Neukölln) unterhielt (Kolland 1978, S XIV). Die Zeitschrift wurde nach knapp einjährigem Bestehen eingestellt, weil sie den konservativen Kreisen - den die Jugendmusikbewegung tragenden Gruppen -, aber auch dem Verleger und Fritz Jöde zunehmend gefährlich erschien: Ihre musiksoziologischen Themenstellungen, die den Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft anders analysierten, als die Jugendmusikbewegung von ihren ständisch-idealistischen Positionen her, entzogen zunehmend der Jugendmusikbewegung ihre ohnehin schmale theoretische Basis. Eine Rolle bei der Einstellung hat wohl auch der relativ geringe Absatz der Zeitschrift gespielt (vgl. Kolland 1978, S XX f.). Damit war der Versuch der Öffnung der Jugendmusikbewegung hin zu musiksoziologischen Fragestellungen, zu neuer Musik und zur Arbeiterbewegung gescheitert und beendet.

> "Die versprochene Zeitschrift, die Musik und Gesellschaft ablösen sollte, ließ eineinhalb Jahre auf sich warten - es war Musik und Volk, ein Gemeinschaftsprodukt der beiden Verlage der Jugendmusikbewegung, des Kallmeyer- und des Bärenreiter-Verlages, das schließlich freudig die Machtergreifung der Faschisten als Neubeginn des deutschen Volkes begrüßte" (Kolland 1978, S XXII; Hervorh. i.O.).

Dies bezeichnet auch den weiteren Weg der Jugendmusikbewegung: Trotz ihrer zunächst - zumindest, was Fritz Jöde und seinen Kreis betrifft - durchaus nicht nationalsozialistischen Ausrichtung wurde sie, vor allem vermittelt über die Musikpflege in der Hitler-Jugend, vereinnahmt. Einige Flügel der Jugendmusikbewegung arrangierten sich nach Hitlers Machtübernahme recht rasch (ebenfalls die Verlage: Der Verlag Kallmeyer wurde später zu einem Hausverlag der HJ; vgl. Hodek 1977, S 17, S 112), bei anderen, etwa Jöde, gab es längere Auseinandersetzungen durch seine frühere Zusammenarbeit mit Sozialdemokraten (Kestenberg)(1); dennoch arrangierte sich auch Jöde, anfangs als Marxist beschimpft (Hodek 1977, S 46), mit den Nationalsozialisten. Walther Hensel, ohnehin völkisch gesinnt, sah durch den Nationalsozialismus seine Zielsetzungen bestätigt (vgl. Hopf/Heise 1970 ff., Stichw. "Hensel, Walther", S R 1 f.).

Neben diesen seltenen, aber doch immer wieder vorkommenden Kontakten zwischen Jugendmusikbewegung und Arbeiter-Musikbewegung, die oben erwähnt worden sind, gab es eine Reihe von weiteren Bezugspunkten zwischen beiden Bewegungen, teilweise in Form von Zusammenarbeit, teilweise nur in Form von Anleihen der Arbeiter-Musikbewegung bei der Jugendmusikbewegung auf theoretischer oder musikpraktischer Ebene, ohne daß diesen Anleihen eine Zusammenarbeit vorausgegangen

---

(1) Jöde gab auch in den 20er Jahren die Musikbeilage der Monatsschrift für Führer und Helfer in der Arbeiterjugendbewegung, "Der Führer", heraus (Fuhr 1977, S 93); Kolland (1979, S 43) nennt allerdings Jöde nur als Mitarbeiter eines Hefts des "Führer".

war. Zu unterscheiden sind vier solcher Bereiche:

a) Schulische Musikerziehung und ihre Reform,

b) musiksoziologische und musikphilosophische Positionen,

c) Kinder- und Jugendarbeit der Arbeiter-Musikbewegung und

d) Singen von und mit Erwachsenen in der Arbeiter-Musikbewegung.

Zum Bereich schulischer Musikerziehung und ihrer Reform:

Der Sozialdemokrat Leo Kestenberg, von 1918 bis 1932 Musikreferent im preußischen Kultusministerium und Leiter der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, sowie Staatssekretär (später Minister) Carl Heinrich Becker (Günther 1967, S 13) stützten sich in ihren musikpolitischen und - soweit sie Musik betrafen - schulpolitischen Entscheidungen weitestgehend auf Fritz Jöde, der selbst ab 1923 (von Kestenberg berufen) an der "Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik" in Berlin tätig war (Kolland 1979, S 9)(1). Die mit dem Schlagwort "musische Musikerziehung" gekennzeichnete Reformbewegung, die in den 20er Jahren einsetzte und ganz wesentlich von Kestenberg (in Zusammenarbeit mit Jöde) getragen wurde, ist dabei jedoch als ein Teil einer größeren Bewegung mit dem Ziel der Heranbildung der Kinder und Jugendlichen zu "musisch" gebildeten Menschen zu sehen, einem Ziel vieler Pädagogen, die sich der "Reformpädagogik", jener bedeutenden pädagogischen Strömung der ersten Hälfte des 20. Jahr-

(1) Vgl. zum Zusammenhang der Jugendmusikbewegung mit der Reform des Musikunterrichts sehr ausführlich Günther 1967 passim.

hunderts, verbunden wußten (vgl. oben Anm. 1 auf S 253).

Wie in Deutschland hatten Jugendbewegung und Jugendmusikbewegung auch in Österreich beträchtlichen Einfluß auf die Schule und die Musikerziehung, und zwar vermittelt durch die Einflüsse der Reformpädagogik auf die "Österreichische" (1919/20) und die "Wiener Schulreform" (1920 - 1927) und durch die "Wiener Schule" der musikpädagogischen Reformbewegung. Beide Reformbewegungen in Österreich wurden vor allem von Sozialisten getragen. In engem Zusammenhang mit philosophischen und pädagogischen Diskussionen (Dilthey, Nohl, Natorp, Wyneken, Kerschensteiner und viele andere; vgl. Schöler 1981, S 12 f.) entstanden neue pädagogische Leitvorstellungen und Konzeptionen, häufig zusammengefaßt unter dem Begriff "Arbeitsschule". Eine zentrale Frage war - wie auch in der damaligen soziologischen Diskussion - die nach dem Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Schöler hat den gesellschaftskritischen Anspruch der Reformpädagogik betont (Schöler 1981, S 14 f.), der sich vor allem in zwei Bereichen der Schulorganisations- und Lehrplanreformen der 20er Jahre konkret zeigt: In der Forderung nach Heranbildung von "neuen" Menschen (der "musische", der "sozialistische" Mensch usw.), der - selbstverantwortlich sich einbindend in eine nationale Gemeinschaft - in einem neuen Verhältnis zu sich selbst, zu anderen Mitgliedern der Gemeinschaft und zur Gemeinschaft als sozialem Organismus stehen werde, sowie in der Forderung nach "Lebensnähe" und Lebensbezug der Inhalte schulischen Lernens angesichts der bloßen Wissens- und Kulturgutvermittlung des bislang üblichen Unterrichts. Dieser gesellschafts- und schulkritische Ansatz war ein wesentlicher Aspekt für

die Möglichkeit der Identifikation von Sozialdemokraten mit den Forderungen der Reformpädagogik. Die allgemeinen Prinzipien der Reform, die in Österreich (nach dem Ausscheiden der SDAP aus der Regierung nur mehr in Wien) vor allem mit dem Namen Otto Glöckels verbunden war, brachte Seebauer auf folgende Formel:

> "- Von der Lernschule, der Schule der Passivität und Rezeptivität zur Arbeitsschule, der Schule freier geistiger Schularbeit und produktiver Werkgestaltung, also der Aktivität, Spontaneität und Produktivität.
>
> - Von der Buchschule zur Heimatschule, der Schule des Lebens und Erlebens. Der Stammunterricht, von dem alles ausgeht, was früher getrennt gelehrt wurde, ist die Heimat- und Lebenskunde (Wirklichkeitsunterricht, nicht Lesebuchunterricht).
>
> - Von der Schule einseitiger Wissensvermittlung zur Kulturschule, die, auf die Totalität der Kultur hinzielend, schon im Gesamtunterricht der Volksschule zum Ausdruck gebracht wird.
>
> - Von der Stätte individuellen Ehrgeizes zur Stätte sozialer Hingabe, sozialer Erziehung, zur Gemeinschaftsschule, in der die Kinder mit Liebe, Lust und Ernst ihrer Bildungsarbeit pflichtgetreu nachkommen" (Seebauer 1978, S 47).

Die Sozialdemokratie strebte in diesem Rahmen die Einrichtung einer Einheitsschule (als einer Art "Gesamtschule") für alle Sechs- bis Vierzehnjährigen an (für die Sechs- bis Zehnjährigen wurde sie real verwirklicht).

Diesem Zusammenhang, sowie dem "Schulkampf" in der Ersten Republik (Auseinandersetzungen um die Einheitsschule, den Religionsunterricht usw.) kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich nachgegangen werden. Hinzuweisen ist jedoch noch auf folgende Punkte:

- Otto Glöckels Reformkonzept stützte sich weitgehend auf die Ideen der Reformpädagogik, unter anderem auch

auf den Philosophen und Sozialpädagogen Paul Natorp (Pfeiffle 1980, S 6).

- Berührungspunkte zwischen Sozialdemokraten (Lehrer, Musiker) und Jugendbewegungen der Zeit gab es zumindest in Einzelfällen; so war Viktor Korda, später Sozialdemokrat und Leiter von Arbeiter-Gesangvereinen, Funktionär der Arbeiter-Sängerbewegung und Musiklehrer, nach dem Ersten Weltkrieg mit anderen Jugendlichen gemeinsam auf einem Bauernhof, um dort in der Gemeinschaft Landarbeit zu leisten. Solche Aktivitäten sind in engem Zusammenhang der Ziele auch der bürgerlichen Jugendbewegung zu sehen: Zivilisationsflucht bzw. -kritik, Stadtflucht, Aufbau von Zellen einer neuen, "gesunden" und "bodenständigen" Volksgemeinschaft, Leben in der Natur (vgl. die "Wandervogel"-Bewegung), Jugendbewegung und "Jugendkultur" als Absetzbewegung von der Welt der etablierten Erwachsenen (Gespräch W.J. - Viktor Korda im Mai 1980). Qualität und Quantität solcher Aktivitäten von Jugendlichen und ihr Zusammenhang mit den verschiedenen Spielarten der Jugendbewegung (1) sind bislang völlig unzureichend aufgearbeitet, so daß hier keine gesicherten Aussagen möglich sind.
- Über den Bereich der Schulreform und der schulpolitischen Diskussion hinaus gab es in der Sozialdemokratie starke allgemeine jugend- und sozialpädagogische Bestrebungen, die organisatorisch zum Teil von den "Kinderfreunden" und der Gemeinde Wien getragen wurden; auch die "Sozialistischen Mittelschüler" waren an diesen Bestrebungen beteiligt. Sie prägten sich in einer Reihe von Initiativen aus, von denen hier nur genannt seien: Forderung nach "Schulgemeinden" (vgl. Tidl 1977, v.a. S 17, S 27 - 30), koedukative Sommerkolonien (vgl. etwa den Bericht von Lazarsfeld/Wagner 1924), außerschulische Jugendarbeit, Sozialarbeit und Arbeit mit "milieugeschädigten" Jugendlichen (verbunden mit Namen, wie Paul Lazarsfeld, August Aichhorn, Siegfried Bernfeld u.a.; vergl. dazu Adam 1981 passim).

---

(1) "Die Jugendbewegung - ein kulturhistorisches Phänomen der letzten 20 Jahre, ... - hat in all' ihren Teilen, im nationalen, im religiösen, im 'bürgerlichen' und im proletarischen eine parallele Entwicklung genommen" (Lazarsfeld/Wagner 1924, S 3). Vgl. auch die Kritik von Fischer an der Jugendbewegung (Fischer 1925).

- Initiativen wie die zuletzt genannten waren theoretisch breit fundiert nicht nur durch die zugrunde liegenden philosophisch-pädagogischen Strömungen der Reformpädagogik, sondern auch durch die Rezeption von Arbeiten aus der Psychologie (Karl und Charlotte Bühler, Alfred Adler), der Psychoanalyse (Sigmund Freud) und der Soziologie (bzw. Sozialstatistik und Soziographie; vgl. hierzu Adam 1981 passim).

In engem Zusammenhang mit der Reformpädagogik wurde auch das bislang "Gesang" oder "Singen" genannte Schulfach reformiert. Die Jugendmusikbewegung spielte dabei eine Rolle ähnlich der der Jugendbewegung für die Reformpädagogik. Noch mehr als in Deutschland wurde die Reform des Musikunterrichts in Österreich von Sozialdemokraten getragen; insbesondere Anna Lechner ist hier zu nennen. Der 1927 nach langer Vorbereitung erlassene Hauptschul-Lehrplan erweiterte nicht bloß das bisherige "Singen" um Bereiche der Musiktheorie, Musikgeschichte, der Hörerziehung und der Formenlehre, sondern brachte "neben dem musikalischen Element zum ersten Mal auch das musische Element in den Gesangsunterricht ein" (Seebauer 1978, S 53). Seebauer hält fest, daß zwar der Liedgesang Kern des Unterrichts blieb, jedoch bereits deutlich Ideen der "Kestenberg-Reform" aus Deutschland, in der Fritz Jöde eine wesentliche Rolle gespielt hatte, im österreichischen Lehrplan festzustellen waren (Seebauer 1978, S 53).

Das neue musische Ziel des Musikunterrichts faßte Preussner für Deutschland so zusammen:

> "Die Erziehungsgrundlagen heutiger Musikpädagogik ruhen nicht auf ästhetischen, psychologischen Untersuchungsergebnissen, sondern einzig und allein auf dieser klaren Beziehung zur Gemeinschaft.

> Treiben wir heute Musik, so fragen wir nicht mehr in erster Linie nach der Geltung der Einzelpersönlichkeit, sondern nach dem Wert der Musikpflege als Gemeinschaftsmusik. Uns kommt es nicht mehr darauf an, daß eine Einzelpersönlichkeit sich technisch immer weiter vollende, bis sie einsam aus der Masse als Wert für sich (als Wert nur für sich) herausrage, sondern wir fragen nach dem Verhältnis zum Ganzen, nach der auf die Gemeinschaft einwirkenden Kraft... Musik des einzelnen gibt es in Wahrheit überhaupt nicht, Musik klingt nur durch die Gemeinschaft" (zit. n. Seebauer 1976, S 59).

Diese Leitlinien wurden in Österreich von Anna Lechner, Gustav Moissl und Hans Enders aufgenommen (vgl. etwa Seebauer 1978, S 60 f.), allerdings mit der Einschränkung, daß die "Wiener Schule" des Musikunterrichts sehr wohl versuchte, ihre Konzepte auf wissenschaftlichen Grundlagen (vor allem der Entwicklungspsychologie) zu entwickeln (vgl. Dangl 1973, v.a. S 112 - 132). Die "Wiener Schule" bzw. "Wiener Methode" des Musikunterrichts basierte auf der Verbindung der Idee des "musischen" Menschen mit den didaktischen und methodischen Forderungen des Prinzips der Arbeitsschule. Ausgangspunkt war und blieb das Lied. Neben die Beherrschung einer Sammlung von Liedern (die vor dem Ersten Weltkrieg nahezu alleiniges Ziel des Fachs "Singen" gewesen war) traten aber nun neue Ziele: "Entwicklung der natürlichen musikalischen Anlagen des Kindes" (Lehrplan für die erste bis fünfte Schulstufe der allgemeinen Volksschulen, Wien 1926, S 10; zit. n. Dangl 1973, S 59), "musikalische Eindrucksbereitschaft und Ausdrucksfähigkeit" (Anna Lechner, Schulmusik als Erziehungs- und Bildungsprinzip, in: Musikerziehung in der Grundschule, Bd. 2, Berlin 1958, S 23; zit. n. Dangl 1973, S 163), Integration des Musikunterrichts in ein Konzept einer "Gesamt-

erziehung" (Dangl 1973, S 174), Gemeinschaftserziehung und Bildung von Charakter und Gemüt (Seebauer 1978, S 71 f.). Anna Lechner ging es um die Vermittlung und didaktische Nutzung des "echte(n) alte(n) Volkskinderlied(s)" (Lechner 1929, S 52), um die Selbsttätigkeit der Kinder (Lechner 1929, Anm. auf S 10 f.) und darum, "auch die breitesten Volkskreise durch eine allgemeine Erziehung zur Kultur zum Genusse solcher Kunstgüter" zu führen (Lechner 1929, S 9 f.). Die deutliche Übereinstimmung dieser Ziele mit den Ideen der Jugendmusikbewegung wurde noch gestärkt durch die Auswahl der Lieder, nämlich vorwiegend Volkslieder und volkstümliche Lieder des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts (teilweise auch des 18. Jahrhunderts und des alten deutschen Volkslieds; Seebauer 1978, S 87-90). Typisch für den Zusammenhang zur Jugendmusikbewegung war etwa die Aussage der Herausgeber eines Liederbuchs, daß "'Jugendmusik' ... nicht eine äußere Angleichung der Musik an die Bedürfnisse der Jugend" bedeute, "sondern ... Ausdruck einer ganz bestimmten inneren Haltung" sei, "die von vornherein ausschließt, daß ihr etwas Wesensfremdes aufgezwungen werde" (Enders/Moissl/Rotter, Österreichisches Liederbuch, zit. n. Seebauer 1978, S 87). Von den oben benannten Zielen ist lediglich das, auch breiteste Volkskreise zum Genuß der Kulturgüter zu führen, ein typisch sozialdemokratisches; allerdings hatte die Jugendmusikbewegung in bezug auf die ihr wichtige Musik (also unter Ausschluß der "Virtuosenmusik" des 19. und 20. Jahrhunderts) ebenfalls dieses Ziel. In Richtung der Jugendmusikbewegung weisen weiters die zentrale Bedeutung der "Bodenständigkeit" im Rahmen eines "Gesamtunterrichts", der Stoffelemente der Heimat- und Lebenskunde aufnimmt und "völkische Aufbauarbeit durch die Schule" leistet (Seebauer

1978, S 59 - 62; S 76), die historisch falsche Sicht der barocken Musik als Ausdruck funktionierender Volksgemeinschaft (1) und die Forderung, in der Schule nur "gute" Musik zu bieten, um von musikalischem "Schund" abzulenken (Glantschnig 1950, S 171; Seebauer 1978, S 78).

Auf methodische Folgerungen aus diesen Zielen kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden - neben der Primärliteratur der Zeit der Ersten Republik ist zu verweisen auf die Arbeiten von Dangl (1973) und Seebauer (1978) (2).

---

(1) Enders wollte "Zurück zu Bach":"... wir sehnen mit dieser Bewegung jene Zeit herbei und wollen jenen gesunden, kräftigen musikalischen Volkswillen erziehen, den wir aus der musikalischen Kulturgeschichte dieser Zeit erkennen" (Hans Enders, Zur Frage der Solmisation im Schulgesangunterricht, in: Die Quelle 1925, S 1070; zit. n. Glantschnig 1950, S 173).

(2) Zu beiden Arbeiten ist zu bemerken, daß sie sich im wesentlichen auf die Darstellung der Ziele und Methoden der "Wiener Schule" beschränken. Eine historische (und vor allem: ideologiekritische) Aufarbeitung der "Wiener Methode" des Musikunterrichts steht bislang noch aus, obgleich sie in der Bundesrepublik Deutschland sowohl für die Jugendmusikbewegung, als auch für die Reformen des Musikunterrichts in der Weimarer Republik seit den Auseinandersetzungen in den 50er Jahren zwischen Vertretern der Jugendmusikbewegung bzw. der "musischen" Musikerziehung einerseits und Theodor W. Adorno andererseits längst in Gang ist (vgl. stellvertretend Adorno 1956 a und b, Günther 1967, Hodek 1977, Kolland 1979, Wietusch 1981).

Ebenfalls ausständig ist noch eine Untersuchung über den Zusammenhang bzw. die Differenzen der "Wiener Schule" des Musikunterrichts mit der Sozialdemokratie in personeller und ideengeschichtlicher Hinsicht, sowie in Hinsicht auf die kulturellen und volksbildnerischen Aktivitäten von sozialdemokratischen Vereinen und Verbänden.

Die Auswirkungen der "Wiener Schule" des Musikunterrichts blieben in der Zeit der Ersten Republik vorwiegend auf Wien beschränkt. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzten sie sich in wenig modifizierter Form in ganz Österreich durch und sind bis heute vielfach bestimmendes Element der Praxis des Musikunterrichts an den Schulen, der Musiklehrerausbildung, der Lehrpläne und von Schulbüchern, werden allerdings seit etwa zehn Jahren zunehmend durch neue, andere Konzeptionen abgelöst.

Zum Bereich musiksoziologischer und musikphilosophischer Positionen:

Auch in der Arbeiter-Musikbewegung wurde ein "Riß zwischen Volk und Musik" erkannt. Insbesondere David Josef Bach hat sich dazu geäußert - die Feststellung dieses "Risses" und Versuche zur Zusammenführung von Kunst und Volk durchziehen seine Schriften ebenso, wie seine praktische musikpolitische Arbeit (1). Die

(1) Im folgenden werden stellvertretend für die Arbeiter-Musikbewegung die musiksoziologischen und musikphilosophischen Positionen Bachs zum Vergleich mit der Jugendmusikbewegung herangezogen, zum einen, weil über Bachs Musikphilosophie unten noch eingehend gesprochen wird, zum anderen, weil Bach sowohl vom Umfang seiner Schriften her, wie auch durch seine herausragende Stellung als Funktionär der Arbeiter-Musikbewegung hier der wichtigste Bezugspunkt war (vgl. zu diesem gesamten Zusammenhang unten Kap. 3.2.). Festgehalten muß jedoch werden, daß Bachs Positionen keineswegs repräsentativ für das Nachdenken über und die Diskussion zu diesem Bereich war. Beides war wohl auf einen verhältnismäßig überschaubaren Kreis sozialdemokratischer Musiker beschränkt und berührte die Musikpraxis in den Gesang- und Instrumentalvereinen nur indirekt (etwa durch musikpolitische

Ähnlichkeit der Begriffe verdeckt jedoch grundlegende Differenzen. Bach sprach weniger von einem "Riß zwischen Kunst und Volk", wie die Jugendmusikbewegung, sondern sprach meist von der "Einheit von Kunst und Volk", sei es als Forderung (etwa in diesem Sinn in Bach 1923, S 118), als "unerschütterlicher Glaube" an die Notwendigkeit dieser Einheit (Bach 1929 c, S 144) oder in der Formulierung "Gemeinschaft und Kunst gehören zusammen" (Bach 1931, S 94; zu Bachs Begriff der "Gemeinschaft" vgl. unten). Diesem kleinen Unterschied der Formulierung liegt zugrunde, daß Bach - anders als die Jugendmusikbewegung - die "Einheit von Kunst und Volk" nicht als in früherer historischer Epoche gegeben sah.

Der zentrale Begriff der Jugendmusikbewegung war "Gemeinschaft". Auch Bach hat diesen Begriff verwendet, jedoch in anderem Sinn und anderem Zusammenhang. Seine Bedeutung erhielt der Begriff für die Jugendmusikbewegung im Zusammenhang ihrer Bestimmung des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft. "Gemeinschaft" - als Forderung, der partikularisierten "Gesellschaft" gegenübergestellt - sollte hergestellt werden, hier mit Hilfe der Musik bzw. der musizierenden Gruppe, in der sich "Gemeinschaft" herstelle oder manifestiere. Gerichtet auf den größeren Zusammenhang der Volksgemeinschaft hatte die Musik hier, tendenziell zumindest, Vehikelfunktion. Daraus ergab sich notwendig eine undialektische Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und

---

Entscheidungen oder an der Musikpraxis orientierte Zusammenarbeit mit der Kunststelle bzw. der Partei oder der Gewerkschaft). Im übrigen gilt wohl für die Jugendmusikbewegung das gleiche.

dieser "Gemeinschaft". Der Einzelne wurde reduziert darauf, Teil des großen Organismus der Gemeinschaft zu sein, in ihr völlig aufzugehen:

> "Das höchste Ziel ist, die Persönlichkeit gänzlich aufzugeben. Eben in dieser Zielvorstellung liegt die Tendenz zur Unterdrükkung der Persönlichkeit im Gemeinschaftsbegriff der Jugendmusikbewegung" (Kolland 1979, S 36).

Die Verwendung des Begriffs durch die Jugendmusikbewegung implizierte also erstens die Ausrichtung hin auf musikalische Rezeption und Reproduktion, weniger aber auf musikalische Produktion (1), zweitens - tendenziell - die Bestimmung der Funktion von Musik als Vehikel, drittens die Tendenz zur Unterdrückung der Persönlichkeit und Individualität des Einzelnen. Der Begriff wurde in bezug auf die Zeit um das 17. Jahrhundert - der Zeit der vermeintlich verwirklichten Volksgemeinschaft - einigermaßen identisch gebraucht mit dem des "Volks"; ebenso - als Anspruch - in bezug auf die Zukunft. In der Gegenwart sei jedoch das Volk

---

(1) Auf die musikalische Produktion gerichtet war der Begriff, wenn die Jugendmusikbewegung das Volkslied und die polyphone Musik der Renaissance und des Barock - in historisch falscher Sicht - als Ausdruck funktionierender Volksgemeinschaft und aus ihr heraus entstanden interpretierte (vgl. Kolland 1979, S 32). Der Einengung auf eine musikalische Ausdrucksform (Volkslied) und eine musikalische Epoche (alte polyphone Musik) entspricht die Plattheit der Auffassung der Jugendmusikbewegung von dieser Musik als der einer funktionierenden Volksgemeinschaft. Die gesellschaftliche Bedingtheit jeder künstlerischen Produktion, so kompliziert, unterschiedlich und gebrochen sie auch in den Kunstwerken selbst erscheint, wurde hier verkürzt auf ein simples Entsprechungsverhältnis. Die moderne Musik hingegen sei negativ, weil sie Ausdruck von Materialismus, Subjektivismus und der Vermarktung sei.

keine "Gemeinschaft" im Sinne der Jugendmusikbewegung.

Bach verwendete anfangs vorwiegend den Begriff "Volk", erst später auch den der "Gemeinschaft". Im wesentlichen gebrauchte er die Begriffe synonym, manchmal jedoch auch eingeengt auf die "Arbeiterschaft" bzw. das "Proletariat". Er verwendete den Begriff sowohl im Hinblick auf die musikalische Rezeption (vgl. die Forderung nach der Verwirklichung der Einheit von Kunst und Volk), als auch im Hinblick auf die musikalische Produktion. Für Bach war die "Einheit von Kunst und Volk" grundsätzlich zunächst Basis jeder künstlerischen Produktion, und zwar im Sinn gesellschaftlicher Bedingtheit. Diese Erkenntnis hat bei Bach im Lauf der Jahre zu recht unterschiedlichen Formulierungen geführt: So sei "das schaffende, künstlerische Empfinden aus dem Empfangenden (= dem produzierenden Künstler; W.J.) des Volksganzen emporgeblüht" (Bach 1911, S 15)(1); so sei es wohl

> "wahr, dass jeder an seine Klasse gebunden ist, und die materialistische Geschichtsauffassung lehrt uns, über alle Ideologien, über all die Gebilde, die aus einer Klasse aufsteigen, nicht die materielle Grundlage des Seins zu vergessen, die erst das Denken bestimmt. Allein das Denken bestimmt auch umgekehrt das

(1) In diesem Zusammenhang formulierte Bach ausnahmsweise, es gelte, Volk und Kunst wieder zu einen: "So mag es gelingen, Volk und abgeschlossenes Kunstwerk wieder zu einen, wie das schaffende, künstlerische Empfinden aus dem Empfangenden des Volksganzen emporgeblüht ist" (Bach 1911, S 15). "Wieder zu einen" aber nicht im Sinn einer Rückbesinnung auf eine verlorene historische Epoche, sondern in dem Sinn, dem "Volk" die Kunstwerke, die produzierende Künstler aus ihm heraus geschaffen hätten, wieder dem Volk zurückzuvermitteln.

> kommende Sein und gehört gleichfalls zur materiellen Grundlage künftiger Zeit" (Bach 1913, S 42).

In diesem Aufsatz formulierte Bach übrigens bereits seine dialektische Auffassung vom Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und - in diesem Fall - der Klasse, der er entstammt bzw. in der er lebt (vgl. in diesem Sinn auch David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.). Allgemeiner formulierte Bach 1931:

> "Der Künstler steht in der Gemeinschaft; er ist ohne sie nicht zu denken, ebenso wie sich die Kunst nur in der menschlichen Gemeinschaft entwickelt hat. Der Künstler spricht nur aus, was die Gemeinschaft im tiefsten Grunde denkt und fühlt; er ist ihr Sprachrohr. Er ist es jedoch auf seine Art, durch sein eigenes Inneres, durch sein eigenes Wesen, durch seine eigene Form" (Bach 1931, S 92; der gesamte zuletzt zitierte Aufsatz ist nachgedruckt in AZ 26.7. 1931, S 16).

Damit bewegte sich Bach - im Unterschied zur Jugendmusikbewegung - bereits im philosophischen Vorfeld einer Musiksoziologie, indem er hier Ansätze zu einer dialektischen Theorie einer grundlegend gesellschaftlich bedingten, gleichzeitig jedoch individuell überformten Genese musikalischer Werke formulierte.

In Bezug auf die musikalische Rezeption bedeutete der Begriff für Bach, daß die Kunst dem Volk, aus dem heraus sie von Künstlern geschaffen worden sei, wieder zurückzuvermitteln wäre; "Volk" umfaßte dabei prinzipiell tatsächlich das ganze Volk, als Forderung nach Vermittlung der Kunst an das Volk bedeutete die Verwendung des Begriffs jedoch vor allem die Forderung danach, den bislang traditionell von der Rezeption der Kunst Ausgeschlossenen (also in erster Li-

nie dem Proletariat) diese Möglichkeit zu öffnen.

Eine Folge davon war, daß Bach - im Vergleich zur Jugendmusikbewegung - andere Wertungsmaßstäbe in bezug auf Musik bzw. ihre Auswahl anlegte: Während die Jugendmusikbewegung sich auf alte Polyphonie und Volkslied bzw. Volksliedbearbeitungen beschränkte (erst gegen Ende der 20er Jahre gab es zunehmend Versuche zur Einbeziehung neuer Musik, sofern sie als gemeinschaftsfördernd angesehen wurde), war Bach offen für Musik aus allen Epochen und Kulturen, insbesondere für Musik der Wiener Klassik und der Romantik sowie für die musikalische Avantgarde. Gemeinsam war beiden Bewegungen jedoch die Ablehnung der musikalischen-Massenware des frühen 20. Jahrhunderts, wie die Unzahl schlechter Operetten oder der Art von Vergnügungsmusik, wie sie bei volksfestähnlichen Veranstaltungen (Bierzelte etc.) oder bei "vergnüglichen Nachmittagen" und ähnlichen Veranstaltungen geboten wurde (vgl. den dauernden Kampf der kulturpolitischen Führer der Arbeiterbewegung gegen "seichte" Veranstaltungen dieser Art, wie sie häufig von Gewerkschafts- und Parteiorganisationen, wie auch von Arbeiter-Gesangvereinen durchgeführt wurden. Vgl. Langewiesche 1979 b, S 45 f.; Bildungsarbeit 9-10/1920, S 73; für die Arbeitersänger vgl. unten Kap. 3.1.2.3.). Allerdings war auch hier die Toleranzgrenze der Funktionäre der Arbeiterbewegung weiter als die der Jugendmusikbewegung: Jene unterschieden zwischen "guten" und "schlechten" Operetten und sie tolerierten auch, daß Musik Spaß machen könne und solle (vgl. etwa Bach 1926 c, S 1).

Somit ergeben sich - als weiterer Unterschied zwischen Jugendmusikbewegung und Arbeiter-Musikbewegung - unter-

schiedliche Begriffe von "Kunst". Der Jugendmusikbewegung galt als "Kunst", was aus einer - vermeintlich - funktionierenden Volksgemeinschaft heraus entstanden sei, oder sie fördere; alle andere "Kunst" ("Virtuosenmusik") sei gekünstelt. Für Bach galt als Kunst alles, was über die Zeit und die Klasse der Kunstproduzenten hinausführe, hinauswirke; das sei ihr revolutionärer Gehalt, das sei es, was Kunst gemeinsam habe mit dem Proletariat (vgl. stellvertretend Bach 1913, S 42, S 44, S 46; Bach 1923, S 115). Die Basis dieses Kunstbegriffs Bachs war - in Zusammenhang mit seiner Sicht eines dialektischen Verhältnisses zwischen produzierendem Künstler und Gesellschaft - sein Verständnis von Autonomie und Heteronomie der Kunst: Grundsätzlich sei künstlerische Produktion an heteronome Bedingungen (gesellschaftlicher Art: kapitalistischer Markt, feudale Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Musikern und Fürsten bzw. Kirche etc.) gebunden, jedoch gebe es, allein schon vom künstlerischen (musikalischen) Material her, die Forderung der Kunst (der Musik) nach autonomer Entwicklung. Echt und wahr und über ihre Zeit und ihre heteronomen Bedingungen hinausreichend sei jene Kunst, in der die Autonomie der Entwicklung der Kunst (bzw. ihres Materials) zu ihrem Recht gegenüber den realen heteronomen Bedingungen gekommen sei (vgl. Bach 1913, S 42-44; David J. Bach, Der Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.)(1).

Anders die Jugendmusikbewegung: Sie führte die Frage vorwiegend zurück auf die nach der Rolle von Subjek-

---

(1) Vgl. zur Position Bachs in bezug auf Autonomie und Heteronomie der Kunst ausführlicher unten Kap. 3.2.2. und 3.2.3.

tivität in der Musik (sowohl im Bereich der Produktion, wie auch in dem der Rezeption). Sie postulierte, gute Musik sei eine "objektive Macht", die jeden Subjektivismus hinter sich lasse:

> "Die Tonwelt läßt sich überhaupt nicht von dem genialischen Subjekt und seiner auflösenden Willkür tyrannisieren. Vielmehr steht der Schaffende unter dem verpflichtenden Zwange einer überindividuellen, geistigen, tonlichen Gemeinschaft, deren Notwendigkeit, Gesetz und Willen er in sich aufzunehmen hat, um wahrhaft frei und 'gelassen' zu sein" (Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Berlin-Schöneberg 1934, S 415; zit. n. Kolland 1979, S 164).

> "Die Rolle des Komponisten ist es, dem 'objektiven Geist', durch Gemeinschaft vermittelt, die angemessene Form zu geben. Der Komponist ist also 'Sprachrohr des objektiven Geistes', sein 'Formgeber'" (Kolland 1979, S 164).

Die Unterordnung des subjektiven Willens des Komponisten unter den "objektiven" Willen einer Gemeinschaft wurde für die Jugendmusikbewegung zu einem Kriterium der Beurteilung von Musik (vgl. Kolland 1979, S 164). Der Begriff "Gemeinschaft" - als Wert, nicht als Begriff für eine gesellschaftliche Gruppe oder für die Gesellschaft - verband für die Jugendmusikbewegung auch hier Gegensätzliches: Zwar sei echte Musik "objektiv", also von der Gesellschaft und ihrer Entwicklung unabhängig, aber aus der Gemeinschaft heraus (über dem Subjekt des Komponisten stehend, der sich ihr fügt) entstanden und könne bzw. solle auf die Gemeinschaft als "objektive Macht" positiv einwirken. Somit stellte sich der Jugendmusikbewegung die Frage nicht (wie Bach sie sich stellte), wie weit und in welcher Weise ein Komponist die heteronomen Bedingungen zugunsten der autonomen Gesetze der Musik (die er als Gesetze

der Entwicklung des musikalischen Materials verstand) überwand (vgl. für die Jugendmusikbewegung hierzu ausführlich Kolland 1979, S 154-178).

Damit wird klar, daß die Musikgeschichte seit der Zeit der Polyphonie für die Jugendmusikbewegung Verfallsgeschichte sein mußte, in der die Subjektivität der Komponisten zunehmend die Oberhand über den Objektivitätsanspruch der Musik gewann; Gipfelpunkt dieser Entwicklung war für die Jugendmusikbewegung die damalige Avantgarde, insbesondere die Zwölftonmusik (vgl. Kolland 1979, S 205). Bach hingegen sah keinen Verfall, sondern - in jeder historischen Epoche erneut - Entwicklungen zu einem Auseinanderklaffen zwischen der Kunst und den sie umgebenden gesellschaftlichen Bedingungen, einen Kampf zwischen heteronomen Bedingungen und autonomen Ansprüchen der Kunst:

> "Der Künstler verzweifelt an seiner Gegenwart - wie oft erzählt uns dies die Geschichte aller Kunst! Denn er sieht sich an Bedingungen geknüpft, durch Zeit und Abstammung, durch seine Klassenlage, denen seine Kunst kraft der innewohnenden Elemente, emporgetrieben durch die Autonomie der Kunst, zu entrinnen strebt; so fühlt er sich jenseits aller Bedingungen, aller Zeiten, und wähnt sich frei, bis er schmerzlich an seine Gebundenheit erinnert wird. Dann entsteht die schöne Täuschung der 'Kunst um der Kunst willen', als ob es eine absolute Autonomie geben könnte" (Bach 1913, S 44; Hervorh. nicht ber.).

Gemeinsam sahen Jugendmusikbewegung und David J. Bach die Verwirklichung der "Einheit von Kunst und Volk" als Forderung an. Beide stellten diese Forderung in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang, allerdings wieder unter unterschiedlicher Perspektive: Der Jugendmusikbewegung ging es darum, in der Musik selbst (Hensel) oder im Musizieren (Jöde) die vergangene und erhoffte zukünftige Volksgemeinschaft abge-

bildet zu sehen und mit Hilfe der Musik an der (Wieder-)Herstellung dieser Volksgemeinschaft (nach ständischem Muster) mitzuwirken. "Musisches Tun" wurde dabei als eine innere, geistige Bereitschaft und Lebenshaltung gesehen, es sollte den ganzen Menschen, sittlich und ästhetisch, prägen; der "musische Mensch", emotional und rational harmonisch ausgeglichen, schien der Garant für eine - im Sinn der Jugendmusikbewegung - bessere Gesellschaft (als Volksgemeinschaft) zu sein. Der hier zugrundeliegende Begriff des "Volks" war verbindend und trennend zugleich: Dem Anspruch nach gerichtet auf die gesamte nationale Gesellschaft blieb er in der Realität bezogen auf die Mittelschicht bzw. das Kleinbürgertum, dem die Führer der Jugendmusikbewegung selbst entstammten. "Angehörige der Großbourgeoisie und des gehobenen Bildungsbürgertums einerseits und Arbeiter andererseits sind nur in sehr seltenen Ausnahmen in der Jugenmusikbewegung zu finden" (Kolland 1979, S 30); an genau diese Mittelschicht richteten sich auch die Aktivitäten der Jugendmusikbewegung zum weitaus größten Teil. Von dieser Schicht würde, so meinte man, die Aufhebung der Klassenunterschiede und sozialen Kämpfe durch das einigende Band der Volksgemeinschaft ausgehen können. Manchmal, wenn auch selten, fanden Versuche statt, Arbeiter in Singwochen zu integrieren; diese Versuche scheiterten ausnahmslos (Kolland 1979, S 41 f.)(1). Auch die Versuche zu einer Öffnung ge-

---

(1) Wie in allen für die Jugendmusikbewegung wichtigen Fragen gab es auch hier unterschiedliche, teilweise konträre Positionen unter den Führern der Jugendmusikbewegung: Während Jöde - dem Anspruch

genüber der Arbeiterbewegung um das Jahr 1930 hatten nur sehr kurzfristig einigen Erfolg. "Volk" - für die Jugendmusikbewegung sinnvoll erst als "Gemeinschaft" - war für sie der Urgrund der Musik, historisch vergangenes Ideal, das es wiederherzustellen gelte.

---

nach wenigstens - in seiner Arbeit Arbeiter weder als Zielgruppe ausklammerte, noch ihre Situation als Klasse mit besonderen Lebens- und Arbeitsverhältnissen ignorierte, sah Georg Götsch die Lage anders: "Georg Götsch sah seine Hauptaufgabe als Lehrer in einem Arbeiterwohngebiet darin, die Kinder vor der Realität des proletarischen Lebens und vor der Aneignung von Klassenbewußtsein zu 'schützen', indem er die Kinder etwas Schöneres als den täglichen Lebenskampf zuhause und die Arbeitsprobleme der Eltern erleben lassen wollte. Dadurch versuchte er, sie davor zu bewahren, Proletariat zu werden: 'Das Proletariat ist erst dadurch, daß es von allen Geistern der Schönheit verlassen ist. Erstarrte Zweckmäßigkeit, gespensterhafte Formlosigkeit umgibt das Leben des Großstadtarbeiters in den geraden Straßen der Steinwüste und im Fabriksaal, wo produziert, nicht mehr geschaffen wird... Seine Sehnsucht nach Gestalt verirrt sich in Kinos, in Schund und Kitsch in Literatur und Bildern und Musik. Denn das häusliche Leben hat keine Formen mehr... Da muß nun mehr denn je die Frau und Mutter der Schöngeist des Hauses sein.' Durch Berufung auf eine Schönheit, die von der Härte des Lebens eines Produktionsarbeiters arrogant absieht - und davon, daß der berufene 'Schöngeist' nach wie vor in der Regel gezwungen sein wird, auch in die Fabrik zu gehen, versucht Götsch, einen Schutzwall gegen den Prozeß der objektiven Proletarisierung des Kleinbürgertums aufzubauen" (Kolland 1979, S 114; Zitat im Zitat: Georg Götsch, Mit der berliner Volksschulklasse im Landheim, in: ders., Musische Bildung. Zeugnisse eines Weges, Bd. 2, Wolfenbüttel 1950, S 32). Der Begriff "musische Bildung" stellt sich hier dar als "Kampfbegriff gegen den aufgeklärt-bürgerlichen Kulturbetrieb der Weimarer Republik ebenso wie gegen die Arbeiterbewegung, wobei wie in der völkischen Bewegung scheinbar auf die Symptome der Klassengesellschaft eingegangen wird" (Kolland 1979, S 113).

Bachs Sicht des gesellschaftlichen Zusammenhangs der Forderung nach "Einheit von Kunst und Volk" veränderte sich mit den Jahren beträchtlich, damit auch sein Begriff vom "Volk". Sein Aufsatz aus dem Jahr 1911 benannte ausschließlich volksbildnerische Ziele: Es sei das "Volkstümlich werden" der Kunstwerke zu unterstützen. Dem Anspruch, den jeder Komponist mit seinem Schaffen habe, daß nämlich seine Musik volkstümlich werde, sei zum Durchbruch zu verhelfen. Der Begriff "Volk" wurde hier von Bach weder beschrieben noch differenziert. Jedoch muß - implizit - angenommen werden, daß Bach vor allem an jene Bevölkerungsgruppen dachte, die keine oder wenig Beziehung zur Kunstmusik hatten, also vorwiegend nicht Adel und Bildungsbürgertum (vgl. Bach 1911). Sein Aufsatz aus dem Jahr 1913 hingegen war gerichtet auf das Verhältnis des Proletariats zur Kunst. Hier grenzte er die Funktion der Kunst für das Proletariat und die Arbeiterbewegung ab von der für andere Klassen. Leitgedanke war nun die Tatsache, daß Arbeiter von der Rezeption der hohen Kunst weitgehend ausgeschlossen waren. Der Begriff "Volk" spielte in diesem Aufsatz eine untergeordnete Rolle (vgl. Bach 1913). 1919 nahm Bach viele Abschnitte des Aufsatzes von 1913 wörtlich wieder auf. In diesem Zusammenhang eines Wahlaufrufs an die Künstler ging es ihm um die Darstellung der Position der Partei zu drei Punkten: einerseits darum, zu erklären, daß das Proletariat für alle echte Kunst offen sei, andererseits um den Aufweis der Zwänge, die die kapitalistische Ordnung ausübe, indem sie Musik zur Ware mache und in der Besitzende durch Mäzenatentum die Kunst und die Künstler bestimmten; und zum dritten ging es ihm darum, darzustellen, daß erst der Sozialismus die Freiheit von diesen Zwängen und den Zugang

zum "Volk" garantieren wolle und könne.

> "Jener so persönlichkeitsreiche, so sublime Geist des Geldsacks, der sich jetzt demokratisch nennt, offenbar weil er alles andere will, nur nicht die Demokratie, zu deutsch Volksherrschaft, jener Geist will auch den Künstlern den Schein eines Gönnertums vorgaukeln, das mit Aufträgen und mit Geld, natürlich viel Geld, doch nur innerhalb dieser ach so kunstfreundlichen und kunstbedürftigen kapitalistischen Ordnung zu finden ist. Der Sozialismus aber will in Sachen der Kunst noch etwas ganz anderes als einen Wechsel des Auftraggebers, des Bezahlers oder gar Händlers. Nicht ein einzelner, nicht irgend eine Institution soll letzten Endes der Auftraggeber sein, sondern die Künstler sollen sich in ihrem Schaffen durchaus als Beauftragte des Volksbewußtseins fühlen, bewußt aus dem Bewußtsein des Volksganzen heraus schaffen" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 3).

Der Begriff "Volk", von Bach nur in diesem Abschnitt des Aufsatzes gebraucht, war wohl allgemeiner gedacht, als der des sonst hier verwendeten Begriffs "Proletariat" bzw. "Arbeiterklasse", blieb hier jedoch eng an diese Begriffe gebunden: Erst das Proletariat (bzw., als Gesellschaftsordnung, der Sozialismus) könne den Zusammenhang zwischen Kunst und Volk herstellen und sichern (vgl. David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9. 2. 1919, S 2 f.). 1923 wurde dann "Volk" bzw. "das Volksganze" für Bach zum tragenden Begriff eines Aufsatzes über die sozialdemokratische Kunststelle. Hier scheint der Begriff jedoch weitgehend bezogen auf die Mitglieder der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei, also vorwiegend auf Arbeiter (allerdings waren ja längst nicht mehr ausschließlich Arbeiter Mitglieder der Partei; sie repräsentierte - auch durch den Anspruch einer "Volkspartei" - mehr, als die Arbeiterklasse im engen Sinn).

In dem Artikel erschien "Volk" in dem Sinn, daß erst mit der Öffnung der Theater, Opernhäuser und Konzertsäle für die Mitglieder der Sozialdemokratischen Partei der Anspruch des "Volksganzen" (also einschließlich der auch bisher an der Kunst aktiv oder rezeptiv Teilnehmenden) auf die Kunst in Realität umgesetzt sei. Der Aufsatz, eng auf Wien bezogen, erwähnt jedoch nicht die Mittelschichten ("Kleinbürgertum") und die Landbevölkerung bzw. Bauern und Landarbeiter. "Volk" wurde also auch hier zum einerseits vom Anspruch her verbindenden (1), andererseits - in der Realität - trennenden Begriff (2). In einem Aufsatz von 1929, der sich inhaltlich eng an den von 1923 anlehnte und teilweise wörtlich übereinstimmte, verwendete Bach die Worte "Volk" und "Proletariat" fast synonym (vgl. Bach 1929 b). 1931 erschien der Begriff "Volk" bei Bach wiederum nur am Rande. Nun sprach er von "Gemeinschaft" (aber in einem anderen Sinn, als die Jugendmusikbewegung, auch wenn er sich in einem Teil des Aufsatzes auf eine Schrift von Bekker berief) oder von "Allgemeinheit". Allerdings meinten hier diese beiden Begriffe wiederum

---

(1) Der Sozialismus wolle "nicht 'Masse' sein, wenn es die Vielen bedeutet, er will die Masse, die das Ganze einer Nation bedeutet. Dieses wäre ohne jenes nicht möglich; aber die Zahl hat (durch den "Zukunftswillen" des Sozialismus; W.J.) einen Sinn bekommen" (Bach 1923, S 117; vgl. auch Bach 1929 b, S 97: Dort hat Bach Ausschnitte aus dem Aufsatz von 1923 wörtlich übernommen, im eben angeführten Zitat allerdings das Wort "Nation" durch "Volk" ersetzt.

(2) Aber immerhin zogen die Arbeiter-Sinfoniekonzerte - als Ausnahme - wohl nicht nur Mitglieder der Partei als Publikum an, sondern auch andere Bevölkerungskreise und -schichten (vgl. Bach 1930, S 3).

in erster Linie die Arbeiterklasse:

> "... Kunst muß in der Nachschöpfung, in der Reproduktion gepflegt werden. Hier die Arbeiterklasse verhindern zu wollen, die große Erbschaft mit Fug anzutreten, heißt die Arbeiterklasse berauben, sich an der Gemeinschaft mehr versündigen als an der Kunst.
>
> Gemeinschaft und Kunst gehören zusammen - dies verstehen heißt ein Stück Sozialismus verwirklichen" (Bach 1931, S 94).

Jugendmusikbewegung und Arbeiter-Musikbewegung bzw. Bach gründeten beide ihre Kritik am zeitgenössischen Musikleben zumindest zum Teil auf Kapitalismuskritik. Die Jugendmusikbewegung machte - von diesem Zusammenhang aus gesehen - vor allem zwei Gründe für die "Trennung zwischen Volk und Musik" verantwortlich: die gesellschaftliche Arbeitsteilung und die kapitalistische Warenzirkulation. Dem ersten dieser beiden Punkte lagen falsche historische Vorstellungen über eine Art musikalischer Urgesellschaft, die noch nicht nach Musikspezialisten und Laien differenziert gewesen sei, zugrunde, dem zweiten Punkt, daß die Jugendmusikbewegung einen Teilspekt aus dem gesamten musikalischen und gesellschaftlichen Zusammenhang herauslöste, indem sie die Warenzirkulation isoliert von der Warenproduktion wahrnahm (vgl. Kolland 1979, S 189 - 191). Insbesondere wurde als Problem des Musiklebens festgehalten, daß die Musik selbst (ihrer Zielgruppe nach) und der Zugang zu Musik "sich klassenmäßig geschichtet hat" (Jöde; zit. n. Kolland 1979, S 41). Der Einzelne sei in der modernen Industriegesellschaft vereinsamt (vgl. Kolland 1979, S 45). Die Kritik des Warencharakters der Musik durch die Jugendmusikbewegung basierte nach Kolland auf einseitiger Verabsolutierung der Tauschwertseite gegenüber der Gebrauchswertseite: Die Musik habe ihren Gebrauchswert verloren (Kolland

1979, S 47 f.).

> "Im Grunde kritisierte die Jugendmusikbewegung vor allem den kapitalistischen Zirkulationsprozeß, eine Kritik, die jedoch in der Luft hängt, wenn sie seine Eingebundenheit in die kapitalistischen Produktionsverhältnisse außer Betracht läßt. In dieser Hinsicht ist sie eine typisch kleinbürgerliche Kritik, die über die Zirkulationssphäre die Mängel des Kapitalismus lösen will. Eine Alternative zur abgelehnten Zirkulationssphäre entwickelte sie in Form der Singwochen: Man sang und musizierte für sich, frei von Tauschbeziehungen untereinander. Bei öffentlichen Auftritten versuchte man, dieses Problem durch 'Spenden' anstelle von Eintrittsgeldern zu umgehen" (Kolland 1979, S 49).

Die Frage des Lebensunterhalts der Komponisten wurde völlig außer acht gelassen (Kolland 1979, S 49). Dieselbe Kritik, wie Kolland sie an den Positionen der Jugendmusikbewegung geübt hat, trifft auch für Bachs Aufsatz aus dem Jahr 1913 zu: In dem kunstphilosophisch orientierten Aufsatz kritisierte Bach nur kurz das kapitalistische Musikleben, und zwar in folgenden Punkten: Ausgeschlossenheit des Proletariats aus dem Bereich der Kunst (Bach 1913, S 41), Entpersönlichung des Arbeiters durch die Arbeitsteilung in der industriellen technisierten Arbeitswelt, Kunst als Ware bzw. künstlerische Massenproduktion als schlechte künstlerische Massenware (Bach 1913, S 45). Die Frage nach dem Gebrauchswert der Kunst für das Proletariat, nur implizit von Bach gestellt, war für ihn entschieden: "Die Kunst ist ein wichtiges, ja unerläßliches Mittel zur Befreiung des Proletariats, zur Befreiung der Menschheit" (Bach 1913, S 41). Bach stützte diese Aussage in diesem Aufsatz nicht durch weitere Argumente ab. Im Februar 1919 ging Bach gründlicher

auf die Situation der Musik im Kapitalismus ein. Er hielt fest, daß die Künstler, der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung unterworfen, Ausbeutungsobjekt der bürgerlichen Gesellschaft seien. Die Gebundenheit der Künstler wirke zurück auf die Kunstwerke selbst:

> "Hier, an der Frage nach der Ordnung, nach dem Geist, der die Welt beherrschen soll, entscheidet sich nun nicht bloß mehr das Schicksal des einzelnen Künstlers; hier wird das Schicksal der Kunst entschieden.
> ...
> Schon die Klassenlage des Künstlers hat sich rein materiell auch innerhalb seiner eigenen bürgerlichen Klasse sehr verschlechtert. Dies gilt für den produzierenden schaffenden Künstler ebenso wie für den reproduzierenden, nachschaffenden. Denn was in ihrem Tun wirksam, schöpferisch ist, das widerstrebt der kapitalistischen Ordnung, die nur Ausbeuter und Ausgebeutete kennt; da ist dem Künstler sein Platz unwiderruflich angewiesen" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2).

Anschließend kritisierte Bach den Musikmarkt als Ausdruck der Gebundenheit der Künstler. Weitaus enger als 1913 verschränkte Bach in diesem Wahlaufruf an Künstler seine Kapitalismuskritik mit Überlegungen zur Autonomie der Kunst. Sie sei die wahre Lebensbedingung der Kunst, und sie sei im Kapitalismus nicht gewährleistet, da zwar die bürgerliche Ästhetik diese Autonomie fordere, ihr zugleich jedoch über den Markt, der auf die Produktionsbedingungen der Musik zurückwirke, enge Grenzen setze, umso engere, je weniger die Inhalte eines Kunstwerks dem "Klassencharakter der Besitzer und Nutznießer der Kunst" entsprächen. Damit ging nun Bach über die an der Kritik der Zirkulationssphäre stehenbleibende Jugendmusikbewegung hinaus; damit schritt er zu

einer - wenn auch nur angedeuteten - Kritik der Produktionsbedingungen (und damit der Produktionsverhältnisse). Bachs Folgerung war klar: Nur der Sozialismus könne die Autonomie der Kunst gewährleisten, die die bürgerlich-kapitalistische Ordnung zwar zur Grundlage ihrer Ästhetik gemacht habe, die sie aber real verhindere. Der Weg war, nach Bach, die Künstler aus der Abhängigkeit vom kapitalistischen Markt wie auch vom privaten Mäzenatentum zu lösen, sie öffentlich zu fördern (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.). In dieser Zeit forderte Bach mehrfach die Verstaatlichung der ehemaligen Hoftheater (vgl. etwa AZ 5.11. 1918, S 7; AZ 9.4. 1919, S 7), die im Mai 1920 mit der Unterstellung unter das Unterrichtsamt ihren Abschluß fand (vgl. AZ 29.5. 1920, S 6). Ebenso forderte er immer wieder die Förderung von Künstlern nicht zuletzt durch öffentliche Mittel (und zwar nicht nur durch direkte Förderung, etwa durch Preise, sondern auch durch die Sicherung von Aufführungsmöglichkeiten vgl. etwa AZ 27.4. 1923, S 6; AZ 28.8. 1927, S 12; Bach 1926 d, S 7; Bach 1929 c, S 147 f.). Bei der Beschreibung von Einzelphänomenen der Situation der Kunst im Kapitalismus blieb Bach jedoch nach 1919 meist stehen; in späteren Aufsätzen bemühte er sich kaum mehr um Analyse und Kritik der Situation der Kunst, sondern beschränkte sich vorwiegend auf die Darstellung der Erfolge sozialdemokratischer Kulturpolitik und der pragmatischen Schwierigkeiten dieser Politik. Zwar wurde diese Analyse und Kritik teilweise von anderen in Angriff genommen (allerdings erst in den 30er Jahren; vgl. Wind 1935, Wilzin 1937), aber Bach saß, als sozialdemokratischer Multi-Kulturfunktionär, an den entscheidenden Hebeln der Kulturpolitik. Eine grundsätzliche und breite Diskussion

kam in Wien - zumindest für den Bereich der Musik - nicht in Gang.

Die Schwerpunkte des musikalischen Repertoires der Jugendmusikbewegung wurden oben bereits genannt (vgl. S 257). Demgegenüber war das der - weitgehend von Bach gestalteten - Arbeiter-Sinfoniekonzerte wesentlich weiter. Die Schwerpunkte, die Bach setzte, veränderten sich im Lauf der Jahre. Insgesamt sind drei Schwerpunkte von wesentlicher Bedeutung: Vermittlung des musikalischen Erbes (vor allem der Klassik und Romantik), Vermittlung der zeitgenössischen musikalischen Produktionen (insbesondere der Avantgarde) und - erst in den letzten Jahren der Ersten Republik - Vermittlung von Musik aus dem Umkreis sozialdemokratischer Festkultur bzw. Musik zu agitatorischen Zwecken. Mit diesen Schwerpunkten unterschied sich die Zielrichtung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte gänzlich von der der Jugendmusikbewegung.

Das gleiche gilt für die Darbietungsform: Die Form des Konzerts nach bürgerlichem Muster mit seiner Trennung von Musikern und Hörern, von der Jugendmusikbewegung strikte abgelehnt, wurde von der sozialdemokratischen Kunststelle unverändert beibehalten; lediglich die Verteilung der Eintrittskarten erfolgte anders, als bei Konzertveranstaltungen bürgerlicher Veranstalter.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Während die Praxis der Arbeiter-Sinfoniekonzerte diametral der Musikpraxis der Jugendmusikbewegung entgegengesetzt war, gab es an der Oberfläche der theoretischen Positionen, bedingt durch ähnliche oder gleiche Schlagworte ("Kunst und Volk"), beträchtliche Übereinstimmungen. Unter

dieser Oberfläche zeigten sich jedoch, von Ausnahmen abgesehen, beträchtliche Differenzen zwischen den Auffassungen Bachs und denen der Jugendmusikbewegung, die vor allem gründeten in anderer historischer Sicht und - im Gegensatz zur Jugendmusikbewegung - in einem grundsätzlich dialektischen Ansatz Bachs.

Zum Bereich der Kinder- und Jugendarbeit der Arbeiter-Musikbewegung

Anders als im musiksoziologischen und musikphilosophischen Bereich gab es hier zwischen Arbeiter-Musikbewegung und Jugendmusikbewegung weitaus größere Übereinstimmungen, die weitgehend aus der Tatsache zu erklären sind, daß ihr Medium, das Singen im Chor, das gleiche war. Kinder- und Jugendchöre wurden von der Arbeiter-Sängerbewegung erst ab etwa der zweiten Hälfte der 20er Jahre in nennenswerter Zahl eingerichtet und systematisch gefördert. Insbesondere den Arbeiter-Kindersingschulen kam dabei eine besondere Bedeutung zu. Vor allem für sie (aber auch für Frauenchöre; vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 79) wurden in den Jahren 1928 und 1930 zwei Liederbücher im Verlag des ÖASB gedruckt, beide herausgegeben von Franz Leo Human und Viktor Korda (Human/Korda 1928, Human/Korda o.J.). Beide Hefte weisen einige Merkmale auf, die in der Tradition der Jugendmusikbewegung stehen. Dem ersten Heft vorangestellt ist ein Zitat von Hermann Kretzschmar, dem Ahnherrn der musikpädagogischen Reformen Kestenbergs in Deutschland und bis zu einem gewissen Grad auch der Jugendmusikbewegung. Im Vorwort ("Zum Geleit") wird ausdrücklich auf Fritz Jödes "prachtvolle Sammlung" "Der Musikant" (Wolfenbüttel 1923) verwiesen, der die Autoren die Idee zu einer

den einstimmigen Liedern hinzugefügten Melodie für ein Begleitinstrument entnommen haben. Und schließlich heißt es zur Frage der Begleitung der Lieder ganz im Sinn der Jugendmusikbewegung: "Ganz besonders erwähnt sei aber die Laute (Gitarre), die zum Zwecke wahrhaft inniger Musikgemeinschaft auf das wärmste empfohlen werden kann" (Human/Korda 1928, S 1). Die Auswahl der Lieder dieses Heftes ist beschränkt auf vorwiegend volkstümliche Lieder, weniger auch Volkslieder; das Repertoire ist kaum unterscheidbar von dem der Jugendmusikbewegung. Auffallenderweise ist das österreichische Volkslied gar nicht berücksichtigt. Das einzige Lied, dessen Text eventuell in einen Zusammenhang mit der Arbeiterbewegung gebracht werden könnte, ist "Die Leineweber" (Human/Korda 1928, S 10). Im wesentlichen ähnliches gilt für das zweite Heft von Human/Korda. Insgesamt - als Fortsetzungsheft - mit schwierigeren Liedern bzw. Sätzen der Lieder, als das erste Heft konzipiert, wurde hier insbesondere polyphoner Satz für die Lieder (ebenfalls volkstümliche und Volkslieder) verwendet, wiederum also ganz im Sinn der Jugendmusikbewegung, der die Polyphonie als einzig wahrer musikalischer Ausdruck von Gemeinschaft erschien. Die Autoren kommentierten:

> "Ist doch gerade unsere Zeit dazu angetan, im Gesang der wahrhaften Vielstimmigkeit einen idealen Ausdruck zu finden.
>
> Die Lieder gut zu singen, erfordert Sinn zur Gemeinsamkeit. Der Chor muß nicht nur schon fleißig gearbeitet haben, die Sänger und Sängerinnen müssen auch den Wunsch haben, in der Gemeinsamkeit einen Platz einzunehmen und diesen auch auszufüllen. Den innigen Wunsch, auch ich möchte mitarbeiten an dem großen Geschehen" (Human/Korda o.J., S 1).

Insbesondere wurde auch darauf verwiesen, "wie im 16. Jahrhundert" die Lieder gemischt vokal und instrumen-

tal auszuführen. Für die Auswahl der Lieder gilt ebenfalls im wesentlichen das gleiche, wie für den ersten Band, jedoch sind nun auch österreichische Volkslieder berücksichtigt. Den einzigen Zusammenhang mit der Arbeiterbewegung bilden das erste und das letzte Lied des Hefts, die beiden Lieder "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit" und "Wann wir schreiten Seit' an Seit'".

Aber Human und Korda standen nicht allein. Insbesondere der Innsbrucker Arbeitersänger-Funktionär Peter Marini sah für die Jugenderziehung in Jöde ein Vorbild, ja sogar im völkisch-national gesinnten Hensel (vgl. Marini, Von unseren Irrwegen, in: AZ 28.4. 1930, S 7). Auch für ihn war wichtig, daß "der ideelle Gehalt jeder zeitgenössischen Musik auf dem kollektivistischen Gemeinschaftserleben beruht" (Marini, Das moderne Chorproblem, in: AZ 1.9. 1930, S 5).

In diesen Zusammenhang gehört auch die Wiener Erstaufführung von Hindemiths "Wir bauen eine Stadt" durch die Kinderklasse des "Konservatoriums für volkstümliche Musikpflege" am 19.6. 1931; die Aufführung wurde mehrfach wiederholt (vgl. AZ 14.6. 1931, S 7; AZ 21.6. 1931, S 10). 1932 wurde das Stück abermals, diesmal von der Arbeiter-Kindersingschule Währing unter Hubert Hoppel, aufgeführt (AZ 8.8. 1932, S 6). Es wäre jedoch falsch, die Arbeit in und mit den Arbeiter-Kindersingschulen und Kinderchören umstandslos und generell der Tradition der Jugendmusikbewegung zuzurechnen. In der Mehrheit der Fälle stehen Aufsätze über die Kinderchöre in keinem Zusammenhang mit den Zielen der Jugendmusikbewegung; auch die Zielbestimmung der Arbeit in den Arbeiter-Kindersingschulen übernahm keine Ziele der Jugendmusikbewegung (vgl. AZ 22.8. 1932, S 5). Nicht zu übersehen ist jedoch, daß

die Ideen der Jugendmusikbewegung hier eine (wenn auch nicht tragende) Rolle spielten, vermittelt insbesondere über die Person Viktor Kordas, der an Aufbau, pädagogischer und musikalischer Planung der Arbeit und als Chorleiter zahlreicher Wiener Kinderchöre (u.a. des Kinderchors der "Freien Typographia") großen Einfluß in diesem Bereich hatte.

Zum Bereich des Singens von und mit Erwachsenen in der Arbeiter-Musikbewegung:

Ähnlich verhielt es sich in den Arbeiter-Gesangvereinen: Zwar spielten Ideen der Jugendmusikbewegung keine tragende Rolle, sie flossen aber doch auch teilweise in die Arbeit der Vereine ein. Mehrfach wurde in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die Losung des "Wandervogels" an die Arbeiter-Gesangvereine gerichtet: "Ins Freie!", in die Freiheit des Waldes sollten die Sänger zum Singen ziehen, um das Erhabene und Erhebende der Natur zu erleben (vgl. etwa ASZ 7/1922, S 1). 1928 wurde ein Teil der Reden zur Eröffnung des Ersten Deutschen Arbeitersänger-Bundesfests in Hannover, an dem auch österreichische Delegationen teilgenommen hatten, als "bedeutungsvoll" und "wichtig" in der ASZ abgedruckt. Preußens Kultusminister Becker, mit Kestenberg und Jöde gemeinsam für die Schulmusikreform der 20er Jahre wesentlich, sagte unter anderem, ganz im Sinn der Jugendmusikbewegung:

> "Die Arbeitsmenschen müssen seelische Erhebung, müssen all das, was das Leben erst lebenswert macht, außerhalb ihrer Arbeit suchen. Hier liegt, glaube ich, die Wurzel des allgewaltigen Sehnens unseres Volkes nach einer harmonischen Ausbildung von Geist und Körper, nach der größeren Anteilnahme an den Kulturgütern der Nation. . . .

> ... auch die Musik war im Bereich der Kunstverwaltung heimisch, aber staatliche Beachtung fanden nur ihre Spitzenleistungen. Die staatliche Betätigung erschöpfte sich darin, die künstlerische Einzelpersönlichkeit zu fördern und für die Ausbildung einer kleinen Anzahl für den Musikberuf besonders Befähigter in den Hochschulen zu sorgen. ... Unser Ideal hat sich gewandelt. Es ist nicht mehr eine von Wenigen für Wenige geübte Kunstpflege; uns kommt es auf das ganze Volk an" (ASZ 8/1928, S 131, Hervorh. i.O.; vgl. auch Mitteilungsblatt 9, Juli 1928, S 2 f.).

In anderem Zusammenhang hieß es, die Arbeiter-Gesangvereine hätten "in Zeiten geistigen Sammelns aber den Arbeitsmenschen aus dem öden Alltagsleben emporzuheben und zu höheren und edleren Empfindungen zu leiten" (Mitteilungsblatt 5, März 1928, S 2).

Aber auch für die Musikpraxis in Konzerten übernahm die Arbeiter-Sängerbewegung - wenn auch in bescheidenem Ausmaß - Anregungen von der Jugendmusikbewegung: Franz Baga vom Gau Wien-Floridsdorf forderte eine Veränderung der Konzertform in Richtung der "Offenen Singen" der Jugendmusikbewegung.

> "Aber auch die Art, wie wir unsere Kunst vermitteln, ist bürgerlich und daher veraltet. Nur ein kleiner Teil der Teilnehmer an unseren Konzerten zum Beispiel ist Ausführender, ist aktiv beteiligt. Der weitaus größte Teil ist zum stillen Zuhörer verurteilt. Soll dies immer so bleiben? Ich kann mir ganz gut vorstellen, daß aus der Masse der Zuhörer einmal eine Masse Ausführender wird. Es bedarf hierzu vielleicht nur der Aufnahme einer Anzahl geeigneter Lieder im Programm und der Aufforderung seitens des Dirigenten an die Zuhörer - nachdem der eigentliche Sängerchor eine oder zwei Strophen vorgetragen hat -, mitzusingen. Volkskonzert würde ich diese Veranstaltung nennen" (Franz Baga, Volkschöre und Volksmusik, in: AZ 8.4. 1928, S 13; Hervorh. i.O.).

Über Verwirklichungen dieses Vorschlags liegen mir

keine Informationen aus dem Bereich der Arbeitersänger unmittelbar vor, wohl aber aus einem anderen Bereich: Viktor Korda, Chormeister mehrerer Arbeiter-Gesangvereine, veranstaltete für die RAVAG "Offene Singen" mit einem Studiochor, den Arbeitersänger stellten, und Publikum (Gespräch W.J. mit Viktor Korda am 7.5. 1980). Er argumentierte auch in der AZ in eine ähnliche Richtung, wie Baga im oben angeführten Zitat (vgl. AZ 26. 5. 1931, S 5), ebenso tat dies - allerdings im Gegensatz zu den anderen Autoren dezidiert auf Arbeiterlieder und das Singen von diesen bezogen - Franz Leo Human (Das Lied der Masse, in: AZ 5. 10. 1931, S 5).

Zusammenfassend bleibt zum gesamten Bereich der Verbindungslinien zwischen Arbeiter-Musikbewegung und Jugendmusikbewegung festzuhalten, daß es sowohl auf der theoretischen wie auf der musikpraktischen Ebene mehrfach Berührungspunkte gab. Am stärksten sichtbar wurden Übereinstimmungen zwischen beiden Bewegungen im Bereich der Reform der Musikerziehung an den Schulen; dort gab es - im Gegensatz zu den anderen genannten Bereichen - auch personelle Verflechtungen. Ziele und Ideen der Jugendmusikbewegung wurden für die Schulmusikreform in Österreich, die weitgehend von Sozialdemokraten getragen war, zu einem wesentlichen Anliegen. Für die Musikpraxis der Arbeiter-Kindersingschulen und der Arbeiter-Gesangvereine waren zwar Einflüsse, aber eher in Randbereichen festzustellen. Bachs theoretische Schriften stützten sich zwar nicht auf Schriften, die im Umkreis der Jugendmusikbewegung entstanden waren, er kam aber in einigen Teilbereichen doch zu parallelen Schlußfolgerungen und Formulierungen. Die Überschneidungen zwischen beiden Bewegungen sind wohl als Aus-

druck davon zu werten, daß beide dem zeitgenössischen Musikleben kritisch gegenüberstanden, allerdings auf der Basis nicht vergleichbarer gesellschaftlicher Positionen ihrer Mitglieder, die daher meist - aber eben nicht immer - zu unterschiedlichen Folgerungen aus der Kritik zwangen.

3. ARBEITER-MUSIKBEWEGUNG ZWISCHEN 1918 UND 1934

3.1. Arbeiter-Sängerbewegung

3.1.1. Exkurs: Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland

Im Ersten Weltkrieg sank die Mitgliederzahl des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds auf 16.000 ab, erreichte jedoch bald wieder ihre alte Stärke bzw. wuchs weiter, sobald der Krieg beendet war.

Jahr	Zahl der Vereine	Zahl der aktiven Mitglieder	Zahl der aller (akt. u. pass.) Mitglieder	Quelle
1919		108.000		Fuhr 1977, S 81
1920	2952	156.484	233.531	Kaden 1974, S 136
1926	4696	226.824	356.125	Fuhr 1977, S 103
1928		280.000	440.000	Kaden 1974, S 136
1931	4928	275.000	420.000	Fuhr 1977, S 145
1932	5166	188.737	314.872	Kaden 1974, S 136

Zugleich befanden sich allerdings in den Vereinen des (bürgerlichen) Deutschen Sängerbunds, der zeitweilig rund eine Million Mitglieder erreichte, zahlreiche Arbeiter, deren Zahl der Deutsche Sängerbund selbst mit etwa 70 % angab (vgl. AZ 29.9. 1930, S 5; Fuhr 1977, S 82).

Zunehmend erhielt der Deutsche Arbeiter-Sängerbund auch staatliche Anerkennung: Er wirkte ab 1921 bei Planungen zur Förderung des volkstümlichen Chorgesangwesens im preußischen Kultusministerium (1) und

(1) Dies könnte möglicherweise vom Musikreferenten im preußischen Kultusministerium, Leo Kestenberg,

ab 1923 im Reichsausschuß für Chorgesangwesen mit; weiters kam es zur Zusammenarbeit mit dem bürgerlichen Deutschen Sängerbund, beispielsweise bei Chormeisterkursen (Fuhr 1977, S 81 f.).

Nach einigen Auseinandersetzungen über die politische Linie des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds, in dem - nach der Spaltung der Partei - Sozialisten und Kommunisten gemeinsam sangen, setzte sich in den frühen 20er Jahren die auf den bürgerlichen Chorgesang hin orientierte Richtung des "Arztes und Musikliebhabers Guttmann" (Fuhr 1977, S 85) durch; die Tendenzchor-Tradition der Arbeiter-Gesangvereine wurde als künstlerisch minderwertig eingestuft, während die großen Chorwerke des Erbes den Arbeitersängern als das wesentliche Ziel präsentiert wurden (vgl. Fuhr 1977, S 83 und S 85). In den Mittelpunkt des Interesses rückte, vor allem im Beethoven-Jahr 1927 (Beethoven starb 1827), Ludwig van Beethoven (Fuhr 1977, S 89 f.). Die Erfolge gaben dieser Entwicklung scheinbar recht. Zum quantitativen Wachstum des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds traten weitere Erfolge, wie die Gründung einer "Internationalen der Arbeitersänger" 1926 (auf Anregung Deutschlands) und das Erste Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest vom 16. - 18. Juni 1928 (1); dieses wurde - auch und vor allem von den sozialdemokratischen Festrednern - gefeiert als Zeichen der endgültigen Besitzergreifung des künstleri-

---

gefördert worden sein; zu Kestenberg vgl. Günther 1967, S 13 - 25.

(1) Es war dies eine Nachbildung der Bundesfeste des bürgerlichen Sängerbunds, der im selben Jahr bereits sein Zehntes Deutsches Sängerbundesfest (in Wien) feierte; vgl. dazu unten Kap. 3.1.2.5.

schen Erbes des Bürgertums (Fuhr 1977, S 103; vgl. auch ASZ 9/1928, S 152 ff. und 10/1928, S 160 ff.). Ausdruck des Bemühens um das klassische Erbe waren die gemischten "Volkschöre", die - im Gegensatz zu den Männerchören - die Reproduktion der großen Chorwerke ermöglichen sollten. In den späten 20er Jahren trat als weiteres Ziel des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds die Bewältigung der zeitgenössischen musikalischen Avantgarde hinzu (Fuhr 1977, S 117 f.). Weiters bemühte sich der Dachverband der deutschen Arbeitersänger nun zunehmend - wenn auch hauptsächlich im Rahmen der Gestaltung der Feiern und Feste der Sozialdemokratie - um die "sozialistischen" Oratorien und Kantaten, die, basierend auf älteren musikalischen Formen, sich thematisch an Fragen der Arbeiterbewegung orientierten (Fuhr 1977, S 108 f, S 118 - 122).

Gegen die weitgehende Isolierung vom politischen Tageskampf, die diese Orientierung des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds mit sich brachte, gab es immer wieder Gegenstimmen. Anfangs noch schwach, jedoch zunehmend stärker, wurde z.B. 1926 die Ausschaltung des Einflusses bürgerlicher Kritiker in den Publikationen des Bunds, sowie die Förderung "revolutionärer proletarischer Tendenzkunst" gefordert (Fuhr 1977, S 102).

> "Um das Jahr 1925 wurde das Bestreben spürbar, mit neuen konzertanten Formen eine Synthese von Klassenhaltung und Kunstpflege zu schaffen: Man veranstaltete Kampfliederabende und Proletarische Feierstunden; es gibt Versuche, sozialistische Kantaten und Oratorien, Massenspiele und Bewegungschöre aufzuführen; russische und vereinzelt auch sowjetische Lieder fanden Eingang in die Programme der Arbeiterchöre" (Kaden 1974, S 53).

Die sich formierende Opposition stimmte wohl in vielen Belangen mit dem Dachverband überein, in einigen

entscheidenden Fragen jedoch nicht mehr. Rückblikkend nennt Lammel die Ziele der in den letzten rund vier Jahren vor Hitlers Machtergreifung einsetzenden Entwicklung:

> "1. Loslösung der Arbeitersänger vom Reformismus und von den Traditionen des bürgerlichen Männerchorgesangs
> 2. Aufhebung des Gegensatzes zwischen proletarischem Massengesang und Arbeiterchorpraxis
> 3. Abkehr progressiver Musiker von der spätbürgerlichen Musikkultur, bei gleichzeitiger Verbindung mit der revolutionären Arbeiterbewegung" (Lammel 1972, S 60).

Die - vorwiegend kommunistische - Opposition innerhalb des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds muß im Zusammenhang mit der Kulturarbeit der KPD gesehen werden. Zunächst konnte die auf dem Essener Parteitag 1927 beschlossene Orientierung der KPD auf die kulturelle Massenarbeit gegen den Arbeiter-Sängerbund nicht durchgesetzt werden (Zobl 1978, S 195). Von großer Bedeutung für die weitere Entwicklung der sich verschärfenden Auseinandersetzungen zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten in kulturellen Fragen war der 10. Bundestag des Deutschen Arbeiter-Theaterbunds 1928; der linke Flügel errang die Mehrheit, wodurch die Arbeit der Agitprop-Truppen entscheidend gefördert wurde. Von hier und von den Chören Hanns Eislers, die ab etwa 1929 zunehmend bekannt wurden, wirkte stärkster Einfluß auf die Opposition im Deutschen Arbeiter-Sängerbund (Zobl 1978, S 198 f.). Mit der Gründung der "Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur" als Dachorganisation 1929 und ersten Versammlungen kommunistischer Sänger im Winter 1929/30 (im Anschluß an die Arbeit der "Revolutionären Gewerkschaftsopposition") war die Basis für kommuni-

stische Fraktionsarbeit im Deutschen Arbeiter-Sängerbund gelegt (Fuhr 1977, S 123; Zobl 1978, S 199). Insbesondere das einstimmige Massenlied erwies sich als angemessenes Mittel für den politischen Kampf und die Agitation; es wurde zudem zu einem wichtigen Bindeglied zu den Agitprop-Truppen, die einstimmige Massenlieder als Auftrittslieder wählten (z.B. der "Rote Wedding"; vgl. Lammel 1972, S 56 f. und S 60, Lammel 1974, S 34, Kaden 1974, S 56). 1931 organisierten sich die oppositionellen Sänger zur "Opposition im Deutschen Arbeiter-Sängerbund" mit der ab Februar erscheinenden eigenen Zeitschrift "Kampfmusik - Organ der revolutionären Arbeiter-Sänger und -Musiker Deutschlands" (Fuhr 1977, S 144). Der Dachverband reagierte mit massenweisen Ausschlüssen von Sängern und ganzen Chören (im Rheinland beispielsweise 23 Chöre mit 3500 Sängern). Daraufhin beschloß die "Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur", daß noch nicht ausgeschlossene kommunistische Sänger jedenfalls innerhalb des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds weiterhin organisiert bleiben sollten, um die Agitationskraft nicht zu schwächen (Fuhr 1977, S 150 f.). Zu Pfingsten 1931 wurde in Berlin die 1. Reichskonferenz der oppositionellen Arbeitersänger veranstaltet, die zur Gründung der "Kampfgemeinschaft der revolutionären Arbeiter-Sänger und -Musiker Deutschlands" führte (Fuhr 1977, S 154). Diese hatte im "Verlag für Neue Musik" einen eigenen Verlag, in dem Kampflieder veröffentlicht wurden (Lammel 1974, S 34). Die "Kampfgemeinschaft kam nie über die - im Vergleich zum Deutschen Arbeiter-Sängerbund geringe - Basis von etwa 15.000 bis 20.000 Sängern (vorwiegend in Berlin und im Ruhrgebiet) hinaus (Lammel 1972, S 60; vgl. auch Hagelweide 1968, S 29).

> "Nach eigenen Angaben waren 1932 die meisten kommunistischen Musikvereine bankrott, da die Mitglieder die ohnehin niedrigen Beiträge nicht mehr bezahlen und die Singgemeinschaften sich kein Notenmaterial beschaffen konnten" (Hagelweide 1968, S 30).

Zunehmende Behinderung durch die Behörden und die Polizei (z.B. Verbote von Auftritten oder einzelnen Liedern) kennzeichneten die folgenden eineinhalb Jahre; nach dem 30. 1. 1933 gab es Verhaftungen, Auflösungen von Chören, Beschlagnahmungen von Noten und Vereinsvermögen. Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund löste sich nach einigen Diskussionen selbst auf und überließ die Chöre der Arbeiter-Sängerbewegung sich selbst (Fuhr 1977, S 168 - 170).

3.1.2. Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich

3.1.2.1. Organisationsgeschichte

Die quantitative Entwicklung der Arbeiter-Gesangvereine im gesamten Bundesgebiet war gekennzeichnet von starker Zunahme der Vereins- und Mitgliederzahlen bis Ende 1924; daran schloß sich eine Periode geringer quantitativer Veränderungen, die schließlich 1929 in einen raschen Abfall der Vereins- und Mitgliederzahlen mündete (vgl. Anhang I, Tab. 1 und 5, Graphik zu Tab. 5).

Allerdings sind hier Differenzierungen notwendig. Vor allem für 1919 wird man aus den offiziellen Zahlen des - damals noch - "Reichsverbands der

Arbeiter-Gesangvereine" nicht unbedingt auf die realen Gegebenheiten schließen dürfen: Viele Vereine haben wohl ihre Tätigkeit (wieder) aufgenommen und sind nicht gleichzeitig, sondern erst später dem Dachverband beigetreten. Die großen monatlichen Wachstumszahlen für 1919 sind wahrscheinlich nur zum Teil auf Neugründungen, vorwiegend jedoch auf Wiedererrichtung von Vereinen und auf Rückmeldungen bestehender Vereine beim Dachverband zurückzuführen. Dem Dachverband waren gemeldet: Im März 1919 73 Vereine mit 2400 Mitgliedern (ASZ 2(April)/1919, S 3), im April 109 Vereine mit 3000 Mitgliedern (ASZ 3(Mai)/1919, S 3), im Mai 145 Vereine mit 4483 Mitgliedern (ASZ 4(Juni)/1919, S 2), im Juli 196 Vereine mit 6566 Mitgliedern (ASZ 6(Aug.)/1919, S 6) und im August 216 Vereine mit 7368 Mitgliedern (ASZ 7(Sept.)/1919, S 3). Daran schloß sich offenbar eine kurze Zeit der Stagnation (genaue Zahlen sind mir jedoch nicht bekannt), da zum 25. 3. 1920, also sieben Monate später, dem Dachverband 215 Vereine mit 7903 Mitgliedern (ASZ 4/1920, S 3) gemeldet waren. Ab diesem Zeitpunkt verlief, wie einzelnen (nicht immer kontinuierlich vorliegenden) Daten aus der ASZ zu entnehmen ist, die quantitative Entwicklung einigermaßen regelmäßig aufwärts; ausgenommen hiervon sind lediglich die Monate August bis Dezember 1922 (August: 382 Vereine, 12.895 Mitglieder; Dezember: 380 Vereine, 12.873 Mitglieder; ASZ 9/1922, S 2, ASZ 1/1923, S 2; vgl. weiters ASZ 10/1922, S 2, 11/1922, S 2 und 12/1922, S 3).

Der Übergang zur Periode etwa gleichbleibender Vereins- und Mitgliederzahlen trat um den Jahreswechsel 1924/25 ein. Von Dezember 1924 (504 Vereine, 15.295 Mitglieder; ASZ 1/1925, S 13, ASZ 2/1925, S 13) bis Juni 1925 (516 Vereine, 15.611 Mitglieder;

ASZ 7/1925, S 14) ist noch eine geringfügige Steigerung festzustellen, während im Oktober 1925 nur mehr 456 Vereine und 15.178 Mitglieder gemeldet waren (ASZ 11/1925, S 12). Im Jahr 1926 waren die Zahlen vergleichsweise sehr stabil (zwischen 462 Vereinen im Dezember und 470 Vereinen im April und Mai; zwischen 14.702 Mitgliedern im September und 15.372 Mitgliedern im Februar; ASZ 3/1926, S 44, ASZ 5/1926, S 77, ASZ 6/1926, S 92, ASZ 10/1926, S 155). Das gleiche gilt für 1927: 455 Vereine (März) und 14.716 Mitglieder (Februar) sind die niedrigsten, 473 Vereine (Dezember) und 15.323 Mitglieder (Mai) die höchsten Werte (ASZ 3/1927, S 75, ASZ 4/1927, S 86, ASZ 6/1927, S 119, ASZ 1/1928, S 15). 1928 war eine leichte Steigerung gegen Jahresende festzustellen (Höchstwerte: 473 Vereine im November und Dezember, 15.607 Mitglieder im November; ASZ 12/1928, S 203, ASZ 1/1929, S 15). Diese Steigerung hielt noch bis zum Frühjahr 1929 an, wo im April mit 16.130 Mitgliedern der höchste Mitgliederstand der Arbeiter-Gesangvereine in Österreich in der gesamten Zeit zwischen 1918 und 1934 erreicht wurde; diese Zahl verteilte sich auf 486 Vereine (ASZ 5/1929, S 75)(1). Über den Abfall der Vereins- und Mitgliederzahlen ab diesem Zeitpunkt können keine detaillierten Angaben gemacht werden, da die ASZ ab 1929 kaum mehr Daten hierzu veröffentlichte.

Wien zeigte - im Vergleich zur Entwicklung in ganz Österreich - wenig Abweichungen (vgl. Anhang I, Tab. 4): Soweit die bei weitem weniger geschlossen vorliegenden Zahlen Schlüsse zulassen, scheint auch in Wien

---

(1) Zu den Jahren 1928 und 1929 liegen in der ASZ nicht für alle Monate Daten vor.

um 1924/25 eine Stagnation der Mitgliederzahlen eingetreten zu sein, die jedoch zunächst - anders als im gesamten Bundesgebiet - in einen abermaligen stärkeren Zuwachs bis 1928 mündete. Gleichzeitig mit der Entwicklung im gesamten Bundesgebiet setzte auch in Wien der starke Rückgang 1929 ein. Die durchschnittliche Mitgliederzahl schwankte in Wien stärker, als im Bundesgebiet: Nach einem Rückgang anfang der 20er Jahre (von rd. 48 auf rd. 43,5) stieg diese Zahl bis 1929 auf rund 55, sank jedoch dann - gleichzeitig mit den ohnehin schrumpfenden Vereins- und Mitgliederzahlen - auf 50.

Der Vergleich zwischen Wien und den anderen Bundesländern (nach Anh. I, Tab. 2 a, 2 b und 3)(1) zeigt, daß - soweit die lückenhaften Vergleichsmöglichkeiten um die Mitte der 20er Jahre den Schluß zulassen - die Stagnation der Vereins- und Mitgliederzahlen ab Mitte der 20er Jahre außerhalb Wiens nicht mehr von einem Aufwärtstrend abgelöst wurde, sondern unmittelbar ab 1929 in die Rückentwicklung mündete. Aufschlußreich ist ein Vergleich der durchschnittlichen Mitgliederzahlen: Während diese Zahlen in Wien bis 1929 auf mehr als 55 anstiegen, vergrößerte sich gleichzeitig der Unterschied zu den Zahlen der Bundesländer; Wiener Vereine hatten anfang der 20er Jahre durchschnittlich rund 12-15 Mitglieder mehr, als Vereine außerhalb Wiens, Ende der 20er Jahre aber teilweise sogar über 25 Mitglieder mehr. Der Unter-

---

(1) Tab. 1 und 4 wurden nicht verglichen, weil die Erhebungsdaten in der Regel nicht übereinstimmten und daher das Ergebnis verzerrt wäre. Die aus den Tab. 2 a, 2 b und 3 errechneten Vergleichszahlen für den Vergleich Wiens mit den anderen Bundesländern wurden nicht in den Anhang aufgenommen.

schied reduzierte sich anfang der 30er Jahre nur geringfügig. Die Vereine der Bundesländer außerhalb Wiens hatten in den frühen 20er Jahren durchschnittlich rund 30 bis 32 Mitglieder, später aber nur mehr rund 28.

1930 waren zum Bundestag dem ÖASB 452 Vereine bundesweit gemeldet. Acht Vereine hatten weniger als zehn Mitglieder, 93 Vereine 11 bis 20 und 137 Vereine 21 bis 30 Mitglieder. Zusammen waren dies bereits mehr als die Hälfte aller Vereine. Lediglich 15 Vereine hatten mehr als hundert Sänger. Selbst in Wien gab es noch vier Vereine mit weniger als 20 Mitgliedern (Protokoll ÖASB 1930, S 6).

Auch in der Entwicklung der Gaue gab es - soweit sie sich verfolgen läßt - Auffälligkeiten (Anhang I, Tab. 2 a und 2 b). So sank etwa der Mitgliederstand der Gaue Wilhelmsburg und Zeltweg/Knittelfeld während der sonst bundesweit anhaltenden Vermehrung der Mitgliederzahlen zwischen 1921 und 1922. Entsprechend hatten die zehn Vereine des Gaus Zeltweg/Knittelfeld 1922 nur mehr durchschnittlich rund 20 Mitglieder. Von 1920 bis 1922 hatten die Vereine der Gaue Bruck/Mur und Innsbruck einen durchweg niedrigen durchschnittlichen Mitgliederstand (rund 28 bis 29), der Gau Wiener Neustadt sinkende Zahlen (von rund 37 auf rund 32) und die Gaue Mödling und Salzburg einen beträchtlichen Aufstieg in der durchschnittlichen Mitgliederzahl. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre wiesen vor allem die Vereine der Gaue Innsbruck und Salzburg zunächst geringe durchschnittliche Mitgliederzahlen auf, konnten diese Situation aber - trotz der verschlechterten wirtschaftlichen und politischen Lage - in den 30er Jahren verbessern. Die neu einge-

richteten Gaue Amstetten, Baden und Bruck/Leitha kamen nie über eine durchschnittliche Mitgliederzahl von 20 bis 25 hinaus.

Sehr schwach vertreten war die Arbeiter-Sängerbewegung während der gesamten Zeit der Ersten Republik in Vorarlberg und Salzburg, während sie in Tirol und Burgenland besser Fuß fassen konnte. Die Aufschlüsselung nach Gauen zeigt überdies deutlich die Konzentration des weitaus größten Teils der Vereine und Mitglieder in Wien und Umgebung, sowie den niederösterreichischen und steirischen Industriegebieten. Dies zeigt noch deutlicher die Verteilung nach Bundesländern (Anh. I, Tab. 3). In der Verteilung nach Bundesländern fällt weiters auf, daß die Salzburger Arbeiter-Gesangvereine - ohnehin gering an Zahl - in den 30er Jahren schwere Einbußen hinnehmen mußten. Die Tatsache, daß die niederösterreichischen Arbeiter-Gesangvereine zwischen 1931 und 1932 ihren Mitgliederstand sogar geringfügig erweitern konnten, ist angesichts der wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse erstaunlich und bedürfte weiterer Detailforschungen.

Ein Vergleich der Mitgliederzahlen der Arbeiter-Gesangvereine in ganz Österreich mit den Mitgliederzahlen der Partei (vgl. Anh. I, Tab. 5 und Graphik zu Tab. 5) zeigt, daß der Anstieg der Mitgliederzahlen bis etwa Mitte der 20er Jahre einigermaßen proportional verlief; allerdings war für die Arbeiter-Sängerbewegung kein Einbruch in den Zahlen, wie er die der Parteimitglieder im Jahr 1923 betraf, festzustellen. Während der Stagnation der Zahlen der Arbeiter-Sängerbewegung zwischen 1924 und 1929 stiegen jedoch die der Partei weiter an; dem leichten Aufwärtstrend der

Arbeiter-Gesangvereine von 1926 bis 1928 steht ein stark überproportionales Wachstum der Parteimitgliederzahlen gegenüber. Umgekehrt war der Abschwung der Mitgliederzahlen der Arbeiter-Gesangvereine ab 1929 überproportional im Vergleich zu den Zahlen der Partei.

Während die Arbeiter-Sängerbewegung vor dem Ersten Weltkrieg und in den ersten Jahren danach fast reine Männersache war, steigerte sich ab Mitte der 20er Jahre der Anteil der gemischten Chöre und an weiblichen Mitgliedern stark (vgl. Anhang I, Tab. 6 a, 6 b). In dem Zeitraum, für den Zahlen vorliegen (1926 bis 1932), stieg der Anteil der gemischten Chöre von rund 15 % auf rund 45 %, während der Anteil der reinen Männerchöre von rund 80 % auf rund 50 % fiel. Aus Berechnungen anhand der Tab. 6 b (Anhang I) ergibt sich, daß die gemischten Chöre in der Regel beträchtlich größer waren, als Männer- und Frauenchöre: Von 1926 bis 1932 sank die durchschnittliche Mitgliederzahl der Männerchöre von rund 29 auf rund 23, die der Frauenchöre von rund 34 auf rund 24; die der gemischten Chöre hingegen von rund 51 Mitgliedern auf rund 43 Mitglieder (vgl. hierzu auch Protokoll ÖASB 1930, S 6). Entsprechend stieg der Anteil der Frauen in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung von 18 % (1927) auf knapp 29 % (1932), während der Anteil der Männer von 82 % auf gut 71 % fiel. Für Wien liegen mir nur Zahlen für 1929, 1930 und 1931 vor (1):

---

(1) Die AZ vom 7.4. 1931 (S 5) gibt für 1929 und 1930 geringfügig abweichende Zahlen an.

1929:	37 Männerchöre 3 Frauenchöre 51 gemischte Chöre	3339 Männer (66 %) (ASZ 4/1930, S 54; Stichtag: 31. 12. 1929)	1721 Frauen (34 %)
1930:	35 Männerchöre 3 Frauenchöre 52 gemischte Chöre	3227 Männer (65,8 %) (ASZ 5/1931, S 70)	1677 Frauen (34,2 %)
1931:	33 Männerchöre 3 Frauenchöre 54 gemischte Chöre	3153 Männer (66,9 %) (AZ 25.4. 1932, S 7)	1560 Frauen (33,1 %)

In Wien überstieg also um 1930 - im Gegensatz zum gesamten Bundesgebiet - die Zahl der gemischten Chöre die der Männerchöre; Frauen hatten hier einen beträchtlich höheren Anteil an den Mitgliederzahlen (rund ein Drittel aller Arbeitersänger in Wien waren Frauen), als in den anderen Bundesländern. Dennoch hatten Frauen nahezu keine leitenden Ämter oder höhere Funktionärsstellungen in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung.

Auch für die Zahl der unterstützenden Mitglieder liegen wenig Angaben vor. 1926 gab es in ganz Österreich rund 40.000 unterstützende Mitglieder (Protokoll ÖASB 1926, S 14). In Wien reduzierte sich von 1929 bis 1931 die Zahl von rund 30.500 (ASZ 4/1930, S 55; AZ 1.12. 1930, S 6) auf rund 20.400 (AZ 25.4. 1932, S 7)(1).

---

(1) Allerdings scheinen die Zahlen wenig zuverlässig zu sein: Für 1930 lautet eine Angabe für Wien 25.920 (ASZ 5/1931, S 70; AZ 25.4. 1932, S 7), eine andere 17.658 (ASZ 10/1931, S 146). Im gesamten Bundesgebiet gab es 1930 nach ASZ 10/1931 (S 146) 32.293 unterstützende Mitglieder.

Die Zahlen der aktiven Sänger (vgl. Anhang I, Tab. 1) zeigen im übrigen, daß die Arbeitersänger in Österreich im Vergleich zu Deutschland eine geringere Organisationsdichte (im Verhältnis zur Bevölkerungszahl) erreichten (vgl. Kap. 3.1.1.); noch mehr gilt dies im Vergleich zur Tschechoslowakei, wo 1922/23 265 deutsche Arbeiter-Gesangvereine mit 7285 Mitgliedern bestanden (Bildungsarbeit 11/1923, S 98).

Im Vergleich zum bürgerlichen "Ostmärkischen Sängerbund" hatten die Arbeiter-Gesangvereine in Wien in den letzten Jahren der Ersten Republik beträchtlich weniger Mitglieder:

Jahr	Zahl der Vereine	Zahl der aktiven Mitglieder	durchschnittl. Mitgliederzahl	Zahl der unterst. Mitglieder
1930	147	7305	50	10.851
1931	145	6827	47	12.321
1932	145	6908	48	8956

(nach: Wilzin 1937, S 57)(1)

1929 hatte die bürgerliche Gesangvereins-Bewegung in Wien, Niederösterreich und Burgenland zusammen 511 Vereine mit 16.661 aktiven und 24.891 unterstützenden Mitgliedern, in den anderen österreichischen Bundesländern weitere 552 Vereine mit 16.493 aktiven und 21.768 unterstützenden Mitgliedern (ASZ 1/1930, S 6), zusammen also 1063 Vereine, 33.154 aktive und 46.659

(1) Wilzin gibt als Quelle an: Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1932, S 308. Er führt weiters Kirchengesangvereine an: Es gab in Wien 1932 49 katholische, fünf evangelische, einen altkatholischen und einen griechisch-orientalischen Kirchengesangverein (Wilzin 1937, S 57).

passive Mitglieder. Für 1931 liegen auch von den oben angeführten Zahlen abweichende Daten vor: 151 Vereine und 7336 Mitglieder in Wien (AZ 4.1. 1932, S 5). Nach derselben Quelle hatten bürgerliche Gesangvereine in Wien, Niederösterreich und Burgenland 1931 zusammen 521 Vereine und 15.644 aktive Mitglieder, das sind mehr als dreimal so viele Mitglieder, wie im selben Jahr die Arbeiter-Sängerbewegung in diesen Bundesländern aufwies.

Nach dem Abschluß der Wiederaufbauphase nach dem Ersten Weltkrieg setzten ab etwa Mitte der 20er Jahre erste organisatorische Maßnahmen zur Weiter-Entwicklung der Organisationen der Arbeiter-Sängerbewegung ein. Eine erste größere organisatorische Veränderung hatte es bereits 1923 gegeben: Die Gaue wurden zusätzlich in Kreise unterteilt (ASZ 8/1923, S 1; vgl. hierzu auch unten Kap. 3.1.2.3.).

Die Funktionäre des "Reichsverbands" richteten an die Chöre Appelle zur Zusammenlegung von kleinen Vereinen; diese Appelle blieben, wie ein Blick auf die durchschnittlichen Mitgliederzahlen in den Tabellen im Anhang I zeigt, weitgehend wirkungslos. Weiters wurde - mit mehr Erfolg - für die Errichtung gemischter Chöre plädiert (ausführlicher zu beiden Bereichen vgl. unten Kap. 3.1.2.3.).

Zur besseren Ausbildung der Chormeister wurden ab 1925 Chormeisterkurse durchgeführt. Der erste Kurs (August 1925) fand unter der Leitung von Seyfried in Wien mit 30 Teilnehmern statt (Fränkel 1948, S 66; AZ 21.9. 1931, S 5). 1926 fand ein Kurs in Himberg (Veranstalter: Gau Bruck/Leitha) unter Karl Graf mit vier Teilnehmern statt (Fränkel 1948, S 66; ASZ

11/1926, S 169), 1927 drei Kurse in Wien, Graz und Salzburg mit 20, 17 und neun Teilnehmern (Fränkel 1948, S 67)(1). 1928 gab es zwei Kurse in Wien mit 52 Teilnehmern unter Seyfried und dem Musikpädagogen Hans Enders (Protokoll ÖASB 1930, S 4; Fränkel 1948, S 66 f.)(2), 1929 einen Kurs unter Seyfried mit 23 Teilnehmern (Protokoll ÖASB 1930, S 4). 1931 fanden sechs Kurse mit 56 Teilnehmern statt (Bericht ÖASB 1933, S 6). Anzunehmen ist, daß es darüber hinaus weitere Kurse gegeben hat. So heißt es etwa in der AZ (21.9. 1931, S 5), seit 1925 hätten jährlich weitere Kurse mit je 32 Teilnehmern stattgefunden; Kannonier (1978 a, S 40) erwähnt drei Kurse in der Steiermark zwischen 1924 und 1927. Die Aussage von Fränkel (1948, S 67), es hätten nach 1928 keine Chormeisterkurse mehr stattgefunden, ist mit größter Wahrscheinlichkeit falsch. Die Kurse wurden - trotz Subventionsanträgen - nicht staatlich unterstützt; es gab einmal sogar eine kriminalpolizeiliche Überwachung, die die politische Tendenz der Kurse feststellen sollte (AZ 21.9. 1931, S 5). Die Chormeister der Arbeiter-Gesangvereine hatten einen eigenen Verband (gegründet 1909) und eine eigene Zeitschrift.

1928 wurde am Bundestag die Anstellung von "Wanderlehrern" (als Hilfe für die Chormeister und zur Stimmbildung der Sänger) beantragt; der Antrag wurde vom Gau Bruck/Mur eingebracht. Bis zum darauffolgenden Bundestag sollten detaillierte Vorschläge hierzu aus-

---

(1) Laut Jahrbuch 1927, S 270: je ein Kurs in Graz, Salzburg und Linz mit zusammen 48 Teilnehmern; die Teilnehmerzahl wird auch bestätigt vom Protokoll ÖASB 1928, S 18.

(2) Laut Jahrbuch 1928, S 330: 50 Teilnehmer.

gearbeitet werden (Protokoll ÖASB 1928, S 6 und S 116). Die Forderung wurde auch außerhalb des Bundestags erhoben, so etwa von Marini in der ASZ 10/1928 (S 163) und von Pinter in der AZ vom 8.5. 1933 (S 3). Der Vorschlag ist jedoch nie realisiert worden.

Chormeister in Arbeiter-Gesangvereinen waren damals unter anderem einige junge Musiker, deren Namen heute bekannt sind, so etwa die Schönberg-Schüler Anton Webern (Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle, "Freie Typograghia"; vgl. auch unten Kap. 3.3.2.), Hanns Eisler (AGV "Stahlklang" Floridsdorf, "Karl-Liebknecht-Chor" Floridsdorf, ASB "Elektra" Brigittenau) und der weniger bekannte Josef Polnauer (ASB Brigittenau), weiters Kurt Pahlen (ASB Alsergrund; heute Musikschriftsteller), Viktor Korda (mehrere Arbeiter-Gesangvereine und Arbeiter-Kindersingschulen; später Musikschulbuch-Autor) und Eduard Macku (Gauchormeister und Mitglied der Chorprüfungskommission im Gau Linz; heute Operetten- und Tanzmusikdirigent). Viele Chormeister betreuten nicht nur einen Verein; für Korda beispielsweise war die gleichzeitige Tätigkeit bei mehreren Arbeiter-Gesangvereinen über Jahre hinweg Haupteinnahmequelle (Gespräch W.J. mit Viktor Korda am 7.5. 1980).

Dreimal wurden vom Dachverband Wettbewerbe für Chorkomposition ausgeschrieben. 1922 für Männerchor oder gemischten Chor a capella oder mit Begleitung auf der Basis "freiheitlicher" Texte; es gab drei Preise (10.000, 7000 und 5000 Kronen), die prämiierten Chöre sollten vom Verlag veröffentlicht werden (ASZ 1/1922, S 1). Die Ausschreibung mußte mangels brauchbarer Ergebnisse erneuert werden (ASZ 11/1922, S 1). Weitere

Ergebnisse sind mir nicht bekannt. 1925 wurde ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben (AZS 2/1925, S 1); der Jury gehörten die Herren Lafite, Schoof und Pisk an (AZ 26.11. 1925, S 8). Das Ergebnis lautete (bei knapp 100 Einsendungen):

1) Ferry Fels: Marsch- und Freiheitslied (Männerchor)
2) Josef Offner: Lied der Bauern (Männerchor)
3) Peter Marini: Es ist ein Schnee gefallen (gemischter Chor)
4) Karl Sipek-Siebeck: Strampelchen (Frauenchor)
5) Leopold Beer: Wir sind Menschen, wir sind frei (Männerchor)

Zusätzlich wurden als empfehlenswert erwähnt:

Karl Huemer: Mädchen am See (Frauenchor)
Louis Dité: Die Schnitterin (Frauenchor)
Leopold Beer: So lieb ich die Welt (gemischter Chor)
Rudolf Pehm: Schmied Schmerz (Männerchor)
(AZ 26.11. 1925, S 8)

Im Protokoll des Verbandstags 1926 (Protokoll ÖASB 1926, S 20) hieß es dazu, daß das Ergebnis wenig zufriedenstellend gewesen sei. 1931 wurde ein Wettbewerb in drei Kategorien ausgeschrieben (Festspiel, Großes Chorwerk, Massenchor; ASZ 7/1931, S 97). Die Ausschreibug erfolgte im Hinblick auf ein geplantes internationales Arbeiter-Sängerbundesfest in Wien 1934 (vgl. auch AZ 15.2. 1932, S 5). Ergebnisse sind mir nicht bekannt.

Der bisherige "Reichsverband" wurde am 1.11. 1926 in den "Österreichischen Arbeiter-Sängerbund" umgewandelt (Fränkel 1948, S 36); ebenso wurde in der ASZ vom alten Großformat zu einem kleineren Format übergegangen und die Frakturschrift durch lateinische Buchstaben ersetzt. Ab 1.1. 1927 gab der Gau Graz (ASZ 4/1927,

S 92), ab 1.8. 1927 der Gau Wien I ein eigenes Mitteilungsblatt heraus; letzteres hatte jedoch nur bis Dezember 1928 bestand. Die ASZ selbst erschien im ersten Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkriegs noch unregelmäßig, dann jedoch monatlich. Im Sommer 1932 mußte sie aus wirtschaftlichen Gründen die Seitenzahl auf acht je Ausgabe beschränken (ASZ 7/1932, S 108). Ab Herbst 1933 fiel auch sie unter die Zensur, die zunehmend weiße Stellen in der Zeitschrift hinterließ. In der AZ wurden die Arbeitersänger bis Herbst 1922 kaum erwähnt. Dann besserte sich die Berichterstattung, bis schließlich ab 17.2. 1930 die Arbeitersänger eine regelmäßig erscheinende Rubrik in der AZ (redigiert von Paul A. Pisk) erhielten (ASZ 3/1930, S 44). Die Forderung nach dieser Rubrik war schon alt; sie wurde z.B. bereits am Verbandstag 1926 vorgebracht (Protokoll ÖASB 1926, S 32, S 43).

Auf dem Verbandstag 1926 wurde beschlossen, daß Programme von größeren Veranstaltungen der Arbeiter-Gesangvereine grundsätzlich einer Prüfungskommission des zuständigen Gaus vorgelegt werden mußten (Protokoll ÖASB 1926, S 69-73; vgl. auch AZ 19.9.1926, S 10). Dieser Beschluß wurde wenig beachtet (es wurden z.B. die Überprüfungskommissionen nur in einigen Gauen eingerichtet; vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 19; die Vereine sandten die Programme selten ein; vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 36; im Berichtszeitraum des Bundestags von 1930 hatten nur 110 Vereine ihre Programme eingesandt; Protokoll ÖASB 1930, S 40), weshalb diese Verpflichtung zum 1.1.1929, aufgrund eines Beschlusses des Bundestags von 1928, abermals ausgesprochen wurde (Protokoll ÖASB 1928, S 5; ASZ 1/1929, S 1). Nun wurde damit argumentiert, die ASZ könne sonst die Konzerte nicht ankündigen und besprechen.

Bereits zu anfang des 20. Jahrhunderts waren die ersten Kinderchöre im Rahmen von Arbeiter-Gesangvereinen gegründet worden (1904: AGV "Freiheit" Wien X, 1905: ASB "Helios" Wien XVI, 1908: ASB Favoriten Wien X; Fränkel 1948, S 38). Aufgrund eines Beschlusses auf dem Verbandstag 1926 (Protokoll ÖASB 1926, S 65 f.) wurden Kinderchöre und Arbeiter-Kindersingschulen errichtet, häufig im Zusammenwirken mit den "Kinderfreunden". Ihre Förderung wurde - ebenso wie die der Jugendchöre - zu einem Hauptanliegen des ÖASB (vgl. auch die quantitative Entwicklung lt. Anhang I, Tab. 7 a und 7 b). Viktor Korda berichtet, daß die Gründung von Kindersingschulen und Kinderchören meist vom bestehenden Arbeiter-Gesangverein ausging und der Chormeister des Arbeiter-Gesangvereins meist auch den Kinderchor übernahm (Gespräch W.J. mit Viktor Korda am 7.5. 1980).

Der Verlag des ÖASB verlegte in erster Linie Noten für die Gesangvereine und die AZ. Bis 1934 sollen 50 Männerchöre, 61 gemischte Chöre, 14 Frauenchöre, ein Jugendchor und zwei Kinderliederbücher herausgegeben worden sein (Fränkel 1948, S 63)(1). Bis 1930 sollen es 47 Männerchöre, 49 gemischte Chöre, fünf Frauenchöre, 12 Jugendchöre und die beiden Kinderliederbücher gewesen sein (Fränkel o.J., S 23). Der Bericht über den Bundesverlag auf dem Bundestag 1930 nannte wieder andere Zahlen: 37 Männerchöre, 34 gemischte Chöre, zehn Frauenchöre, acht Jugendchöre (Protokoll ÖASB 1930, S 7). Der Erste Weltkrieg hatte

(1) Die Zahlen sind fraglich. Fränkel o.J. (S 23) nennt z.B. 12 Jugendchöre. Die Zahl der Kinderliederbücher ist jedenfalls richtig.

die Verlagsproduktion von Liedern unterbrochen; sie lief erst im Frühjahr 1921 wieder an (ASZ 6/1921, S 1). Genauere Daten liegen erst ab Mitte der 20er Jahre vor:

1925:	5 Chöre	(Protokoll ÖASB 1926, S 20)
1927: (1)	3 große Chorwerke (2 für Männerchor, 1 für gemischten Chor) 2 Männerchöre 8 gemischte Chöre 2 Trauerchöre (je 1 für Männer- und gemischten Chor)	(Jahrbuch 1927, S 270)
1929: (2)	2 Männerchöre 10 gemischte Chöre 1 Frauenchor 2 Jugendchöre Egon Lustgarten: Der Mensch ist unterwegs	(Jahrbuch 1929, S 414) (ASZ 1/1930, S 3)
1930:	3 Männerchöre 4 gemischte Chöre 1 Frauenchor 1 Kinderliederbuch	(Jahrbuch 1930, S 423)
1931:	10 Volkslieder 1 Freiheitslied (alle für gemischten Chor) 6 Volkslieder 1 Freiheitslied (alle für Männerchor)	(Jahrbuch 1931, S 391)
1932: (3)	3 Männerchöre 2 Frauenchöre Franz Leo Human: Du und die Arbeit	(Jahrbuch 1932, (S 356)
1933:	Sammlung "Lieder des Proletariats"	(ASZ 11/1933, S 139)

(1) In der Zeit vom Verbandstag 1926 bis zum Bundestag 1928 gab der Verlag - unter der Annahme, daß die Liste im Protokoll ÖASB 1928 alle veröffentlichten Chöre beinhaltet - 16 Chöre heraus (Protokoll ÖASB 1928, S 24); die drei "großen Chor-

Deutlich ist, daß sich in dem Zeitraum, für den die Zahlen vorliegen, das Gewicht von der Herausgabe von Männerchören auf die von gemischten Chören verschoben haben muß, wenn man die zuvor angeführten Zahlen über die gesamte Verlagsproduktion seit Bestehen des Verlags zum Vergleich heranzieht. 1928, 1929 und 1930 brachte der Verlag der ÖASB je ein "Sängeralmanach" (Autor: Paul A. Pisk) mit Biographien von Komponisten (Schubert; Mendelssohn, Schumann; Brahms, Bruckner) heraus (Fränkel 1948, S 64; AZ 3.3. 1930, S 6).

Der weitaus größte Teil der nach außen wirkenden Aktivitäten der Arbeiter-Gesangvereine waren Mitwirkungen bei Partei-, Gewerkschafts- und Kulturorganisationsveranstaltungen (nicht zuletzt auch bei Begräbnissen). Konzerte gab es hingegen beträchtlich weniger. 1929 absolvierten Wiener Arbeiter-Gesangvereine 1355 Mitwirkungen und 125 Konzerte (AZ 1.12. 1930, S 6; ASZ 4/1930, S 55), 1931 über 2000 Mitwirkungen und 34 Konzerte (AZ 25.4. 1932, S 7; Bildungsarbeit 4-5/1932, S 87). 1930 gab es in ganz Österreich 2994 Mitwirkungen von Arbeiter-Gesangvereinen, davon 1048 von Wiener Arbeiter-Gesangvereinen (Fränkel o.J., S 5).

---

werke" sind darin vermutlich nicht enthalten.

(2) 1928/29 sind zusammen nach Protokoll ÖASB 1930 (S 7) 5 Männer-, 9 gemischte, 1 Frauen- und 8 Jugendchöre verlegt worden.

(3) 1930 bis 1932 sind zusammen nach Bericht ÖASB 1933 (S 6) 9 Männer-, 8 gemischte, 3 Frauen- und ein Jugendchor verlegt worden, zudem - wie oben angegeben - das größere Werk von Human.

Die in der Geschichte der Arbeiter-Sängerbewegung der Ersten Republik bedeutendsten Großveranstaltungen sind teilweise im Rahmen der sozialistischen Festkultur zu sehen (vgl. dazu unten S 728 - 736). Es waren dies die Teilnahme am Ersten Deutschen Arbeitersänger-Bundesfest vom 16. - 18. Juni 1928 in Hannover, die 60-Jahrfeier des "Lieds der Arbeit" am 5.8. 1928, die 40-Jahrfeier des Gaus Wien am 18. 9. 1932, der "Tag der Musikpflege" am 23.4. 1933 und schließlich die Feier des 40-jährigen Bestehens des ASB Alsergrund am 8.10. 1933 im Wiener Stadion.

Mehrmals wurde die Durchführung internationaler Arbeiter-Sängerfeste für Wien geplant, so für 1928 (Anlaß: Hundertster Todestag Schuberts; AZ 19.9. 1926, S 10) und ein Deutsches Arbeitersänger- Bundesfest (es wäre - nach dem ersten in Hannover 1928 - das zweite gewesen) für 1932 (Anlaß: 30-Jahrfeier des Verbands der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs); aufgrund anderer internationaler Arbeiter-Sängerfeste wurde es dann auf 1934 verschoben (Protokoll ÖASB 1928, S 72, S 77; AZ 29.9. 1930, S 5), fand jedoch nach den Februar-Ereignissen 1934 nicht mehr statt.

Ab 1930 bekamen Arbeiter-Gesangvereine - zugleich auch Vereine des "Ostmärkischen Sängerbunds" - Gelegenheit, monatlich einmal von der RAVAG vorgestellt zu werden. Die erste Übertragung mit einem Arbeiter-Gesangverein fand am 28.8. 1930 statt (AZ 21.7. 1930, S 4). Teilweise wurden die Programme der Arbeiter-Gesangvereine von der RAVAG zensuriert (das Protokoll der Sitzung der Radio-Fraktion vom 9.12. 1931 vermerkt diesbezüglich eine Beschwerde David J. Bachs; AVA SD Parteistellen 1, Fol. 496; bereits früher wurde auf dem Bundestag des ÖASB 1930 von Zensur berichtet;

vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 36; auch Übertragungen von Konzerten der Arbeiter-Kindersingschulen wurden zensuriert, so durften etwa bereits 1929 "Mailieder der Gegenwart" nicht in ein Programm aufgenommen werden; vgl. AZ 28.4. 1929, S 12).

Auch auf Schallplatten wurden Arbeiter-Gesangvereine aufgenommen: 1932 entstanden mehrere solcher Aufnahmen mit der Arbeiter-Kindersingschule Simmering, dem ASB der Wiener Straßenbahner und dem ASB "Stahlklang" Simmering (AZ 7.3. 1932, S 6).

Um die musikalische Bildung der Sänger und Chormeister zu verbessern, wurden verschiedentlich Kurse oder Vorträge abgehalten, so etwa 1930 ein Notenkurs für die ASB Hernals und Währing (Leitung: Hubert Hoppel), ein Kurs für den Kreis Wien-Nordwest (AZ 21.7. 1930, S 4), ein "Einführungskurs in Grundbegriffe der Musik" von Erwin Stein für den Kreis I Innen des Gau Wien (AZ 15.9. 1930, S 6) und ein Vortrag von Rudolf Réti über den menschlichen Stimmapparat bei der Jahresversammlung des Gau Wien 1931; der letztgenannte Vortrag wurde für weitere Interessenten wiederholt (AZ 7.4. 1931, S 5). Auch außerhalb Wiens fanden ähnliche Kurse statt (vgl. etwa ASZ 11/1925, S 9). Teilweise gab es zeitlich langfristig geplante Schulungen; solche führte etwa der Kreis Wien Nord unter Seyfried durch, ebenso die Wiener "Freie Typographia" (Polnauer in ASZ 11/1926, S 166).

Der ÖASB hatte bis etwa 1930 ein recht großes Netz von Initiativen aufgebaut, dessen vorwiegende Funktionen waren, die einzelnen Vereine organisatorisch und in bezug auf Konzerte, Mitwirkungen etc. zentra-

listisch eng aneinander und an den Dachverband zu binden. Die organisatorischen Maßnahmen bis zum Ende der 20er Jahre zielten vor allem darauf, den Standard der Arbeiter-Gesangvereine in künstlerischer Hinsicht zu heben und in der Öffentlichkeit - auch und gerade außerhalb der Partei - darzustellen. Über die tatsächliche Situation in den einzelnen Vereinen gibt es wenig Unterlagen und bislang - wenn man von der unveröffentlichten Arbeit von Skudnigg (1969) absieht, die mit der Wiener "Freien Typographia" einen durchaus untypischen Arbeiter-Gesangverein zum Gegenstand hat - auch keine Detailstudien. Zu einigen wesentlichen Bereichen hat Fränkel in einer Umfrage im Jahr 1930 Daten gesammelt. Die erhobenen Daten sind zwar repräsentativ (335 von 421 dem ÖASB gemeldeten Vereinen haben die Umfrage beantwortet; auf diese 335 Vereine beziehen sich auch die im folgenden genannten Zahlen), geben jedoch keinen Einblick in die Tätigkeit der einzelnen Vereine. Rückschlüsse hierauf lassen sich - verallgemeinernd - jedoch ziehen. Von den 19 damals bestehenden Gauen wurde in fünf (Amstetten, Gloggnitz, Innsbruck, Traisen und Vorarlberg) der Fragebogen von allen gauangehörigen Arbeiter-Gesangvereinen beantwortet, lediglich in einem Gau von weniger als der Hälfte der Vereine (drei von 13 Vereinen im Gau Bruck/Leitha)(Fränkel o.J., S 2)(1).

Von den Vereinen, die geantwortet haben, waren 57 Branchenvereine, alle anderen unabhängig von Branchenzugehörigkeit. Allerdings war die Zahl der Mitglieder

(1) Teile des gesammelten Zahlenmaterials wurden veröffentlicht in: Fränkel in ASZ 10/1931, S 145 - 150, Fränkel in ASZ 11/1931, S 161 - 167; Fränkel, Statistik im Arbeitersang, in: AZ 30.11. 1931, S 5.

in diesen Branchenvereinen, die tatsächlich der jeweiligen Branch angehörten, von Verein zu Verein sehr unterschiedlich und es gab nicht wenige Vereine, in denen die branchenfremden Mitglieder in der Mehrzahl waren (vgl. Fränkel o.J., S 15, S 18).

Die Zahl der eigenen Veranstaltungen der Vereine und ihr Erträgnis sind in Anhang I (Tab. 8) abgedruckt. Insgesamt gab es 41 Vereine, die 1930 keine einzige Veranstaltung durchführen konnten (Fränkel o.J., S 6). In der Regel fiel die größte Zahl der von den Vereinen durchgeführten Veranstaltungen unter die Rubrik "Sonstiges", das waren z.B. Stiftungsfeste, Bälle, Basare und ähnliches. Zwar hatten diese Veranstaltungen im Einzelfall durchschnittlich weniger Besucher als die Konzerte, die große Zahl dieser Veranstaltungen bewirkte aber, daß sie in der Summe die meisten Besucher, nämlich über 120.000, hatten. Im Durchschnitt hatten die Vereine, die überhaupt Veranstaltungen durchführten, rund 2,9 Veranstaltungen im Berichtsjahr, also eine verhältnismäßig große Zahl, wenn man den dazugehörigen Organisations- und Arbeitsaufwand bedenkt. Bemerkenswert ist auch, daß die Zahl der "Liedertafeln", der ursprünglichen musikalischen Darbietungsform der Gesangvereine überhaupt, noch immer die Zahl der Konzerte überwog. Mehr als 15 % aller Veranstaltungen blieben jedoch ohne Gewinn oder endeten mit einem Defizit.

Neben den eigenen Veranstaltungen war ein wesentlicher Teil der Aktivitäten der Vereine die Mitwirkung bei Veranstaltungen von Partei, Gewerkschaft und weiteren Gelegenheiten (vgl. Anhang I, Tab. 9). Die Zahl der Mitwirkungen überstieg die der vereins-

eigenen Veranstaltungen beträchtlich. Ihre durchschnittliche Zahl betrug 1930 bundesweit neun je Verein, wobei aber die hohe Zahl der Mitwirkungen der Vereine in den Gauen Wien und Graz umgekehrt für die anderen Gaue eine niedrigere Durchschnittszahl der Mitwirkungen bedeutet, nämlich knapp sechs. Zu den wesentlichsten Veranstaltungen der Vereine zählten neben den genannten die Sängerfahrten. Diese Fahrten, eine alte Tradition der Vereine, wurden von der Bundesleitung als sehr wichtig eingeschätzt, in erster Linie wegen der mit ihnen verbundenen agitatorischen Wirkung (vgl. Fränkel o.J., S 3). Insgesamt wurden von den 421 Vereinen (also sämtlichen gemeldeten Vereinen, nicht nur denen, die die Umfrage beantwortet hatten) 259 Sängerfahrten durchgeführt, davon 19 ins Ausland (Fränkel o.J., S 2). Die trotz der finanziellen Schwierigkeiten hohe Zahl der Reisen ist erklärbar durch die Existenz eines "Reisefonds" in etwa einem Drittel der Vereine, in dem langfristig für solche Reisen gespart wurde. Sowohl absolut gesehen, wie auch relativ, führten die Vereine des Gau Wiener Neustadt am meisten Reisen durch (33 Vereine mit 58 Reisen, davon zwei ins Ausland), die des Gau Traisen absolut am wenigsten (sieben Vereine mit zwei Fahrten im Inland) und die des Gau Bruck/Leitha relativ am wenigsten (13 Vereine mit drei Fahrten im Inland; vgl. Fränkel o.J., S 2, S 3).

Von den 335 Vereinen hatten 233 (= 70 %) ihre Proben im Gasthaus und 102 im eigenen Lokal. Hier gab es jedoch regional beträchtliche Unterschiede: Die Vereine der Gaue Klagenfurt und Knittelfeld hatten zur Hälfte ein Privatlokal, während in den Gauen Linz, Gloggnitz und Salzburg die relativ gesehen wenigsten

Vereine über ein Privatlokal verfügten und im Gau Vorarlberg alle sechs bestehenden Vereine in Gasthäusern proben mußten. Über ein Klavier oder ein Harmonium verfügten 144 Vereine, also nicht einmal die Hälfte. Auch hier gab es beträchtliche regionale Unterschiede: Im Gau Traisen verfügten die meisten Vereine über ein Klavier oder Harmonium (6 von 7), im Gau Klagenfurt knapp drei Viertel; hingegen hatte im Gau Vorarlberg nur einer von sechs Vereinen Klavier oder Harmonium, im Gau Baden knapp ein Fünftel der Vereine. Die Vereine der Gaue Graz und Wien besaßen je zu rund 40 % Klavier oder Harmonium. Die durchschnittliche Probenzahl der Vereine betrug (im ganzen Jahr) bei den Männerchören 70 (d.h. also - die Ferienzeiten und Feiertage abgerechnet - rund zwei Proben wöchentlich) und bei den gemischten Chören 34 (1). Die regionalen Unterschiede waren auch hier groß: Während die Männerchöre des Gau Traisen rund 120 Proben je Verein im Jahr hatten (Vorarlberg: rund 110; Bruck/Leitha und Wien: rund 90)(2), hatte Gmünd nur rund 26; ebensolche Unterschiede gab es bei den gemischten Chören; Hier lag Gmünd an der Spitze mit rund 55 (Vorarlberg: rund 48; Bruck/Leitha: rund 46), während Gloggnitz den niedrigsten Wert mit rund 10 Proben aufwies (zu den Probenzahlen und zum Besitz von Klavier und Harmonium bzw. der Verfügung über nen eigenen Probenraum vgl. Fränkel o.J., S 5 und S 11).

---

(1) Die Zahlen, die Fränkel in der Rubrik über die durchschnittlichen Probenzahlen der Frauenchöre angab, sind nicht kontrollierbar - er gab Proben auch für Gaue an, in denen keine Frauenchöre bestanden (Fränkel o.J., S 2 und S 5).

(2) Fränkel gab die durchschnittliche Probenzahl von Wiener Männerchören mit 29 an; es dürfte sich hierbei um einen Rechenfehler handeln (Fränkel o.J., S 2 und S 5).

Die Zahl der Neuanschaffungen von Chorliteratur betrug 1930: Partituren: 2101 (davon mehr als die Hälfte Literatur für Männerchöre); Stimmen: 82.535. 91 Vereine, also gut ein Viertel aller Vereine, kauften allerdings überhaupt keine Noten, dabei in den Gauen Gloggnitz und Wiener Neustadt mehr als die Hälfte der dortigen Vereine. Dementsprechend kauften die anderen 244 Vereine durchschnittlich je Verein knapp neun Partituren und knapp 340 Stimmen. Davon kam allerdings nur ein geringer Teil von Partituren und Stimmen aus dem Verlag des ÖASB: 224 Partituren und 7937 Stimmen, also um etwa zehn Prozent (vgl. Fränkel o.J., S 12 und S 23 f.).

Die Vereinsbeiträge waren in manchen Vereinen niedriger, als die an den ÖASB zu zahlenden Beiträge. In 26 Vereinen zahlten Frauen einen ermäßigten Mitgliedsbeitrag; der durchschnittliche Beitrag der aktiven Mitglieder betrug bundesweit monatlich öS 0,54, der der unterstützenden Mitglieder öS 0,26 (vgl. Fränkel o.J., S 6 und S 7).

Die Einnahmen der Vereine (ohne die Mitgliedsbeiträge der aktiven Mitglieder und ohne Einnahmen aus eigenen Veranstaltungen; vgl. Anhang I, Tab. 10) betrugen 1930 bundesweit durchschnittlich öS 443,40.-, jedoch ist dieses Bild verzerrt, da Wiener Vereine durchschnittlich öS 1312,84 einnahmen, demgegenüber die Vereine außerhalb Wiens nur durchschnittlich öS 196,90. Bundesweit kamen diese Einnahmen zu mehr als zwei Drittel von unterstützenden Mitgliedern, zu rund 12 % von der Gewerkschaft, rund 7 % Spenden, 6,5 % Mitwirkungshonorare, knapp 5 % von der Partei und rund 2,5 % von Gemeinden (v.a. Gemeinde Wien). Dabei sind die Gelder von Partei, Gewerkschaft

und Gemeinden als Subventionen verzeichnet (vgl. die Zahlen in Anhang I, Tab. 10). Der Kassastand aller 335 Vereine zusammen betrug am 31.12.1930 öS 95.114.-, allerdings besaßen 29 Vereine kein Barvermögen. Die Vereine, die im Besitz von Barmitteln waren, hatten also durchschnittlich etwa öS 310.- in ihrer Kasse. Auch hier gab es wiederum große regionale Unterschiede. Die meisten Gaue, nämlich elf, hatten durchschnittlich je Verein zwischen öS 100.- und öS 200.-; zwei Gaue hatten weniger (Baden rund öS 80.-; Bruck/Mur rund öS 90.-); drei Gaue hatten durchschnittlich je Verein mehr als öS 500.- in der Kasse, nämlich Wien, Graz und Klagenfurt. 106 Vereine hatten zudem einen Reisefonds mit einer Gesamtsumme von öS 49.246.-, das sind durchschnittlich je Verein rund öS 460.- (vgl. Fränkel o.J., S 11). Bei insgesamt 841 durchgeführten eigenen Veranstaltungen im Jahr 1930 mußten die Vereine durchschnittlich je Veranstaltung rund öS 46.- für die Lustbarkeitssteuer und weitere rund öS 11.- für Musikschutz entrichten (Fränkel o.J., S 11).

Den größten Teil der Einnahmen erhielten die Vereine durch ihre unterstützenden Mitglieder (s.o.). Jedoch hatten 52 Vereine gar keine unterstützenden Mitglieder (Fränkel o.J., S 6). Sämtliche 335 Vereine hatten durchschnittlich je rund 96 unterstützende Mitglieder; jedoch hatte Wien je Verein rund 239, so daß die Vereine außerhalb Wiens durchschnittlich auf rund 56 unterstützende Mitglieder je Verein kamen. Wiederum waren die regionalen Unterschiede groß: Die drei Gaue mit den geringsten durchschnittlichen Mitgliederzahlen waren Ebenfurth (7,9), Mödling (14,7) und Baden (21,2), die mit den höchsten Zahlen (abgesehen von Wien) Salzburg (90,7), Klagenfurt (85)

und Vorarlberg (79,2)(vgl. die Zahlen im Anhang I, Tab. 11)(1). Die Zahl der aktiven Mitglieder betrug bundesweit bei allen dem ÖASB zum Zeitpunkt der Umfrage gemeldeten Vereinen (489 Vereine mit 13.959 Mitgliedern) durchschnittlich 28,5. Die Vereine, die die Umfrage beantworteten, hatten durchschnittlich 36,2 Mitglieder, wobei allerdings die Wiener Vereine mit einer durchschnittlichen Mitgliederzahl von 56,4 weit darüber lagen; Vereine außerhalb Wiens hatten durchschnittlich 30,5 Mitglieder. Besonders weit über dem Durchschnitt lagen weiters die Vereine der Gaue St. Pölten (40), Linz (rund 38) und Gloggnitz und Traisen (rund 37). Weit unter dem Durchschnitt lagen hingegen Mödling (23,6), Amstetten und Baden (je rund 24), Ebenfurth, Gmünd, Bruck/Leitha und Wiener Neustadt (zwischen 25,9 und 26,3). Jedoch verzerren diese Zahlen das reale Bild, da die immerhin 154 Vereine, die die Umfrage nicht beantwortet hatten, die durchschnittliche Mitgliederzahl von 11,8 aufwiesen. Diese Vereine waren also zum größten Teil kleine und kleinste Vereine, die wohl in der Mehrzahl ihr normales Vereinsleben und den Proben- und Veranstaltungsbetrieb kaum aufrecht erhalten konnten (vgl. zu allen Zahlen Anhang I, Tab.11).

Über die Berufe und das Honorar der Chormeister gibt Tab. 12 (Anh. I) Auskunft.

28 % der männlichen und 17 % der weiblichen aktiven

---

(1) Fränkel (o.J., S 3) gibt für Vereine außerhalb Wiens durchschnittlich 45 Mitglieder an; der Vergleich mit seiner Tabelle, die hier in den Anhang I (Tab. 11) übernommen wurde, ergibt, daß es sich bei Fränkel um einen Rechenfehler handeln muß.

Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine waren 1930 arbeitslos (Fränkel o.J., S 3)(1). Die nach Gauen aufgeschlüsselten regionalen Unterschiede reichen von 10 % arbeitslose männliche Mitglieder (Innsbruck), 15 % (Salzburg), 19 % (Wien) bis 40 % (Amstetten), 41 % (St. Pölten), 49 % (Wiener Neustadt) und - als Extrem - 71 % (Baden). Vor allem die niederösterreichischen Vereine waren also am stärksten betroffen. Bei den Frauen hatten die niedrigsten Arbeitslosenzahlen die Vereine in den Gauen Bruck/Mur, Innsbruck und Klagenfurt, die höchsten in den Gauen Wiener Neustadt, Ebenfurth und Baden. In Wien waren 11 % aller weiblichen Mitglieder arbeitslos (vgl. Anh. I, Tab. 11).

Über das Durchschnittsalter der Vereinsmitglieder wird an anderer Stelle gesprochen (vgl. unten S 359 f.). Angaben über die Dauer der Vereinszugehörigkeit ihrer Mitglieder machten nur 312 Vereine. Die durchschnittliche Dauer der Vereinszugehörigkeit lag bei sieben Jahren bei den Männern, bei viereinhalb Jahren bei den Frauen (Fränkel o.J., S 22).

Es wurde auch erhoben, welche Berufe die Vereinsmitglieder hatten, allerdings wurde dieser Teil des Fragebogens nicht von allen Vereinen beantwortet (Fränkel o.J., S 17; Fränkels Tabellen sind abgedruckt in

---

(1) Fränkel gibt 24 % arbeitslose männliche Mitglieder an; vermutlich handelt es sich um einen Rechen- oder Druckfehler. Auch seinen Prozentangaben für die Gaue Bruck/Leitha, Ebenfurth und Gloggnitz dürften Fehler unterlaufen sein: Sie lauten 19 %, 36 % und 37 % (vgl. Fränkel o.J., S 4).

Anh. I, Tab. 13, 14, 15; zu den aus diesen Zahlen von Fränkel errechneten Prozentanteilen vgl. Tab. 16). Von den 8123 männlichen Mitgliedern, für die Angaben vorlagen, waren 89,82 % Arbeiter und 10,18 % Angestellte. Knapp die Hälfte aller Mitglieder kamen aus den vier Arbeiter-Berufsbereichen Metallarbeiter, Eisenbahner, Bauarbeiter und Arbeiter in der Chemischen Industrie. In elf der 19 Gaue stellten die Metallarbeiter die Mehrzahl der Mitglieder; in den anderen acht waren meist Eisenbahner in der Mehrzahl, jedoch in Bruck/Leitha und Gmünd Glasarbeiter, in Gloggnitz Arbeiter aus der Chemischen Industrie und in Innsbruck Lebensmittelarbeiter. In der Reihenfolge der Berufshäufigkeiten kamen als erste aus der Gruppe der Angestellten die Gemeindebediensteten an elfter Stelle. Weiters liegen für 3192 Frauen in Arbeiter-Gesangvereinen Angaben vor. Davon waren 92,26 % Arbeiterinnen und 7,74 % Angestellte. Mehr als die Hälfte der Arbeitersängerinnen waren Hausfrauen; Mitglieder aus den fünf Berufen Hausfrau, Arbeiterin in der Textilindustrie, Schneiderin, Hausgehilfin und Kaufmännische Angestellte stellten zusammen rund drei Viertel aller Arbeitersängerinnen. Die Hausfrauen stellten auch im größten Teil der Gaue die Mehrheit der Arbeitersängerinnen; Ausnahmen waren: Bruck/Leitha, Ebenfurth (Textilindustrie) und Gmünd (gleich viele Hausfrauen wie Arbeiterinnen aus der Textilindustrie). In der Reihenfolge der Berufshäufigkeiten kamen als erste Gruppe der Angestellten die Kaufmännischen Angestellten an fünfter Stelle.

Über die Organisationszugehörigkeit der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine gibt Tab. 17 (Anh. I) Auskunft. Der im Vergleich zu den Männern wesentlich

geringere Prozentsatz von weiblichen Gewerkschaftsmitgliedern ist wohl durch die hohe Zahl der Hausfrauen erklärbar. Die regionalen Unterschiede waren auch hier wieder groß. Auffallend ist der durchweg geringe Prozentsatz von männlichen Arbeitersängern, die gleichzeitig in anderen sozialdemokratischen Organisationen Mitglieder waren, im Gau Vorarlberg. Für den Bereich der Parteimitgliedschaft wurde Vorarlberg allerdings noch vom Gau Amstetten (40 %) unterboten. Bei der Mitgliedschaft im Schutzbund kam der Gau Innsbruck - wie Vorarlberg - auf bloß 21 %. Bei den Arbeitersängerinnen waren die regionalen Unterschiede noch größer, nämlich in bezug auf die Parteimitgliedschaft von 41 % (wiederum Gau Vorarlberg) bis 96 % (Gau Mödling), in bezug auf die Mitgliedschaft bei der Gewerkschaft von 5 % (Gau Knittelfeld) und 11 % (Gau Bruck/Mur; vgl. die Anmerkung zu Tab. 17 in Anh. I) bis 74 % (Gau Mödling) und in bezug auf Kulturorganisationen von 19 % (Gau Vorarlberg) bis 90 % (Gau St. Pölten)(1).

Schließlich ist zuletzt der Tab. 18 (Anh. I) eine Auflistung von Gründungsdaten zu entnehmen (gemeint ist hierbei jeweils die Erstgründung; die Vereine bestanden in der Regel nicht die gesamte Zeit seit ihrer Gründung durchgehend, sondern waren meist zwischendurch mehrfach sistiert oder behördlich aufgelöst; Fränkel merkt zudem an, daß manche der in den Zahlen enthaltenen Vereine als bürgerliche Gesangvereine gegründet worden waren und sich erst später den Arbeiter-Gesangvereinen angeschlossen haben;

---

(1) Allerdings sind die Prozentzahlen für die Arbeitersängerinnen problematisch durch die kleinen absoluten Zahlen, auf deren Basis sie errechnet wurden.

Fränkel o.J., S 20). Demnach wurde mehr als die Hälfte der Vereine nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gegründet.

Die weitere Entwicklung der Vereine nach dem Zeitpunkt dieser Umfrage brachte eine starke Zunahme von Vereinsauflösungen und Sistierungen; die neu eingetretenen oder neu gegründeten Arbeiter-Gesangvereine konnten diese Entwicklung immer weniger aufwiegen, wie die Rubrik "Sistierungen" in der ASZ zeigt. Insgesamt wurde die Fluktuation in diesem Bereich sehr hoch:

1927:	30 Sistierungen	28 Eintritte	(Jahrbuch 1927, S 270)
1928:	16 Sistierungen	20 Eintritte	(Jahrbuch 1928, S 351)
1929:	7 Sistierungen	4 Eintritte	(Jahrbuch 1929, S 412)
1930:	34 Sistierungen	10 Eintritte	(Jahrbuch 1930, S 422)
1931:	104 Sistierungen	(1)	(Jahrbuch 1931, S 391)
1932:	116 Sistierungen	58 Eintritte	(Jahrbuch 1932, S 355, Bericht ÖASB 1933, S 4) (2)

("Eintritte" = Neuzugänge und aufgehobene Sistierungen)

Für 1931 und 1932 bedeutete dies bereits eine Fluktuation von nicht viel weniger als einem Drittel aller österreichischen Arbeiter-Gesangvereine. Für den Berichtszeitraum des Bundestags von 1930 (also Früh-

---

(1) Über die Zahl der Eintritte liegen mir keine Informationen vor.

(2) Die 58 Eintritte setzten sich aus 15 neuen Vereinen (neun Männer-, drei gemischte und drei Frauenchöre) sowie 43 Aufhebungen von Sistierungen zusammen (Bericht ÖASB 1933, S 4).

jahr 1928 bis Frühjahr 1930) wurden 35 Sistierungen (34 Männerchöre und ein gemischter Chor), fünf Aufhebungen von Sistierungen (nur Männerchöre) und 13 Neuzugänge (zehn Männer-, zwei gemischte und ein Frauenchor) angegeben (Protokoll ÖASB 1930, S 4 f.).

Fraktionsbildungen und Abspaltungen gab es innerhalb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung - im Gegensatz zum Deutschen Arbeiter-Sängerbund - nur in wenigen Einzelfällen (vgl. dazu genauer unten Kap. 3.1.2.2.).

Im Herbst 1933 führte der ÖASB eine Aktion "Massenlied" durch (AZ 4.10. 1933, S 7); in diesem Zusammenhang ist wohl auch die Produktion der Liedersammlung "Lieder des Proletariats" des Verlags des ÖASB im Jahr 1933 zu sehen (vgl. ASZ 11/1933, S 139).

Nach dem 12. Februar 1934 wurde auch der größte Teil der Arbeiter-Gesangvereine sowie der ÖASB aufgelöst. Übrigens waren bereits am 4.11. 1930 beim ASB Linz - erfolglos - Waffen gesucht worden (AZ 17.11. 1930, S 5). Im Anschluß an die Februarereignisse gab es innerhalb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung einige Auseinandersetzungen über die einzuschlagende Taktik angesichts der gewaltsamen Auflösung der Sozialdemokratie und ihrer Unterorganisationen (vgl. dazu unten S 400 - 404).

3.1.2.2. Anspruch und Realität - Probleme der Arbeiter-Sängerbewegung

Es lassen sich in der Entwicklung der Arbeiter-Sänger-

bewegung in der Ersten Republik unter qualitativen Gesichtspunkten drei Phasen unterscheiden (1); die erste dauerte bis etwa 1924, die zweite von etwa 1924 bis etwa 1929, die dritte dann bis zur Auflösung der Sozialdemokratie in Österreich 1934.

Zur ersten Phase: 1918 bis etwa 1924

Diese erste Phase ist äußerlich gekennzeichnet durch rasches Wachstum der Vereins- und Mitgliederzahlen der Arbeiter-Gesangvereine, insofern also eine Phase des Wiederaufbaus und der Festigung der Organisation, die im Ersten Weltkrieg nahezu völlig gelähmt gewesen war. Im großen und ganzen verlief dieser Prozeß des zahlenmäßigen Wachstums ungestört (vgl. Kap. 3.1.2.1.). Hauptproblem des Wiederaufbaus war in den ersten zwei bis drei Jahren, daß vielfach Arbeiter-Gesangvereine gegründet oder wiedergegründet wurden, ohne daß sie zugleich dem jeweiligen Landesverband bzw. Gau - und damit dem Reichsverband - beitraten. So wurde z.B. zwar im Dezember 1918 der Gau Steiermark wiedergegründet, die Zusammenfassung der einzelnen Vereine wurde aber erst 1923 weitgehend abgeschlossen (Kannonier 1978 a, S 31). Der quantitative Aufschwung der Arbeiter-Sängerbewegung wurde in dieser ersten Phase nur

(1) Diese Phasen lassen sich aufgrund der jeweils beherrschenden Diskussionspunkte in der Arbeiter-Sängerbewegung und aufgrund von organisatorischen Veränderungen feststellen; selbstverständlich lassen sich jeweils auch andere Positionen und Diskussionspunkte nachweisen, die sich allerdings gegenüber den herrschenden Positionen nicht oder nur beschränkt durchsetzen konnten. Die Phasenübergänge sind naturgemäß kontinuierlich und nicht bruchhaft. Sie treffen im übrigen im wesentlichen zusammen mit Veränderungen in der quantitativen Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung.

zweimal kurz unterbrochen, nämlich im Herbst und Winter 1919/20 und im Herbst 1922 (vgl. oben S 303). Bei den einzelnen Vereinen gab es jedoch sicherlich Abweichungen von dieser Gesamttendenz. Die Wiener "Freie Typographia" hatte etwa 1921 kurzfristig eine beträchtliche Einbuße in den Mitgliederzahlen zu verzeichnen, die nicht zuletzt auf die hohe Arbeitslosigkeit zurückzuführen war (Skudnigg 1969, S 75 f.). Dieses Problem betraf mit Sicherheit den größten Teil der Arbeiter-Gesangvereine in den ersten Nachkriegsjahren und blieb bis 1926 aktuell (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 12).

Auch die finanzielle Situation der Vereine und des Dachverbands entsprach der wirtschaftlichen Lage Österreichs in den ersten Jahren der Ersten Republik; die ASZ berichtete mehrfach über Schwierigkeiten (so etwa ASZ 7/1920, S 1 f.).

In den ersten Jahren gab es offenbar einige - wenn auch nicht häufige - Auseinandersetzungen mit kommunistischen Sängern oder kommunistischen Gesangvereinen. Genauere Informationen liegen nicht vor, jedoch kam es in der ASZ mehrfach zu Stellungnahmen gegen Kommunisten in Arbeiter-Gesangvereinen (vgl. etwa ASZ 3/1921 und 5/1921).

1921 konnte der Dachverband den Verlag reaktivieren; die erste Produktion bestand aus vier Volksliedern für Männerchor und dem "Arbeiterlied" von Strodtmann und Kolbe (ASZ 6/1921, S 1). In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Ausschreibung eines Wettbewerbs für Chorkomposition im Jahr 1922 zu sehen (ASZ 1/1922, S 1; ASZ 11/1922, S 1).

Bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg setzten Diskussionen der wichtigsten jener Bereiche ein, die auch in der zweiten Phase nach 1924 im Brennpunkt von Auseinandersetzungen lagen und die in der zweiten Phase zu organisatorischen Maßnahmen des Dachverbands führten. Es waren dies vor allem vier Diskussionpunkte: Die Frage nach der Gestaltung des Repertoires der Arbeiter-Gesangvereine (mit den Schwergewichten auf der Bedeutung des Erbes und der Tendenzlieder für die Arbeitersänger), das Problem der "bürgerlichen Reste" in den Arbeiter-Gesangvereinen (Vereinsrituale, Fahnenkult etc.), das Problem der schlechten musikalischen Grundkenntnisse des größten Teils der Sänger und Angriffe gegen Partei und Parteipresse, von denen sich die Arbeitersänger zu wenig berücksichtigt fühlten.

Für die Arbeiter-Sängerbewegung hingen die ersten drei Punkte eng zusammen und waren eigentlich bloß verschiedene Seiten derselben Sache. Dem ersten dieser Punkte ist ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. Kap. 3.1.2.3.).

Die Diskussion des zweiten Punkts setzte bereits anfang 1919 ein:

> "Wollen wir nicht halbe Arbeit tun, dann müssen wir auch an der Liedertafel Abstreifungen vornehmen. So zum Beispiel sind Basar, Blumengeschäft, Varietéanhang, Zwischenmusik zum Tanzen unseren höheren Bestrebungen nicht würdig. Eben deshalb seien auch Vorträge von seichten Geselligkeitsliedern und Gassenhauermusik unterlassen. Man bemühe sich, immer mehr und mehr von der Liedertafelei abzukommen und auf würdige, erzieherische Chorkonzerte überzugehen, ..." (ASZ Januar, 1/1919, S 3).

In der ASZ 10/1919 (S 2) wurde gegen "Schmachtfetzen", "Humoristika" und Potpourris Stellung genommen. 1922 polemisierte die ASZ gegen den Fahnenkult, da es in

diesem Jahr so viele Fahnenenthüllungen gegeben habe, wie nie zuvor (ASZ 12/1922, S 2). Und 1924 hieß es:

> "Unsere Arbeitergesangvereine können leider gewisse Merkmale der Verwandtschaft mit ihrer älteren Schwester, den bürgerlichen Gesangvereinen, nicht ablegen. Wie diese tragen sie oft den Stempel ihres Ursprungs, sie sind oft Geselligkeitsvereine, denen die Pflege geselliger Unterhaltung mehr bedeutet als die Pflege des Gesanges und der Gedanke des Zusammenhanges mit der Gesamtbewegung des Proletariats. Daher die vielfach zu beobachtende Vereinsmeierei, die Zersplitterung der Kräfte. Selbst in kleinen Orten gibt es oft mehrere Gesangvereine, von denen jeder für sich zu klein ist, um etwas Künstlerisches zu leisten, die aber in unproletarischer Eigenbrötelei einer Zusammenfassung widerstreben, die allein sie zur Bewältigung der eigentlichen Aufgabe der Gesangvereine befähigen würde. Kaum hat sich ein solcher Zwergverein aufgetan, oft ist es nur eine Tischgesellschaft, so wird nicht etwa die so wichtige Frage des Chormeisters behandelt, nicht über die Aufbringung der Geldmittel zur Anschaffung von Noten oder eines Klaviers beraten, sondern die Kardinalfrage ist die Fahnenfrage. Man denkt an den mittelalterlich angezogenen Menschen, der den bezeichnenden Namen Fahnenjunker führt, mehr als an den Chormeister. Welche Tragikomödie: ein arbeitender Mensch in einem Gewande, das den Moder von Jahrhunderten an sich trägt! Das Trinkhorn nicht zu vergessen! Zeigen unsere Sängerfeste mit ihrem Wettsingen nicht vielfach den Charakter der Sängerkriege bei den bürgerlichen Gesangvereinen der wilhelminischen Zeit, bei denen Technik und Schwierigkeit der Chöre maßgebender waren als die Wirkung auf Zuhörer, die von der Kunst Freude und Erhebung erwarten, denen es aber gleichgültig ist, welcher Verein das leiseste Pianissimo singt? Die Liedertafelunsitte ist selbst in den großen Industriestädten noch weit verbreitet. Freilich setzt der Schritt in den Konzertsaal eine Leistungsfähigkeit voraus, die bei unseren Vereinen nicht allzu häufig ist" (Heinzel in ASZ 1/1924, S 2).

In der zweiten Phase nach 1924 verstärkte sich noch die Intensität dieser Auseinandersetzungen zwischen

Funktionären der Arbeiter-Sängerbewegung und den Gesangvereinen.

Auch das Problem der geringen musikalischen Kenntnisse der Arbeitersänger (teilweise auch der Chormeister) blieb über die erste Phase bis 1924 hinaus aktuell; in der ersten Phase führte es jedoch noch zu keinen organisatorischen Konsequenzen. Die Hauptprobleme in diesem Bereich waren, daß der größte Teil der Arbeitersänger - regional allerdings wohl stark verschieden - keine oder wenig Notenkenntnisse und keine wie immer ausgebildete Stimme hatte. Weiters wird man annehmen dürfen, daß die Sänger in der Regel wenig mehr Musik kannten, als die, die sie in der Schule, beim Militär, auf der Straße und in den sozialdemokratischen Organisationen (Jugendorganisationen, Schutzbund, Arbeiter-Gesangvereine) kennengelernt hatten. Dazu trat noch das Problem der Probenbedingungen: Anfang der 20er Jahre waren die Arbeiter-Gesangvereine noch fast ausschließlich auf Gasthaussäle angewiesen; wenige verfügten über ein Klavier, und vielfach wurde während der Proben geraucht und getrunken. Gefordert wurde unter anderem die Einrichtung von "Sängerschulen" mit fachkundigen Lehrern; die Übungslokale sollten keine "Bierlokale" sein: "Im Übungslokal soll die Sänger gewissermaßen eine heilige Ergriffenheit zur Kunstbetätigung beseligen" (ASZ Januar, 1/1919, S 3). Informationen und Forderungen dazu, wie sich die Sänger bei den Proben zu verhalten hätten, sowie auf welche Punkte die Chormeister achten sollten (vgl. etwa ASZ 1/1922, S 1 f.), brachte die ASZ immer wieder:

> "Jeder Verein, der es mit dem Arbeitergesang ernst nimmt, hat Sorge zu tragen, daß entsprechende Lehrbehelfe ins Vereinsheim kommen: Notentafel, Wandernote, Bilder vom Bau des Kehlkopfes u.dgl. Das übrige ist Sache

> des gewissenhaften Chormeisters. Anschaulichkeit tut hier mehr denn je not. Pflicht eines jeden Sängers, der nicht nachweisen kann, daß er alles beherrscht, ist, den Erläuterungen des Lehrers (Chormeisters) vollste Aufmerksamkeit zu widmen" (ASZ 10/1924, S 2; Herv.i.O.).

Die Probleme in diesem Bereich scheinen tatsächlich - aus der Sicht der Funktionäre - beträchtlich gewesen zu sein; Karl Ziegler schrieb etwa 1924:

> "Und hier halten wir schon beim ersten entscheidenden Hindernis. Daß es Sänger gibt, die der Meinung sind, gerade sie haben es nicht nötig zu proben (weil's eh alles kennen), ist leider nur zu wahr, und daß gerade sie es sind, die bei den Aufführungen trotz des Fleißes und der Hingabe der Pünktlichen durch Hineinsingen in Pausen, Vorhauen u.dgl. die aufgewendete Mühe und Arbeit zerstören, den verdienten Erfolg vereiteln, ist eine zwar unrühmliche, aber nur zu gut bekannte Tatsache" (ASZ 12/1924, S 2; Hervorh. i.O.).

Als viertes zentrales Problem, das sich bis 1934 nicht zur Zufriedenheit der Arbeitersänger lösen ließ, durchzogen auch Beiträge zur Beziehung zu Partei und Parteipresse bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg die ASZ. Bereits im Juli 1919 brachte die ASZ schwere Angriffe gegen die Kulturberichterstattung der AZ, weil sie die Arbeitersänger zu wenig berücksichtige (ASZ Juli, 5/1919, S 3 f.). Diese Klagen wiederholten sich immer wieder, etwa im Dezember 1923:

> "Man kann das Verhältnis zwischen Sängern und Partei am besten dadurch kennzeichnen, daß die Partei die Sänger anscheinend nur dann kennt, wenn sie zu irgend einer Sache benötigt werden, sonst aber kümmern sich die politischen Organisationen wenig darum, in welcher Art die Gesangvereine ihr Fortkommen finden" (ASZ 12/1923, S 1).

Anlaß dieses Aufsatzes war die geringe Beachtung der Arbeitersänger auf dem Parteitag von 1923. Im weite-

ren Verlauf des Artikels wird differenziert zwischen Partei und Gewerkschaft; im Gegensatz zu jener unterstütze diese die Arbeiter-Sängerbewegung beträchtlich. Und in der ASZ 4/1924 (S 8) wurde der negative Bescheid der Gemeinde Wien (des "Roten Wien") auf ein Subventionsansuchen angegriffen.

In dieser Phase wurde weiters in der ASZ mehrfach gefordert, kleinere, nebeneinander in einem Ort oder einer Stadt bestehende Arbeiter-Gesangvereine zusammenzulegen, um dadurch größere und leistungsfähigere Chöre zu erhalten (vgl. etwa ASZ 1/1919, S 3). Diese Forderung verstärkte sich in den späten 20er und frühen 30er Jahren.

Insgesamt war diese erste Phase gekennzeichnet durch die Wiederherstellung und Festigung sowohl der einzelnen Vereine, wie auch der Dachorganisation und durch die Erkenntnis bestehender Probleme innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung (dieser Erkenntnis folgten dann in der zweiten Phase organisatorische Konsequenzen)(1). Unter der Oberfläche zeigte sich hier bereits das grundlegende Problem der Arbeiter-Sängerbewegung, dessen Stellenwert mit der beginnenden Zentralisierung um die Jahrhundertwende zunahm: Der Versuch der zentralistischen Lenkung der Arbeiter-Sängerbewegung durch die Funktionäre der Dachverbände auf Landes- und Bundesebene (sowohl im organisatorischen, wie auch im inhaltlichen Bereich) wurde - wohl meist gar nicht bewußt - von der Mehrzahl der Vereine boykottiert, indem diese bei ihrer traditionellen Praxis blieben, nämlich bei den althergebrachten Liedern und den typischen Vereinsritualen.

---

(1) Eine organisatorische Konsequenz gab es schon in dieser ersten Phase: Die Gaue wurden 1923 in Kreise untergliedert (vgl. Kap. 3.1.2.3.).

Zur zweiten Phase: rund 1924 bis 1929

Äußeres Kennzeichen dieser Phase waren annähernd stabile Vereins- und Mitgliederzahlen (vgl. hierzu ausführlicher Anh. I, Tab 1, sowie oben S 303 f.). Dazu traten nun organisatorische Veränderungen in gößerer Zahl (vgl. hierzu auch Kap. 3.1.2.1.).

Wichtig blieben zunächst unverändert die Auseinandersetzungen um die Hauptprobleme, die bereits für die erste Phase genannt wurden: "Erbe" (1), "bügerliche Reste", mangelnde musikalische Bildung der Sänger und Chormeister, sowie das Verhältnis zur Partei.

Die Diskussion um "bürgerliche Reste" und "Vereinsmeierei" wurde nun zunehmend polemischer. So schrieb etwa Ziegler:

> "Sie sollten Kulturorganisationen sein und sinken zu Geselligkeitsvereinen herab, verbrauchen ihr Hirnschmalz zur Ausfindigmachung von Festdevisen, zieren ihre Brust mit Abzeichen, staffieren ihre Fahnenträger wie Vogelscheuchen aus und können trotz dem protzigen Getue, trotz Fahnen und Bändern ihr gesangtechnisches Unvermögen vor den Augen der Mitwelt nicht verdecken, trotz Ehrenmitgliedern und Ehrensängern (!) das Gespenst der Not aus ihrem Verein nicht bannen" (Ziegler in ASZ 9/1925, S 9; Hervorh. i.O.).

Ziegler brachte noch einen weiteren Aspekt hinzu: Kleinere Chöre, die materiell - besonders in kleineren Städten - immer relativ ungesichert waren, versuchten, dies durch "abgebrauchteste Mittel" (er zählt auf: Tanzfeste, Kirtage, Bälle mit Juxtombola, Hei-

---

(1) Zur Diskussion über das "Erbe",über Tendenzlieder und das Repertoire der Arbeiter-Gesangvereine insgesamt vgl. Kap. 3.1.2.3.

rats- und Schnapszelte; Ziegler in ASZ 9/1925, S 9) zu kompensieren. Auf längere Sicht mußte dies jedoch zum Untergang solcher Vereine führen: Durch die Vorbereitungen dieser Veranstaltungen wurden (besonders bei den kleinsten Vereinen) die eigentlich gesanglichen Aktivitäten und Vorbereitungen auf die Konzerte gestört; je schlechter der Chor aus diesen Gründen sang, desto weniger Publikum und Sänger hatte er, was eine erneute finanzielle Anspannung bedeutete, die wiederum durch noch mehr Feste etc. kompensiert werden mußte. Ganz besonders ausfällig wurde Pinter gegen diese "Unsitten":

> "Nehmen wir einen konkreten Fall: die Fahnenenthüllung des Vereines in X. Der Verein besteht wohl erst kurze Zeit; er kann noch nichts, hat kein Klavier - aber die Fahne wird's schon machen! Die Fahne wird bestellt. Sie muß natürlich recht schön sein, Kostenpunkt 800 bis 1000 S. Diesen Betrag hat man nicht. Geschwind werden 100 bis 200 S zusammengekratzt, um die Angabe leisten zu können. Der Restbetrag wird dem Erzeuger nach dem Feste versprochen. Zur Fahne gehört auch eine Fahnenpatin. Welchen ideellen Wert sie besitzt, konnte ich bisher nicht ergründen, wohl aber den praktischen. Man wählt die Fahnenmutter meist aus gutsituierten Kreisen - bei Fabriksgesangvereinen ist es gewöhnlich die Gattin des Direktors oder gar des Fabriksbesitzers - und wiegt sich in der stillen Hoffnung, daß die Fahne ganz oder zum großen Teil von der Fahnenpatin oder hochderen Gemahl bezahlt wird. ... Ist nun diese Schiksalsfrage zur Befriedigung aller gelöst, so ergehen Einladungen zur Festteilnahme an alle gauangehörigen Vereine; deren Erscheinen ist man schon aus Solidaritätsgründen sicher. Der Festtag kommt. Viele Vereine sind erschienen. Gesamtchor, Fahnenenthüllung mit weißgekleideten Ehrenjungfrauen (wozu?), Frühschoppen (zur Hebung der 'Stimmung') und nachmittags Konzert. Nun setzt eine grandiose Wurzerei ein. Erinnerungsmascherl, Juxbasar, Blumen, Kotillon und wie alle die lieblichen Dinge heißen, müssen die armen, als Gäste mitwirkenden Sangesgenossen unter mehr oder minder aufdringlichem Zureden abnehmen. Viele ent-

ziehen sich diesen Angriffen durch die Flucht. Sogar Eintrittsgeld nimmt man den Sängern noch ab und am Abend verlassen sie leergebrannt die Stätte ihres Wirkens. Der Festobmann reibt sich die Hände und mit ihm der Wirt, welcher am allerbesten abgeschnitten hat. Nehmen wir nun an: am Festtage herrscht schlechtes Wetter. Das Programm wird in Hast abgewickelt und die spärlich erschienenen Gäste verlassen so bald als mcglich den Ort. Die Haupteinnahme fehlt daher, denn aus den Einheimischen läßt sich nicht viel herausholen. Nun herrscht Jammer in Walhalls Hallen. Nicht einmal die Regien sind gedeckt; wer wird nun die Fahne bezahlen?" (Josef Pinter in ASZ 2/1927, S 43; Hervorh.i.O.).

"Aber es gibt noch andere Mißstände. Aus all dem bürgerlichen Klimbim ragt die Ausrüstung des Fahnenjunkers unerschüttert empor. Da sieht man hohe Kanalräumerstiefel, weiße Kniehosen, Samtjoppen mit einer Unzahl Abzeichen übersät und endlich Rinaldinihüte mit mächtigen Straußfedern, welche jede Modedame vor Neid erblassen lassen. Die weißen Stulpenhandschuhe sind wohl sehr knapp, gehören aber zum Gesamtbild. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß die Träger dieses 'prunkvollen' Anzuges sehr stolz sind und mit ihnen die Vereine" (Josef Pinter in ASZ 2/1927, S 44; Hervorh. i.O.).

Hier reichen die Traditionen der Arbeiter-Gesangvereine aus der Zeit ihrer Entstehung, in der sie das bürgerliche Vereinsleben von den bürgerlichen Gesangvereinen mit übernommen hatten, massiv herein (vgl. dazu auch Baruch 1929, S 157). Sowohl die Zahl der Stellungnahmen oder auch kleinerer Hinweise auf diese "bürgerlichen Reste" in der ASZ, der AZ und in der Zeitschrift "Bildungsarbeit" (als ein Beispiel für viele: Pisk in AZ 1.1. 1925, S 12) wie auch der aggressive Ton der Polemiken zeigen den hohen Stellenwert dieser Vereinsrituale in den durchschnittlichen Arbeiter-Gesangvereinen.

Die Verbandstagung des Jahres 1926 sah sich daher veranlaßt, einen Beschluß zu fassen, nach dem die Trinkhörner und die besondere Kleidung der Fahnenjunker ab-

zuschaffen waren; ein Antrag, bundeseinheitliche Fahnen statt der einzelnen Vereinsfahnen einzuführen, wurde jedoch abgelehnt (Protokoll ÖASB 1926, S 75). Dieser Plan wäre ohnehin mit größter Wahrscheinlichkeit in der Realität gescheitert: So hatten, obwohl der Kampf der Funktionäre gegen die äußeren Formen der von den bürgerlichen Gesangvereinen übernommenen Vereinsrituale durchaus erfolgreich war, 1928 immer noch 158 von 284 Vereinen, die einen entsprechenden Fragebogen beantwortet hatten, eine eigene Fahne (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 16 f.). 1930 waren es 172 Vereine von 335, die geantwortet hatten; 76 davon besaßen ein Trinkhorn (ASZ 10/1931, S 150). Immerhin konnte 1930 berichtet werden, daß die Vereine in der Regel keine Fahnenjunker mehr bei Aufmärschen mitmarschieren ließen (Protokoll ÖASB 1930, S 104). Die Durchführung des Beschlusses von 1926 blieb also mangelhaft. Selbst heute noch berichten Leiter von manchen Arbeiter-Gesangvereinen, sie hätten ein Trinkhorn aus jener Zeit noch im Besitz des Archivs (Gespräch W.J. mit Funktionären von Arbeiter-Gesangvereinen auf der Bundestagung im Herbst 1980).

Zum weiteren Umkreis dieses Problems zählt auch die Tatsache, daß eine große Zahl von Arbeitern, selbst von in der Sozialdemokratie oder gewerkschaftlich organisierten Arbeitern, bürgerlichen Gesangvereinen angehörten (vgl. etwa Protokoll ÖASB 1928, S 43; Protokoll ÖASB 1930, S 111). In der Festschriften-Geschichtsschreibung ist dies nirgends erwähnt. Es gab allerdings - wie schon in der Frühzeit der Arbeiter-Sängerbewegung (vgl. Staudinger 1913, S 113 f.) - sowohl Übertritte von Einzelnen, wie auch (selten) kollektive Übertritte von ganzen Gesangvereinen zu den Arbeitersängern; der Gesangverein der Post- und Telegraphenan-

gestellten (Wien) ist ein Beispiel solcher Kollektivübertritte aus den 20er Jahren (Fränkel 1948, S 34).

Dasselbe Problem existierte auch in Deutschland (vgl. etwa Henke in ASZ 11/1925, S 5); er meinte, der überwiegende Teil der Mitglieder bürgerlicher Gesangvereine seien Arbeiter gewesen; laut AZ vom 29.9. 1930, S 5, waren es 70 %). Henke machte unter anderem den in den Augen der Arbeiter höheren Sozialstatus der bürgerlichen Vereine verantwortlich (Henke in ASZ 11/1925, S 6). Anläßlich des 10. Deutschen Sängerbundesfestes der bürgerliche Gesangvereine, das 1928 in Wien stattfand, berichtete Pinter:

> "Was mich beim Festzuge nachdenklich gestimmt hat, war die große Zahl von Arbeitern und Kleinbürgern, welche in den deutschen Provinzgauen mitmarschierten. Der bürgerliche Gesangverein ist eine Institution zur Einlullung dieser Schichten, welche klassenmäßig zum Proletariat gehören. Im bürgerlichen Gesangverein hat einfach alles Platz: mancher Arbeiter und Angestellte ist überglücklich, wenn er zu seinem Ausbeuter 'Sangesbruder' sagen und sein Freibier trinken darf" (Pinter in ASZ 9/1928, S 153).

Ebenso gab es "unpolitische" Gesangvereine (sogenannte "wilde" Gesangvereine), die auch in erster Linie von Arbeitern getragen waren. Diese Tatsache wurde im "Mitteilungsblatt" des Gau Wien I kritisch angemerkt (Mitteilungsblatt 13, November 1928, S 2). Die AZ brachte 1930 einen Aufruf an alle jene in bürgerlichen Gesangvereinen singenden Arbeiter, zu Arbeiter-Gesangvereinen überzuwechseln (AZ 29.9. 1930, S 5). Die Verbindungen zu bürgerlichen Sängern gingen aber noch weiter. So gab es mehrfach Versuche zu einer Zusammenarbeit zwischen ÖASB und Ostmärkischem Sängerbund. 1920 versuchten beide gemeinsam, den Bau einer großen Sängerhalle in Wien durchzusetzen (ASZ 4/1920, S 1).

Eine Sängerhalle wurde tatsächlich erst 1928 für das 10. Deutsche Sängerbundesfest der bürgerlichen Gesangvereine gebaut. Sie wurde rund zwei Wochen nach dem Ende des bürgerlichen Sängerfests von den Arbeiter-Gesangvereinen zur 60-Jahr-Feier des Lieds der Arbeit genutzt, wofür der ÖASB an den Ostmärkischen Sängerbund ein Ansuchen richten mußte (ASZ 9/1928, S 144). Im selben Jahr gab es anläßlich der Schubert-Feiern (Schubert war 1828 gestorben) mehrfach Zusammenarbeit mit bürgerlichen Chören; die daraus resultierenden weiteren Verhandlungen wurden jedoch wieder abgebrochen (Protokoll ÖASB 1930, S 36). Bereits 1925 oder 1926 hatte der ÖASB Viktor Keldorfer, einen berühmten Dirigenten und Komponisten der bürgerlichen Sängerbewegung, aufgrund des nicht befriedigenden Ergebnisses des Chorkompositions-Wettbewerbs von 1925 um eine Komposition gebeten ("Morgen"), die auch im Verlag des ÖASB gedruckt wurde (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 20). Weiters halfen die Arbeitersänger, manchmal sogar Arbeiter-Kindersingschulen, bei Konzerten bürgerlicher Gesangvereine aus (vgl. etwa Mitteilungsblatt 13, November 1928, S 2; AZ 1.2. 1928, S 9). Die engste Verbindung zwischen Arbeitersängern und bürgerlichen Sängern bestand jedoch im Alltag der Arbeiter-Gesangvereine in der sehr weitgehenden Aufnahme des Repertoires bürgerlicher Gesangvereine; es ist wohl anzunehmen, daß in der Mehrzahl der Arbeiter-Gesangvereine der überwiegende Teil der Lieder in ihren Konzerten aus dem großen Repertoire bürgerlicher Liedertafelgesänge stammte (vgl. dazu Kap. 3.1.2.3.).

Ein weiteres, ebenfalls bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg diskutiertes Thema war das Problem der geringen musikalischen und stimmlichen Ausbildung der Arbeitersänger. Ein Großteil der Sänger konnte nicht Notenlesen (und daher auch nicht Blatt-Lesen,

was die Einstudierung sehr erschwert) und wußte über Stimme und Stimmtechnik wenig. Hinweise dafür sind auch in dieser zweiten Phase in der ASZ häufig zu finden (z.B. 7/1924, 7/1926, 10/1926, 2/1928, 3/1928). "Kaum 10 Prozent der Sänger sind theoretisch vorgebildet, von einer gesangstechnischen Schulung ist noch weniger zu merken" (Josef Pinter in ASZ 7/1926, S 98). Pinter führte neben der - wie man heute sagen würde - schichtspezifischen Sozialisation (geringe Möglichkeiten musikalischer Erziehung in Schule und Elternhaus) weiters die Situation im Berufsleben an:

> "Die oft ungesunde, staubige Berufsarbeit, Alkohol- und reichlicher Tabakgenuß schädigen im späteren Alter die noch gute Stimme; bis der Sänger den Weg zu uns findet, ist meist nicht mehr viel zu retten, und die eingewurzelten Mängel, das überaus störende Anhängsel der Dialektsprache sind sehr schwer auszurotten. Das Bürgersöhnchen hat es besser; die Eltern sorgen bei entsprechender Begabung für Musik- oder Gesangsunterricht" (Pinter in ASZ 7/1926, S 99).

Polnauer schätzte die Zahl der "musikalischen Analphabeten" auf gut drei Viertel der Sänger; "Blattleser, Treffer oder gar gesanglich Ausgebildete, welch letztere man in bürgerlichen Vereinen häufig antrifft, sind bei uns recht selten" (Polnauer in ASZ 10/1926, S 150). Er führte weiters die ungünstige Gewichtung der Stimmverhältnisse (wenige Sänger für die extremen Lagen der Ersten Tenöre und Zweiten Bässe) an. Diese Ursachen seien unter anderem Gründe für die Unmöglichkeit in vielen Vereinen, Kunstmusik in ihr Programm aufzunehmen. Teilweise wurde eine Verbesserung der Ausbildung der Sänger in der zweiten Hälfte der 20er Jahre durch entsprechende Kurse angestrebt (vgl. oben S 311f.; über die dort angeführten Kurse hinaus hat es wohl zahlreiche weitere Kurse gegeben). Weiters wurde am Verbandstag 1926 beschlossen, daß

in jedem Verein einmal monatlich theoretische Unterweisungen (Notenkunde u.ä.) vorgenommen werden mußten (Protokoll ÖASB 1926, S 73); über die tatsächliche Beachtung dieses Beschlusses liegen mir keine Angaben vor. Eine systematische Schulung aller Sänger war bei einer Mitgliederzahl von 14.000 bis 16.000 jedoch unmöglich. Entsprechend gingen die Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung den indirekten, aber - auf lange Sicht - erfolgversprechenden Weg, nämlich einerseits die Errichtung der Arbeiter-Kindersingschulen (s.u.), andererseits die Weiterbildung der Chormeister, denen somit neben der Aufgabe, Programme auszuwählen, einzustudieren und die Aufführungen zu leiten, die Ausbildung der Sänger übertragen wurde. Die systematische Förderung der Weiterbildung der Chormeister begann 1925 und war eine der ersten großen Maßnahmen des Dachverbands, die der Weiterentwicklung der gesamten Organisation und der einzelnen Vereine dienen sollte (vgl. zu einigen Daten für diesen Bereich oben Kap. 3.1.2.1.). Damals wie heute wurde man Chordirigent wohl eher zufällig, als nach geregelter Ausbildung. Die Proben fanden häufig in unzulänglichen Probelokalen (Wirtshäusern mit rauchiger Luft, meist ohne Klavier, sondern mit der Geige, manchmal auch mit anderen Instrumenten)(1) statt. Die Chormeister waren meist nebenberuflich tätig und hatten oft mehrere Vereine zu betreuen. Viktor Korda etwa konnte seinen Lebensunterhalt über mehrere Jahre hinweg durch die Chormeisterstellen bei mehreren Vereinen gleichzeitig bestreiten (Gespräch W.J. mit Viktor Korda am 7.5. 1980). Neben den sozialdemokrati-

(1) In diesem Punkt besserte sich die Situation jedoch im Verlauf der 20er Jahre (s.u.).

schen, anerkannt guten Chormeistern (etwa Heinrich Schoof) und den wenigen Voll-Musikern als Chormeister (etwa Anton Webern, der den Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle leitete), gab es zahlreiche, ihren Aufgaben nicht gewachsene Chormeister, was - auf längere Sicht - entweder zur Auflösung des jeweiligen Chors oder zum Verbleib bei bzw. zur zunehmenden Hinwendung zu außermusikalischen geselligen Bereichen führen mußte. Auf die Wichtigkeit gut ausgebildeter Chormeister, vor allem für die Arbeiter-Gesangvereine in ländlichen Gebieten, wurde entsprechend immer wieder in der ASZ und in der Rubrik des ÖASB in der AZ hingewiesen (vgl. etwa Marini in ASZ 10/1928, S 162 -164; AZ 8.5. 1933, S 3). Die meisten Chormeister der Arbeiter-Gesangvereine waren Laien: 1930 etwa immer noch mehr als die Hälfte. Ein Viertel der Chormeister war damals Lehrer, ein Fünftel Musiker, gut ein Fünftel Arbeiter (vgl. Fränkel o.J., S 13)(1). Wenn man von diesen Zahlen, die sich auf ganz Österreich beziehen, diejenigen von Wien abzieht, so ergibt sich für die Bundesländer außerhalb Wiens ein noch größerer Anteil von Laien: 28 % Arbeiter, 27 % Lehrer und nur 15 % Musiker. Andererseits wurden in Wien lediglich zwei Arbeiter-Gesangvereine von Arbeitern geleitet (berechnet nach Fränkel o.J., S 13). Trotz der Chormeisterkurse wurde das Problem der Chormeister in den 30er Jahren - allerdings aus Gründen, die nicht an der Arbeiter-Sängerbewegung lagen - noch gravierender (s.u.). Die Durchführung der

(1) Fränkel hat in seiner Tabelle nicht berücksichtigt, daß einige Chormeister - und wohl vor allem Musiker - mehrere Arbeiter-Gesangvereine leiteten (etwa Viktor Korda, Heinrich Schoof, Franz Leo Human), wodurch die Zahlen wahrscheinlich ein verzerrtes Bild geben.

Kurse war offenbar nicht problemlos, wie aus einer Notiz in der ASZ hervorgeht: Neben der geringen Nutzung eines Kurses in Himberg bei Wien gab es Schwierigkeiten bei der Finanzierung; der ÖASB, der immer wieder auf die Notwendigkeit der Kurse hingewiesen hatte, konnte für die Kurse nur beschränkte Mittel freimachen:

> "Ein Ansuchen an den Reichsverband brachte nur ein Schreiben, in dem die Nützlichkeit eines Kurses betont, aber gleichzeitig bedeutet wurde, denselben wegen zu geringer Teilnahme auf nächstes Jahr zu verschieben" (Graf in ASZ 11/1926, S 169).

Öffentliche Subventionen wurden für die Kurse nicht gewährt, jedoch stellten Partei-, Gewerkschafts- und Kulturorganisationen der Sozialdemokratie Räumlichkeiten und Gelder zur Verfügung (vgl. AZ 21. 9. 1931, S 5; Protokoll ÖASB 1930, S 18).

Das dritte bereits aus der unmittelbaren Nachkriegszeit rührende Problem (das eigentlich noch wesentlich älter war; vgl. oben S 338 f.) war das Verhältnis der Arbeiter-Sängerbewegung zu den politischen und gewerkschaftlichen Organisationen der Arbeiterbewegung. Die Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung, aber auch die einzelnen Vereine fühlten sich von den politischen Organisationen zu wenig beachtet, aber auch zu wenig gefördert, obwohl umgekehrt anläßlich von Feiern der Sozialdemokratie gerade die Arbeitersänger immer wieder herangezogen wurden. Deutlich wurde das zwispältige Verhältnis zwischen Sängern und Partei aus Anlaß von Veranstaltungen (entweder der politischen Organisationen oder der Sänger), an der Kritik mangelnder Subventionsbereitschaft, an der geringen Teilnahme politischer Funktionäre an den Tagungen des ÖASB und an den Beziehungen zur Parteipresse. Die Proto-

kolle der Verbands- bzw. Bundestage sprechen immer wieder von den gegenseitigen Problemen. Am Verbandstag 1926 war anfangs überhaupt kein offizieller Vertreter der politischen Organisationen anwesend; Bach kam gegen Ende des Berichts von Obmann Fränkel, Ellenbogen noch später (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 14, S 21, S 33). Grießauer und Frauenhof (beide Gau Graz) klagten über mangelnde Unterstützung ihrer Arbeit durch Partei und Gewerkschaft (Protokoll ÖASB 1926, S 29, S 31); Dienstl (Schrems) forderte eine alle zwei Wochen regelmäßig erscheinende Rubrik in der AZ (Bach war zu diesem Zeitpunkt offenbar wieder gegangen; dieser Vorschlag wurde erst ab Februar 1930 verwirklicht). Ellenbogen meinte daraufhin, daß die AZ andererseits von den Arbeiter-Gesangvereinen zu wenig informiert würde und sagte: "... wir sind uns darüber klar, daß auch der Arbeitersang eine der Formen des Klassenkampfes ist", was auch sinngemäß im Parteiprogramm stehe (Protokoll ÖASB 1926, S 32 - 34). Anschließend berichtete Hattenberger (Klagenfurt) darüber, daß Arbeiter-Gesangvereine die Miete für einen Saal der Arbeiterkammer bezahlen müßten (Protokoll ÖASB 1926, S 35). Natter (Wien Favoriten) beschwerte sich über die "Negierung" der Arbeiter-Gesangvereine durch die Parteipresse (Protokoll ÖASB 1926, S 38), ebenso Kraizir (Wien - Innen), der zudem feststellte, daß die offiziellen Parteivertreter den Verbandstag bereits wieder verlassen hatten und daß die Arbeiter-Gesangvereine zuwenig Subventionen erhielten (Protokoll ÖASB 1926, S 40). Dann kam Bach neuerlich zu diesem Verbandstag. Er betrat das Rednerpult mit den Worten:

> "Werter Verbandstag! Ich habe die Angriffe nicht gehört, aber ich bin überzeugt, daß welche da waren" (Protokoll ÖASB 1926, S 43).

Das Protokoll vermerkt an dieser Stelle: "(Heiter-

keit)". Er versprach die - erst vier Jahre später eingerichtete - regelmäßige Rubrik in der AZ und nannte ein weiteres Problem, das im Verhältnis zwischen Sängern und Partei bestand: Die Sänger würden oft erst am Vorabend des 1. Mai erfahren, in welcher Weise sie bei den Maifeiern mitwirken sollten (Protokoll ÖASB 1926, S 46). Das Protokoll des Bundestags von 1928 vermittelt das gleiche Bild; stellvertretend für eine lange Reihe von Vorwürfen seien genannt: Baga (Wien Floridsdorf) berichtete, daß bei der Bezirkskonferenz in Floridsdorf alle Organisationen (Arbeiter-Turner usw.) Berichte bringen durften, nicht aber die Sänger (Protokoll ÖASB 1928, S 37). Oettle (von der Wiener "Freien Typographia") meinte zu den Problemen mit der AZ:

> "Der Chefredakteur der 'Arbeiter-Zeitung', Austerlitz, hat in einer persönlichen Unterredung erklärt, er habe keinen Sinn für Musik" (Protokoll ÖASB 1928, S 45).

Der Gau Wien I beantragte auf diesem Bundestag:

> "Der Bundestag möge mit allen Mitteln anstreben, den Arbeitergesangvereinen in den sozialdemokratischen Tageszeitungen für ihre Ankündigungen gleich allen anderen Organisationen eine Rubrik einzuräumen" (Protokoll ÖASB 1928, S 6).

Zu den Problemen mit der AZ meinte Pisk, der Mitarbeiter in der AZ für Musik war:

> "Von einem Debatteredner wurde darüber geklagt, daß ich oder mein geschätzter Kollege Dr. Bach dem Arbeitergesang nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenken. Ich weiß mich davon frei. Ich stehe der ganzen Bewegung wohlwollend gegenüber, aber ich muß schon sagen, was man in manchen Arbeiterkonzerten zu hören bekommt, ist nicht danach angetan, ein Lob darüber zu schreiben. Wenn man darüber schweigt, sind die Vereine beleidigt. Ich will keinen Namen nennen, sondern nur konstatieren, daß gerade in den Konzerten, die ich besuchen konnte, viel

> Gutes und Schönes zu beobachten war. Weiters ist folgende Schwierigkeit vorhanden. Es kommt vor, daß an einem Abend vier bis fünf Veranstaltungen stattfinden, weil die Vereine sich gegenseitig nicht davon benachrichtigen, was sie vorhaben. Es kommt vor, daß zwei große Konzerte an einem Tage stattfinden. Dazu kommt noch eine Reihe anderer Veranstaltungen. Dann besucht der Musikreferent wieder ein Konzert, in dem der Chormeister des betreffenden Vereines die Musikkultur dadurch fördern will, daß er seine eigenen Werke aufführt. Der Chormeister ist dann sehr beleidigt, weil man seinen Kompositionen nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenkt. ... Ich gebe zu, daß es bei dem gegenwärtigen Betrieb in einer Tageszeitung nicht möglich ist, jeder Bewegung die Förderung angedeihen zu lassen, die sie verdient. Ich gebe zu, daß von mir manches versäumt wurde. Es ist auch von Ihnen manches versäumt worden. Es kommt zum Beispiel sehr oft vor, daß ich nachträglich davon erfahre, daß ein Arbeitergesangverein eine Veranstaltung gehabt hat, über die nicht referiert wurde. Ich persönlich habe keine Kenntnis. Auch haben wir in der Zeitung zu wenig Raum. In dieser Beziehung wird es vielleicht besser werden, wenn Sie diese Rubrik in der 'Arbeiter-Zeitung' bekommen. Also es ist nicht Nachlässigkeit von uns, wenn wir nicht berichten. Manchmal ist es Unkenntnis oder es kommt etwas an eine falsche Adresse in die Redaktion der 'Arbeiter-Zeitung' und wird in ein falsches Fach gelegt. Wir tun unser Möglichstes und die Beschwerden, die gegen die Parteipresse vorgebracht werden, treffen uns eigentlich nicht" (Protokoll ÖASB 1928, S 65).

Erst in der Berichtsperiode des Bundestags von 1930 wurden, dem Protokoll zufolge (Protokoll ÖASB 1930), weniger Angriffe in diesem Bereich erhoben.

Entsprechend häufig sind Bemerkungen zum Verhältnis zur Partei in der ASZ. Hier wurde das Problem auch vom Gesichtspunkt der Tatsache betrachtet, daß viele organisierte Arbeiter Mitglieder in bürgerlichen Gesangvereinen waren (s.o.); aus diesem Anlaß wurde bereits 1923 gefordert:

> "Es wird also eine besondere Aufgabe unserer leitenden Funktionäre in den Vereinen sein, die politischen Organisationen aus ihrer Lethargie aufzurütteln und sie zu Fürsprechern unserer Kulturarbeit zu machen, der die Partei einen beträchtlichen Teil ihres Aufschwunges zu verdanken hat, denn aus den Reihen der Arbeitersänger sind der Partei nicht die schlechtesten Kämpfer entstanden und die Sänger sind auch heute noch die opferwilligsten Parteigenossen" (ASZ 12/1923, S 1 f.; vgl. ähnlich auch Henke in ASZ 11/1925, S 7 und Mitteilungsblatt 13, November 1928, S 2).

In einem Bericht vom Bundestag 1928 hieß es:

> "Ein offenes Wort sei betreffs der Delegierten, die von den politischen und gewerkschaftlichen Organisationen entsendet wurden, gesagt. Wir haben auf unseren Verbandstagen immer wieder feststellen müssen, daß nicht nur unsere Bestrebungen nicht jener Förderung teilhaftig werden, die sie in agitatorischem Sinne erheischen würden, sondern des öfteren erfahren müssen - eben, weil man mit unseren Zielen zu wenig vertraut ist - daß uns oft auch noch überflüssige Schwierigkeiten bereitet werden. Nun wäre eine Hauptversammlung unseres Bundes wohl geeignet, hier einen Kontakt zu schaffen und Zielklarheit zu geben, doch leider sind die berufenen Genossen dieser Korporationen nur bei dem einleitenden offiziellen Teil anwesend, so daß in diesem Punkt eine Beratung und Stellungnahme so gut wie ausgeschlossen erscheint. Daß bei solcher Gepflogenheit der proletarischen Gesamtbewegung kein besonderer Dienst erwiesen wird, ist klar und braucht wohl nicht des näheren erörtert zu werden. Dies Klagelied könnte doch endlich einmal für immer verstummen" (Mitteilungsblatt 6, April 1928, S 1).

Daneben gab es aber noch eine Reihe weiterer gravierender Probleme in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung. Noch 1926 war die Arbeitslosigkeit so hoch, daß viele Arbeiter-Gesangvereine gefährdet oder bereits sistiert waren (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 12). Dieses Problem besserte sich zwar vorübergehend in den darauffolgenden Jahren, nahm aber ab etwa 1929/30 wie-

der rasch zu. Allerdings waren in manchen Industrieorten auch 1927/28 70 bis 80 % der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine arbeitslos (Protokoll ÖASB 1928, S 15). Auswirkungen davon waren spürbar im Bereich der Zahl der unterstützenden Mitglieder der Vereine ("... die meisten Vereine besitzen nämlich gar keine oder nur wenige unterstützende Mitglieder"; Protokoll ÖASB 1926, S 14) und daher in der Finanzlage der Vereine, aber auch - indirekt - in der Finanzlage des Dachverbands: Eine große Zahl von Vereinen war mit der Bezahlung der Beiträge an den Dachverband erheblich im Rückstand (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 12). Aufforderungen, diese Schulden zu begleichen kehrten häufig wieder (z.B. ASZ 4/1925, S 8 f., ASZ 8/1925, S 9). In der ASZ 9/1925 wurde der Kopf von Seite 9 in Riesen-Lettern mit der Mahnung versehen: "Obmann und Kassier! Habt ihr eure Pflicht gegenüber dem Verbande erfüllt? Die Zeitung ist in Gefahr!" Nicht nur die ASZ war dadurch betroffen, sondern natürlich auch der Verlag des ÖASB und die größeren organisatorischen Vorhaben des Dachverbands, wie etwa die Chormeisterkurse. Zwar erhielten der Dachverband und einzelne Gaue immer wieder Subventionen (etwa 1925 und 1926 von der Gemeinde Wien; dies ist im übrigen auch im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Arbeitersängern und politischen Organisationen der Sozialdemokratie von Interesse; s.o.), aber dennoch brachten die Mitgliedsbeiträge den größten Teil der Einnahmen und die ASZ machte den größten Teil der Ausgaben aus (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 22). 1928 konnte hingegen von einer beträchtlichen Besserung der finanziellen Lage zumindest des Dachverbands berichtet werden, obwohl der Kassier doch einige Probleme (etwa in der Finanzierung der ASZ) anzuführen wußte (Protokoll ÖASB 1928, S 14, S 24 f.). Diese

Verbesserung ergab sich nicht zuletzt durch eine Beitragserhöhung (vgl. ASZ 4/1928, S 49), aber auch durch Subventionen, etwa der Arbeiterbank (Protokoll ÖASB 1928, S 59).

Geringe Probleme gab es hingegen mit Arbeiter-Gesangvereinen, die die Parteilinie der Sozialdemokratie bzw. die Linie des ÖASB verließen. Stellungnahmen gegen Kommunisten blieben hauptsächlich auf die unmittelbare Nachkriegszeit beschränkt. Zu vereinsinternen Auseinandersetzungen sind heute wenig Quellen erhalten. Über eine solche Auseinandersetzung berichtete Hanns Eisler; er leitete 1919/20 den Floridsdorfer AGV "Stahlklang" (Siemens-Schuckert-Werke). 1920 verließ Eisler nach Auseinandersetzungen mit dem Vorstand den Chor, der allerdings damals nicht Mitglied des gesamtösterreichischen Reichsverbands der Arbeiter-Gesangvereine war. Die Streitigkeiten hatten ihren Anlaß wahrscheinlich am Festhalten der Funktionäre des Chors an der überkommenen Chorliteratur (volkstümliche Lieder, Bearbeitungen klassischer Chorwerke etc.). Der Chor beendete kurz nach Eislers Weggang seine Tätigkeit (Zobl 1978, S 140 f.). Ab wahrscheinlich 1921 leitete Eisler, ebenfalls in Floridsdorf, den AGV "Karl Liebknecht". Der Hinweis Eislers auf Kompositionen für diesen Chor ("Wir sangen wilde Lieder, die zum Teil ich auch komponierte"; Hanns Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S 208; zit. n. Zobl 1978, S 142) konnte laut Zobl bislang nicht bestätigt werden. Zu den erwähnten "wilden Liedern" meint Zobl unter Berufung auf einen Leserbrief in der ASZ (6/1924, S 3), dies wären Lieder gewesen, wie etwa der Dänische Sozialistenmarsch, die Warschawianka, der Rotgardistenmarsch, "Wenn wir schreiten Seit' an

Seit'", "Am Wege rote Rosen blüh'n, wenn Rotgardisten nach München zieh'n", der Karl Liebknecht-Marsch und das Wiener "Hörlgassenlied". Aufgrunddessen vermutet Zobl einen zumindest indirekten Zusammenhang mit dem Ausschluß des "Karl Liebknecht-Chors" aus dem ÖASB im Jahr 1925 (Zobl 1978, S 142 f.). Dies ist aus zwei Gründen vermutlich nicht richtig. Zum einen wurden diese Lieder ja bereits, wie aus dem genannten Leserbrief hervorgeht, damals von der sozialistischen Jugend gesungen, waren also auch innerhalb der Partei verbreitet; sie wurden überdies 1926 zum Teil (drei der genannten Lieder) in ein sozialistisches Liederbuch (Lied und Kampf, 1926) aufgenommen, so daß sie wohl kaum 1925 Anlaß für einen Ausschluß eines Vereins aus dem ÖASB sein konnten. Schwerer wiegt aber noch, daß der 1925 ausgeschlossene Verein zwar auch AGV "Karl Liebknecht" hieß, aber in Hernals wirkte und den Zusatz "Karl Liebknecht II" trug; es handelte sich vermutlich um einen anderen Chor, als den von Eisler früher geleiteten Chor (vgl. ASZ 3/1925, S 12; ASZ 5/1925, S 12; Protokoll ÖASB 1926, S 13 und S 76). Dieser Verein wurde "wegen Nichterfüllung seiner Verpflichtungen im Gau aus dem Verband ausgeschlossen". Hinter dieser Formulierung wurde die Tatsache verborgen, daß die Mitglieder des Vereins Kommunisten waren. Ein Protest des Vereins gegen den Ausschluß wurde abgelehnt (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 13 und S 76). Zwei andere Vereine schieden ebenfalls durch Abweichungen aus, einer davon durch Ausschluß; aufgrund ihrer Namen ist jedoch zu vermuten, daß diese Vereine sich nach rechts von der Sozialdemokratie absetzten: Es waren dies der AGV "Liederfreunde" (Salzburg), der freiwillig austrat und sich nachher "Deutsche Eiche" nannte (vgl. Protokoll ÖASB 1926,

S 18 f.; das Protokoll vermerkt dies ausdrücklich als "Einzelfall") und die "Bundesbahn-Sängerrunde" Graz (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 5).

Ohne genauere Informationen wurde 1928 berichtet, daß jeder Verein in dieser Zeit eine große Umwälzung durchmache,

> "die sich in vielen Vereinen oft bis zu einer die Bestandsfähigkeit bedrohenden Krisis auswächst. Die Auswahl der Chöre geschieht oft unter heftigen Kämpfen der Funktionäre und Mitglieder, und wo dies offiziell nicht geschieht, so setzt um so ausgiebiger dann beim Biertisch die Kritik ein.
>
> Wir stehen eben - ohne daß wir es oft selbst ahnen - inmitten einer Revolution unseres Sangeslebens und müssen sehr darauf achten, es allen unseren Sängern und Zuhörern möglich zu machen, mithalten zu können. Dabei müssen wir unseren Stürmern und Drängern - die sich hauptsächlich aus den 'Jungen', soweit sie überhaupt von uns erfaßt werden konnten, rekrutieren - im Interesse der guten Sache Rechnung tragen" (Mitteilungsblatt 13, November 1928, S 1).

Dem Neuen sei insgesamt zuwenig Rechnung getragen worden (Mitteilungsblatt 13, November 1928, S 2). In der Regel konnten solche Auseinandersetzungen offenbar innerhalb der Vereine ausgetragen werden; die Zahl solcher Streitigkeiten nahm wohl etwa um 1928/29 zu, jedoch liegen hierzu wenig Informationen vor. Diese Auseinandersetzungen gingen wohl selten über den Vereinsrahmen hinaus. Zur Wiener "Freien Typographia" gibt es Informationen hierzu. Innerhalb des Chors war es bereits ab Herbst 1926 immer wieder zu Debatten um die künstlerische Richtung gekommen, bei denen eine Gruppe die stärkere Berücksichtigung zeitgenössischer Musik forderte. Sekundär ging es dabei auch um die Einbeziehung neuer Chorlieder mit sozialistisch-kämpferischem Text.

Diese Kritik an der herkömmlichen Programmgestaltung war gleichzeitig Kritik am langjährigen Leiter der "Typographia", Heinrich Schoof (der übrigens Schüler Anton Bruckners gewesen war). Dieser konnte denn auch mehrmals nur mit Mühe vom Rücktritt abgehalten werden (z.B. Dezember 1926, Dezember 1928; Skudnigg 1969, S 95, S 111, S 119). Zusätzlich wurde vor allem durch die zunehmende Zusammenarbeit des Chors mit Anton Webern und vor allem in den Jahren 1928 und 1929 deutlich, daß Schoofs Leistungsfähigkeit angesichts der Qualitäten von Webern nicht mehr den gestiegenen Ansprüchen des Chors zu genügen vermochte (vgl. Skudnigg 1969, S 119). Am 1.9. 1929 fand eine Plenarversammlung des Chors statt.

> "Die gegensätzlichen Auffassungen in künstlerischer Hinsicht zwischen Schoof und Dr. Webern waren naturgemäß sehr groß. Auch der Chor hatte sich dadurch in eine konservative und eine avantgardistische Gruppe geteilt, wobei sich die Gewerkschaft ... hinter die Konservativen gestellt hatte" (Skudnigg 1969, S 129).

Aus diesem Grund mußte in dieser Versammlung bekanntgegeben werden, daß Webern - wie es in der Chronik heißt - "ausschied", weshalb die Stelle eines zweiten Chormeisters (neben Schoof, der im Amt blieb) ausgeschrieben wurde (Skudnigg 1969, S 129).

Fast jeder einzelne Verein sah sich von einer weiteren Schwierigkeit bedroht: von Nachwuchsproblemen. Besonders in der unmittelbaren Nachkriegszeit scheinen sie enorm gewesen zu sein (vgl. Baruch 1929, S 158), jedoch blieb es auch später - von wenigen Ausnahmen abgesehen (Willfort sprach von "aufstrebenden Sängerbünden mit ihrem jugendlichen Sängermaterial"; Willfort in ASZ 3/1925, S 1) - nicht weniger schwie-

rig, junge Sozialisten für die Arbeiter-Gesangvereine zu gewinnen.

> "Ich habe mich bemüht, das Durchschnittsalter der Sänger in vier wahllos herausgegriffenen Vereinen genau festzustellen. Der Vereinsbenjamin, der Jüngste, war 25 Jahre alt, die Ältesten in jedem Vereine zählten 59, 62, 66 und 67 Lebenslenze. Das Durchschnittsalter der Sänger überschritt beträchtlich das 40. Lebensjahr. - Seien wir ehrlich! Bei der Reorganisierung unserer Vereine nach dem Zusammenbruche sammelten sich die 'bewährten Alten' und stießen einige Jahre später, als der Sport die Welt eroberte, durch maßloses Poltern gegen die Körperkultur die Jungen vor den Kopf. Wie unsere Bewegung unter den Auseinandersetzungen zwischen Jung und Alt litt! Als wenn es ein Verdienst wäre, alt oder jung zu sein. Und als von Seite der Jungen die mit Recht befehdeten kranken Auswüchse in unseren Vereinen zum größten Teile überwunden waren (Proben bei Alkohol und Tabakdampf, die kindischen Kinkerlitzchen mit Trinkhörnern, Fahnenjunkerstulpen usw.), war der Anschluß - versäumt" (Marini in ASZ 10/1928, S 163; Hervorh. i.O.).

Bundesweit war 1930 die Situation allerdings besser: Rund 43 % der männlichen Mitglieder waren unter 30 Jahre alt, allerdings auch rund zehn Prozent über 50 Jahre. Das Durchschnittsalter betrug 33,5 Jahre. Bei den weiblichen Mitgliedern lag das Durchschnittsalter bei 29,5 Jahren, der Anteil der Unter-30-jährigen betrug knapp zwei Drittel (vgl. Fränkel o.J., S 16). Allerdings war auch damals noch der Gau Innsbruck (über den das obige Zitat von Marini wahrscheinlich berichtete) derjenige mit den ältesten Mitgliedern. Interessant ist, daß ausgerechnet einige der kleinsten Gaue ein sehr niedriges Durchschnittsalter ihrer Mitglieder aufwiesen: Ebenfurth, Gmünd, Traisen und Vorarlberg. Überdurchschnittlich viele Mitglieder im Alter von 61 bis 70 Jahren hatte neben dem Gau Innsbruck noch der Gau Salzburg; überdurchschnitt-

lich viele Mitglieder im Alter von 18 bis 25 Jahren hingegen hatten die Gaue Amstetten, Bruck/Leitha, Ebenfurth, Gloggnitz, Gmünd, St. Pölten und Vorarlberg (berechnet nach Fränkel o.J., S 16).

Der Arbeiter-Sängerbund versuchte, dieser Entwicklung zur Überalterung entgegenzusteuern. Einerseits hatte - neben anderen Funktionen, die im Vordergrund standden - sowohl die Integration der Gesangvereine als Massenchöre in die beginnende proletarische "Festkultur" zu Ende der 2Oer Jahre, als auch die Propagierung des gemischten Chors wohl auch diesen Nebenaspekt; andererseits wurde zunehmend - aber wohl auch durch die politische und wirtschaftliche Lage bedingt - andere, neue Chorliteratur in das Repertoire der Arbeiter-Gesangvereine aufgenommen (vgl. unten Kap. 3.1.2.3.); und - zum Dritten - begann der ÖASB intensiv, Kindersingschulen zu fordern und zu fördern.

> "Unsere größte Hoffnung aber steht, so glaube ich zuversichtlich, bei den Kindern! ...
>
> Damit ist uns also der Weg gewiesen: Wir haben das allergrößte Interesse an der musikalischen Ausbildung unserer Jugend, vor allem an der Errichtung möglichst vieler Kindersingschulen! Die 'Cadres', die organisatorische Basis böten uns ja die 'Kinderfreunde', welche auch schon da und dort ihre Schützlinge zum Chorgesang anhalten und sie dafür schulen lassen. Die systematische Erfassung und Ausbildung jedoch werden sie schwerlich allein auf sich nehmen wollen und können. Da muß ihnen die Sängerschaft zu Hilfe kommen, indem sie die Einrichtung solcher Schulen nach Kräften fördert. Auch die Chormeister wird man für die Sache gewinnen müssen. ...
>
> Aber bei der Schulung allein soll es nicht verbleiben. So bald, als es nur möglich ist, sollen wir die Kinder mit heranziehen zur Ausübung. Sie sollen nur lustig mitsingen in unseren gemischten Chören!" (Polnauer in ASZ 11/1926, S 168; Hervorh. i.O.).

Die Forderung kehrte immer wieder (ein Beispiel für mehrere: Marini in ASZ 10/1928, S 163) und der ÖASB setzte sich sehr für ihre Verwirklichung ein. Dem Beschluß zur Errichtung und Förderung von Kinderchören am Verbandstag 1926 (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 65 f.) folgte 1927 eine große Werbeaktion (ASZ 9/1927, S 157), in deren Rahmen auch in der AZ geworben wurde (Richard Fränkel, Schaffet Kinderchöre!, in: AZ 30.8. 1927, S 8). Die Steigerung der Anzahl der Arbeiter-Kindersingschulen und ihrer Kinder blieb anfangs zögernd, ging jedoch anfang der 30er Jahre recht rasch, war allerdings vorwiegend auf Wien begrenzt (vgl. Anhang I, Tab. 7 a). Die Zusammenarbeit mit den Kinderfreunden, die nach Möglichkeit angestrebt wurde, erwies sich teilweise jedoch als problematisch, wenn alle Kinder in einem Hort automatisch an den Übungen teilnehmen sollten: Die Eltern vertraten häufig den Standpunkt, die Horte wären zur Erholung der Kinder da, zu lernen hätten sie in der Schule genug (vgl. Marini in ASZ 10/1928, S 163). Auch mit den Schulbehörden konnte es außerhalb Wiens zu Schwierigkeiten kommen: Fischer (Gau Bruck/Mur) berichtete 1928, daß der Bezirksschulrat Kindern mit schlechter Sittennote den Besuch von Kursen jeglicher Art außerhalb der Schule untersagt hatte; die anfänglich erfolgreiche Agitation für einen Kinderchor scheiterte deshalb (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 30 f.).

In geringerem Ausmaß wurden auch Jugendchöre gefördert, jedoch konnte der ÖASB hier keinen Erfolg erzielen, der auch nur annähernd dem der Arbeiter-Kindersingschulen vergleichbar wäre (vgl. Anhang I, Tab. 7 b).

Neben das bereits erwähnte Problem der einzelnen Ar-

beiter-Gesangvereine mit der Einbeziehung junger Sänger trat als weiteres Problem eine recht hohe Fluktuation der Mitglieder. In der ASZ ist darüber wenig zu finden, jedoch wurde diese Tatsache am Bundestag 1928 festgestellt (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 15). Dazu trat eine ebenfalls hohe Fluktuation der Funktionäre der Vereine:

> "Von zwei Dritteln unserer Vereine wird alljährlich entweder der Obmann oder der Schriftführer ausgetauscht" (Protokoll ÖASB 1926, S 26).

Die Folge mußte eine Erschwerung der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit Nachbarvereinen und dem Dachverband sein. Für eine hohe Fluktuation der Mitglieder spricht weiters, daß die Vereine häufig nicht ihren exakten Mitgliederstand angeben konnten. Letzteres hatte aber noch einen weiteren Grund: Je weniger Mitglieder die Vereine angaben, desto kleinere Beträge mußten sie dem ÖASB bezahlen. Die Zahlungssäumigkeit vieler Vereine, die den ÖASB Mitte der 20er Jahre in finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatte, war wohl keineswegs ausschließlich auf Arbeitslosigkeit der Mitglieder zurückzuführen (vgl. oben S 354), sondern war für viele Arbeiter-Gesangvereine ein zweiter Weg neben der Angabe zu geringer Mitgliederzahlen, Geld in der Kasse zu behalten. Am Bundestag 1928 wurde festgehalten, daß viele Sänger dem Bund nicht gemeldet wären; der Feststellung folgte der Zwischenruf: "So ist es!" (Protokoll ÖASB 1928, S 15). Zwei Gründe führte Bundesobmann Fränkel in seinem Bericht dafür an: Einerseits ermöglichten auf diese Weise die Arbeitersänger, die noch Arbeit hatten, ihren arbeitslosen Kollegen das Weitersingen im Verein, ohne den Mitgliedsbeitrag zahlen zu müssen; andererseits würden Vereine auf diese Weise Geld, das der Bundesorganisation zustehe, "unterschlagen" (Protokoll ÖASB

1928, S 16 f.)(1). Dasselbe Problem stellte sich auch auf den folgenden Bundestagen; der ÖASB reagierte damit, für Arbeitslose einen eigenen ermäßigten Beitrag und für besondere Fälle Freimarken einzuführen, um so den Vereinen bzw. den Betroffenen entgegenzukommen, aber dennoch Beiträge und einen exakten Überblick über die Mitgliederzahlen zu erhalten (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 5; Bericht ÖASB 1933, S 4). Zu diesem Bereich ist weiters zu erwähnen, daß auch nicht-arbeitslose Gesangvereins-Mitglieder von "nicht wenigen" Vereinen sehr verspätet oder gar nicht dem Bund gemeldet wurden, "wodurch dem Bund gleichfalls nicht unbedeutende Beträge entzogen wurden" (Protokoll ÖASB 1930, S 5 f.).

Neben diesem Punkt, der zu Auseinandersetzungen zwischen Vereinen und Dachverband führte, barg auch der Bereich der Publikationen (insbesondere der veröffentlichten Noten) des Bundesverlags beträchtlichen Konfliktstoff. Die Konflikte entzündeten sich jedoch nicht primär an inhaltlichen Fragen, sondern an Fragen der Verteilung und des Verkaufs der Noten an die einzelnen Vereine. Verlag und Bund unterschieden zwischen "Pflicht"- und "Wahlchören". Für die Pflichtchöre bestand die Verpflichtung der Vereine, die Noten zu kaufen. In anbetracht der sehr geringen Produktionszahlen des Verlags, wobei von dieser Produktion ja wieder nur ein Teil den Pflichtchören zugeordnet wur-

---

(1) Eine Folge davon ist weiters, daß die in Anhang I vorgelegten Zahlen möglicherweise zu niedrig sind, weil sie nur die dem Bund gemeldeten Sänger beinhalten. Angaben über die Größenordnung der dadurch bedingten Abweichungen liegen mir nicht vor.

de, konnte die daraus entstehende Belastung der Vereine nicht sehr groß sein, andererseits ermöglichte erst diese Absatzgarantie dem Verlag das finanzielle Überleben. Trotzdem sandten immer wieder einzelne Vereine die automatisch zugesandten Pflichtchöre zurück; und die Wahlchöre wurden wenig gekauft (Protokoll ÖASB 1926, S 20). Vielmehr wurden von den Vereinen Chöre aus Deutschland, unter anderem vom Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds, in weitaus größerer Zahl gekauft (Protokoll ÖASB 1928, S 25); zudem würden die Vereine, so berichtete Obmann Fränkel, sehr häufig die teureren Produktionen der typischen Liedertafelliteratur der bürgerlichen Verlage kaufen (Protokoll ÖASB 1926, S 88 f.).

> "Die Vereine bekämpfen die Pflichtchöre, sie sagen aber gleichzeitig, die Wahlchöre könnt ihr euch auch behalten" (Protokoll ÖASB 1928, S 89).

Der Bund zog deshalb für das Jahr 1927 die Konsequenz, auf die Herausgabe von Pflichtchören ganz zu verzichten; die Berichte von 1928 sprechen jedoch nicht für einen Erfolg dieser Maßnahme (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 88 f.); davon wurde daher wieder abgegangen (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 7). Trotzdem wurde 1930 die Herausgabe von Pflichtchören grundsätzlich eingefroren (vgl. Bericht ÖASB 1933, S 7). 1928 wurde den Vereinen vorgeworfen, sie würden die Pflichtchöre in ihr Archiv legen, statt sie zu singen (Protokoll ÖASB 1928, S 25; vgl. auch Beer in ASZ 5/1927, S 98). Um Geld zu sparen, würden die Vereine überdies häufig aus einer einzigen Partitur die Stimmen abschreiben, mit dem Ergebnis, daß die handschriftlichen Kopien voller Übertragungsfehler seien (Protokoll ÖASB 1928, S 97). Manchmal gaben einzelne regionale Dachorganisationen offenbar selbständig Lie-

dersammlungen oder -bücher heraus; der Bund verbot dies durch Beschluß 1928 (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 5). Von den zwischen dem Verbandstag 1926 und dem Bundestag 1928 veröffentlichten vier Pflichtchören wurden von keinem einzigen so viele Partituren abgegeben, wie Vereine bestanden; die Zahl der von den in diesem Zeitraum veröffentlichten Wahlchören abgegebenen Partituren blieb mit insgesamt 266 Partituren (von zwölf Wahlchören) weit unter der Zahl der dem Bundestag 1928 gemeldeten 471 Vereine; von den Wahlchören für gemischten Chor wurde kein einziger von mehr als 18 Vereinen gekauft (Protokoll ÖASB 1928, S 24). Nicht viel anders lauteten die Berichte zum Bundestag 1930: Zwar hatte sich die Zahl der Vereine, die Wahlchöre des Bundesverlags im Berichtszeitraum bezogen hatten, erhöht, aber immer noch hatten 252 Vereine (von 452 gemeldeten Vereinen) ausschließlich die Pflichtchöre abgenommen, jedoch keinen einzigen Wahlchor (Protokoll ÖASB 1930, S 7). Dazu hieß es im Protokoll:

> "Soweit die Begründung hierfür in dem Schwierigkeitsgrad einzelner Chöre zu suchen ist, kann man dies begreifen, nicht aber bei jenen Chören, die nach dem Gutachten der Chorprüfungskommission als 'mittelschwer' oder gar als 'leicht' zu gelten haben. Hier wurden vielmehr andere Gründe für die Nichtannahme dieser Chöre ins Treffen geführt, wie Kürze des Chores, 'nicht ins Gehör gehen' oder gar 'für uns nicht geeignet'. Wie aber aus unserer Programmschau (in der ASZ; W.J.) zu ersehen ist, werden von unseren Vereinen noch recht häufig minderwertige Chöre gesungen" (Protokoll ÖASB 1930, S 7 f.).

Aber nicht nur die vom Bundesverlag gedruckten Noten wurden wenig zur Kenntnis genommen.

> "Unsere Sängerzeitung (die ASZ; W.J.) wird gewöhnlich in den Übungsstunden gelesen,

während eine andere Stimme probt" (Protokoll ÖASB 1926, S 27).

Auch 1930 hieß es, die ASZ würde wenig gelesen (Protokoll ÖASB 1930, S 41). Die Abnahme der Sängerzeitung erfolgte automatisch. Nicht so die der Sängeralmanache, die der Verlag 1928 bis 1930 herausbrachte. Entsprechend schlecht ging ihr Verkauf; der Vorstand des Dachverbands sah sich daher veranlaßt, sie auch Vereinen, die die Almanache nicht bestellt hatten, zu übersenden, um auf diese Weise wenigstens einen Teil der Kosten zurückzuerhalten. Offenbar erhielt der Vorstand von einigen Vereinen oder Mitgliedern zu den Almanachen recht unfreundliche Briefe, auf deren Inhalt der Berichterstatter am Bundestag 1930 jedoch nicht näher eingehen wollte (Protokoll ÖASB 1930, S 11).

Darüber hinaus gab es immer wieder Konflikte zwischen einzelnen Vereinen oder Gauen und der Bundesleitung, über die mir jedoch nichts näheres bekannt ist. Vor allem zwischen den Gauen Graz und Wien I einerseits und dem Bund andererseits gab es Reibereien (vgl. etwa Protokoll ÖASB 1926, S 31; Protokoll ÖASB 1928, S 60), teilweise auch zwischen dem Gau Innsbruck und dem ÖASB (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 31). Umgekehrt äußerten Vertreter anderer Gaue immer wieder ihre Zufriedenheit mit der Arbeit des Vorstands (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 36 f., S 39). Die ASZ wurde in der Regel gelobt, Meinungsverschiedenheiten zu dieser Zeitung entzündeten sich höchstens an den Kritiken der Konzerte der Vereine, die manchmal den Betroffenen nicht genügend objektiv erschienen (vgl. etwa Protokoll ÖASB 1928, S 34 f.; AZ 17.2. 1930, S 6).

Die einzelnen Arbeiter-Gesangvereine standen neben

den bereits genannten Problemen vor zusätzlichen Schwierigkeiten, die den Bundesvorstand nicht unmittelbar betrafen. Die Probenarbeit etwa mußte, wo kein Klavier zur Verfügung stand, wesentlich erschwert sein. Nach einer Erhebung vor dem Bundestag 1928 besaßen jedoch von 289 Vereinen, die einen entsprechenden Fragebogen beantwortet hatten, nur 112, also nicht einmal die Hälfte, ein Klavier (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 16 und S 53), 1930 waren es 144 von 335 (Fränkel o.J., S 11). Noch schlechter stand es mit der Verfügung über ein eigenes Probelokal: Von den 335 Vereinen der Erhebung von 1930 hatte nur rund ein Drittel einen eigenen Proberaum, während die anderen Vereine im Gasthaus proben mußten (Fränkel o.J., S 3). Ein zweites, für die Mitglieder tagtäglich wohl schwerer wiegendes Problem kam von außen: Sowohl Sänger als auch Chormeister gerieten in den Vereinen außerhalb Wiens ab den späten 20er Jahren zunehmend unter politischen Druck. Bereits 1928 konnte die Übernahme einer Stelle als Chormeister eines Arbeiter-Gesangvereins für Lehrer außerhalb Wiens den Verlust der Stelle an der Schule bedeuten (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 102; vgl. auch Protokoll ÖASB 1930, S 4 und Marini in ASZ 10/1928, S 162). 1930 wurde berichtet, daß Arbeiter, die Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen waren, deshalb gemaßregelt worden seien; in diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, daß der Bundestag 1930 eine Protestresolution gegen das "Antiterrorgesetz" einstimmig annahm. Seit den Ereignissen in St. Lorenzen sei die Lage insbesondere in der Steiermark sehr verschärft: "Es ist heute so, daß die Arbeiter kaum mehr den Mut haben, zur Probe zu gehen"; die Arbeiter würden gezwungen, die Freien Gewerkschaften zu verlassen und der "unpolitischen" Gewerkschaft oder der Heimwehr beizutre-

ten, weshalb sie dann natürlich nicht mehr den Arbeiter-Gesangverein besuchen könnten (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 25 und S 89 f.). Zudem seien die Gehälter so niedrig geworden, daß selbst die Mitgliedsbeiträge kaum mehr bezahlt werden könnten (Protokoll ÖASB 1930, S 89). Weiters wurde festgestellt, daß die Besucherzahl bei Konzerten der Arbeiter-Gesangvereine gesunken sei (Protokoll ÖASB 1930, S 105).

Neben den bisher genannten Aktivitäten der Bundesleitung des ÖASB gab es eine Reihe weiterer Initiativen. Die Förderung von gemischten Chören und Chorzusammenlegungen sowie Versuche zur Einflußnahme auf die Konzertprogramme der Vereine werden unten (Kap. 3.1.2.3.) ausführlicher besprochen, der mehrfach von regionalen Dachorganisationen beantragte Zusammenschluß von Deutschem und Österreichischem Arbeiter-Sängerbund - oder wenigstens ihrer Verlage - unten in Kap. 3.1.2.5. 1926 wurde der Antrag gestellt, nur Mitglieder einer der sozialdemokratischen Organisationen sollten Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen werden können, bzw. müßten Neueintretende innerhalb kurzer Frist auch anderen sozialdemokratischen Organisationen beitreten; dieser Antrag wurde vom Verbandstag abgelehnt (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 54 f.). Am Bundestag 1928 wurde die Verlegung des ursprünglich für 1932 geplanten großen Deutschen Arbeitersänger-Bundesfests in Wien (Anlaß wäre das 30-jährige Bestehen des Verbands der Arbeiter-Gesangvereine in Österreich gewesen) auf das Jahr 1934 beschlossen, da tschechische und bayrische Arbeitersänger bereits für 1932 größere Sängerfeste geplant hatten. Die Planungs- und Vorbereitungsarbeiten wurden begonnen, das Fest konnte jedoch 1934 nicht mehr stattfinden (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 72, S 77).

Vollzählige Teilnahme aller österreichischen Arbeiter-Gesangvereine wäre verpflichtend gewesen, ebenso wurde ein Festbeitrag von öS 3.-, der ab Juli 1928 von allen Arbeitersängern in Raten eingehoben wurde, am Bundestag 1928 beschlossen (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 5). Weiters wurde, ebenfalls 1928, versucht, alle "proletarischen Musikvereine", also auch die Instrumentalvereine, der Organisation des Arbeiter-Sängerbunds einzugliedern, jedoch ist diese Initiative nicht verwirklicht worden (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 6).

Auch auf Vereinsebene gab es weitere Aktivitäten neben den genannten. Dazu zählten neben den Konzerten und Liedertafeln, den Mitwirkungen und den Stiftungsfesten, auch Sängerreisen im In- und Ausland zu befreundeten Arbeiter-Gesangvereinen. Hier könnten erst Detailforschungen genaueren Einblick verschaffen, ebenso in die Finanzgebarung und in den Stand des Notenmaterials der einzelnen Vereine. Ein Überblick über die Situation in ganz Österreich in diesen Bereichen, sowie in bezug auf die Berufe der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine, liegt lediglich für 1930 vor (vgl. oben S 321 - 331, vgl. auch unten S 387 - 394). Daneben hatten die Vereine auch eine Reihe von Verpflichtungen dem Dachverband gegenüber zu erfüllen. Die Abnahme und Verteilung der ASZ und der Pflichtchöre, sowie die Bezahlung des Bundesanteils der Mitgliedsbeiträge wurden bereits erwähnt. Weiters sollten die Vereine die Programme ihrer Konzerte einer Kommission in ihrem Gau zur Begutachtung vorlegen (vgl. hierzu unten Kap. 3.1.2.3.). Dazu traten weitere Verpflichtungen, wie der Verkauf von Bundesabzeichen (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 3), bei besonderen Anlässen die Kontrolle des Proben-

besuchs der Mitglieder durch Kontrollkarten (vgl. Mitteilungsblatt 9, Juli 1928, S 3), die Einhebung des Beitrags für das geplante Arbeitersänger-Bundesfest 1934 und etwa die Einhebung eines "Kindergroschens" im Frühjahr 1933 (AZ 8.5. 1933, S 3). Dazu kam auch die Abrechnung der Lustbarkeitssteuer und des Musikschutzes bei eigenen Veranstaltungen. Auf den einzelnen Vereinen lag daher in der Regel eine recht große Belastung durch Verwaltungstätigkeiten, die von den Funktionären ohne Bezahlung und zusätzlich zu den Proben geleistet werden mußten.

Die zweite Phase der Arbeiter-Sängerbewegung in der Ersten Republik mündete nach außen hin in einen glanzvollen Höhepunkt sowohl in der quantitativen Entwicklung, wie auch - wie unten (Kap. 3.1.2.3.) zu zeigen sein wird - der Wiedergabe des Erbes der klassischen und romantischen, teilweise auch der zeitgenössischen Musik. Dem Bild der eindrucksvollen Leistung nach außen hin stand jedoch der Alltag der weitaus überwiegenden Zahl der Arbeiter-Gesangvereine gegenüber. Er war häufig geprägt von den Geselligkeitsritualen, die der von den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen übernommenen Tradition der meisten Arbeiter-Gesangvereine entsprachen. Dazu traten deutlicher, als in den Anfangsjahren der Ersten Republik, zunehmend Unterschiede in den Interessen der Funktionäre in der Leitung des ÖASB und denen der Mitglieder eines großen Teils der Vereine. Sie rührten vor allem daher, daß der Dachverband, nachdem der Zentralisierungsprozeß im organisatorischen Bereich bis zur Mitte der 20er Jahre weitgehend abgeschlossen worden war, seinen zentralistischen Führungsanspruch auch auf das Alltagsverhalten der Vereine und ihrer Mitglieder sowie auf die Programmgestaltung der Vereine auszudehnen suchte. Entsprechend langsam stellten sich die - aus der Sicht der Bundesleitung - Erfolge dieser erneuten Zentralisierung ein. Diese Entwicklung konn-

te nicht ohne Rückwirkungen auf die Vereine selbst bleiben, die auf diese Weise einen allmählichen Funktionswandel erfuhren, auf den unten (vgl. Kap. 3.5.) näher einzugehen sein wird. Dem glanzvollen Höhepunkt der Arbeiter-Sängerbewegung stand aber auch die Tatsache gegenüber, daß dieser Höhepunkt lediglich von einigen wenigen Arbeiter-Gesangvereinen getragen war (vgl. unten Kap. 3.1.2.3.), während die meisten Vereine - vor allem außerhalb Wiens bzw. außerhalb der großen Städte - vor erdrückenden, die Vereinstätigkeit dauernd belastenden oder bedrohenden Problemen standen: vor finanziellen Schwierigkeiten, vor solchen der Chormeistersuche; hohe Mitglieder- und Funktionärsfluktuation, großer - und zunehmender - Anteil von Arbeitslosen, meist sehr kleine Mitgliederzahlen; vielfach hatten die Vereine weder geeignete Proberäume noch Klavier oder Harmonium für die Einstudierung zur Verfügung; der politische Druck von außen nahm zu; Auseinandersetzungen um "bürgerliche Reste" und Programmgestaltung, die zu lasten des Verhältnisses zwischen jungen und älteren Mitgliedern gingen; und schließlich wohl auch - wie häufig in Vereinen zu beobachten - interne Auseinandersetzungen und Rivalitäten zwischen einzelnen Mitgliedern oder Gruppen von Mitgliedern.

Zur dritten Phase: rund 1929 bis 1934

Verringerung der Zahlen der Vereine und der Mitglieder war das äußere Kennzeichen dieser Phase. Nach außen sichtbar wurde aber auch bei vielen Arbeiter-Gesangvereinen eine - teilweise schon in der zweiten Phase zu beobachtende - Veränderung im Repertoire der Vereine in Richtung auf neue, teilweise proletarische Chorliteratur (vgl. dazu ausführlicher Kap. 3.1.2.3.).

Und noch ein Drittes wurde sichtbar nach außen: Die Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine wurden nun doch zunehmend weniger in Gasthäusern, Bierzelten und ähnlichem veranstaltet, sondern eher in Konzertsälen oder anderen geeigneten Hallen (auch diese Entwicklung kündigte sich bereits in der zweiten Phase an). Diese Veränderung, seit den frühen 20er Jahren in Gang, setzte sich um 1930 zunehmend - allerdings vorwiegend in Wien - durch (vgl. etwa AZ 7.4. 1931, S 5); sie steht in Zusammenhang mit der Bekämpfung der "bürgerlichen Reste" durch die Funktionäre des ÖASB.

Diese "bürgerlichen Reste" blieben nach wie vor ein Problem in der Arbeiter-Sängerbewegung. Es war und blieb durchaus gegen die Interessen der Funktionäre des ÖASB, daß noch immer auf Fahne und Trinkhorn, auf Geselligkeit und "Humoristika" Wert gelegt wurde (1930 besaß noch knapp mehr als die Hälfte aller Vereine eine Vereinsfahne und ein Viertel ein Trinkhorn; vgl. Fränkel o.J., S 9; Fränkel in ASZ 10/1931, S 150). Bälle, Vergnügungsveranstaltungen etc. machten mehr als die Hälfte aller vereinseigenen Veranstaltungen aus und daneben waren Veranstaltungen unter dem Titel "Liedertafel" die zweitstärkste Gruppe von Veranstaltungen der Vereine. Zusammen ergaben diese beiden Veranstaltungsarten drei Viertel aller eigenen Veranstaltungen der Vereine, während die Funktionäre vorwiegend für Konzerte plädierten, die jedoch nur ein Siebtel der eigenen Veranstaltungen ausmachten (vgl. Fränkel o.J., S 8). Aber die Funktionäre konnten nun zunehmend von - aus ihrer Sicht - Erfolgen in diesem Kampf berichten. Die Fahnenjunker verloren offenbar massiv an Stellenwert (Protokoll ÖASB 1930, S 104). Für Wien wurde im selben Jahr festgestellt, die meisten Vereine hätten bereits den

"Schritt von der Gasthausliedertafel zum Konzertgemäßen" getan (AZ 17.3. 1930, S 6; daß sich diese Tendenz in Wien tatsächlich durchsetzte, zeigen die Zahlen in Anhang I, Tab. 8, denen zufolge Wiener Vereine einen weit geringeren Anteil an "Sonstigen Veranstaltungen" und "Liedertafeln" bei allen eigenen Veranstaltungen aufwiesen, als es dem bundesweiten Durchschnitt entsprochen hätte).

> "Das Ziel ist weit und der Weg ist lang. Aber einige Schritte sind schon getan, um es zu erreichen! Um zu erreichen, daß eine proletarische Sängerschaft ersteht, die nicht mehr nur in der Geselligkeit und der politischen Kleinarbeit ihren Wesensinhalt sucht, sondern mithelfen will, den Gedanken des gewaltigen geistigen Ringens im Lebenskampf des Sozialismus auch auf dem Gebiet der Kunst aufzunehmen und durchzuführen" (AZ 17.3. 1930, S 6).

Wenig später hieß es,

> "die künstlerische Durchdringung der Vereine" habe "große Fortschritte gemacht"; es gebe "heute nicht nur in den Städten, sondern auch in Landbezirken Chorgemeinschaften, die Aufführungen größerer Kunstwerke ermöglichen" (AZ 22.4. 1930, S 4).

Ein Jahr später wurde auf der Jahresversammlung des Gau Wien berichtet:

> "Gerade in künstlerischer Beziehung macht sich bei dem weitaus überwiegenden Teil der Vereine eine unaufhaltsame Aufwärtsentwicklung bemerkbar. Die Qualität des Gebotenen entspricht nun schon strengen Anforderungen; die alte Liedertafelei unseligen Angedenkens, bei Gläserklang und Gulaschduft, ist vorbei. Es werden nur noch konzertante Aufführungen in Konzertsälen abgehalten" (AZ 7.4. 1931, S 5).

Der letzte Satz - nur noch Aufführungen in Konzertsälen - muß allerdings wohl angesichts der Zahlen bei Fränkel (o.J., S 8; vgl. Anhang I, Tab. 8) als Zweckoptimismus gewertet werden, auch wenn die Wie-

ner Vereine tatsächlich verhältnismäßig wesentlich öfter ihre Konzerte in Konzertsälen abhielten, als die Vereine der anderen Bundesländer.

Dieser offenbar erfolgreichen Bekämpfung dessen, was die Funktionäre des ÖASB "bürgerliche Reste" genannt hatten, standen allerdings noch immer negative und kritische Bemerkungen dazu gegenüber, wenn auch in stark abnehmender Zahl. So wurde auf der Bundestagung 1930 nach einem Bericht in der AZ festgestellt, daß noch immer "die Komiker, heiteren Quartetts und Tanzkränzchen" vorkommen (AZ 22.4. 1930, S 4).

Insgesamt verlagerte sich jedoch die Auseinandersetzung um die "bürgerlichen Reste" von der Bekämpfung der geselligen Vereinsrituale (Fahnenkult, Trinkhorn, Vergnügungsfeste) auf die intensivierte Diskussion der Programmgestaltung, zu der nun neue Aspekte hinzutraten (vgl. unten Kap. 3.1.2.3.). Die "Eroberung des Konzertsaals" durch die Arbeitersänger hatte jedoch auch mit sich gebracht, daß Dirigenten von Arbeiterchören bei Konzerten einen Frack anzogen; dies veranlaßte Franz Leo Human zu Kritik:

> "Ich frage mich heute, ob wir Proletarierdirigenten in unseren Proletarierkonzerten nicht auf diesen wichtigen Bestandteil bürgerlicher Konzertgestaltung verzichten könnten. Zweifellos dann, wenn wir einen Chor in blauen Blusen dirigieren. Die zwei Kleidungsstücke mischen sich nicht" (Franz Leo Human, Dirigenten im Frack, in: AZ 25.4. 1932, S 7).

Nach wie vor bestehen blieb das für die Arbeiter-Sängerbewegung schmerzliche Problem der großen Zahl von Arbeitern, vielfach auch sozialdemokratisch organisierten Arbeitern, die Mitglieder bei bürgerlichen Gesangvereinen waren oder Konzerte bürgerlicher Gesangver-

eine besuchten. Es gelang offenbar nie, hier einen entscheidenden Durchbruch zu erzielen (vgl. AZ 29.9. 1930, S 5; AZ 16.11. 1931, S 7). Nach Informationen darüber wurde auch in der Umfrage des ÖASB im Jahr 1930 gefragt; die Zahl von bundesweit 371 organisierten Arbeitern in bürgerlichen Gesangvereinen (Fränkel o.J., S 20) muß jedoch als viel zu niedrig angesehen werden, unter anderem schon deshalb, weil die Vereine, die die Umfrage beantworteten, mit Sicherheit nicht Kenntnis von allen derartigen Fällen in ihrem Einzugsbereich haben konnten.

Ebenfalls kaum Verbesserungen gab es im Hinblick auf die musikalische Bildung der Arbeitersänger und die Schulung ihrer Stimmen. Was für die ersten beiden Phasen der Arbeiter-Sängerbewegung in der Zeit der Ersten Republik bereits hierzu gesagt wurde (s.o.), behielt weiterhin seine Gültigkeit; die Arbeiter-Kindersingschulen, unter anderem zu wesentlichem Teil aus diesem Grund eingerichtet, konnten sich noch nicht auswirken, weil sie ja erst wenige Jahre vorher aufgebaut worden waren, ihre quantitative Steigerung in größerem Ausmaß erst in den 30er Jahren einsetzte und sie nur in wenigen Städten (vor allem in Wien) bestanden. Hinweise auf die mangelnde musikalische und stimmtechnische Bildung der Sänger blieben daher nach wie vor recht häufig (vgl. etwa Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6; AZ 22.4. 1930, S 4; Peter Marini, Das moderne Chorproplem, in: AZ 1.9. 1930, S 5; Paul Frankl, Die musikalische Bildung der Arbeitersänger, in: AZ 16.3. 1931, S 6; Josef Pinter, Arbeitergesangvereine auf dem Lande, in: AZ 8.5. 1933, S 3).

Auch die Probleme mit den Chormeistern blieben be-

stehen bzw. verstärkten sich durch den intensivierten politischen Druck, dem Leiter von Arbeiter-Gesangvereinen sich außerhalb Wiens ausgesetzt sahen (vgl. dazu unten S 381 f.).

Im Verhältnis der Arbeitersänger zu Partei und Gewerkschaft gab es einige Veränderungen, jedoch blieb die Situation schwierig. Einigen Verbesserungen (regelmäßige Rubrik der Arbeitersänger in der AZ ab Februar 1930, Durchsetzung der Auftrittsmöglichkeit von Arbeiter-Gesangvereinen in der RAVAG ab August 1930, Subventionen von Partei- und Gewerkschaftsorganisationen)(1) standen nicht weniger bedeutsame Verschlechterungen gegenüber (vgl. dazu unten S 383 - 386). Gerade in bezug auf die Möglichkeit, in der RAVAG aufzutreten, zeigten sich, obwohl von Partei und ÖASB gemeinsam durchgesetzt, Probleme des Verhältnisses zwischen beiden. Hier kollidierte der zentralistische Führungsanspruch der Partei als Dachorganisation aller sozialdemokratischen Vereine und Verbände mit dem zentralistischen Führungsanspruch des ÖASB über die ihm angehörenden Vereine. Dies zeigen die "Vorschläge" von Richard Fränkel an Paul Frankl, einer der maßgeblichen Personen der Sozialdemokratie für die RAVAG, in dieser Sache:

> "Wie uns Gen. Novotny, Secretär der Arbeiterkammer mitteilte, hat der Radiobeirat in seiner Sitzung vom 11. Dezember v.J. die Sendung von Chorkonzerten beschlossen, welche von unseren bundesangehörigen Vereinen und dem ost-

(1) Laut Ankündigung in der AZ (vom 21.7. 1930, S 4) sollte der erste Sendetermin der 28.8. 1930 sein; Fränkel (1948, S 69) berichtet, der erste Termin eines Auftritts eines Arbeiter-Gesangvereins in der RAVAG wäre der 25.9. 1930 gewesen. Zu den Subventionen vgl. etwa Protokoll ÖASB 1930, S 18.

märk. Sängerbund zu veranstalten sind. Der Bundesvorstand hat sich in seiner letzten Sitzung mit dieser Angelegenheit beschäftigt und diese aufs wärmste begrüßt.

Nachdem Sie für diese Art von Sendungen der maßgebende Faktor sind, wenden wir uns im Einvernehmen mit Gen. Novotny an Sie mit folgenden Vorschlägen:

1. Der Bund behält sich die Auswahl der zur Veranstaltung der zu sendenden Chorkonzerte fähigen Vereine vor.
2. Der Bund wird durch seinen Kunstbeirat auch auf die künstlerische Programmgestaltung Einfluß nehmen.
3. Die Ravag muß sich auch dazu verstehen, daß 'Tendenzlieder' gesungen werden dürfen, sofern sie Kunstwert besitzen oder der Eigenart des veranstalteten Konzertes angepaßt sind.
..." (es folgen fünf weitere Vorschläge zu technischen Fragen; Brief des ÖASB/Richard Fränkel an Dr. Paul Frankl vom 7.2. 1930, AVA, S.D. Parteistellen 1, Fol. 397).

Die sozialdemokratische Radiofraktion wollte ihrerseits die Programme und Vereine, die gesendet werden sollten, durch den ÖASB vorgelegt erhalten und sich damit die Mitsprache sichern, was der ÖASB ablehnte. Daraufhin bat Frankl Thaller als Vorsitzenden der Radiofraktion, auf den ÖASB entsprechenden Druck auszuüben, um nicht durch direkte Verhandlungen ÖASB - RAVAG "vor vollzogener Tatsache" zu stehen (Brief von Dr. Paul Frankl an Leopold Thaller vom 6.4. 1930, AVA, S.D. Parteistellen 1, Fol. 396 a).

Trotz der Durchsetzung eines monatlichen Sendetermins für die Arbeiter-Gesangvereine und der Beilegung der eben geschilderten Auseinandersetzung gab es weiterhin Differenzen. Franz Leo Human beschwerte sich in einem Brief an Josef Luitpold Stern über die Übertragung von zwei Konzerten von Arbeiter-Kindersingschulen, die nicht mit deren zentraler Leitung abgesprochen waren. Aus dem Brief geht weiters

hervor, daß der Gau Wien der Arbeitersänger zur Beurteilung der für eine Mitwirkung im Radio in Frage kommenden Arbeiter- Gesangvereine eine eigene Prüfungskommission eingerichtet hatte (Brief von Franz Leo Human an Josef Luitpold Stern vom 29.4. 1932, AVA, S.D. Parteistellen 1, Fol. 325). Darüber hinaus wurden die Programme der Arbeiter-Gesangvereine von der RAVAG teilweise zensuriert (vgl. oben S 319 f.).

Die alten Probleme der Arbeitslosigkeit der Mitglieder, des Nicht-Vorhandenseins eines Klaviers und eines eigenen Probelokals in vielen Vereinen und des politischen Drucks auf Sänger und Chormeister blieben in dieser dritten Phase bestehen bzw. verstärkten sich in den letzten Jahren vor der Auflösung der Sozialdemokratie in Österreich. Auf diese Punkte wurde an anderen Stellen dieser Arbeit näher eingegangen; ebenso auf die Entwicklung der Arbeiter-Kindersingschulen und auf die Produktionen des Verlags des ÖASB (vgl. dazu Kap. 3.1.2.1., 3.1.2.3. und oben S 360 f., 363 - 365, 367 f.; unten S 381).

Ein weiteres Problem, das bestehen blieb bzw. sich verstärkte, waren die Schulden der Vereine beim Dachverband. Die Gesamtsumme dieser Schulden betrug 1930 öS 8652,12 und überstieg damit beispielsweise bei weitem die Ausgaben des Bundes pro Jahr für die Chormeisterkurse (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 11 und S 18). Die Zahl der Vereine, die Schulden beim Dachverband hatten, überstieg mit 269 die Hälfte aller 452 dem ÖASB zum Bundestag 1930 gemeldeten Vereine. Die beiden Gaue mit dem größten Anteil an schuldenden Vereinen waren Bruck/Leitha und Vorarlberg, dann folgten Gänserndorf, St. Pölten und Baden. Im Gau Innsbruck war der Anteil der schuldenden Vereine am geringsten, gering war dieser Anteil auch im Gau Glogg-

nitz. Von den Vereinen, die Schulden beim ÖASB hatten, hatten die höchste durchschnittliche Schuldenlast die Vereine des Gau Mödling, gefolgt von denen der Gaue Traisen, Baden, Wien und Graz. Die niedrigsten Schulden hatte der einzige schuldende Verein des Gau Innsbruck; niedrig lagen weiters die schuldenden Vereine der Gaue Salzburg, Bruck/Leitha, Amstetten, Klagenfurt und Gmünd.

Die Absatzverhältnisse der Notenpublikationen des Verlags des ÖASB, bereits auf früheren Bundestagen Anlaß für Polemiken gegen Vereine, die nur die Pflichtchöre widerwillig abnahmen, verschlechterten sich in den 30er Jahren abermals geringfügig: Hatten laut Bericht 1930 200 Vereine Wahlchöre bezogen, 252 dagegen nicht, so lautete das Zahlenverhältnis 1933 141 zu 219 (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 7; Bericht ÖASB 1933, S 6).

Zwei Begriffe durchzogen immer wieder in dieser dritten Phase die Aufsätze der Funktionäre des ÖASB: "Krise" und "Neue Ziele, neue Wege". Als Kennzeichen einer Krise wurden festgehalten: Nachwuchsprobleme und geringe Anziehungskraft der Arbeiter-Sängerbewegung auf die Jugend, wirtschaftliche Krise und politischer Druck von rechts (und daher Arbeitslosigkeit und finanzielle Probleme), Chormeisterprobleme, Verringerung der Anziehungskraft auch durch die neuen Massenmedien Grammophon und Rundfunk, Publikumskrise, Verlust des Stellenwerts der Arbeitersänger für Partei-, Agitations-, Wahl- und Antifaschismus-Veranstaltungen und schließlich "allgemeine Verflachung des Geisteslebens".

Mit Blick auf die Nachwuchsprobleme wurde abermals, wie schon früher, die geringe Möglichkeit musikali-

scher Bildung für Arbeiterkinder festgestellt (Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6). Aber auch Gründe, die innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung lagen, wurden angeführt:

> "Der Jugendliche von heute ist anders geartet als der vor dem Kriege; auf diese Mentalität einzugehen, fällt besonders den älteren Genossen nicht immer leicht. Man vergißt nur zu oft, daß der Jugendliche vorwärts will und nicht am Alten hängt; der Jugendliche ist revolutionär auch auf dem Gebiet der Kunst. Bisher wurde nicht überall verstanden, dieser Geistesrichtung Rechnung zu tragen. Auch der Arbeitersang hat es kaum vermocht, dem Jugendlichen ein neues, hohes Ziel vor Augen zu führen. Dies erklärt auch, warum unsere Sängerbewegung verhältnismäßig wenig Jugendliche in ihren Reihen zählt" (Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6).

Ähnlich argumentierte auch Frankl zu dieser Frage, die gleichzeitig eine Frage des Repertoires der Vereine war (zum Repertoire vgl. unten Kap. 3.1.2.3.). Frankl brachte als zweiten Aspekt noch hinzu, daß sich die Methoden des Einstudierens, insbesondere im Hinblick auf die Jugend, ändern müßten.

> "Denn auch die Volksbildung - und der Arbeitersang ist ein Teil der Volksbildung - hat sich weiterentwickelt. Lernen heißt heute nicht mehr geisttötendes 'Büffeln', sondern genußreiches Selbsterarbeiten. Demgemäß wollen auch die Sänger nicht gedrillt werden, sie wollen musizieren" (Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5).

Aber auch die - im Vergleich zur Arbeiter-Sängerbewegung - größere Anziehungskraft der Turner und der Körperkultur auf die Jugend wurde immer wieder beklagt (vgl. Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5).

Als weitere wesentliche Ursache von Krisenerscheinun-

gen in der Arbeiter-Sängerbewegung wurden - als von außen einwirkende Gründe - die wirtschafliche Krise und der politische Druck und, damit zusammenhängend, Arbeitslosigkeit und finanzielle Probleme genannt; insbesondere waren die Vereine in der Obersteiermark, in Vorarlberg, aber auch im Waldviertel (Niederösterreich) und in den niederösterreichischen Industrieorten südlich von Wien betroffen (vgl. etwa AZ 22.4. 1930, S 4; AZ 21.7. 1930, S 4; Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5). Über die damit unmittelbar verbundenen Auswirkungen in den finanziellen Möglichkeiten der Vereine und des Dachverbands wurde bereits gesprochen (vgl. oben S 354 f.). Die Situation in diesem Bereich verschlechterte sich in den letzten Jahren vor der Auflösung der Sozialdemokratie sehr rasch (vgl. etwa Bericht ÖASB 1933, S 4 f.); ab Juli 1932 mußte deshalb die Seitenzahl der ASZ auf acht Seiten je Ausgabe beschränkt werden (vgl. ASZ 7/1932, S 108). Diese Verschlechterung war eng verbunden mit den zunehmenden Problemen, Chormeister zu finden. Ein sehr großer Teil der in den 30er Jahren sistierten Arbeiter-Gesangvereine war zwar willens, seine Tätigkeit wieder aufzunehmen, fand jedoch keinen Chormeister (Pinter schätzte deren Zahl auf 90 % der sistierten Vereine; Josef Pinter, Chormeisterkurse, in: AZ 21.9. 1931, S 5). Die Ursache war in den meisten Fällen, vor allem in den kleineren Orten, daß Lehrer nur in rein sozialdemokratisch verwalteten Gemeinden von ernsten Problemen verschont blieben, wenn sie die Leitung eines Arbeiter-Gesangvereins übernahmen; ansonsten drohte ihnen Versetzung und "gesellschaftlicher Boykott" (Josef Pinter, Chormeisterkurse, in: AZ 21.9. 1931, S 5; vgl. auch Josef Pinter, Arbeitergesangvereine auf dem Lande, in: AZ 8.5. 1933, S 3; Fränkel o.J., S 14). Zudem wurde aber auch - allerdings selten - leise Kritik an alten,

im traditionellen Sinn arbeitenden Chormeistern geübt:

> "Gewiß, wir haben alte, verdiente Chormeister; was aber im Sinne einer Erneuerung des Arbeitersanges nottut, sind junge und besonders tüchtige Kräfte, an denen ja auch unter den sozialdemokratischen Musikern kein Mangel ist. Gerade im Hinblick auf die gegenwärtige schwierige Situation sind nur die Besten gut genug" (Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5).

Aber auch Grammophon und Radio wurden als Ursachen von Krisenerscheinungen angeführt, und zwar einerseits durch die nun erstmals mögliche dauernde Musikberieselung jedes einzelnen zu Hause, aber auch andererseits durch technische Probleme mit den Medien:

> "... und so zwingen die Herren Operateure mit der Stechuhr in der Hand Chorwerke, deren Aufführungszeit zehn Minuten beträgt, in die Zeitspanne von fünf Minuten zweiunddreißig Sekunden..." (Peter Marini, Von unseren Irrwegen, in: AZ 28.4. 1930, S 7; vgl. hierzu auch Viktor Korda, Publikumskrise, in: AZ 26.5. 1931, S 5; Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5).

Korda hingegen sah die Krise der Arbeiter-Sängerbewegung in erster Linie als innere Krise, und zwar als Folge einerseits der Chormeisterprobleme und andererseits einer Publikumskrise.

> "Wir laufen Gefahr, trotz heroischer, künstlerischen Zielen zugewandter Arbeit die Zuhörer zu verlieren; denn diese kommen geistig nicht mit. Die Liedertafel der früheren Zeit wurde vom Publikum als bloßes Zerstreuungsmittel und Anlaß zu geselligem Beisammensein betrachtet und daher ohne Beschwerden verdaut. Ein modernes Chorstück jedoch, das der Sänger durch den ständigen Kontakt mit dem Chormeister und durch langes Studium kennen und schätzen gelernt hat, das er in vielen Fällen

> wirklich erlebt: das vernimmt der Hörer, ungeschärften Ohres und Geistes, nur einmal, kommt also fast nie zum Erleben der Musik" (Viktor Korda, Publikumskrise, in: AZ 26.5. 1931, S 5; Hervorh. i.O.).

Korda schlug daher Einführungsveranstaltungen, Wiederholungen von einzelnen Stücken in Konzerten (nicht wegen Erfolgs, sondern zur Überwindung der Situation des einmaligen, flüchtigen Höreindrucks für das Publikum), entsprechende Erziehung in den Kindersingschulen und Elementarkurse im Rundfunk vor (Viktor Korda, Publikumskrise, in: AZ 26.5. 1931, S 5). In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß die Publikumszahlen bei Veranstaltungen der Arbeiter-Gesangvereine sanken (Protokoll ÖASB 1930, S 105) und daß es einen - wenn auch nicht sehr großen - Teil von Veranstaltungen ohne Gewinn oder sogar mit Defizit gab (vgl. Anhang I, Tab. 8). Diese Tatsache war für die betroffenen Vereine im Einzelfall wohl ein unter Umständen existenzbedrohendes Problem, vor allem wenn man bedenkt, wie schlecht die finanzielle Situation der Vereine in der Regel war.

Ein weiterer Aspekt der Krisenerscheinungen lag im Stellenwert der Arbeiter-Gesangvereine als Mitwirkende von Parteiveranstaltungen.

> "Es ist unzweifelhaft, daß der Arbeitersang heute nicht mehr die Bedeutung im politischen Leben der Partei hat wie ehedem. Wohl wird auch heute noch kaum eine Feier, ein Kampf- oder Festtag der Partei ohne Arbeitersänger begangen; doch ist der Arbeitersang dabei nicht mehr in dem Maße politische Waffe, wie am Anfang der Bewegung, er ist nur ein Mittel des proletarischen Kulturkampfes wie irgendein andres" (Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5).

Diese Tendenz zur verringerten Einbeziehung von Arbeiter-Gesangvereinen in Parteiveranstaltungen ver-

stärkte sich in den 30er Jahren:

> "Heute sehen die großen Versammlungen wesentlich anders aus (als vor dem Ersten Weltkrieg; W.J.). Es geht, vielleicht dem Geiste der neuen Sachlichkeit entsprechend, sehr sachlich zu, sehr würdig; die Mitwirkung unserer Gesangvereine anzusprechen, haben sich die meisten Bezirksorganisationen fast abgewöhnt. Die Folge ist, daß die große Masse der Parteimitglieder, ja nicht einmal die jüngeren Funktionäre, das 'Lied der Arbeit' kennen! Von den andern, alten und bewährten Kampfliedern wie 'Arbeitergruß', 'Sozialistenmarsch', 'Marseillaise', 'Internationale' gar nicht zu reden. Dieser Zustand ist beschämend und bedarf unbedingt der Abhilfe. Unsere großen Aufmärsche wirken durch die Wucht der Riesenmasse, es fehlt ihr aber der Schwung, es fehlt der Massengesang! Schauen wir uns einmal einen Aufmarsch der Nazi an: da wird ununterbrochen gesungen. Es ist zweifellos, daß man auch in den Kreisen führender Parteigenossen der 'neuen Sachlichkeit' müde ist und beginnt, sich wieder des Aschenbrödels Arbeitersang zu erinnern. Ja, man macht nun bereits den Arbeitersängern den Vorwurf, daß ihre Arbeit allzusehr den Hochzielen der Kunst gewidmet ist und sie ihre ursprüngliche Aufgabe, den Freiheitssang zu pflegen und in die Massen zu tragen, vergessen haben. Mit nichten! Wir waren immer da, wenn man uns gerufen hat, wir wollten uns nur nicht aufdrängen, da man es unterlassen hatte, uns zu rufen. Daß wir uns redlich bemüht haben, unsere Vereine künstlerisch auf eine solche Stufe zu bringen, daß sie den Vergleich mit großen bürgerlichen Chören nicht zu scheuen brauchen, daß sie einwandfreie und vor allem zeitgemäße Programme bringen, hat der Partei in ihrem Ansehen nicht geschadet. Ein führender Parteigenosse und Gewerkschafter, der wirklicher Kunstfreund und -kenner ist, hat einen guten Vorschlag gemacht: die Partei möge die beliebtesten Arbeiterlieder in einer Riesenauflage, also billig herstellen und in den Versammlungen verteilen" (Josef Pinter, Singen wir doch Freiheitschöre!, in: AZ 27.2. 1933, S 5 f.; Hervorh. i.O.).

> "Die Nachkriegszeit, die der Partei so viel an Werbemöglichkeiten brachte, ließ den Arbeitersang in seinem politischen Wirken ein wenig in den Hintergrund treten. Kurzsichtige wähnten

> die Freiheit schon endgültig gewonnen, der Arbeitersang wurde auf rein künstlerisches Gebiet verwiesen, und nur bei Parteifesten erinnerte man sich, daß Arbeiterdichter und -komponisten nachgerückt sind ..." (AZ 4.10. 1933, S 7).

Pinter schlug in seinem Aufsatz vom 27.2. 1933 (s.o.) abschließend die Förderung des einstimmigen Massenchors vor, unter anderem durch Singstunden in den Sektionsabenden der Bezirksorganisationen der Partei und ihrer Sektionen. Ein weiterer Beleg für die wachsende Reserviertheit von Partei- und Jugendorganisationen gegenüber der Mitwirkung von Arbeiter-Gesangvereinen bei Agitations-, Wahl- und Antifaschismus-Veranstaltungen ist ein Brief von Robert Alsegg vom 19.5. 1932 an das Parteisekretariat. Er schlug wohl die Einbeziehung von Musik und Liedern in solche Veranstaltungen vor, führte aber unter Punkt d) ausdrücklich an: "Lieder der Jugendlichen (keine Gesangvereine)" (AVA, S.D. Parteistellen 24). Andererseits wurde versucht, die Arbeiter-Gesangvereine doch in die Propagandaarbeit einzubeziehen, allerdings in anderer Weise, als die meisten Arbeiter-Gesangvereine gewohnt waren, aufzutreten; in einem Büchlein "Vorschläge zur Propagandaarbeit" (o.O., o.J.; vermutl. um 1932) lautete Punkt 14:

> "Pflege des Massengesanges: Billige Liedertexte und Versuch der Schaffung neuer Kampflieder. Heranziehung der Arbeitergesangvereine.
>
> Für Provinz und Wien: Sitzung mit dem Arbeiter-Sängerbund und Weisung des Arbeiter-Sängerbunds an seine Ortsgruppen zur geeigneten Mitwirkung in den Versammlungen. Herausgabe eines kleinen Liederheftes mit den wichtigsten Kampfliedern. Versuch zwei bis drei aktuelle Kampflieder im Marschtempo verfassen und vertonen zu lassen".

Möglicherweise war die Aktion "Massenlied", die der

ÖASB im Jahr 1933 veranstaltete, eine Folge dieser Vorschläge. Für die Arbeiter-Gesangvereine bedeuteten jedoch die Forderungen nach verstärkter Konzentration auf das Massenlied eine kaum mehr gewohnte Art des Musizierens, sowohl inhaltlich, als auch vom Rahmen ihrer Veranstaltungen her. Trotz aller Reserven gegenüber Mitwirkungen der Gesangvereine bei Veranstaltungen der Propagandaarbeit stieg die Zahl der Mitwirkungen zumindest im Gau Wien in den 30er Jahren beträchtlich an: Im Kalenderjahr 1930 wurden von 74 Wiener Vereinen (von insgesamt 95 bestehenden Arbeiter-Gesangvereinen) 1048 Mitwirkungen angegeben, 1931 waren es (diesmal bei 90 Vereinen) mehr als 2000 (Fränkel o.J., S 5; Josef Pinter, Gau Wien der Arbeitersänger, in: AZ 25.4. 1932, S 7). Diesem Widerspruch müßte in Detailuntersuchungen weiter nachgegangen werden.

Ab etwa der zweiten Hälfte des Jahres 1932 veränderte sich jedoch umgekehrt der Stellenwert von Sängerfesten für die Partei; die Vierzigjahrfeier der Wiener Arbeitersänger (18.9. 1932), der "Tag der Musikpflege" (23.4. 1933) und die Vierzigjahrfeier des ASB Alsergrund (8.10. 1933) waren, jedes Fest auf seine Weise, zugleich große Feiern der Sozialdemokratie (vgl. unten Kap. 3.1.2.3.).

Vereinzelt wurde auch - als weiterer Grund für Krisen in der Arbeiter-Sängerbewegung - "allgemeine Verflachung des Geisteslebens" sowie Jazz und Schlager angeführt;

> "Jeder Volksschulabiturient ist ein Weltmann, der unsere Arbeit mit einer Handbewegung abzutun glaubt. Erlebnisse gibt es für ihn nur noch dort, wo der Rekordfimmel seine Beigaben ausschüttet. Die Volksmassen erlagen den Jazzbandschlagern, ohne zu erkennen, daß diese

> nichts andres als eine vom Kapitalismus raffiniert angelegte Reklame darstellen" (Peter Marini, Von unseren Irrwegen, in: AZ 28.4. 1930, S 7).

Schließlich ist nicht zu vergessen, daß, als sichtbarer Ausdruck der "Krise in den Arbeiter-Gesangvereinen", die Zahl der Mitglieder seit 1929 ebenso ständig sank, wie die Zahl der Vereine.

Die Krisenerscheinungen wirkten sich regional recht unterschiedlich aus. Die Untersuchung des ÖASB aus dem Jahr 1930 gibt zwar keinen Einblick in die Situation der einzelnen Vereine, macht aber doch die eben wiedergegebenen und von den Funktionären der Arbeiter-Sängerbewegung selbst formulierten Schwierigkeiten plastischer, weshalb auf die Daten der Untersuchung (vgl. oben S 321 - 331) hier unter dem Blickwinkel regionaler Unterschiede nochmals zurückgegriffen wird (1).

Der Zustand und die Möglichkeiten der Vereine waren regional sehr unterschiedlich, wobei die jeweiligen Arbeitsverhältnisse bzw. die unter den Sängern jeweils vorwiegend vertretenen Berufe wohl vermutlich eine Rolle spielten, ohne daß sich jedoch dieser Einfluß aus den Zahlen unmittelbar ablesen läßt. Insgesamt lassen sich vier Regionen mit jeweils unterschiedlichen Gegebenheiten in ihren Gauen und den Vereinen grob abgrenzen:

---

(1) Hier wäre eine Analyse mit den Methoden der Statistik nötig, die insbesondere Korelationen zwischen den verschiedenen Daten gesichert angeben könnte; diese Möglichkeit stand mir nicht zur Verfügung, weshalb im folgenden bloß grob geschätzte Folgerungen gezogen werden können. Zu den Daten im einzelnen vgl. auch Anhang I.

1. Wien
2. Niederösterreich und nördliches Burgenland
3. Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich
4. Salzburg, Tirol, Vorarlberg

Nach der Berufsstruktur sind in dieser regionalen Unterteilung lediglich zwei Besonderheiten festzustellen: In den drei westlichen Bundesländern (Salzburg, Tirol, Vorarlberg) waren bei den männlichen Mitgliedern der Arbeiter-Gesangvereine die Metallarbeiter nicht (wie in den anderen Regionen) in der Mehrzahl; bei den weiblichen Mitgliedern gab es in Niederösterreich, dem nördlichen Burgenland und Wien größere Anteile an Nicht-Hausfrauen, als in den anderen Regionen.

Innerhalb der Region von Niederösterreich und dem nördlichen Burgenland ist im übrigen eine weitere Differenzierung notwendig: Die Situation der Vereine in den Gauen St. Pölten und Traisen war anders, als die der benachbarten Gaue, einschließlich Amstetten.

Die Mitgliederzahlen, die Höhe der Mitgliedsbeiträge der aktiven Mitglieder, die Einnahmen und der Gewinn aus den vereinseigenen Veranstaltungen können Hinweise geben auf die finanziellen Möglichkeiten der Vereine. Danach war die Situation der Vereine in Niederösterreich und dem nördlichen Burgenland generell schlecht, wobei die Gaue St.Pölten und Traisen eine Ausnahme bildeten; geringfügige Abweichungen von diesem Bild gab es im Gau Gloggnitz (höhere durchschnittliche Zahl der aktiven Mitglieder) und im Gau Amstetten (relativ hohe Vereinsbeiträge). In der Region Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich war die Situation in

diesem Bereich durchschnittlich bis gut, wobei der Gau Klagenfurt hier wohl die besten Voraussetzungen dieser Region aufwies. In den drei westlichen Bundesländern waren die Voraussetzungen dieser Art ebenfalls durchschnittlich bis gut, vielleicht ein wenig besser, als in der vorgenannten Region. Wien hatte hier die mit Abstand besten Voraussetzungen durch die Höchstwerte in den Zahlen der aktiven und passiven Mitglieder, durch die höchsten Einnahmen und die höchsten Gewinne aus eigenen Veranstaltungen.

Die Zahlen der Veranstaltungen, der Mitwirkungen und der Sängerfahrten können Einblick geben in den Umfang der Aktivitäten der Vereine. Auch hier war die Situation in Niederösterreich und dem nördlichen Burgenland am schlechtesten, wobei wiederum St. Pölten (vergleichsweise höhere Zahl von Mitwirkungen) und Traisen (bundesweit höchste durchschnittliche Zahl von eigenen Veranstaltungen) Ausnahmen bildeten. Der Gau Gloggnitz - schon vorhin erwähnt als der Verein dieser Region mit überdurchschnittlicher Zahl der aktiven Mitglieder - lag auch bei der Zahl der Sängerfahrten über dem regionalen Durchschnitt. Der Gau Bruck/Leitha hingegen hatte die bundesweit geringsten durchschnittlichen Zahlen von eigenen Veranstaltungen und Reisen je Verein. Eine erstaunliche Ausnahme von dieser Gesamttendenz dieser Region war die sehr hohe Zahl von Sängerfahrten der Vereine im Gau Wiener Neustadt. Die Gaue der Region Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich konnten insgesamt in diesem Bereich bedeutend aktiver sein, wobei die Gaue Klagenfurt und Linz kleinere Ausnahmen durch geringe Zahl der Reisen bzw. geringe Zahl der Mitwirkungen bildeten. Ähnliches gilt für die drei westlichen Bundesländer, allerdings mit einer gerin-

gen Zahl von Mitwirkungen in Vorarlberg, die wohl auf die schwache Position der Sozialdemokratie in diesem Bundesland zurückzuführen ist. Wiener Vereine mit ihren besonderen Bedingungen hatten die bundesweit größte durchschnittliche Zahl von Mitwirkungen, aber relativ wenig Sängerreisen. Das Bild vom Umfang der Aktivitäten der Vereine entsprach also in bezug auf regionale Unterschiede im wesentlichen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den finanziellen Möglichkeiten der Vereine: Je geringer die finanziellen Möglichkeiten, desto weniger Aktivitäten, da einerseits die Vorbereitung und Durchführung von Veranstaltungen, Sängerfahrten und Mitwirkungen eine finanzielle Belastung darstellte, wobei andererseits - insbesondere bei den eigenen Veranstaltungen - nie mit Sicherheit ein Defizit ausgeschlossen werden konnte. Eine große Zahl von Vereinen in der Region Niederösterreich, nördliches Burgenland hätte jedoch ein Defizit gar nicht auffangen können.

Im großen und ganzen entsprach den bislang geschilderten regionalen Unterschiedlichkeiten auch die Situation der Vereine in bezug auf Arbeitslosigkeit ihrer Mitglieder: Sowohl bei den Männern, als auch bei den Frauen waren die Gaue mit hohen Arbeitslosenzahlen vorwiegend die der Region Niederösterreich und nördliches Burgenland (Ausnahmen bei den männlichen Mitgliedern: Gmünd und Traisen waren hier geringfügig, Bruck/Leitha wesentlich besser gestellt; bei den weiblichen Mitgliedern: Bruck/Leitha, St. Pölten, Gloggnitz und Gmünd waren etwas besser gestellt, Amstetten hatte hier gar keine Probleme, da dort die weiblichen Mitglieder nicht arbeitslos waren). Wien und die drei westlichen Bundesländer hatten hingegen am wenigsten Arbeitslose (Ausnahme: weibliche Mit-

glieder in Salzburg), während die Vereine der Region Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich vorwiegend im mittleren Bereich in der Nähe des bundesweiten Durchschnitts der Arbeitslosenzahlen der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine rangierten.

Auch der Umfang der Probentätigkeit der Vereine könnte ein Indikator für größere oder geringere Vereinsaktivität sein, jedoch sind in diesem Bereich keine wesentlichen regional gliederbaren Unterschiede feststellbar. Eine Ursache könnte sein, daß Proben - im Gegensatz zu anderen Vereinsaktivitäten, wie Konzerten, Sängerfahrten etc. - kein Geld kosten.

Den finanziellen Möglichkeiten der Vereine standen die realen musikalischen Möglichkeiten zur Vorbereitung der Veranstaltungen gegenüber; als Hinweise darauf können Wert der Neuanschaffungen von Notenmaterial, Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein eines Klaviers (allenfalls Harmoniums) und eines eigenen Probelokals (statt der Probe im Gasthaus) herangezogen werden; bis zu einem gewissen Grad gibt auch die Höhe des Chormeisterhonorars darüber Auskunft. Auch hier waren wiederum die Voraussetzungen in Niederösterreich und dem nördlichen Burgenland schlecht. St. Pölten (überdurchschnittlich gut mit eigenen Probelokalen ausgestattet) und Traisen (verhältnismäßig sehr gut mit Klavieren bzw. Harmonium ausgestattet) bildeten erneut eine Ausnahme; auch im Gau Bruck/Leitha verfügten mehr Vereine über ein Klavier, als sonst für diese Region typisch war. Das Chormeisterhonorar war immerhin in den Gauen Bruck/Leitha und Ebenfurth relativ hoch. Wesentlich besser sah die Situation in der Region Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich aus; insbesondere der Gau Klagenfurt

(Höchstwerte bei der Neuanschaffung von Noten und der Zahl der eigenen Probelokale) verfügte über gute Voraussetzungen zur musikalischen Arbeit. Auch in Wien waren die Voraussetzungen gut; entsprechend der guten Finanzlage der meisten Vereine zahlten sie auch die höchsten Chormeisterhonorare. Die drei westlichen Bundesländer unterschieden sich in diesem Punkt voneinander: Im Gau Innsbruck waren die Bedingungen durchschnittlich, im Gau Salzburg gut mit Ausnahme der Ausstattung mit eigenen Probelokalen; der Gau Vorarlberg hingegen erreichte beim Wert der Neuanschaffungen und bei der Ausstattung mit eigenen Probelokalen und Klavieren jeweils die bundesweit schlechtesten Werte. Dennoch wurden in Vorarlberg recht hohe Chormeisterhonorare bezahlt, was wohl mit der guten Situation dieser Vereine im Hinblick auf die unterstützenden Mitglieder und die Gewinne bei eigenen Veranstaltungen erklärbar ist. Andererseits ist aus dieser Sicht der sonst recht schlechte Zustand der Vereine im Hinblick auf die musikalischen Möglichkeiten nicht erklärbar.

Ganz anders sah die Situation in bezug auf die gleichzeitige Zugehörigkeit der Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine zu anderen sozialdemokratischen Organisationen aus. Die Männer waren in der Region Niederösterreich und nördliches Burgenland in sehr großer Zahl in Partei, Gewerkschaft, Schutzbund und Kulturorganisationen Mitglied; lediglich in den Gauen Mödling und Amstetten war eine geringe Zahl Mitglied der Gewerkschaft bzw. der Partei. Bei den Frauen dieser Region war der Organisationsgrad etwas geringer, was aber vorwiegend durch die hohe Zahl der Hausfrauen erklärbar ist. Die Wiener Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine waren nicht besonders hoch organi-

siert. Sie kamen lediglich bei der Gewerkschaftszugehörigkeit auf überdurchschnittliche Werte, waren aber andererseits in vergleichsweise geringem Ausmaß Mitglieder des Schutzbunds. Für die Region Steiermark, südliches Burgenland, Kärnten, Oberösterreich muß hier differenziert werden zwischen den kleineren Industrieorten (bzw. deren Gauen) Bruck/Mur und Knittelfeld einerseits und den anderen Gauen andererseits. Während diese anderen Gaue hier durchweg durchschnittliche bis schlechte Werte aufwiesen, waren die Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen in Bruck/Mur und Knittelfeld in hohem Ausmaß zugleich Parteimitglieder (in Knittelfeld zudem Mitglieder des Schutzbunds und von Kulturorganisationen), jedoch in äußerst geringem Ausmaß freigewerkschaftlich organisiert. Die Vermutung liegt nahe, daß sich hier bereits Auswirkungen des Drucks der Firmen auf die Arbeiter, die Freien Gewerkschaften zu verlassen, bemerkbar machten ("Alpineterror"); erst entsprechende Detailuntersuchungen könnten diese Vermutung allerdings erhärten. Die Mitglieder der Arbeiter-Gesangvereine der drei westlichen Bundesländer waren in vergleichsweise geringem Ausmaß in anderen sozialdemokratischen Organisationen vertreten. Salzburg hatte allerdings noch eine recht hohe gleichzeitige Mitgliedschaft bei der Partei aufzuweisen. Vorarlberg hingegen wies in diesem Bereich mehrfach die bundesweit schlechtesten Werte auf. Allerdings wurde auch in bezug auf Vorarlberg, nicht nur für die Obersteiermark, 1930 von "Terror" gegenüber sozialdemokratisch organisierten Arbeitern und Arbeitersängern gesprochen (vgl. AZ 22.4. 1930, S 4).

In bezug auf das Lebensalter der Vereinsmitglieder lag in Niederösterreich und dem nördlichen Burgen-

land der Durchschnitt eher niedrig (Ausnahme: Mödling), in der Steiermark, dem südlichen Burgenland und Kärnten durchschnittlich, in Linz und Wien höher; Erstaunlicherweise war der Durchschnitt auch in Vorarlberg niedrig, in Salzburg dagegen hoch und in Innsbruck bundesweit am höchsten.

Zusammengefaßt: In bezug auf die finanziellen Möglichkeiten und auf die Voraussetzungen für musikalische Arbeit läßt sich ein recht deutliches West-Ost-Gefälle feststellen, wobei Wien - als Großstadt und mit anderen politischen Bedingungen - einen Sonderfall bildete. Eine Ausnahme waren die Gaue St. Pölten und Traisen, die im Vergleich zu ihrem Nachbargau Amstetten besser abschnitten. Dieses Gefälle geht im wesentlichen parallel mit der im Osten höheren Arbeitslosigkeit. Umgekehrt zeigte sich ein Ost-West-Gefälle im Durchschnittsalter der Vereinsmitglieder (allerdings gab es hier einige Ausnahmen) und insbesondere in der Zugehörigkeit der Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen zu anderen sozialdemokratischen Organisationen. Hier galten aber offenbar für die Gaue Bruck/Mur und Knittelfeld abweichende Bedingungen, vermutlich aufgrund des Drucks der Betriebe auf die Arbeiter, die Gewerkschaft zu wechseln.

Die österreichische Arbeiter-Sängerbewegung geriet durch alle diese Krisenerscheinungen zunehmend unter Druck; neben den oben bereits beschriebenen Ursachen der Krise, die von den Führern der Arbeiter-Sängerbewegung selbst angeführt worden waren, wirkte vermutlich auch die Spaltung der deutschen Arbeiter-Sängerbewegung (vgl. oben Kap. 3.1.1.) nachhaltig auf die Funktionäre in Österreich ein, auch wenn es darauf kaum Hinweise in den Quellen gibt.

Die Funktionäre der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung reagierten denn auch in mehrfacher Hinsicht auf die Krise. Dabei kam ihnen zu Hilfe, daß sie bereits vor dem massierten Auftreten der Probleme ab dem Ende der 20er Jahre zwei wesentliche organisatorische Maßnahmen wirkungsvoll eingeleitet hatten, nämlich die Chormeisterkurse und die Arbeiter-Kindersingschulen. So gut es die finanziellen Verhältnisse zuließen, wurde versucht, die Arbeit in diesen Bereichen, vor allem jedoch im Bereich der Kindersingschulen, zu intensivieren. Die hohe Zahl von Aufsätzen in der Rubrik der Arbeitersänger in der AZ zu den Kindersingschulen, aber auch zu den Chormeisterproblemen zeigt dies; daß der ÖASB zumindest mit den Arbeiter-Kindersingschulen einen bedeutenden quantitativen Erfolg - und wenn man die Kritiken der Konzerte der Kindersingschulen in der AZ ergänzend heranzieht, offenbar auch qualitativen Erfolg - inmitten der Krise der Arbeiter-Sängerbewegung erringen konnte (wenn auch vorwiegend auf Wien beschränkt), belegen die Zahlen in Anhang I (Tab. 7 a). Jedoch ging die Reaktion des ÖASB auf die Krisenerscheinungen über die Intensivierung der Arbeit in diesen beiden Bereichen hinaus. "Neue Ziele, neue Wege" hatte Franz Leo Human, Gauchormeister in Wien, bereits seinen ersten Aufsatz in der neu eingerichteten Rubrik der Arbeitersänger in der AZ im Februar 1930 überschrieben. Zu neuen Zielen und neuen Wegen wurden nun folgende Bereiche, die zuvor eine geringere Rolle gespielt hatten: neue Lieder, neue Hymnen und neue, groß angelegte Werke ("sozialistische Kantaten" etc.); Berücksichtigung der Interessen der Jugend an neuen Liedern revolutionären Inhalts, Berücksichtigung der musikalischen Avantgarde, Förderung lebender Komponisten (und nicht nur der eindeutig sozialdemokra-

tisch orientierten Komponisten) durch Aufführung ihrer Werke, musikalische Massenschulung als Volksbildung, daher auch stärkeres Eingehen auf das Publikum, als es in Konzerten bisher möglich war, engere Verbindung zur sozialdemokratischen Festkultur, Suche nach Verbindung mit dem Arbeitersport und - zunehmend ab 1931/32 - Propagierung des (einstimmigen) Massenlieds zu Agitationszwecken, bei Aufmärschen etc. Ergänzend traten die - auch schon früher erhobenen - Forderungen nach großen, leistungsfähigen Chören anstelle der Zersplitterung in viele kleine Vereine, nach Errichtung von gemischten Chören und die nach der Förderung des Nachwuchses hinzu. Die Hauptforderungen der "neuen Ziele" bezogen sich also auf Veränderungen im Repertoire der Konzerte und Veranstaltungen der Arbeiter-Gesangvereine; darauf wird unten (Kap. 3.1.2.3.) näher einzugehen sein.

Diese Ansätze zu einer Neuorientierung und deren Propagierung erfolgten offenbar teilweise, insbesondere bei Human (Gauchormeister in Wien) ganz bewußt; dafür sprechen die Titel seiner Aufsätze und von Referaten bei Tagungen sowie einzelne Formulierungen: Human: "Neue Ziele, neue Wege" (s.o.); Human: "Die geänderten Ideen der Arbeitersängerbewegung" (Referat bei der Jahrestagung des Gau Wien 1930; vgl. AZ 17.3. 1930, S 6); Human: Die Jugend müsse "Träger einer neuen Musikkultur" werden (in einem Referat bei der Jahrestagung des Gau Wien 1931; AZ 7.4. 1931, S 5). Die Arbeiter-Sängerbewegung und ihre Veranstaltungen wurden von den Funktionären, anders als früher, auch über den Kreis der Sänger hinaus als "wichtiger Bildungsfaktor" (Richard Fränkel, Arbeitersänger und Partei, in: AZ 22.12. 1930, S 5) gesehen, den Arbeitersängern falle innerhalb der proletarischen Kulturbewegung "die Aufgabe zu, auf dem Gebiet der Musik in jeder Hinsicht die Führung zu ergreifen" (Paul Frankl, Die musikalische Bildung der Arbeiter-

sänger, in: AZ 16.3. 1931, S 6), die Arbeiter-Musikbewegung wende sich an die Masse im Sinn des Begriffs "Kunst fürs Volk" (Human auf der Jahrestagung des Gau Wien 1931; AZ 7.4. 1931, S 5), es gehe um ein neues, intensiveres Verhältnis zwischen Ausführenden und Publikum und die Arbeiter-Kindersingschulen sollten "musikalische Erziehungsanstalten für die Masse" sein (Viktor Korda, Publikumskrise, in: AZ 26.5. 1931, S 5). Die Arbeiter-Sängerbewegung habe das Bestreben, "die Masse des Volkes für den Gesang zu gewinnen" (AZ 21.9. 1931, S 5), es gehe darum, "Kunst und Volk in Beziehung zu bringen, also die bisher abseits gestellte Masse für Kunst zu interessieren" (Franz Leo Human, Das Lied der Masse, in: AZ 5.10. 1931, S 5; diese Formulierung geht parallel mit einigen Formulierungen und Argumentationen David Josef Bachs; vgl. unten Kap. 3.2.2.).

> "Auch eine materiell eingestellte Menschheit kann auf Musik nicht verzichten. Ja, noch mehr! Ihre Aufgabe muß es sein, allen Menschen zugänglich zu machen, was die heutige Gesellschaft vielen noch verwehrt. ...
>
> ... Darüber hinaus sind die Gesangvereine bemüht, auch die Werke der großen Meister der Tonkunst zu erfassen und der Klasse zugänglich zu machen, der bisher die unerschwinglichen Eintrittspreise die Tempel der Kunst verschlossen" (Richard Fränkel, Eine Ehrenpflicht der Wiener Genossen!, in: AZ 22.8. 1932, S 5; Hervorh. i.O.).

Fränkel betonte hier noch den alten Anspruch der Arbeiterbildung, den Arbeitern die großen Kunstwerke zugänglich zu machen, während die anderen Autoren bereits einen neuen Aspekt dieser Art von Volksbildung betonten, daß nämlich die Masse auch zum aktiven Musizieren, und zwar vor allem über das Singen, anzuregen und anzuleiten sei. Dieser Aspekt, der hier, wenn auch verschwommen, ins Spiel gebracht wurde, war

für die österreichische Arbeiter-Sängerbewegung durchaus neu.

Außer diesem sich nunmehr verändernden Bereich musikalischer Volksbildung wurde - unter Hinweis auf ein im deutschen Arbeiterturnverlag erschienenes Buch - Zusammenarbeit mit den Arbeiterturnern gefordert, da Musik für rhythmisches Turnen wesentlich sei und daher auch Turner über ein Mindestmaß musikalischer Kenntnisse verfügen sollten (AZ 21.9. 1931, S 5). Im Gegensatz zu den zentralen Forderungen für eine veränderte Programmgestaltung der Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine (vgl. Kap. 3.1.2.3.) hatten jedoch die beiden Anliegen der musikalischen Volksbildung in dem erwähnten neuen Sinn und der Zusammenarbeit mit den Arbeiterturnern offenbar wenig wirksame praktische Folgen: Dem Aspekt der Volksbildung zuzurechnen wären lediglich die Arbeiter-Kindersingschulen - die allerdings schon früher bestanden und ursprünglich nicht für volksbildnerische Zwecke auf derart breiter Basis konzipiert worden waren. Dazuzurechnen wären unter Umständen auch die Konzerte von Arbeiter-Gesangvereinen im Rundfunk, allerdings war ihr Erfolg wohl durch die seltenen Sendetermine (alle vier Wochen einmal) von vornherein beschränkt. Dagegen waren die großen Feste der Arbeiter-Sängerbewegung, obwohl darüber in den Quellen wenig zu finden ist, wohl Ausdruck veränderter, neuer Feiergestaltung im Rahmen der neuen "sozialistischen Festkultur" (vgl. dazu unten Kap. 3.1.2.3.); anzunehmen ist darüber hinaus, daß dort durch die eindrucksvolle Kulisse unbeabsichtigt volksbildnerische Effekte im oben beschriebenen Sinn möglich waren, daß durch sie die Arbeitersänger für die Gesangvereine und die Arbeiter-Kindersingschulen in hohem Maße warben.

Gegenüber diesen Ansätzen zu einer Neuorientierung, die zumindest teilweise erfolgreich waren, gab es jedoch auch, wenn auch wesentlich seltener als früher, konservative Stimmen. So hieß es etwa 1932 unter der Überschrift "Unsere Ziele":

> "Warum singen wir?
>
> Nicht nur, um künstlerische Werke zu verbreiten und das Zusammengehörigkeitsgefühl besser zu festigen, sondern auch, um uns und andere zu befreien und seelisch zu erheben, um unserer Lebensauffassung, die in unserem Gefühl allzusehr auf das Heutige eingestellt ist, mehr und tieferen Inhalt zu geben, um durch den Vortrag unserer Lieder und Chöre noch größere Massen als bisher zum Glauben im republikanischen Sinne, zur Gemeinschaft zu erziehen.
>
> Was wollen wir?
>
> ... Wir wollen, wo die Vorbedingungen gegeben sind, große Chöre schaffen, die in der Wiedergabe musikalischer Werke der klassischen und modernen Meister sowie in der Pflege des Volks- und volkstümlichen Liedes, des Kunst- und Freiheitsliedes völkerverbindende Arbeit leisten, alle erzieherischen Werte, die im Lied verborgen sind, aufzeigen und sie in Konzerten und in gemeinsinnigem und -nützigem Singen unserem Volke geben.
>
> ...
>
> Was tun wir?
>
> Wir stellen die Einheit dem Trennenden gegenüber, die Reinheit dem Schmutz, die Kunst dem Schund, den Geschmack dem Kitsch, und betonen die Lebensfreude, mit der wir unser Dasein als Kämpfer und Darber schmücken. Wir wecken die in uns und andern schlummernden Kräfte, schulen sie, wir geben den Menschen Energie, die sie befähigt, widrigen Mächten erfolgreich begegnen zu können. ...
>
> Wo sollst du singen?
>
> Wenn du Genosse und unser Freund bist, gehörst du in die große Schar der Mitglieder des Arbeiter-Sängerbundes, der Führer und Träger des großen Werkes des seelischen Erhebungsgedankens, der freiheitliche Pionier auf dem Wege zu neuer, besserer Zeit ist" (AZ 20.6. 1932, S 5).

Dieser Text in seiner Krassheit ist jedoch ein - zumindest für die 30er Jahre - ziemlich einmaliges Beispiel; in der Regel wurden die Ziele der Arbeiter-Sängerbewegung um diese Zeit bereits anders gefaßt.

Nach dem 12. Februar 1934

Bereits 1933 kam es zu behördlichen Auflösungen von Arbeiter-Gesangvereinen und zu wesentlich verstärkten Eingriffen der Behörden und der Polizei in Veranstaltungen der Vereine. Ein Beispiel war die Vierzigjahr-Feier des ASB Alsergrund am 8.10. 1933, der die Auflösung dieses Vereins wegen des politischen Gehalts der Reden auf dem Fest unmittelbar folgte (AZ 10.10. 1933, S 1). Ebenso gab es polizeiliche Suche nach Waffen in mehreren Vereinen, und in Fohnsdorf wurde am "Tag der Musikpflege" im April 1933 dem Arbeiter-Gesangverein die Veranstaltung eines "Platzkonzerts" verboten (Fränkel 1948, S 56 f.). In St. Aegyd durfte bei einem Sängerfest ein geplanter Umzug nicht stattfinden, ein anreisender Gastverein durfte vom Bahnhof nicht mit Musik abgeholt werden (Lotte Pinter 1968, S 24).

Nach dem 12. Februar 1934 wurden der ÖASB und zahlreiche Arbeiter-Gesangvereine aufgelöst. Im "Bericht über die Liquidierung der verbotenen politischen Parteien und ihrer Organisationen durch die Bundespolizeidirektion in Wien" hieß es:

> "Im 'Österreichischen Arbeiter-Sängerbund' waren alle Arbeiter-Gesangsvereine vereinigt. Der Sängerbund belieferte sie mit dem entsprechenden Notenmaterial, unterstützte sie geldlich und sorgte für Propaganda für ihre Veranstaltungen. Zu bemerken wäre, daß dieser Bund bei der Veranstaltung des Sänger-

bundesfestes im Jahre 1928 ausschlaggebend mitgewirkt hatte. Sein Vermögen, Inventar und Barwerte in der Höhe von S 8.970.25 (1), wurde mit Bescheid des Bundeskanzleramtes vom 20. Juli 1935 dem Verein 'Bildungswerk Wien' übertragen; ein Teilbetrag von S 3.864.18 wurde auftragsgemäß dem Bundesschatz zugeführt.

Dem Arbeiter-Sängerbund unterstanden Landesgruppen in jedem Bundeslande; die Auflösung des 'Gau Wien des Österr. Arbeiter-Sängerbundes' wurde widerrufen und dieser Landesverein einem Verwaltungsausschuß unter Aufsicht des Präsidenten des 'Wiener Bildungswerkes' unterstellt.

...

Neben diesen Großorganisationen bestand noch der 'Chormeisterbund der Arbeiter-Gesangvereine', die Organisation aller Chormeister der dem Sängerbund angeschlossenen Vereine im ganzen Bundesgebiet. Dessen Vermögen, bestehend aus einer kleinen Fachbücherei und Barvermögen S 1.770.82 wurde mit Verfügung des Bundeskanzleramtes im Einvernehmen mit dem Bundesministerium für Unterricht vom 28.VI. 1935 dem Verein 'Kapellmeisterunion Österreichs' übertragen.

Dem Arbeiter-Sängerbund hatten 185 Sänger- und Musikvereine in Wien angehört (2). Diese waren entweder überhaupt nicht aufgelöst worden oder es wurde die Auflösung widerrufen und sämtliche wurden nach der Verordnung vom 3. März 1934, BGBl. I Nr. 130, einem Verwaltungsausschuß unter Aufsicht des Präsidenten des 'Wiener Bildungswerkes' unterstellt; die teils beschlagnahmten, teils nur sichergestellten Vermögenschaften wurden diesem freigegeben" (Bericht über die Liquidierung der verbotenen politischen Parteien und ihrer Organisationen durch die Bundespolizeidirektion in Wien, o.J., S 87 f.).

---

(1) Dagegen Fränkel (1948, S 45): "Der Bund büßte nicht nur sein ganzes Barvermögen (rund 14.000 Schilling), sondern überdies das Mobiliar des Sekretariates und - was heute besonders schmerzlich empfunden wird - sämtliches Chormaterial ein".

(2) Über das Zustandekommen dieser hohen Zahl, die weit über den für Wien angegebenen Zahlen von Arbeiter-Gesangvereinen laut ÖASB liegt, lagen mir keine Angaben vor.

Im Anschluß an die Auflösungen gab es eine Reihe von Auseinandersetzungen innerhalb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung. Die - in Übereinstimmung mit der Brünner Emigration - ausgegebene Weisung lautete, die Arbeiter-Gesangvereine geschlossen zu halten. Dennoch hielten sich sowohl manche Funktionäre, wie einige Vereine (vor allem außerhalb Wiens) nicht an diese Parole (Fränkel 1948, S 42). Offenbar spalteten sich die noch aktiv verbliebenen Arbeitersänger in zwei Gruppen; die eine Gruppe, vertreten vor allem durch Fränkel, hielt sich an die Brünner Weisung und blieb mit den dortigen Emigranten in Kontakt (vgl. einen Brief Otto Bauers, wahrscheinlich an Fränkel, abgedruckt in Fränkel 1948, S 42 f.), die andere Gruppe, vertreten vor allem durch Josef Pinter, versuchte, die Arbeiter-Gesangvereine wiederzuerrichten und - soweit es möglich war - trotz der behördlichen und polizeilichen Eingriffe an den bisherigen Zielen der Arbeitersänger feszuhalten. Pinter, damals zweiter Vorsitzender des ÖASB nach Fränkel, leitete bereits im März 1934 Verhandlungen mit der Vaterländischen Front ein, um Archive und Barmittel der Arbeitersänger zu erhalten. Zu diesem Zweck versuchte er, aus der Wiener "Freien Typographia" einen Arbeiter-Gesangverein für den 6., 7. und 8. Wiener Gemeindebezirk zu errichten, ohne sich allerdings zuvor mit den betroffenen Sängern abzusprechen; der Versuch scheiterte. Um die Arbeitersänger zu reaktivieren und dennoch unter Kontrolle zu halten, wurde über sie ein Verwaltungsausschuß eingesetzt (Volksbildungsreferent Karl Lugmayer; Jancik, Seidl); die Kulturorganisationen der Sozialdemokratie mußten sich, wollten sie weiter bestehen, unter die Patronanz des Volksheims, der Volksbildungsstellen oder des Konservatoriums für volkstümliche

Musikpflege begeben. Die "Freie Typographia" war offenbar der einzige Verein, dem es gelang, der Gewerkschaft angeschlossen zu bleiben. Die ersten Wiedererrichtungen erfolgten im Herbst 1934, die "Freie Typographia" wurde im Februar 1935 wieder zugelassen, nachdem sie im September 1934 bereits die Probentätigkeit unter Anton Webern und Rudolf Brauner wieder aufgenommen hatte (Skudnigg 1969, S 140 - 143; vgl. auch die Übersichtsdarstellung bei Ragendorfer/Skudnigg 1965, S 18 f.).

Fränkel wird in der Chronik der "Freien Typographia", aus der Skudnigg (1969) lange Passagen zitiert (1), heftig angegriffen, weil er - angeblich - zunächst (als erster Vorsitzender des ÖASB) die Vereine im Stich gelassen habe, um seine Stellung in der Arbeiterkammer nicht zu gefährden, dann gegen die Wiedererrichtung der Vereine unter regimefreundlicher Patronanz arbeitete und anschließend wiederum doch eine Dachorganisation der Arbeitersänger errichten wollte (Skudnigg 1969, S 142). Dies scheiterte zunächst, gelang dann aber 1937 Josef Pinter und dem Obmann der "Freien Typographia" Oettle; beide wurden deshalb in der illegalen AZ heftig angegriffen. Allerdings verlief dieser Versuch im Sand (Skudnigg 1969, S 148 f.).

Die verbliebenen Arbeitersänger veranstalteten auch in dieser Zeit immer wieder Konzerte, wobei manchen aufgeführten Werken (etwa Beethovens "Chor der Gefangenen" aus der Oper "Fidelio") wiederum jener Symbolwert für Freiheit zukam, den die Werke der

---

(1) Sie stammt vom damaligen Obmann der "Freien Typographia", Oettle, der darin die Aktivität des Vereins in den Jahren des schwarzen und braunen Faschismus zu legitimieren versuchte.

bürgerlichen Klassik teilweise schon in der Zeit der beginnenden Arbeiterbewegung gehabt hatten; selbst Freiheitschöre wurden damals, trotz der Gefährdung der Sänger durch solche Programme, gesungen (Skudnigg 1969, S 144; Fränkel 1948, S 43; Natter 1955, S 26). Vielfach trafen sich Arbeitersänger auch - wie in ihren Anfangszeiten - in Gasthäusern, sangen dort auch Freiheitschöre und wurden über politische Kämpfe auf dem laufenden gehalten (Skudnigg 1969, S 141; Fränkel 1948, S 45). Wieder gab es - wie vor dem Ersten Weltkrieg - Verhaftungen deswegen; auch Fränkel wurde anfang 1937 verhaftet (Natter 1955, S 25; Skudnigg 1969, S 147).

3.1.2.3. Zur Diskussion um das "Erbe" in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung

Die Frage nach dem Verhältnis der Arbeitersänger zum "Erbe" und nach dessen Stellenwert in der Praxis der Vereine verweist zugleich auf die Frage nach dem Verhältnis zu bzw. dem Stellenwert von Musik, die nicht dem "künstlerischen Erbe des Bürgertums" zuzurechnen ist. Einige Hinweise zu diesem Bereich wurden bereits oben gegeben (vgl. Kap. 2.2.).

Bereits von Beginn der Wiedererrichtung der Organisationen der Arbeiter-Sängerbewegung nach dem Ende des Ersten Weltkriegs an wurde in der ASZ eine der Hauptlinien für die Gestaltung des Repertoires der Arbeiter-Gesangvereine gezeichnet: Weg von Geselligkeitsliedern und Gassenhauern, hin zur Kunst:

> "... seien auch Vorträge von seichten Geselligkeitsliedern und Gassenhauermusik unterlassen.

> Man bemühe sich, immer mehr und mehr von der Liedertafelei abzukommen und auf würdige, erzieherische Chorkonzerte überzugehen, damit die Forderung wahr werde: 'Die Kunst für das Volk durch das Volk'" (ASZ Januar, 1/1919, S 3).

Im selben Aufsatz wurden auch die zum Umfeld dieser Forderung gehörenden Bereiche genannt: Chorzusammenlegung kleinerer Arbeiter-Gesangvereine, musikalische und stimmliche Schulung der Sänger, Kampf gegen die geselligen Rituale des Vereinslebens bzw. die "bürgerlichen Reste" (ASZ Januar, 1/1919, S 3). In den ersten Jahren blieben diese Forderungen der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung weitgehend in diesem Rahmen. Dazu trat zum Teil auch eine kritische bis ablehnende Haltung mancher Autoren der ASZ zu den Tendenzliedern (s.u.). Die Forderung nach der vermehrten Beschäftigung mit Kunstliedern war in dieser Zeit ein zentrales Interesse der Führung des ÖASB. Häufig wurde - konsequenterweise - im gleichen Atemzug Kitsch und Geselligkeitslied, wie im oben zitierten Aufsatz, verdammt; auch die Ablehnung der Vereinsrituale der Geselligkeit, sowie die Forderung nach großen, gemischten Chören kehrte immer wieder. Große und gemischte Chöre sind eine notwendige technische Voraussetzung zur Bewältigung der großen Chorwerke des Erbes, weshalb diese beiden Bereiche auch in den Forderungen der Funktionäre an die Vereine meist gemeinsam abgehandelt wurden.

Gegen die im oben zitierten Aufsatz kritisierten Geselligkeitslieder und Gassenhauer wurden positiv vor allem die Musik des Erbes und Volkslieder abgesetzt:

> "... musikalische Kleinodien sonderzahl erwarten uns im Kunstgesang und im Volkslied. Das wahre Volkslied, diese ursprünglichste Art, Stimmungen in Musik umzusetzen, verdient unsere liebevollste Pflege. Vor allem aber

> müssen wir mit ganzer Hingabe an das Studium der Chorwerke gehen, welche die ganz Großen im Reiche der Tonkunst den Menschen gegeben haben" (ASZ April, 2/1919, S 1).

Der Autor verwies insbesondere auf Beethoven, Bruckner und Brahms und forderte ebenfalls die Gründung großer Chorvereinigungen.

Ähnliche Aufsätze mit den genannten Schwerpunkten druckte die ASZ in der ersten und zweiten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung (1918 bis rund 1929) in sehr großer Zahl ab. Während in Deutschland, teilweise auch innerhalb der deutschen Arbeiter-Sängerbewegung, wie auch vor allem durch David Josef Bach in Österreich versucht wurde, die Forderung nach der Beschäftigung mit dem "Erbe" der Musik zu begründen und argumentativ zu stützen, kam die österreichische Arbeiter-Sängerbewegung weitgehend mit der Forderung als solcher, ohne Begründung, aus. Wenn solche Begründungen in den ersten Jahren der Ersten Republik überhaupt gegeben wurden, sahen sie meist ähnlich aus wie die folgenden:

> "Im Seelenleben des Menschen spielt die Kunst eine große Rolle. Musik und Gesang entrücken uns den Sorgen des Alltags. Dieses Glück unseren Arbeitsbrüdern und -schwestern recht oft zuteil werden zu lassen, das ist eine der vornehmsten Aufgaben der Arbeiter-Gesangvereine. Bemühen wir uns noch der Erweckung des Klassenbewußtseins durch das Tendenzlied - durch unser 'ureigenstes Lied', wie Scheu einmal sagte - und erfüllen wir diese Aufgaben in dem Bewußtsein, daß für das Volk das Beste gerade gut genug sei, dann haben wir unseren redlichen Teil im Kulturkampf geleistet" (Fränkel in ASZ 2/1922, S 2).
>
> "Ein wirksames Programm muß Stil, muß einheitlichen Charakter aufweisen. Ein Ragout wahllos aneinandergereihter Chöre wird jeden nur halbwegs musikalisch Empfindsamen abstoßen. Man darf nicht Komponisten wie Beethoven und Koschat, Chöre wie 'Bet und Arbeit' und 'Stoansteirisch' nebeneinanderstellen. ...es ist die Wahl zu tref-

> fen zwischen Konzert oder Liedertafel, zwischen Chorwerken oder musikalischem Schund, Produkten künstlerischer Eingebung oder sentimentalem, volkstümelndem Machwerk.
>
> Wir leben zwar in der berühmten Musikstadt Wien, aber es muß uns mit Neid erfüllen, wenn wir die Programme reichsdeutscher Vereine zu Gesicht bekommen: Haydn: 'Die Jahreszeiten', 'Die Schöpfung'; Schumann: 'Paradies und Peri', 'Der Rose Pilgerfahrt'; Romberg: 'Das Lied von der Glocke'; Strauß: 'Deutsche Motette'; Pfitzner, Schönberg usw., ...
>
> Hieran sollten wir uns ein Beispiel nehmen.
>
> Es gilt nicht, den Zuhörer zu unterhalten, sondern durch die Macht guter Musik zu erquicken, zu erheben" (ASZ 12/1924, S 2 f.; mit "Strauß" ist Richard Strauss gemeint).

Zwei Aufgaben der Arbeiter-Sängerbewegung wurden hier formuliert: Die eine, große, der Entrückung aus dem Alltag, der Erhebung und Erquickung, also einerseits die Gegenüberstellung der idealen und heilen Welt der Töne und der drückenden Realität und andererseits die Bildung, beides mit Hilfe der großen Kunstmusik; die zweite, kleinere Aufgabe der Pflege des Freiheitsgesangs mit der Hoffnung, er erwecke "Klassenbewußtsein". Beide Zitate stammen im übrigen aus Aufsätzen leitender ÖASB-Funktionäre. Argumentationen dieser Art, anfang der 20er Jahre noch häufiger, sind ab etwa Mitte der 20er Jaher seltener zu finden, wenn sie auch nie ganz verschwanden (vgl. etwa Protokoll ÖASB 1926, S 15; ASZ 10/1928, S 159 f.; ASZ 10/1928, S 161; AZ 20.6. 1932, S 5 f.).

Einen Schritt weiter ging ein wenig später Heinzel:

> "Mit der politischen Erstarkung des Proletariats Hand in Hand geht das Wachstum der proletarischen Kulturorganisationen. Sie beeinflussen Denken, Fühlen und Wollen des arbeitenden Menschen, sie erziehen ihn, sie vermitteln ihm alle brauchbaren Elemente der bestehenden bürgerlichen Kultur, sie beschleunigen das all-

> mähliche Hineinwachsen in die kommende sozialistische Gemeinschaftskultur" (Heinzel in ASZ 1/1924, S 1).

Auch er wollte Freiheitslieder in den Programmen der Arbeiter-Gesangvereine sehen, vor allem aber auch Volks- und Kunstlieder (Heinzel in ASZ 1/1924, S 2). In seiner Argumentation war - im Gegensatz zu denen der vorher zitierten Aufsätze - eingeschlossen, daß das Proletariat sich die bürgerliche Kultur (bzw. ihre "brauchbaren" Elemente, die Heinzel nicht näher benannte) aneignen müsse; dieser Aneignung werde dann die Entwicklung einer "sozialistischen Gemeinschaftskultur" folgen, die durch die Aneignung des bürgerlichen Erbes beschleunigt entstehen könne. Recht ähnlich, wenn auch etwas kampfbetonter formuliert, argumentierte Polnauer (ein Schönberg-Schüler, Leiter des ASB Brigittenau in Wien):

> "Welche Aufgaben hat die Arbeitersängerschaft zu erfüllen? Diese Frage kann hier und überhaupt von einem einzelnen zwar gestellt werden, die bindende Antwort wird sich jedoch die Sängerschaft selber in einem großzügigen, dabei aber fest umrissenen Arbeits- und Bildungsprogramm geben müssen. Wie sehr wir eines solchen bedürfen, mag auch daraus erhellen, daß in seinem Rahmen verschiedene Teilfragen, die gerade in letzter Zeit sehr dringlich geworden sind, am ehesten einer klärenden Lösung zugeführt werden können. So etwa die Fragen der konzertmäßigen Wiedergabe geistlicher Musik und die Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur. Insbesondere aber wird sich das von Pinter und Ziegler (zwei Funktionäre des ÖASB; W.J.) geforderte wirklich sehr nötige 'Verzeichnis der einwandfreien Chöre' erst und nur auf Grund eines solchen Programmes verwirklichen lassen. Wenn dieses den Erfordernissen der Zeit Rechnung tragen will, so wird einer seiner Fundamentalsätze das klare und uneingeschränkte Bekenntnis zur Pflege ernster Kunst enthalten müssen. Aber in ganz anderem Sinne als bisher! Die Arbeitersängerschaft hat nämlich keine geringere Aufgabe vor sich, als auch ihrerseits den Bürgerlichen die

> Herrschaft zu entreißen. Sie muß ihnen die Vermittlung ernster Kunst entwinden, die bisher fast zu Gänze der Bourgeoisie überlassen war, indem sie diese Vermittlung - die aktive Kunstpflege - selbst übernimmt. Erst bis einmal die Arbeitersängerschaft so weit ist, werden auch die Möglichkeiten für die Wiedergabe, aber auch für die Entstehung wahrer musikalischer Kunstwerke auf sozialistischer Weltanschauung gegeben sein. Die künftige Wertung ihrer Existenzberechtigung als ernster Bildungs- und Kulturfaktor wird einzig davon abhängen, ob und wie die Sängerschaft dieser Aufgabe gerecht wird" (Polnauer in ASZ 10/1926, S 149; Hervorh. i.O.).

Weder Heinzel noch Polnauer waren Mitglieder der höchsten Funktionärsebene im ÖASB.

Die beiden zuletzt zitierten Aufsätze standen mit am Beginn von Veränderungen in der Diskussion von Rolle und Stellenwert des Erbes für Arbeitersänger. Während in der ersten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung in der Ersten Republik, vor etwa 1924, die Beschäftigung mit dem Erbe gefordert wurde, um dem Alltag zu entrükken, um zu erheben und zu bilden (also eine höchstens im Aspekt der Bildung dem politischen Denken näherkommende Aufgabe)(1), stellten Heinzel und Polnauer die Forderung in einen - wenn auch recht bescheiden angedeuteten - politischen Zusammenhang, in dem die Eroberung des künstlerischen Erbes die Funktion eines Zwischenstadiums und einer Vorbedingung zur Entwicklung einer proletarischen Kultur bzw. Kunst zugewiesen wurde. Die Parallelität dieser Auffassung von Heinzel und

---

(1) Darin wurde, noch nach rund zwanzig Jahren, seitdem Scheu gestorben war, in seinem Sinn argumentiert; allerdings hatte Scheu dem Tendenzlied noch wesentlich größeren Stellenwert beigemessen (vgl. oben S 199 - 201).

Polnauer mit Gedanken von Mehring, Zetkin und Alexander liegt auf der Hand; immerhin legten sich aber die beiden österreichischen Autoren nicht auf einen Kanon von Kunstwerken oder eine Liste von Komponisten fest und waren - das gilt zumindest für Polnauer - prinzipiell auch für die Beschäftigung mit neuer Musik der bürgerlichen Avantgarde. Allerdings fehlte bei ihnen ein Gedanke, der bei Mehring und seinen Nachfolgerinnen, aber auch bei David Josef Bach konstitutiv war, nämlich die Bewertung der Entwicklung des Bürgertums als absteigende, niedergehende Klasse, die keine "wahre" Kunst mehr hervorzubringen vermöge. Die oben nachvollzogene Kritik an den Positionen Mehrings, Zetkins und Alexanders gilt wohl auch hier, aber mit Einschränkungen aufgrund dieser Unterschiede (vgl. oben S 178 - 186, und S 188 - 190). Immerhin war zudem in Heinzels Argumentation ein Gedanke vertreten, der auch in der Theorie der kommunistischen Kulturtheoretikerin Lu Märten in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eine Rolle spielen sollte: die Differenzierung zwischen "brauchbaren" Elementen und nicht brauchbaren Elementen innerhalb bürgerlicher Kultur, die Heinzel zwar nicht ausgeführt, aber doch angedeutet hat (vgl. oben S 187).

Das Ziel, die Arbeitersänger sollten sich mit den Werken der großen Komponisten auseinandersetzen, machte gleichzeitig die Frage nach Rolle und Funktion anderer von den Arbeiter-Gesangvereinen gesungener Lieder notwendig. Für den Bereich der "Humoristika", der volkstümlichen und -tümelnden Scherzlieder, der Geselligkeitslieder und der sentimentalen Kitschproduktionen der Liedertafelkomponisten bestand für die Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung nie ein Zweifel über deren notwendige Ablehnung. Gegen sie wurden immer wieder er-

bitterte Polemiken geführt, aus denen zugleich hervorgeht, daß solche Lieder in den Konzerten sehr vieler Arbeiter-Gesangvereine einen recht hohen Stellenwert hatten. Diese Polemiken wurden in der ganzen Zeit der Ersten Republik immer wieder vorgebracht; sie verloren erst in der dritten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung ab etwa 1929 geringfügig an Bedeutung. Der Kampf gegen diese Literatur setzte bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg ein (vgl. oben S 404 f.; vgl. etwa auch ASZ Dezember, 10/1919, S 2). In der zweiten Hälfte der 20er Jahre engagierte sich hier neben anderen auch Paul A. Pisk; Beispiele für entsprechende Stellungnahmen aus seinen Aufsätzen wurden bereits oben gegeben (vgl. S 234 - 236 weitere Beispiele für ihn sind: Paul A. Pisk, Arbeitersang in der Zukunft, in: AZ 1.1. 1925, S 12; Pisk in ASZ 1/1927, S 14). Ebenfalls wandte sich Graf gegen die Liedertafelliteratur:

> "Der Männerchor mit seinem beschränkten Umfange verliert sich ins Uferlose und kommt schwer von der Liedertafelei weg. Unsere Chorliteratur für Männerstimmen besteht doch zum größten Teil aus Produkten, die entweder 'schmachten' oder 'reißen'" (Graf in ASZ 3/1928, S 40).

1930 hieß es:

> "Die kleinen 'gemütlichen' Tischrunden waren selbstverständlich an die 'kleinen gemütlichen' Chorwerke gebunden. 'Gemütlichkeit' ist ein relativer Begriff! 'Wem's g'fallt!' sagt achselzuckend der Wiener. Für die Tendenz zur Kunst, wie sie allenthalben in unseren Reihen aufscheint, reichen diese erweiterten Doppelquartette nicht mehr: ... Gesangverein Wohlklang und Alpenröslein: sie werden ja doch weichen müssen, ..." (Franz Leo Human, Neue Ziele, neue Wege, in: AZ 17.2. 1930, S 6).

Auf der Jahrestagung des Gau Wien 1930 forderte Seyfried:

> "Wir müssen es einmal versuchen, aus dem Sumpf

der Koschatiaden und des sentimentalen Geleiers der Liedertafel herauszukommen!" (AZ 17.3. 1930, S 6).

Die Forderung nach Eroberung der Kunst und der Ablegung der "Liedertafelei" zog gleichzeitig eine Diskussion über den Stellenwert des Tendenz- bzw. Freiheitslieds, teilweise auch des Kampflieds nach sich. Die Forderung nach Kunst und gegen "Liedertafelei", argumentativ gestützt durch Hinweise auf die unterschiedliche ästhetische Qualität von Kunst und Liedertafelliteratur, aber ohne Hinweis auf die unterschiedlichen Funktionen beider Musikarten für die Gesangvereine und für ihr Publikum, wandte sich unversehens - und von ihren Verfechtern wohl in der Mehrzahl auch nicht beabsichtigt - gegen die Tendenzlieder. Manchen schienen Eroberung der Kunst und gleichzeitige Pflege des Tendenzlieds unvereinbar, da - von Ausnahmen abgesehen - aus der Sicht ausschließlich musikalischer Maßstäbe eine ästhetische Kluft zwischen beiden besteht. Nun ist aber die Beurteilung von Tendenzliedern nach ästhetischen Maßstäben, die an der Kunstmusik gewonnen wurden, zweifellos höchst problematisch, wenn die Funktion von Tendenz-, Freiheits- und Kampfliedern nicht mit bedacht wird. Genau dies geschah aber mehrfach. Die Folge war Kritik der Tendenzlieder durch einige Autoren von Aufsätzen und Leserbriefen, die manchmal bis zur Ablehnung ging. Dazu kam, daß Tendenzlieder ohnehin sinkenden Stellenwert in vielen Arbeiter-Gesangvereinen, vor allem außerhalb Wiens, hatten, da sie - bereits vor dem Ersten Weltkrieg - zunehmend von der Liedertafelliteratur und den "Humoristika" etc., zuweilen auch durch Musik, die dem bürgerlichen Erbe zuzurechnen ist, an den Rand gedrängt worden waren (vgl. etwa Fränkel in ASZ 2/1922, S 1; vgl. auch oben Kap. 1.3.).

Die Kritik an Tendenzliedern setzte gleich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ein:

> "Ein guter Parteigenosse dichtet nicht selten herzlich schlecht und ungezählt bleiben die musikalischen Gemeinplätze, die ein gut gemeinter Dilettantismus für uns in Partiturform zwängte. Sagen wir es doch einmal, daß wir die Reimmöglichkeiten von 'Not', 'rot' und 'Tod' nun zur Genüge kennen ..." (ASZ April, 2/1919, S 1).

Zwar wurde hier den Tendenzliedern nicht grundsätzlich ihre Existenzberechtigung abgesprochen; der Autor stellte ihnen jedoch die "musikalischen Kleinodien" der Volks- und Kunstmusik gegenüber (vgl. oben S 405 f.). Für Richard Fränkel war das Tendenzlied eher ein didaktisches Hilfsmittel zur Eroberung der Kunstmusik:

> "Das Volkslied sowie das Tendenzlied wird uns vor allem die Herzen der Zuhörer gewinnen. Haben wir die Herzen einmal auf unserer Seite, dann wird es um so leichter gelingen, sie für die wahre Kunst und für schwierigere Kompositionen empfänglich zu machen" (Fränkel in ASZ 2/1922, S 2).

Allerdings merkte Fränkel auch an:

> "Leider bemerkt man bei vielen Vereinen, daß das Tendenzlied arg vernachlässigt wird vor lauter Streben nach Kunst" (Fränkel in ASZ 2/1922, S 2).

Wenig später griff auch David Josef Bach ausnahmsweise in diese Diskussion ein (Bach nahm recht selten unmittelbar zu Problemen der Arbeitersänger Stellung). Er verteidigte das Tendenzlied ausdrücklich vor dem Anspruch der Eroberung der Kunst durch Arbeiter-Gesangvereine, also vor einem Anspruch, den er selbst erst mit hervorgerufen hatte. Nach einer Kritik eines Chorkonzerts der Brigittenauer Sänger in der AZ trafen mehrere Reaktionen von Lesern ein.

In der Kritik hatte Bach vertreten:

> "Wie jedes gute Programm eines Arbeitergesangvereins enthielt auch dieses neben reinen Kunstliedern das Volkslied und erst recht das Freiheitslied. Ein Arbeitergesangverein ist keine Oratorienvereinigung und er ist nicht dazu da, ausschließlich die sogenannte 'neutrale' Kunst zu pflegen. ... Ein Arbeiterlied also wie 'Bet' und arbeit'' von Scheu ist keineswegs eine Konzession an das Herkömmliche, sondern eine programmatische Notwendigkeit" (AZ 19.1. 1923, S 7; Hervorh. i.O.).

Darauf reagierte ein Leser so:

> "Es wäre das größte Unglück für die Arbeiterschaft, wenn sie über ihren politischen und wirtschaftlichen Befreiungskämpfen ihre übrigen Aufgaben vergäße. ... Nicht ausschließlich dem Freiheitslied oder der 'neutralen' Musik soll der Arbeitersang dienen, sondern der Musik schlechtweg. Dient er dieser, so darf er auch nicht vor Oratorien zurückschrekken. Endlich muß den Arbeitern die Erkenntnis aufgehen, daß die Organisationen der Sänger keine Geselligkeitsvereine sind, sondern daß sie berufen sind, in zähem Kampfe eine bürgerliche Machtposition zu erobern, in klassenbewußtem Wetteifer ebenso gute und bessere Musik zu machen als die bürgerlichen Vereine" (AZ 3.2. 1923, S 5; Hervorh. i.O.).

Ohne Autorenangabe (es ist anzunehmen, daß Bach der Autor ist) erwiderte die AZ darauf,

> "daß sich auch die älteren Arbeitergesangvereine der rein künstlerischen Aufgaben immer stärker bewußt werden. Beweis dessen auch das erwähnte Chorkonzert der Brigittenauer, welches das Freiheitslied mit an sich tendenzlosen Kunstwerken zu vereinigen wußte" (AZ 3.2. 1923, S 5).

Der Autor wies auf die Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens am 1. Mai 1921 mit Sängern der "Freien Typographia" und des Chors des "Vereins für volkstümliche Musikpflege" hin.

Etwa ein Jahr später beklagte Bach in einem Aufsatz

in der AZ, der in der ASZ (5/1924, S 3 - 5) ebenfalls abgedruckt wurde, daß die jüngere Generation in der Partei keine Lieder habe (hier ging es jetzt nicht um Chorlieder, sondern um Kampflieder für Demonstrationen und Aufmärsche):

> "Wenn doch wenigstens die proletarische Jugend neue Kampflieder hätte! Aber außer ein paar Kinderfreundeliedern, die schließlich nicht gerade Kampflieder sind - und just die brauchen wir -, gibt es dergleichen überhaupt nicht. Es scheint doch, als ob auch für revolutionäre Lieder eine Tradition notwendig wäre, die nicht ganz abreißen darf" (David Josef Bach, Der Staat ist in Gefahr, in: AZ 1.5. 1924, S 2 f.).

Auch das Spottlied solle mehr gepflegt werden.

> "Es war nützlich und notwendig, gegen die Versumperung unserer Feste anzukämpfen, um der Arbeiterklasse auch den äußeren Sinn für festliche Würde zurückzuerobern. Allein wir stehen vor der Gefahr, eine Heuchelei großzuziehen, die sich bitter rächen würde. Was soll es nutzen, wenn sich die Arbeiter bei ihren Festen achtungsvoll langweilen? Sie laufen dann weg zu Vergnügungen, von denen sie sich fernhalten sollten, und die ganze kulturelle Arbeit von Jahrzehnten ist umsonst getan" (David Josef Bach, Der Staat ist in Gefahr, in: AZ 1.5. 1924, S 2 f.).

Bach sprach für Umdichtungen populärer Lieder (also für das Kontrafakturverfahren);

> "Aber wir brauchen nicht bloß einen oder mehrere, die solche schreiben, sondern wir brauchen viele, die solche singen. Darauf müßte viel mehr Gewicht gelegt werden, als es heute geschieht. Unsere Arbeitersänger haben große künstlerische Fortschritte gemacht. Doch das Freiheitslied, das Kampflied, das Marschlied ist nicht immer eine Sache der Kunst, ist fast mehr noch eine Sache der Politik, ist vor allem eine Sache sozusagen der Demonstrationstechnik. ... Wir brauchen volkstümliche, kunstlose, wenn auch nicht unkünstlerische Melodien, wir brauchen aktuelle Texte, auf die Gefahr hin,

> daß der Text mit seiner Aktualität das Leben einbüßt und ein neuer Text gedichtet werden müßte. Es sollten immer neue dazukommen und das eine oder das andere Lied bleibt ja doch unverändert" (David Josef Bach, Der Staat ist in Gefahr, in: AZ 1.5. 1924, S 2 f.).

Solche Äußerungen sind jedoch nicht nur für Bach, sondern auch für die gesamte Arbeiter-Sängerbewegung in der ersten Phase nach dem Ersten Weltkrieg selten geblieben; sie nahmen erst ab etwa 1927 zu. Eine Ausnahme hierbei war allerdings Paul A. Pisk, der in der AZ (1.1. 1925, S 12) zwar die Pflege der Chorwerke der Klassiker forderte, aber auch Volkslieder, wobei er betonte, daß es "echte" Volkslieder (also keine volkstümlichen Lieder) der Armen und Unterdrückten sein sollten. Als drittes forderte er die Pflege des "revolutionären Freiheitsgesangs". Die Behauptung Bachs von der geringen Aktivität der sozialistischen Jugend in bezug auf Kampflieder war im übrigen umstritten: In einem Leserbrief (als Reaktion auf Bachs Aufsatz) an die ASZ meinte Alfred Magaziner, daß gerade die damals bekannten revolutionären Lieder die Arbeiterjugend als erstes gesungen habe (ASZ 6/1924, S 3).

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre, ab etwa der Mitte der zweiten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung in der Ersten Republik, wurden Aussagen über zu geringen Stellenwert von Tendenz- und Freiheitsliedern, aber auch einstimmigen Massenliedern häufiger. Auch von leitenden Funktionären des ÖASB kamen nun solche Aussagen:

> "Gestehen wir es nur ganz offen! Der revolutionierende Massengesang, der in früherer Zeit unserer Bewegung einen eigenartigen Charakter verlieh, ist fast gänzlich verstummt" (R.F. - vermutlich Richard Fränkel, Arbeitersang und politische Organisation, in: AZ 3.11. 1926, S 13).

Ein halbes Jahr später veröffentlichte die ASZ einen grundlegenden, für die Verhältnisse dieser Zeitung recht langen Aufsatz zu diesem Thema mit dem Titel "Tendenzchöre?"; sein Autor, Leopold J. Beer, der selbst für Arbeitersänger komponierte, war sich "wohl bewußt, da zu einer Frage das Wort zu ergreifen, die gerade in den letzten Jahren viele Köpfe erhitzt, viele Federn in Bewegung gesetzt hat" (Beer in ASZ 5/1927, S 93). Er schrieb:

> "Gewiß haben wir nun auch in Österreich schon einige größere Vereine, leider - dank der unheimlichen Zersplitterung - nur allzu wenige, die sich heute auch an große, schwierige Chorwerke heranwagen können. Aber auch diese mögen es niemals vergessen, daß die Wurzeln ihrer Kraft einerseits im Volkslied, andererseits im proletarischen Lied liegen und daß sie diesen beiden in allererster Linie zu dienen haben! Ja, sie sollen uns die Meisterwerke von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Haydn und wie sie alle heißen, bieten. Aber auch sie dürfen, wie alle ihre kleineren Brüder, niemals vergessen, daß sie Arbeitergesangvereine sind, daß sie nicht nur den Forderungen genügen müssen, die man an gute bürgerliche Vereine stellt, daß sie darüber hinaus die hohe Aufgabe haben, in ihrem Gesang ihrer Klasse und damit der Menschheit zu dienen!" (Beer in ASZ 5/1927, S 95; Hervorh. i.O.).

Anschließend differenzierte Beer zwischen künstlerisch guten und künstlerisch schlechten Tendenzliedern; auf diese könne man verzichten, auf jene aber keinesfalls. Daran schloß er die Forderung an, auch neue Tendenzlieder in die Programme aufzunehmen:

> "Und da möchte ich, ..., den Arbeitersängern zurufen, was man leider heute auch auf so manchen anderen Gebieten des Parteilebens hie und da sagen möchte: Seid doch nicht so - konservativ! Hängt doch nicht so an allem Alten, nur weil es eben - alt ist! Freie Bahn der neuen Zeit auch hier! Wohl sollen wir die Schätze hüten, die uns in der Chorliteratur, auch auf dem Gebiete des Tendenzliedes, hinterlassen

sind. Aber es muß nicht jeder Chor, sei er nun von Uthmann, von Riva oder von wem sonst immer, schon deswegen immer wieder hervorgeholt werden, weil er nun schon seit zwanzig und dreißig Jahren gesungen wird. Wie überall, so ist auch hier so mancher unrettbar veraltet und es ist eine schlecht verstandene Pietät, solche Chöre, die uns heute - textlich oder musikalisch - nichts mehr zu sagen haben, durchaus weiter im Repertoir behalten zu wollen, nur eben deswegen, weil sie vielleicht auch schon der Großvater sang. Weg damit, und dafür Platz dem Neuen, dem guten Neuen natürlich! Gewiß - das ist mir durchaus nicht unbekannt! - reichen die Kräfte weitaus der meisten unserer Vereine heute noch nicht, um etwa der modernsten Richtung in der Chormusik genügen zu können (obwohl auch da von unseren großen Vereinen etwas mehr geleistet werden könnte als es der Fall ist; auch die sind eben hinreichend konservativ ...). Aber ist denn sonst wirklich seit Scheu und Uthmann nichts mehr an Tendenzchören geschaffen worden, was sich der Pflege (nicht nur ganz vereinzelter Aufführung) lohnte?

Und wie soll ein Autor oder ein Verleger Mut schöpfen, Neues zu bringen, wenn es so durchaus an verständnisvoller Unterstützung der Sängerschaft fehlt? Der Komponist mag die packendsten, ergreifendsten, hinreißendsten Einfälle haben - wer führt ihn auf? Und welcher Verleger wagt sein gutes Geld daran, wenn er im voraus weiß, daß ihm die Neuheiten als 'zu schwer', 'unbekannt' (!), 'nicht dankbar', was weiß ich, liegen bleiben, weil sie ja doch niemand kauft? Da läßt er lieber immer wieder das Alte nachdrucken, vielleicht frisch garniert und zubereitet, das ist dann für alle Teile, für den Verleger wie für die Sänger und - die Hörer bequemer und sicherer. Wie sich aber unter solchen Verhältnissen (an denen ich in erster Linie nicht den Verlegern und noch weniger den Autoren, sondern der Sängerschaft die Schuld beimesse) der Arbeitersang höher entwickeln, wie er zu neuen Kunstformen gelangen, wie er auch die Großen unter den Lebenden in seine Dienste stellen soll, wenn die Masse selig beim liebgewohnten Alten verharrt und sich nicht vom Fleck rührt, das ist - ich wollte sagen: die Frage, aber - es ist leider keine Frage ... Darum noch einmal: Seid nicht so konservativ! Wagt euch endlich

> einmal an neue Aufgaben, unterstützt endlich einmal durch die Tat auch unsere jüngeren Komponisten, indem ihr - nicht alle fünf Jahre einmal, eher schon umgekehrt! - ihre Werke aufführt, ihnen zeigt, daß ihr fähig und willens seid, euch neue Wege führen zu lassen. Musikalische Bolschewiken müßt ihr ja deswegen nicht gleich werden (das kommt dann schon mit der Zeit)" (Beer in ASZ 5/1927, S 96 f.).

Beer schloß seinen Aufsatz mit der Forderung:

> "Noch einmal: wir wollen nicht auf alles aus früherer Zeit den Bannfluch legen, liebevoll soll vielmehr auch das gute Alte gepflegt werden, aber eben nur so weit, als es das wirklich verdient. Hinaus aber mit allem anderen und Raum der neuen Zeit! Wird hier einmal wirklich und gründlich Einkehr zum Besseren gehalten, dann werden auch die Tendenzchöre verschwinden - und es gibt ihrer, auch unter den neueren, gewiß genug -, die besser ungesungen blieben, die mit womöglich recht ungeschicktem Text, in dem nur recht oft 'Freiheit' und 'Gleichheit' stehen muß, einen oft herzlich einfältigen Chorsatz verbinden, sich so als proletarische Kunst aufschwindeln möchten und jenen Recht zu geben scheinen, die dann überhaupt jeden Tendenzchor als unkünstlerisch abtun wollen. Ist im Sinne dieser Ausführungen einmal ein anderer Geist eingezogen, dann werden wohl auch jene, die sich heute gegenüber der Pflege des Tendenzchores abweisend oder mindestens zweifelnd verhalten, denen zustimmen, die, solange es kapitalistische Ausbeutung gibt, im Arbeitersang, im Tendenzchor ein unentbehrliches Werkzeug im Kampf um die Befreiung der Geister sehen" (Beer in ASZ 5/1927, S 98; Hervorh. in beiden Zitaten i.O.).

Um diese Zeit meldete sich auch David Josef Bach wieder zu Wort, diesmal nicht zum Bereich der Kampflieder, sondern zu dem von Tendenzchören für Arbeiter. So nahm er ein Konzert des Gesangvereins der Leipziger Buchdrucker und Schriftgießer, auf Besuch in Wien, zum Anlaß, den österreichischen Arbeitersängern, vor allem aber der Wiener "Freien Typographia", zu empfehlen, die Chöre, die die Leipziger gesungen hatten, auch einzustudieren: etwa Hermann Scherchens Bearbeitung

des "Rotgardistenmarschs" oder Chöre von Erwin Lendvai (David Josef Bach, Der Arbeitersang vor neuen Aufgaben, in: AZ 12.7. 1927, S 3 f.). Und in einem Vortrag auf der "Internationalen Arbeitermusikwoche" 1927 in Frankfurt/Main erklärte er unter dem Titel "Die Eroberung der Musik durch die Arbeiterschaft",

> "daß für die Tätigkeit der Arbeitersänger nicht die reine Kunst allein in Frage kommen könne", sondern: "... für die Arbeiterschaft ist das 'Tendenzwerk' Lebensnotwendigkeit" (AZ 17.8. 1927, S 6).

Dazu trat nun als neuer Bereich die Forderung, größere, über den Rahmen einzelner Chöre hinausgehende Werke sozialistischer Komponisten bzw. mit sozialistischem Inhalt aufzuführen. Wieder war Pisk unter den ersten, die diese Forderung vertraten. In einem Aufsatz von 1927 (Pisk in ASZ 1/1927, S 14) und in seinem Vortrag auf der Bundestagung des ÖASB 1928 (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 66) erst angedeutet, wurde diese Forderung zunehmend auch von anderen übernommen und häufiger vertreten (s.u.).

In seinem eben erwähnten Vortrag hat Pisk zu allen bisher genannten Schwerpunkten der Auseinandersetzungen um das Repertoire der Arbeiter-Gesangvereine Stellung genommen. Zunächst differenzierte er zwischen "Volksbildung" und "Arbeiterbildung" (diese Unterscheidung spielte in den Schriften innerhalb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung sonst keine wesentliche Rolle):

> "Wir haben in Wien eine große volksbildnerische Aktion, die den Arbeitern das nötige Wissen vermitteln will. In dieser volksbildnerischen Bewegung haben wir schon den Begriff der Volksbildung von dem der Arbeiterbildung getrennt. Volksbildung nimmt einfach alle geistigen Güter, die es gibt, geistige Güter, die das

> Bürgertum in verschiedenen früheren Kulturepochen angehäuft hat, und vermittelt sie jedem, der etwas lernen will. Die Arbeiterbildung hat aber einen anderen Zweck. Die Arbeiterbildung soll die Werke überprüfen, untersuchen und die für die Arbeiter geeigneten auswählen. Sie soll nicht einfach wahllos alles übernehmen, sondern sie soll gewisse Dinge, die für den Arbeiter besonders geeignet sind, festhalten und die Dinge, die als ungeeignet erscheinen, zurückstellen, ohne überhaupt ein weiteres Urteil über den Wert, sei es der wissenschaftliche oder künstlerische Wert dieser Sachen, abzugeben. Wir werden es verstehen, daß wir als junge, aufstrebende Klasse noch nicht so weit sind, wahllos alles zu übernehmen und unseren Klassengenossen vorzusetzen, ..." (Protokoll ÖASB 1928, S 62).

Der Vortrag Pisks stand unter dem Thema "Arbeitermusikkultur": "Wir alle, die wir hier sitzen, wollen nichts anderes, als den Arbeitern eine Musikkultur schaffen" (Protokoll ÖASB 1928, S 62). Pisk brachte hier nun einen Aspekt mit ein, für den die Arbeiter-Sängerbewegung wenig Interesse bislang gezeigt hatte: Arbeitermusikkultur müsse auch vom Gesichtspunkt des Publikums her betrachtet werden (Protokoll ÖASB 1928, S 62). Dahinter steht die Auffassung, daß Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine auch eine kulturell bildende und sozialistisch bildende Funktion haben müßten, daß das Publikum mehr bedeute als bloß eine Gruppe zahlender Zuhörer, die sich unterhalten will. Pisk nahm in seinem Vortrag nicht über die oben zitierte Passage hinaus Stellung zum bürgerlichen Erbe, wies allerdings noch darauf hin, daß in bezug auf die Frage, "ob die Arbeiter Messen oder Passionen hören sollen", die er für kulturell vorgeschrittene Arbeiter bejahte, zu trennen sei zwischen "rein künstlerischen Schönheiten" und "den Bindungen des Textes" (Protokoll ÖASB 1928, S 63). Dann sprach er über Volksmusik, wobei er zur Vorsicht gegenüber dem der Volksmusik recht nahe stehenden, aber künstlerisch

und politisch bedenklichen Gebiet der volkstümlichen, volkstümelnden und Liedertafelliteratur mahnte (diese Textstelle wurde bereits früher zitiert; vgl. oben S 235 f.). Nach einigen Bemerkungen zu technischen Fragen der Chorarbeit und zur Repräsentanz der Arbeiter-Sängerbewegung in der AZ kam Pisk zum Bereich der zeitgenössischen Musik.

> "Nun habe ich zuvor über das Aussuchen der Kunstwerke der Vergangenheit im Hinblick auf unsere Zwecke gesprochen, und muß nun betonen, daß wir eine große Literatur haben, die ausschließlich unseren Zwecken dient. Sie wissen ja alle, daß die politische Lage um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine solche war, daß allerorts eine mächtige Freiheitsbewegung emporloderte. Darum ist es nur natürlich, daß wir die Freiheitslieder pflegen. Wir haben aber auch in der jüngsten Zeit eine große Bewegung unter den jungen Künstlern unserer Epoche, die sich geistig und ideell zu dieser Richtung bekannt haben, so daß es unter den zeitgenössischen Kompositionen eine ganze Menge gibt, die für uns geeignet sind. Da wäre es meiner Ansicht nach auch Sache der Arbeiter, in ihren Gesangvereinen jene Literatur zu pflegen, die aus unserer Zeit stammt und die gleichzeitig unseren Zwekken dient. Sie dürfen nicht sagen, das können wir nicht, das ist zu schwer für uns. Man muß es versuchen; besonders die großen Vereine dürfen sich nicht von diesem Gesichtspunkte leiten lassen und zu meiner Genugtuung muß ich sagen, die Vereine arbeiten teilweise schon in diesem Sinne. Wir müssen also diese Künstler, die heute leben, dadurch unterstützen, daß wir ihre Werke aufführen. Es soll eine spätere Epoche nicht von uns sagen können, was wir vom Bürgertum jetzt sagen, daß es seine Künstler verkommen ließ, wie zum Beispiel Schubert. Als dieser lebte, hat sich niemand um ihn gekümmert und jetzt wird alles getan, um ihn zu ehren. Es gibt keinen Schubert unter uns, aber es gibt viele Künstler, die gute Werke schaffen, die man auch jetzt aufführen kann. Der revolutionäre Arbeiter darf meiner Ansicht nach auch an Zeitgenossen nicht vorbeigehen, er darf sich nicht an Schwierigkeiten stoßen, sondern muß alles tun, um eine neue Musikkultur

> zu schaffen und dadurch auch den Künstlern zu helfen. Mäzene gibt es heute nicht mehr. Es gibt keine großen Fürsten mehr, die den Künstlern ein Honorar geben, damit sie etwas schaffen. Aber es gibt denkende Arbeiter und diese haben die Verpflichtung, den Künstlern zu helfen. Es gibt unter den modernen Künstlern viele, die auch wertvolle Kunstwerke schaffen, die unserem Geiste entsprechen und auf diese sollen wir bei der Programmbildung Rücksicht nehmen.
>
> Der Bundesverlag muß daher den künstlerischen Anforderungen in der Weise entsprechen, daß er nicht nur die Werke der Vergangenheit, sondern auch die Literatur der Gegenwart ans Licht zieht. Es ist vielleicht eine Bewegung nach zwei Seiten, er muß nicht nur den Wünschen der Arbeiterschaft, sondern auch ihren Eigenheiten entgegenkommen" (Protokoll ÖASB 1928, S 66; Hervorh. i.O.).

Wie oben bereits erwähnt (vgl. S 232 - 237), stellten sich die Funktionäre des ÖASB nicht die Frage nach Ablehnung oder Bejahung des musikalischen Erbes des Bürgertums (1). Selbst die Frage der Verarbeitung des Erbes durch Umformung und produktive kompositorische Verarbeitung des musikalischen Materials des Erbes führte, obwohl in der kompositorischen Praxis selbstverständlich immer wieder Problem, dem sich die Komponisten stellen mußten, innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung zu keinen Diskussionen. Allenfalls die Frage der Auswahl der Werke wurde von einigen Funktionären thematisiert. Die grundsätzliche Bejahung der Beschäf-

---

(1) Diese Frage stellten sie sich lediglich am Problem der Aufführung religiöser Werke. Jedoch selbst hier kam es in Österreich zu wenigen Diskussionen. In Deutschland führte das Problem der Aufführung religiöser Werke zu weitaus intensiveren Auseinandersetzungen (vgl. etwa Fuhr 1977, S 103), während in Österreich nur wenige Hinweise dazu zu finden sind, etwa in Pisks Vortrag vor dem ÖASB-Bundestag (Protokoll ÖASB 1928, S 63) oder bei Polnauer (Polnauer in ASZ 10/1926, S 149).

tigung mit dem Erbe blieb unumstritten. Ebenso fraglos verbindlich blieb der Kampf gegen "musikalischen Kitsch", gegen die Liedertafelliteratur. Diskussionen und grundsätzlich unterschiedliche Standpunkte gab es lediglich gegenüber dezidiert sozialistischer Chorliteratur; die Stellungnahmen zeigten in der ersten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung zwischen 1918 und rund 1924 manchmal völlige Ablehnung, manchmal die starke Forderung nach (einstimmigen, bei Demonstrationen zu singenden) Kampfliedern, in der Regel jedoch die Einschätzung der (vierstimmigen, für Chor komponierten) Tendenzlieder als wichtig, allerdings neben - und erst in zweiter Linie - der Pflege des Erbes. In der zweiten Phase verstummten die ablehnenden Äußerungen zum Tendenzlied, ja es wurde mehrfach gegen das ausschließliche Ziel der Eroberung des Erbes Stellung genommen. Vereinzelt wurde, wie schon in der ersten Phase, das Verschwinden der einstimmigen Kampflieder der Masse festgestellt. Hinzu kam die Forderung, die neue, gerade zunehmend zahlreicher werdende Literatur zeitgenössischer Komponisten generell, aber mit besonderer Berücksichtigung von dem Sozialismus nahestehenden oder "sozialistischen" Werken, in die Programme der Arbeiter-Gesangvereine aufzunehmen, allerdings blieb auch diese Forderung zunächst auf einige wenige Autoren beschränkt. In beiden Phasen wurde zudem immer wieder die Beschäftigung mit dem ("echten") Volkslied gefordert, das dabei abgesetzt wurde von volkstümlichen oder volkstümelnden Liedern.

Ein immer wieder auftauchendes Moment der Forderung nach "künstlerisch einwandfreien" Programmen und nach entsprechender Wiedergabe der Werke des Erbes war der Wunsch, die Konkurrenzfähigkeit mit den bürgerlichen Gesangvereinen unter Beweis zu stellen, und zwar vor

allem mit den großen, anerkannten Chören, die sich auch auf die großen Chorwerke der Klassik und Romantik einließen (etwa "Wiener Schubertbund"); nach Möglichkeit sollten sie noch in der Qualität der Wiedergabe überboten werden. Diese Abgrenzung der Arbeitervereine von bürgerlichen Vereinen bei gleichzeitigem Kopieren, um besser zu sein, sowie das Schielen nach Erfolg von Arbeitervereinen in den Augen der Bürgerlichen hatte in der Arbeiterbewegung bereits Tradition (vgl. oben S 143 f., 158-163). Eine solche Forderung wurde bereits oben zitiert (vgl. oben S 414). Weitere Formulierungen hierzu lauteten:

> "Zeigen wir den Gegnern, deren Bau vielfach morsch ist und künstlich noch gehalten wird, daß wir eine höhere Meinung vom deutschen Liede haben ..." (ASZ 10/1924, S 2).

> "Allein in Hinsicht auf Leistungsmöglichkeit und Leistungsfähigkeit können es die Arbeitergesangvereine getrost mit den bürgerlichen Vereinen aufnehmen, Arbeitergesangvereine mit gut vorgebildeten musikalischen Leitern beweisen das fortwährend. Aber leider fehlen gerade den Arbeitergesangvereinen hochqualifizierte Chorleiter, ..." (Henke in ASZ 11/1925, S 6; Hervorh. i.O.).

> "Die Arbeiterschaft hat heute die Möglichkeit, wirkliche Kunst zu hören. Sie sagt daher nicht mit Unrecht, was die Bürgerlichen leisten, muß auch der Arbeiter können, wenn er nur will. Wir müssen also den Willen in den Vordergrund stellen. Den Willen zu Großem und Schönem, ja noch viel mehr. Wenn wir prophetisch in die Zukunft blicken und uns fragen: 'Was will der Sozialismus?', so wissen wir: er will die ganze Gesellschaft übernehmen. Auf uns gewendet, heißt dies, daß die Arbeitersänger der Zukunft auch die Leistungen der bürgerlichen Gesangvereine übernehmen müssen. ... Die bürgerliche Gesellschaft soll sich bewogen fühlen, auch einmal einen Arbeiter-Gesangverein zu hören, das ist es, was wir wollen. ... Auch die bürgerliche Welt muß begreifen lernen, daß sie über den Arbeitersänger nicht zur Tagesordnung übergehen darf" (Protokoll ÖASB 1926, S 15; Redner war Richard Fränkel).

Entgegen solchen - wohl zweckoptimistischen - Äußerungen wurde aber auch häufig bedauernd festgestellt, daß die bürgerlichen Vereine vielfach, vor allem jene, die sich auf Kunstmusik spezialisiert hatten, großen Vorsprung vor den Vereinen der Arbeitersänger hatten (vgl. etwa Pinter in ASZ 7/1926, S 99). Das 10. Deutsche Sängerbundesfest der bürgerlichen Gesangvereine 1928 in Wien (vgl. auch Kap. 3.1.2.5.) wurde zum Anlaß für zahlreiche vergleichende Bemerkungen, vor allem auch, weil wenige Wochen zuvor (16. bis 18.6. 1928) in Hannover das Erste Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest stattgefunden hatte. Zum einen wurde auf die wesentlichen inhaltlichen Unterschiede hingewiesen: Arbeitersänger verfügten im Gegensatz zu den bürgerlichen Sängern über den gemischten Chor, deshalb sei ihnen mehr und vor allem wertvollere Chorliteratur zugänglich; und schließlich ziele die Veranstaltung von großen Festen der Arbeitersänger nicht in erster Linie, wie bei den Bürgerlichen, auf den festlichen Aufmarsch, sondern auf das Singen und Musizieren (vgl. etwa: ASZ 4/1928, S 55 f.; Pinter in ASZ 9/1928, S 152 - 154). Zum anderen wurde empfohlen, Vergleiche in bezug auf die künstlerische Leistungsfähigkeit anzustellen (vgl. etwa AZ 17.7. 1928, S 6).

Der Forderung nach Eroberung der Kunst des bürgerlichen Erbes, nach Ablegung sowohl der geselligen Formen des Vereinslebens wie auch der entsprechenden Chorliteratur und der nach der Einbeziehung von Volksliedern, also nach "künstlerisch anspruchsvollen" Konzerten der Arbeiter-Gesangvereine, sowie der sich verändernden Einstellung zu den Tendenzliedern und der zeitgenössischen Musik entsprachen die Kritiken von Konzerten der Vereine in der ASZ und der AZ. Diese Kritiken wurden von ihren Autoren als didaktisches

Mittel angesehen, Ziele, Leistungsfähigkeit und Selbsteinschätzung der Vereine zu beeinflussen. Entsprechend wurde in den Kritiken nicht bloß positiv geschrieben, sondern auch negativ kritisiert, was auch zu Auseinandersetzungen zwischen Betroffenen führte (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 35; AZ 17.2. 1930, S 6). Gewürdigt wurden insbesondere Programme mit Kunstmusik, Volksliedern, auch Tendenzliedern, würdige Gestaltung, gute Interpretation; abgelehnt wurden Lieder der Liedertafelliteratur und der Geselligkeit, wahllos zusammengewürfelte Programme, Veranstaltungen in Gasthäusern, schlechte Interpretation (von Mängeln der Stimmbildung und der Intonation bis zu Stil- und Interpretationsfragen). Gelobt wurde insbesondere auch, wenn ein Chor über eine große Zahl von Sängern verfügte oder sich Chöre für ein Konzert oder dauerhaft zusammenschlossen, wenn gemischte Chöre einbezogen wurden und wenn mit Kinderchören zusammengearbeitet wurde. Aufgrund der großen Zahl entsprechender Kritiken wurde hier von Zitaten Abstand genommen (vgl. beispielsweise AZ 7.6. 1920, S 3 f.; ASZ 9/1925, S 11; AZ 22.4. 1930, S 4; AZ 14.11. 1932, S 8).

Den Forderungen der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung in bezug auf die Programmgestaltung der Vereine entsprachen Forderungen technischer Art an die Vereine. Es waren dies vor allem die Forderungen nach großen Chören und Chorgemeinschaften, die Forderung nach Errichtung von gemischten Chören und die Forderung nach Kontrolle der Programme von Veranstaltungen der Arbeiter-Gesangvereine. Diese technischen Forderungen waren die logische Folge der Forderung nach aktiver Aneignung des musikalischen Erbes; die großen Werke der Chorliteratur des bürgerlichen

Erbes sind fast ausschließlich für gemischten Chor geschrieben, die - bei Werken für Chor und Orchester bzw. auch mit Solisten - mit einer Zahl von 30 oder 40 Sängern nicht aufführbar sind. Die Kontrolle der Programme wiederum war die einzige Möglichkeit, auf die Programmgestaltung selbst unmittelbar Einfluß zu nehmen.

Die beiden ersten Forderungen (nach großen und zugleich gemischten Chören) waren denen in Deutschland nach Errichtung von "Volkschören" zur Pflege des Erbes parallel (vgl. Göhre 1911; vgl. auch Kaden 1974, S 52; Lammel 1978, S 100 f.), allerdings hat sich der Begriff "Volkschor" in Österreich nicht dauerhaft durchgesetzt.

Bereits anfang 1919 wurde für die Zusammenlegung von kleineren Vereinen in Orten plädiert, in denen mehrere Arbeiter-Gesangvereine bestanden. Weitere gleichlautende Forderungen folgten in großer Zahl; das Thema der Chorzusammenlegungen beherrschte einen Großteil der Auseinandersetzungen innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung in der Zeit der Ersten Republik und entsprechend auch einen großen Teil der Aufsätze in der ASZ. Sämtliche Umbildungen von Gauen und die Einführung von "Kreisen" im Sommer 1923 (vgl. ASZ 8/1923, S 1) hatten - neben anderen, weniger gewichtigen Zielen - das Ziel, die Zusammenarbeit der Chöre in gemeinsamen Konzerten anzuregen bzw. zu erleichtern. Der ÖASB versuchte die Durchsetzung seiner Forderung nach großen Chören auf zwei Wegen: durch die Propagierung von endgültigen Zusammenlegungen von Vereinen, aber auch durch gelegentliches Zusammenwirken regional nahe verbundener Vereine. Die Einführung der "Kreise" sollte dem zweiten dieser Wege dienen. Während auf

dem ersten Weg bis 1934 nur gelegentliche Teilerfolge erzielt wurden (vgl. hierzu auch die Entwicklung der durchschnittlichen Mitgliederzahlen der Vereine in Anhang I, Tab. 1), gab es auf dem zweiten Weg doch - wenn auch langsam - Fortschritte. Zunächst formten jedoch die Vereine die tragende Idee der Einführung der "Kreise" und der Kreiskonzerte nach ihren Wünschen um: Sie sangen einige Chöre gemeinsam mit allen Vereinen, dazwischen aber sangen die Vereine einzeln. Diese Reihung in "Einzel"- und "Gesamtchöre" wurde in der ASZ heftig angegriffen.

> "Wir leben zwar in einer Zeit, in welcher aller Art Wettkämpfe sich großer Beliebtheit erfreuen, aber unsere Veranstaltungen auf diese Mentalität des Publikums einzustellen, liegt derzeit glücklicherweise keine Ursache vor.
>
> Im Gegenteil! War doch einer der Hauptbeweggründe für die Bildung der Kreise die Erwägung, daß hierdurch Chorgruppen entstehen, die sowohl zum machtvollen Vortrag unserer Parteilieder als auch zur Bewältigung schwieriger Chorwerke befähigt und berufen sind. Es sollte hierdurch kein Rahmen für den Sängerwettstreit geschaffen werden, bei welchem Vereine mit 30 bis 40 Mitgliedern unter bereitwilliger Mithilfe unzulänglicher Solokräfte sich vergeblich bemühen, das Minus an Zahl durch Aufwand an Stimmittel auszugleichen" (ASZ 12/1924, S 2).

In einem Bericht über die Situation in Graz hieß es:

> "Auf der letzten Gaukonferenz des Gaues Graz wurde beschlossen, im Laufe des Jahres 1925 in Graz ein Gaukonzert zur Durchführung zu bringen. Maßgebend für diesen Beschluß war die Erkenntnis, daß wir mit dem Abhalten der 'satzungsgemäßen' Liedertafeln der kleinen und den wenn auch teilweise künstlerisch hochstehenden Konzerten einzelner größerer Vereine unsere Aufgabe nicht erfüllen können. Die Bemühungen der Gauleitung, in Graz eine Fusionierung zweier oder mehrerer Arbeitergesangvereine herbeizuführen, hatten wohl den Erfolg, daß in letzterer Zeit sich einige Verei-

> ne zu gemeinsamem Studium und gemeinsamer Aufführung koalierten, bei der Mehrzahl der Vereine aber war ein Erfolg auch in dieser Hinsicht nicht zu erzielen, von einer Verschmelzung gar nicht zu reden" (A.G. - vermutlich Anton Grießauer - in ASZ 11/1925, S 8).

Solch gelegentliches Zusammenwirken wurde von den Funktionären des ÖASB aber dennoch als erster Schritt in Richtung auf die Zusammenlegung von Vereinen gesehen und daher gefördert. Aber der Kampf darum hörte angesichts der geringen Erfolge nie auf.

> "Wir haben zu viele kleine und kleinste Vereine in engster örtlicher Gemeinschaft, die aus purer Anhänglichkeit an eine überwundene Tradition, aus Scheu vor dem Aufgeben liebgewordener Gewohnheiten ihre Selbständigkeit nicht verlieren wollen, die nicht leben und nicht sterben können und dennoch den naheliegenden Gedanken eines Zusammenschlusses mit einem in nächster Nähe befindlichen Bruderverein trotz der Bemühungen einsichtsvollerer Elemente mit allen Mitteln zu hintertreiben wissen, die, wenn es gar nicht anders geht, mit dem Hinweis auf ein gelegentliches Zusammenwirken um den Kern der Sache herumkommen wollen.
>
> ...
>
> Wir brauchen große, leistungsfähige Vereine, die imstande sind, dem Arbeiterlied Geltung zu verschaffen, die auch schwierigere Tonwerke einwandfrei zum Vortrag bringen und durch gediegene Aufführungen unserer Sache neue Anhänger gewinnen können.
>
> Der unökonomische Betrieb mit all seinen unliebsamen Begleiterscheinungen drückt die Leistungsfähigkeit der Vereine herab, nimmt ihnen jegliche Werbekraft und jede Möglichkeit, ihre kulturellen Aufgaben zu erfüllen" (Ziegler in ASZ 9/1925, S 9; Hervorh. i.O.).

Die Feststellung, der Arbeitergesang befinde sich in einer Krise, vorwiegend erst ab etwa 1930 anzutreffen (vgl. oben S 379 - 394), machte Ziegler auch in diesem Aufsatz und meinte, die "gegenwärtige Wirtschaftskrise" habe zwar die Lage verschärft, die eigentlichen Ursachen seien aber innerhalb der Arbeiter-Sängerbewe-

gung, vor allem in der Zersplitterung in viele kleine Vereine, zu suchen (Ziegler in ASZ 9/1925, S 9). Neben der Forderung nach künstlerischer Leistungsfähigkeit begründete Ziegler die Notwendigkeit von Zusammenschlüssen mit ökonomischen Gründen (Einsparung von Verwaltungskräften, Erleichterung von guter Bezahlung der Chormeister; Ziegler in ASZ 9/1925, S 10), zudem aber auch damit, daß kleine Vereine sich nicht selbst erhalten könnten, ohne zu "abgebrauchtesten Mitteln" zu greifen, wie zu "Tanzfesten, Kirtas, Bällen mit Juxtombola, Heirats- und Schnapszelten" (Ziegler in ASZ 9/1925, S 9). Daraus wird deutlich, daß die Größe der Vereine (bzw. ihre Kleinheit) und die Konzentration auf die geselligen Bereiche des Vereinslebens einander wechselseitig festhielten und beeinflußten, so daß bei solchen Gegebenheiten Veränderungen in Richtung der Ziele der Funktionäre des ÖASB kaum möglich waren. Hier zeigt sich weiters, daß der Kampf um Chorzusammenlegungen nicht nur die organisatorische Konsequenz des Kampfs um das künstlerische Erbe war, sondern zugleich auch des Kampfs gegen die "bürgerlichen Reste" in den Arbeiter-Gesangvereinen.

Ganz ähnlich wie Ziegler argumentierte auch Josef Pinter (in ASZ 7/1926, S 98 - 101). Er griff die "Vereinsmeierei" vieler Vereine an, in denen Separatismus und Sonderinteressen herrschten ("Ob alt oder jung, alles ist einig in der Erhaltung von Krähwinkel"). Die Auswirkung dieser Zersplitterung sah er in der Schwierigkeit der Proben für Kreiskonzerte, in der Entlohnung der Chormeister, im An- (bzw. Ab-)wesenheitsproblem der Sänger bei kleineren Chören (wo nur 20 bis 30 Sänger Mitglied waren, war wohl jeder fehlende Sänger eine echte Belastung für die Probe) und

in stimmtechnischen Problemen kleinerer Chöre (Pinter in ASZ 7/1926, S 100 f.). Polnauer forderte (in ASZ 10/1926, S 149) eine Durchschnittszahl von 100 bis 300 Sängern für jeden einzelnen Verein. Diese Forderung war angesichts der realen Gegebenheiten völlig utopisch; sie konnte lediglich von einigen wenigen Vereinen erreicht werden. Um den Jahreswechsel 1929/30 hatten von den 452 dem Bundestag des ÖASB 1930 gemeldeten Vereinen lediglich 15 mehr als 100 Mitglieder, nur ein einziger mehr als 200 (Protokoll ÖASB 1930, S 6). Insbesondere wurde die "Zersplitterung" in Wien angegriffen (vgl. zu den Zahlen für Wien Anhang I, Tab. 2 a, 2 b, 3 und 4), wo etwa 1925 allein in Floridsdorf 23 Vereine bestanden (Ziegler in ASZ 9/1925, S 10). 1926 waren es in Floridsdorf 20 Vereine, in Neubau sieben, in Fünfhaus und Ottakring je sechs Vereine; der erste Bezirk, Margarethen, Mariahilf, Josefstadt und Hernals hatte je zwei Vereine, lediglich auf der Wieden, in Währing und in der Brigittenau bestand jeweils nur ein Verein (laut einer "Übersicht über die bezirksweise geordnete Vereinsmeierei"; Pinter in ASZ 7/1926, S 99 f.). Aber selbst in den Kreiskonzerten, also dem bloß gelegentlichen Zusammenwirken der Vereine eines Kreises (in Wien sechs Kreise ohne den Gau Floridsdorf), blieben Probleme bestehen;

> "Den Kreiskonzerten erwachsen aus der Vereinsmeierei heraus manche Gegner. Die unerklärliche Lauheit vieler Vereinsleitungen in allen Dingen, die den Kreis betreffen, überträgt sich naturgemäß auch auf die Sänger. Fast jeder Kreis hat in den Proben und bei der Aufführung nur die Hälfte der ziffernmäßig ausgewiesenen Sänger vereinigt. Der Kartenverkauf zum Konzert ist unter dem Mittelmaß. Ein Verein eines westlichen Bezirkes, welcher sich gerühmt hat, zu seiner eigenen Veranstaltung 800 Karten verkauft zu haben, hat für das Kreiskonzert keine 100 Stück verkauft! Dieses Verhalten ist bezeich-

> nend; schädigt aber auch den Verein, weil er seinen Teil an dem Defizite des Konzertes mittragen muß. Diese versteckte Sabotage ist also nicht einmal logisch" (Pinter in ASZ 7/1926, S 100 f.).

Es wurde daher vorgeschlagen, pro Bezirk in Wien nur einen einzigen Verein zu halten (Pinter in ASZ 7/1926, S 100), oder die Vereine einzelner Gebiete, die kleiner als die "Kreise" sein sollten, zu ständigen Arbeitsgemeinschaften zusammenzuschließen (Polnauer in ASZ 11/1926, S 165). Der erste dieser Vorschläge hatte wenig Erfolg, der zweite hingegen kam, wenn auch langsam, in Wien zur Durchführung; Bis zum Jahr 1932 hatten sich immerhin so viele Vereine in Wien zu Chorgemeinschaften bereitgefunden (d.h. also zu gelegentlichem bis häufigem gemeinsamem Auftreten), daß die in Wien gebildeten "Kreise" aufgelöst werden konnten (Josef Pinter, Gau Wien der Arbeitersänger, in: AZ 25.4. 1932, S 7). In den anderen Bundesländern blieben solche Erfolge jedoch selten.

Der gesamte Fragenkomplex führte manchmal zu massiven Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Vereinen und der Bundesleitung, so etwa zu einem Konflikt zwischen dem ASB Währing und Richard Fränkel (vgl. ASZ 3/1928, S 41 f.).

Die zweite zu diesem Bereich gehörende Forderung nach Errichtung von gemischten Chören entzog sich weitgehend unmittelbaren organisatorischen Eingriffen der Bundesleitung; die Entscheidung darüber mußte jeder einzelne Verein für sich selbst fällen. In den Publikationen des ÖASB wurde allerdings intensiv dafür geworben, auch wenn das Thema nicht den überragenden Stellenwert der Frage der Chorzusammenlegungen einnahm. Das Argument war in der Regel das des Wunschs

nach der Aufführung von Werken des Erbes, selten jedoch - in den 30er Jahren aber immerhin doch auch - das Argument der gleichberechtigten Möglichkeit für Frauen, in Arbeiter-Gesangvereinen zu singen. So argumentierte Polnauer nur damit, daß "der weitaus größte Teil aller wertvollen Chormusik" für gemischten Chor geschrieben sei (Polnauer in ASZ 11/1926, S 166), ebenso Graf (in ASZ 3/1928, S 40 f.). Trotz der recht geringen Möglichkeiten des ÖASB, diese Forderung durchzusetzen, konnten hier wesentliche Erfolge erzielt werden, weitaus größere, als in der Frage der Vergrößerung der Chöre durch Vereinszusammenlegungen (vgl. Anhang I, Tab. 6 a, 6 b). Der einzige Weg für die Bundesleitung, hier - über entsprechende Aufsätze in der ASZ hinaus - unterstützend einzugreifen, führte über die Herausgabe von gemischten Chören im Verlag des ÖASB; dieser Weg wurde auch tatsächlich eingeschlagen (vgl. oben S 316 - 318).

Zur Durchsetzung der oben beschriebenen Ziele der Funktionäre des ÖASB in bezug auf die Programmgestaltung der Arbeiter-Gesangvereine wurde eine weitere Maßnahme gesetzt, die den zentralistischen Führungsanspruch der Bundesleitung zeigt: Die Programme von größeren eigenen Veranstaltungen der Vereine sollten einer eigenen Begutachtungskommission, die in jedem Gau eingerichtet werden sollte, vorgelegt werden. Der entsprechende Beschluß wurde am Verbandstag 1926 angenommen (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 69 - 73). Der Antrag, vom Verbandsvorstand eingebracht, sah vierteljährliche Berichte der Kommissionen an den Vorstand vor (vgl. auch ASZ 7/1926, S 101). Der Erfolg dieses eigentlich für alle Vereine verpflichtenden Beschlusses war äußerst gering. 1928 wurde auf dem Bundestag berichtet, daß die Vereine mit der Einsendung der Pro-

gramme sehr nachlässig wären (Protokoll ÖASB 1928, S 36); zudem waren aber auch die Begutachtungskommissionen nur in wenigen Gauen errichtet worden (Protokoll ÖASB 1928, S 19). Der Bundesvorstand versuchte daher, dieses Ziel auf einem anderen Weg und mit einer anderen Argumentation durchzusetzen: Er beantragte 1928 die Verpflichtung aller Vereine ab dem 1.1. 1929, ihre Programme an die ASZ einzusenden, um sie "einer objektiven und sachlichen Kritik durch die Zeitung zu unterziehen" (Protokoll ÖASB 1928, S 5). Auch dieser Antrag wurde angenommen. Dem Beschluß kamen jedoch nur 110 der dem Bundestag 1930 gemeldeten 452 Vereine, also nur knapp ein Viertel, nach (Protokoll ÖASB 1930, S 40). Dies hatte aber für den ÖASB auch unmittelbare unangenehme Folgen: Dem ÖASB, der Mitglied der Autorengesellschaft war, entgingen auf diese Weise Einnahmen aus den Aufführungen von Werken, die im Verlag des ÖASB erschienen waren (vgl. Bericht ÖASB 1933, S 8).

Ein weiterer Versuch der Bundesleitung, auf die Programme der Arbeiter-Gesangvereine Einfluß zu nehmen, war die Unterscheidung der vom Verlag des ÖASB herausgebrachten Chöre nach "Wahl"- und "Pflichtchören"; dieser Weg der Einflußnahme war ebenfalls kaum erfolgreich (vgl. oben S 363 - 365).

Veränderungen in der Einstellung der Funktionäre des ÖASB zum Bereich des Repertoires der Arbeiter-Gesangvereine, die in der zweiten Phase in einigen Aufsätzen bereits sich ankündigten, setzten sich in der dritten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung ab dem Ende der 20er Jahre zunehmend allgemein durch. Die grundsätzliche Einstellung zum Erbe wurde davon wenig berührt, wohl aber dessen Stellenwert; gravierende Änderungen gab

es allerdings im Bereich der Lieder mit unmittelbarem Bezug zur Arbeiterbewegung.

Zwar kehrten vereinzelt ähnliche Formulierungen zur Frage des Erbes wieder, wie in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg; so etwa in der AZ vom 20.6. 1932 (S 5; vgl. das Zitat aus diesem Aufsatz oben S 399) und in einem Aufsatz von Richard Fränkel in der AZ vom 22.8. 1932 (S 5; vgl. das Zitat aus diesem Aufsatz oben S 397). In der Regel jedoch wurde nicht mehr, wie in der ersten und zweiten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung nach dem Ersten Weltkrieg, die Pflege des Erbes gemeinsam mit der des ("echten") Volkslieds als Hauptziel der Arbeit der Vereine genannt, sondern das Tendenzlied - und zunehmend auch das Kampflied - erhielt in den Forderungen der Funktionäre mindestens gleichen Stellenwert wie Kunst- und Volkslieder. Insbesondere wurde bei dem Hinweis auf Ziele in der Kunstmusik nun auch immer öfter auf die zeitgenössische Chorliteratur verwiesen. Was Beer und Pisk 1927 und 1928 gefordert hatten (s.o.), wurde nun auch von den maßgebenden Funktionären des ÖASB zunehmend vertreten. Bereit beim erstmaligen Erscheinen der Rubrik "Arbeitersang" in der AZ (17.2. 1930) schrieb Human:

> "Brennt die rotesten Worte unter ihre geistlichen Hymnen! Ihr werdet den Sinn der Musik nicht ändern! Es genügt nicht, daß neue Wohnbauten entstehen im Baustil einer neuen Zeit, wenn nicht neue Menschen darin heranwachsen, wenn aus den Fenstern nicht neue Lieder klingen, unsere Lieder, unsere Hymnen!
>
> Wir wollen damit keineswegs in den Fehler verfallen, vergangene Taten abzuerkennen! ... Wenn wir der alten Kultur huldigen wollen, dann rein und im geschichtlichen Sinne. Wir können das ruhig tun, denn wir haben ja mitgeholfen, diese Kultur zu erbauen. Dann ist aber auch nur das Beste gut genug! Das Uebernommene in ein

> neues Kleid hüllen ist eine weit größere Konzession an das Alte, als uns lieb sein könnte" (Franz Leo Human, Neue Ziele, neue Wege, in: AZ 17.2. 1930, S 6; Hervorh. i.O.).

Allerdings war Human hier noch vorgeprescht, während Pinter zwei Wochen später zwar feststellte: "Der Jugendliche ist revolutionär auch auf dem Gebiet der Kunst"; man müsse dieser "Geistesrichtung" Rechnung tragen, was "den älteren Genossen nicht immer leicht" falle (vgl. das ausführlichere Zitat dieses Aufsatzes oben S 380). Dann aber meinte er, ganz in altgewohntem Sinn:

> "Gerade Musik ist wie wenige Künste geeignet, dem Menschen kulturelle Werte ungeahnter Art zu vermitteln, ihn über die Trostlosigkeit des Alltags mit all seinen Sorgen hinüberzuführen in das lichte Reich der Kunst. Die Jugend, welche sich am leichtesten für alles Schöne und Gute begeistert, ist dazu bestimmt, Bannerträger einer neuen Gesellschaft und neuer kultureller Werte zu werden" (Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6).

Zwar wurde hier von veränderten, neuen Notwendigkeiten der Auswahl der Programme im Hinblick auf die Jugend gesprochen, dann aber doch die alte Haltung der "hohen" Kunst, die aus dem Alltag enthebe, wieder aufgenommen. Dagegen setzten sich nun Auffassungen wie die Humans zunehmend durch. Auf der Jahrestagung des Gau Wien 1930, die nur wenige Tage bzw. Wochen nach Abdruck der eben zitierten Aufsätze stattfand (März 1930), vertrat Human seine Auffassung nachdrücklich und erntete offenbar wenig Widerspruch. Im Bericht darüber hieß es:

> "Grundgedanke des Referats war die Umstellung des Arbeitersanges vom Liedertafelmäßigen zum Kunstgemäßen, von einer musikalischen Ausdrucksform vergangener Zeiten zu einer Form, die den Gefühls- und Gedankenkomplex einer neuen Weltanschauung in sich trägt. Damit ergab sich von selbst die Frage der Einstellung

> des Arbeitersängers zur Kunst schlechthin. Es ergab sich auch die Forderung, die Form des Klassenkampfes vom einfachen Kampflied der ersten Zeiten auf den geistigen Kampf der Jetztzeit in entsprechendem Maße überzuführen. Für den Sängerbund erwächst damit die Aufgabe, den Nährboden zu schaffen für kommende große Werke neuer Gestaltung und neuer Kraft. Der Sängerbund wird den Schaffenden die Möglichkeit geben, ihre Werke zu hören. Wird der Sängerbund das, dann wird es auch nicht an Schaffenden fehlen. Der Abstand vom Alten zum Neuen ist bedeutend. Vorwärtsschreiten in der Kunst bedingt meistens Revolution. Für den musikalisch rein gefühlsmäßig eingestellten Sänger ist es natürlich schwer, diesen Sprung - den die Revolution im Musikalischen geschaffen - mit einmal zu überbrücken. Besonders schwer im Hinblick auf das Publikum. Aber gerade in diesem Sinne ist die Kulturarbeit des Sängerbundes von besonderer Wichtigkeit. Der Wille zur Nachfolge muß vorhanden sein" (AZ 17.3. 1930, S 6; Hervorh. i.O.).

Auf der selben Seite schrieb allerdings Graf:

> "Jeder Chormeister sollte darangehen, sich in die Stilwelt des wirklichen Kunstliedes einzuleben. Es wird ihm dann leichter gelingen, auch seine Sängerschar für moderne Chorlieder reif zu machen" (Karl Graf, Komponisten und Chorliteratur, in: AZ 17.3. 1930, S 6).

Aber selbst hier ist bereits eine veränderte Einstellung spürbar: Während früher dem Tendenzlied didaktischer Stellenwert im Hinblick auf die Eroberung der Kunstmusik zugemessen wurde, die das Hauptziel war (Fränkel in ASZ 2/1922, S 2), wurde hier der älteren Kunstmusik didaktische Bedeutung im Hinblick auf die neue Kunstmusik, aber auch auf neue Tendenzwerke, die Graf im weiteren Verlauf des Aufsatzes noch erwähnte, zugesprochen.

Auf der Bundestagung des ÖASB im April 1930 argumentierte dann Bundeschormeister Seyfried ähnlich, wie Human auf der Wiener Gau-Jahrestagung und meinte:

> "Immer noch kommen die Komiker, heiteren Quartetts und Tanzkränzchen vor, statt dessen sollen ernste Kunstwerke, auch neue, schwierige, sozialistische, lebende Komponisten aufgeführt werden" (pp. - vermutlich Paul A. Pisk, Der Sängerbundestag, in: AZ 22.4. 1930, S 4; Hervorh. i.O.).

Auf dieser Tagung sprach sich Seyfried bereits für die Aufführung von Chören von Hanns Eisler aus (vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 75 f.)(1). Auch Ziegler meinte:

> "Wir müssen der proletarischen Chorliteratur Rechnung tragen. Wir können nicht leben von Uthmann und Scheu, ..." (Protokoll ÖASB 1930, S 99).

Ähnliche Forderungen kehrten nun häufig wieder. Human schrieb einen Aufsatz, in dem er die Wichtigkeit - auch in künstlerischer Hinsicht - von politischen Liedern betonte (Franz Leo Human, "Politisch Lied - ein garstig Lied ...", in: AZ 26.5. 1930, S 4), und in einer Ankündigung des für 1934 geplanten großen Arbeiter-Sängerbundesfests hieß es immerhin:

> "Der Zuhörerschaft soll deutlich der Weg vor Augen geführt werden, den die Entwicklung des Chorgesanges und des proletarischen Liedes seit mehr als dreißig Jahren genommen hat. Wir werden also das historische Freiheitslied und die Übergänge zum modernen proletarischen Chorschaffen (Lendvai, Eisler) vorführen. Auch das Volks- und Kunstlied und die ganz großen Chorwerke eines Beethoven, Haydn, Schubert und Mahler werden nicht unberücksichtigt bleiben" (Josef Pinter, Das erste Arbeitersängerbundesfest, in: AZ 29.9. 1930, S 5).

Die Auffassung von der gleichberechtigten, manchmal

---

(1) Seyfried kann hier nur die Kompositionen Eislers für Arbeiterchöre ab der Opuszahl 13 gemeint haben, die ab Mitte 1928 entstanden (vgl. hierzu Zobl 1978, S 146 - 160).

bereits bevorzugten Stellung des politischen Lieds gegenüber den Werken des Erbes wurde aber bald abgelöst durch eine deutliche Bevorzugung der politischen Chorliteratur:

> "Es gibt, außer der Zusammenlegung von Chören, in der Arbeitersängerschaft nichts, was auch nur annähernd an die Schwierigkeiten der Programmbildung heranreichen würde. Dies trifft sowohl für die großen Vereine, die der Zusammenlegung entrückt sind, als auch für die kleinen Vereine zu. Wenn es wohl in der guten alten Zeit bei Festsetzung des Konzertprogramms manchmal zu kleinen Meinungsverschiedenheiten in den Vereinen kam, muß doch anerkannt werden, daß es erst durch die Chorgesangentwicklung im allgemeinen, aber auch durch die politische Chorliteratur in den letzten Jahren zu prinzipiellen Auseinandersetzungen kommen mußte.
>
> Im vorhinein sei festgestellt, daß vielen Arbeitersängern der Chorgesang - mögen wir die Kunst noch so hoch einschätzen - doch nur ein Mittel zum Zweck sein kann, die kulturelle und politische Beeinflussung des Proletariats zu fördern. Die Pflege des Freiheitsliedes, im besonderen aber - weil es unserer Zeit entspricht - des proletarischen Liedes, war der Ursprung der Arbeitergesangvereine und muß, solange es Unterdrückte und Unterdrücker gibt und die politische und wirtschaftliche Freiheit nicht errungen ist, den ureigensten Zweck unserer Gesangskörper bilden. Bei aller Anerkennung der klassischen Chorliteratur darf deren Pflege uns nicht unseren anderen Aufgaben entziehen.
>
> So sehr wir uns freuen, daß es der Arbeitersängerschaft in den letzten Jahren gelungen ist, große klassische Chorwerke mit Erfolg zur Aufführung zu bringen, sollen wir nicht wichtigere Interessen der Arbeitersängerschaft gefährden. Fehlen doch heute oft noch die musikalischen Voraussetzungen, um über den Rahmen weniger großer Chorwerke hinausgehen zu können, und wird es erst unserem durch die AKS (Arbeiter-Kindersingschulen; W.J.) gesanglich geschulten Nachwuchs möglich sein, diesen Rahmen umfassender zu gestalten.
>
> Man muß also auch in unserer Zeit lebende Kom-

> ponisten und Dichter, besonders jene, die in sozialistischem Sinne wirken, zum Worte kommen lassen, selbst wenn nicht im vorhinein jeder neue Chor bei den Sängern und beim Publikum des Erfolges sicher ist" (H. Natter, Programmgestaltung, in: AZ 7.3. 1932, S 6).

Demgegenüber erwähnte Natter Volks- und Kunstlieder nur am Rande; er maß ihnen die Funktion für Erholung und Freude sowie der Werbekraft bei noch nicht sozialdemokratisch Organisierten bei (H. Natter, Programmgestaltung, in: AZ 7.3. 1932, S 6).

Dazu trat eine weitere Forderung, die für die Arbeiter-Sängerbewegung in der Zwischenkriegszeit ganz neu war: Die Pflege des einstimmigen Massengesangs.

> "In musikalisch Schaffenden muß doch irgendwie deren politische Gesinnung auch in den Werken zum Ausdruck gelangen. ... Die Arbeiter-Sängerschaft - haben wir nur den Mut, es offen zu bekennen, und die Kraft, die Folgerungen daraus zu ziehen! - macht viel zu dürftige Musik, als daß sie durchschlagende Wirkungen erzielen könnte. Unsere Tendenzchöre, meist veraltet, werden häufig schlecht vorbereitet und dann ohne musikalische Präzision und Schwung gesungen. Das einfachste Volkslied, das Lied der Arbeit oder die 'Marseillaise' als einstimmiger Massengesang zünden" (P.M., Musik und Politik, in: AZ 21.7. 1930, S 4).

Im Herbst 1932 meldete sich - einmal mehr - Human zu diesem Thema zu Wort. Er propagierte den einstimmigen Massengesang, allerdings nicht aufgrund politisch-agitatorischer Überlegungen, sondern auf der Basis der Frage nach Möglichkeiten,

> "Kunst und Volk in Beziehung zu bringen, also die bisher abseits gestellte Masse für Kunst zu interessieren, ... Althergebrachte Art des Konzertsingens schuf eine Kluft zwischen Darsteller und Zuhörer, und wie der Chor auf dem Podium rein äußerlich erhaben erscheint zum Publikum, so steht er auch innerlich fremd zu diesem, ist ein Wesen, das

> man hört, bewundert oder auch nicht bewundert, ..." (Franz Leo Human, Das Lied der Masse, in: AZ 5.10. 1931, S 5).

Daraus folgte für Human die Notwendigkeit einer neuen musikalischen Ausdrucksform, nämlich des einstimmigen Massengesangs, in dem diese Kluft von vornherein nicht auftreten könne. Unter diesem Aspekt kritisierte er auch die Massenveranstaltungen des ÖASB:

> "Unsere Kreis-, Gau- und Bundesveranstaltungen bringen Chöre von 1000 bis 10.000, ja 20.000 bis 30.000 Sängern auf den Plan. Was geschieht in Hinsicht auf das Programm? Es werden dieselben Chöre gesungen, die der kleine Verein singt. Wir übertragen die für den Kleinchor - und im Verhältnis ist da natürlich auch ein Chor mit 200 bis 300 Mitgliedern gemeint - geschaffene Literatur einfach auf den Massenchor" (Franz Leo Human, Das Lied der Masse, in: AZ 5.10. 1931, S 5).

Zwar auf der Basis durchaus nicht politischer Überlegungen zur Forderung nach einer eigenen musikalischen Ausdrucksform gelangt, bezog Human sie jedoch ausschließlich auf politische Lieder bzw. Kampflieder:

> "Sie (die Masse; W.J.) kann doch nie selbst die häufigst gesungenen Freiheitslieder mitsingen. Wenn sie diese auch noch so oft gehört hat. Ich habe deswegen schon vor Jahren vorgeschlagen, die prägnantesten Lieder wie 'Marseillaise', 'Internationale' und 'Lied der Arbeit' der Masse freizugeben und in gangbarer Tonhöhe einstimmig zu singen. Teilweise hat sich dieser Gedanke ja auch schon durchgesetzt. Das ist aber lange noch nicht das Ende. Was wir brauchen, ist der 'Rote Choral', ist der Choral des Lebens, der, für die Masse erdacht, ihrer Ausdrucksmöglichkeit entspricht und von ihr mitgesungen werden kann. Wir könnten ja - nach berühmtem Muster - unter die alten Lutherischen Choräle moderne Texte setzen. Ich halte das nicht für besonders wertvoll, weil damit einer musikalischen Entwicklungsmöglichkeit der Lebensfaden abgeschnitten wird. Der Möglichkeit, aus den pri-

> mitiven Linien der choralmäßigen Neuschöpfungen eine musikalische Architektur der Zukunft zu gestalten" (Franz Leo Human, Das Lied der Masse, in: AZ 5.10. 1931, S 5).

Erstmals - und dieser Aspekt blieb auch weiterhin selten - wurden hier Ansätze zu konkreten Forderungen an das musikalische Material neuer Kompositionen und zur Art seiner Verarbeitung formuliert. Auch diese Forderungen drangen langsam bis in die Aussagen der leitenden Funktionäre des Bundes ein. 1933 meinte Pinter - und argumentierte bereits auf der Basis der Notwendigkeit politischer Agitation:

> "Unsere großen Aufmärsche wirken durch die Wucht der Riesenmasse, es fehlt ihr aber der Schwung, es fehlt der Massengesang!" (Josef Pinter, Singen wir doch Freiheitschöre!, in: AZ 27.2. 1933, S 6; Hervorh. i.O.; vgl. das ausführlichere Zitat dieses Aufsatzes oben S 384).

Er forderte das Singen von einstimmigen Freiheitsliedern in den Sektionsabenden der Parteiorganisationen.

> "Warum sollten nicht alle Parteimitglieder die wichtigsten und frischesten Freiheitschöre erlernen? Das Lied kann eine bessere Waffe sein, als man sich bisher träumen ließ. Unsere Arbeitersänger werden gern dabei mittun. Sie werden vor allem diese Lieder einstimmig singen, aber auch die einstimmigen Chancons zu pflegen haben. Es gibt da schon brauchbares Material. Lieder dieser Art müssen so geschrieben sein, daß sie nach dreimaligem Vorsingen im Ohr haften bleiben. Der Massengesang muß also leicht verständlich sein, darf keine technischen Schwierigkeiten bieten, soll er seinen Zweck erfüllen: Lied der Masse zu werden!" (Josef Pinter, Singen wir doch Freiheitschöre!, in: AZ 27.2. 1933, S 6; Hervorh. i.O.; der Aufsatz wurde im übrigen in der ASZ 3/1933, S 31 f., nachgedruckt).

Erstmals führten solche Forderungen auch auf einer sonst vor allem auf organisatorische Fragen konzentrierten Bundesversammlung des ÖASB (1933) zu konkreten Kon-

sequenzen, vor allem auch durch Anträge, die nicht von der Bundesleitung eingebracht worden waren. Der Gau Innsbruck beantragte:

> "Der Bundesverlag wird beauftragt, der derzeitigen politischen Lage Rechnung tragende, für kleinere Vereine geeignete, wirkungsvolle Freiheitschöre ehebaldigst zu verlegen" (Bericht ÖASB 1933, S 21).

Und der Gau Wien beantragte die Herausgabe von Chören für Frauen- und Kinderchöre und insbesondere von Liedern für die 1933 durchgeführte "Aktion Massenlied", mit der der ÖASB sich voll hinter die neue Richtung der Agitation mithilfe von Massengesängen stellte (zum Antrag des Gau Wien vgl. Bericht ÖASB 1933, S 21). Das Ergebnis des Antrags war das Heft "Lieder des Proletariats", das im Herbst 1933 vom Verlag des ÖASB veröffentlicht wurde (ASZ 11/1933, S 139). In der ASZ 10/1933 (S 126 - 128) wurde ein Aufsatz von Hanns Eisler nachgedruckt, der in der Zeitschrift der Wiener "Sozialistischen Veranstaltungsgruppe", der "Politischen Bühne", in Heft 3/4 1933 erstmals abgedruckt gewesen war. Darin warf Eisler den Arbeitersängern vor, "an der Kulturfront der Arbeiterklasse eher ein konservativeres, retardierendes Element" zu sein. Er stellte fest bzw. forderte (Eisler 1973, S 190 - 193):

1. Arbeiterchorvereine können sich nur um den Preis der Verspießerung und Verkleinbürgerlichung vom politischen Alltag entfernen.
2. Der Chormeister muß sich auch als (politischer) Funktionär verstehen; unter Umständen müssen die Sänger aus politischer Sicht die künstlerischen Intentionen der Chormeister kritisieren und beeinflussen.
3. "Ein Arbeiterchor soll nicht in seinen Konzerten die Haltung eines Kollektivcarusos einnehmen, der

seinen Bekannten und Verwandten ein schönes Liedlein vorsingt, um sie in süße Träume zu versetzen. Ein Arbeiterchor muß sich über die Verantwortung, die er mit jeder seiner Veranstaltungen vor dem proletarischen Publikum übernimmt, mindestens so Rechenschaft geben, wie ein Referent in einer politischen Versammlung" (Eisler 1973, S 191).

4. "... Der Zusammenschluß der kleinen Vereine zu großen leistungsfähigen Körpern ist die Grundbedingung in der Entwicklung der Arbeitersängerbewegung" (Eisler 1973, S 191 f.).

5. Die Sänger selbst müssen durch "ständige Diskussion über den politischen Inhalt des Stückes" (Eisler 1973, S 192) revolutioniert werden.

6. Die Arbeitersänger müssen in jedem Konzert ein bis zwei einstimmige Kampflieder bringen, um die passive Konzerthaltung aufzubrechen und sich so "vom Kollektivcaruso zum musikalischen Lehrmeister der Arbeitergesangsbewegung entwickeln" (Eisler 1973, S 192).

7. Es muß mit anderen Kulturorganisationen der Arbeiterbewegung, wie Spieltruppen, Musikvereinen, Bildungsinstituten, Photographen zusammengearbeitet werden.

8. Klassische Musik, vor allem jedoch a capella-Chöre des 16. Jahrhunderts, sei ausgezeichnetes Übungsmaterial für die Chöre; in Konzerten dürfen solche Werke jedoch nicht ohne historischen Kommentar aufgeführt werden.

Die Forderungen Eislers wurden, bis auf die Punkte 1., 3. und 5., auch von den Funktionären der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich vertreten. Aber Eisler hatte über diese Thesen hinaus weitergehende For-

derungen an die Arbeiter-Musikbewegung, insbesondere im Bereich der Verarbeitung des musikalischen Materials und deren Beziehung zum gesamtkulturell erreichten Stand der musikalischen Technik; seine Forderungen, die in dem in der ASZ nachgedruckten Aufsatz nicht aufscheinen, gingen weiter über die Auffassungen der Funktionäre des ÖASB hinaus (s.u.), als diese Thesen. Allerdings hatte Eisler auch in diesem Aufsatz einen Aspekt berücksichtigt, den die Funktionäre des ÖASB nicht in dieser Schärfe wahrnahmen und den sie nicht forderten: Die Forderungen Eislers, die mit denen der österreichischen Funktionäre übereinstimmten, bezogen sich auf musikalische Fragen der Chorarbeit und der Konzerte bzw. ihrer Programme; die Punkte 1., 3. und 5. jedoch bezogen sich auf die politische Haltung der Sänger und ihren Zusammenhang mit dem politischen Alltag. Darin stimmten Eisler und die österreichischen Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung nicht überein. Was jener in den Punkten 1., 3. und 5. forderte, hätten die österreichischen Funktionäre zwar wahrscheinlich nicht verhindert (1), sie haben es aber auch nicht gefordert bzw. gefördert. Eisler ging es darum, daß das Singen oder Anhören von politischen oder revolutionären Liedern allein nicht genug sei, daß dazu konkrete politische Aktionen oder politische Diskussionen zu treten hätten, und zwar nicht nur mit dem Publikum, sondern auch - und nicht weniger wichtig - innerhalb der Vereine.

Wesentlich weniger Aufsätze, als zu den bislang für die dritte Phase der Arbeiter-Sängerbewegung genann-

---

(1) Vielleicht besser: nicht mehr verhindert; vgl. den Ausschluß des aus Kommunisten zusammengesetzten AGV "Karl Liebknecht II" im Jahr 1925 (vgl. oben S 356).

ten Bereichen, gab es zum Bereich der "sozialistischen Oratorien" bzw. "Kantaten". Möglicherweise ist dies erklärbar durch die ohnehin recht schnelle Aufnahme solcher Werke in die Programme der Vereine (s.u.), so daß sich zusätzliche Propagierung dieser Werke vielleicht erübrigte.

Ein weiterer Bereich spielte in den Publikationen von Vertretern des ÖASB eine recht geringe Rolle: Songs und Chancons mit sozialistischen Aussagen. Insbesondere Lieder von Bela Reinitz, die in Veranstaltungen anderer Organisationen recht häufig geboten wurden (vgl. unten Kap. 3.4.), waren in der Arbeiter-Sängerbewegung offenbar sehr wenig vertreten. Ein Grund dafür mag allerdings sein, daß sie - als Lieder für Solostimme(n) und Begleitung - allein schon von den ganz anderen Erfordernissen, die Musik, selbst einstimmige, für Chor zu erfüllen hat, kaum in Frage kamen. Immerhin wurde auch auf solche Lieder in Aufsätzen aus dem Umkreis des ÖASB gelegentlich hingewiesen (vgl. Edmund Nick, Vom Lied zum Song, in: AZ 8.2. 1932, S 5). Versuche in eine ähnliche Richtung, aber spezifisch für Chor-Veranstaltungen konzipiert, gab es allerdings auch, jedoch haben sich solche "Chorrevuen" nicht durchgesetzt. Hier sind aber die Übergänge zu "sozialistischen Oratorien" und "Kantaten" fließend, ebenso hin zu größeren Festspielen mit Musik. Ein Beispiel für eine Chorrevue war "Ruhe und Ordnung" von Viktor Korda und Grete Hartwig. Es ging Korda mit dieser Revue darum, die gewohnte Konzertform zu durchbrechen; die Chöre der Revue, inhaltlich zusammenhängend, wurden miteinander verbunden durch gespielte Szenen und Dialoge. Träger der Handlung waren ein Wachmann und zwei Clowns. Höhepunkt der Revue waren Kampflieder von Fißler, Korda, Ties-

sen und Scherchen; auch ein Sprechchor wirkte mit (vgl. E.L., Eine neue Chorrevue, in: AZ 8.2. 1932, S 5). Von weiteren Versuchen in dieser Richtung ist mir nichts bekannt (Kordas Revue war der erste derartige Versuch gewesen). Möglicherweise stammen vier "Songs" von Korda (Text: Wenzel Sladek), die der ÖASB etwa um diese Zeit im Verlag veröffentlichte und die sehr guten Absatz bei den Arbeiter-Gesangvereinen fanden (vgl. Bericht ÖASB 1933, S 8), aus dieser Revue Mit der Form der Chorrevue wurde von der musikalischen Seite her und von der des Chorgesangs ein Versuch gemacht, der - zwischen Theater, Musik und politischer Agitation bzw. Kabarett angesiedelt - etwa vergleichbar ist mit ähnlichen Formen, die ebenfalls um diese Zeit entwickelt wurden und die eher aus dem Bereich der Literatur bzw. des Theaters kamen, wie Lehrstücke, Montagen, Politische Revuen, Politisches Kabarett oder wie Theaterstücke etwa eines Jura Soyfer (zu solchen Formen vgl. unten Kap. 3.4., 3.5.). Offenbar wurden nicht nur weitere Versuche in dieser Richtung nicht unternommen, sondern es kam auch zu keiner - aus dieser Sicht doch sehr gut vorstellbaren - Zusammenarbeit mit den entsprechenden Gruppen in Österreich, wie etwa den "Roten Spielern". Allerdings propagierte der ÖASB solche Zusammenarbeit auch wenig; dazu kamen die ohnehin bestehenden Vorbehalte von Partei und Jugendorganisationen gegenüber der Einbeziehung von Arbeiter-Gesangvereinen in Propaganda-Veranstaltungen (vgl. oben S 385).

Der Kampf der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung gegen Liedertafelliteratur und "Humoristika" hielt auch in der dritten Phase weiterhin an, jedoch wurden Stellungnahmen hierzu etwas seltener. Einige Hin-

weise und Zitate hierzu wurden bereits an anderen Stellen dieser Arbeit oben gegeben. In diesem Punkt waren Veränderungen in den Einstellungen der Funktionäre im Vergleich zur ersten und zweiten Phase nicht zu beobachten, weshalb auf eine ausführlichere Beschreibung der Aussagen der Funktionäre hier verzichtet wird (vgl. etwa Franz Leo Human, Neue Ziele, neue Wege, in: AZ 17.2. 1930, S 6; Bericht von der Tagung des Gau Wien in: AZ 17.3. 1930, S 6; Protokoll ÖASB 1930, S 7 f.; Josef Pinter, Arbeitergesangvereine auf dem Lande, in: AZ 8.5. 1933, S 3).

Die zunehmend positive Einstellung der Funktionäre des ÖASB zu neuen Tendenzwerken, seien es "sozialistische Oratorien", Chorrevuen oder Kampflieder, stand wohl in Zusammenhang mit der Tatsache, daß solche Werke anfang der 20er Jahre kaum vorhanden waren und erst ab etwa der Mitte der 20er Jahre in sich vergrößernder Zahl entstanden. Auf den Zusammenhang zwischen der Existenz solcher Werke und ihrer Aufführung wurde in den Schriften der Funktionäre ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre immer wieder hingewiesen: Je mehr solcher Werke die Arbeiter-Gesangvereine aufführen würden, so war ihr Argument, desto mehr solcher Werke würden - durch die Aussicht der Komponisten auf Aufführung - entstehen (vgl. die oben wiedergegebenen Zitate von Beer in ASZ 5/1927, S 96 f. und Pisks Vortrag beim Bundestag des ÖASB, Protokoll ÖASB 1928, S 66; vgl. etwa auch Pisk in ASZ 1/1927, S 14; Karl Graf, Komponisten und Chorliteratur, in: AZ 17.3. 1930, S 6). Immer wieder wurde darauf hingewiesen, daß es ja bereits Chorliteratur sozialistischer Komponisten bzw. mit sozialistischem Inhalt gebe, daß man an ihr nicht vorbeigehen dürfe, sie suchen und aufführen müsse, nicht zuletzt um die Kompo-

nisten dadurch zu weiteren Werken in sozialistischem Sinn zu ermutigen (vgl. Pisks Vortrag beim ÖASB-Bundestag 1928, Protokoll ÖASB 1928, S 66; Pisk in ASZ 1/1927, S 14; Beer in ASZ 5/1927, S 96 - 98; Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5). Vereinzelt wurde aber auch die Auffassung vertreten, es gebe solche Literatur in recht geringem Maß (vgl. Karl Graf, Komponisten und Chorliteratur, in: AZ 17.3. 1930, S 6). Vorbehaltlich weiterer Detailuntersuchungen kann angenommen werden, daß sich hier auch eine Differenz zwischen Wien und den anderen Bundesländern zeigt (Graf arbeitete in Himberg), daß nämlich die in Wien ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre zunehmend häufig aufgeführten größeren Werke ("sozialistische Oratorien" etc.) wenig für Vereine in kleinen Städten geeignet waren, weil sie häufig nicht a capella waren, Solisten benötigten, teilweise auch Sprechchor, Kinderchor oder szenische Gestaltungen; diese Möglichkeiten hatten aber zweifellos nur wenige Vereine außerhalb Wiens bzw. der großen Städte. Korda hingegen meinte, es fehle eine "Übergangsliteratur", "die von der Liedertafel und den veralteten Freiheitschören hinüberleiten könnte zum Kunstgesang und zum modernen revolutionären Lied" (Viktor Korda, Publikumskrise, in: AZ 26.5. 1931, S 5).

Umgekehrt beeinflußte aber auch die Existenz bestimmter Chorliteratur die Praxis der Vereine. So hieß es 1930:

> "Beschließt ein leistungsfähiger Volkschor in einer Vorstandssitzung 'Das Lied vom Arbeitsmann', Dichtung von Alfred Auerbach, Musik von Otmar Gerster, oder gar den 'Kreuzzug der Maschine', Dichtung von Lobo Frank, vertont von Artur Wolff, in seinem nächsten Konzert herauszubringen, so benötigt man zu dieser

> Aufführung auch einen Kinderchor! Mir sind in den letzten Monaten mehrere Fälle bekannt geworden, in denen diese beiden Werke unmittelbare Veranlassung waren, Kinderchöre ins Leben zu rufen!" (Walter Hänel, Jugendsängerbewegung, in: AZ 15.9. 1930, S 6)(1).

Der ÖASB grenzte sich, wie schon in den beiden ersten Phasen, weiterhin von den bürgerlichen Gesangvereinen ab. Allerdings wurde das Motiv des gleichzeitigen Versuchs, in der Konkurrenz mit bürgerlichen Vereinen diese zu überflügeln, offenbar weniger wichtig: Die Abgrenzung als solche, nicht um der Konkurrenz willen (vgl. oben S 424 f.) erhielt zunehmenden Stellenwert. Einer der Punkte, an dem, wie schon früher, die Abgrenzung betont wurde, war das Verharren der bürgerlichen Vereine beim reinen Männerchor, während die Arbeiter-Sängerbewegung die Frauen mit einbeziehe (vgl. Josef Pinter, Arbeitersang und Frau, in: AZ 31.3. 1930, S 6). Ein weiterer Punkt, der früher allerdings kaum eine Rolle gespielt hatte (allenfalls bei Beer in ASZ 5/1927, S 94), war die Verteidigung des politischen Lieds als wesentliche künstlerische Ausdrucksform, der die Bürgerlichen das Goethe-Zitat "Politisch Lied - ein garstig Lied" entgegenhielten und der gegenüber die Bürgerlichen auf ihre angeblich unpolitischen Lieder verwiesen (vgl. Franz Leo Human, "Politisch Lied - ein garstig Lied ...", in: AZ 26.5. 1930, S 4). Weitere Anlässe für Abgrenzungen waren Hinweise auf die große Zahl der Arbeiter, die Mitglieder bürgerlicher Gesangvereine waren und die nach Meinung der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewe-

---

(1) Allerdings stammt dieser Bericht aus Deutschland (Hänel war Funktionär des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds); für Österreich müßten solche Wechselwirkungen erst in Einzeluntersuchungen nachgewiesen werden.

gung der bürgerlichen Bewegung erst die Lebensfähigkeit gaben (vgl. AZ 29.9. 1930, S 5), die Unterscheidung zwischen der Konzentration der Bürgerlichen bei Sängerfesten auf die Aufmärsche und "dekorativen Aufzüge" und der Arbeitersänger - im Gegensatz dazu - auf die Musik (Josef Pinter, Das erste Arbeitersängerbundesfest, in: AZ 29.9. 1930, S 5), sowie Wahlen und Wahlaufrufe (vgl. etwa AZ 13.10. 1930, S 5). Nach wie vor wurde festgestellt, daß die bürgerlichen Gesangvereine bessere Voraussetzungen durch "vorgebildetes Sängermaterial" hätten (Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6). Abgrenzungen nach rechts hin erfolgten aber vor allem natürlich auch durch das Aufzeigen von politischem Druck auf Chormeister und Sänger in christlich-sozial regierten Ländern und Gemeinden bzw. in Gebieten, in denen die Freien Gewerkschaften aus den Betrieben gedrängt wurden und damit auch Druck auf die Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen ausgeübt wurde (v.a. Obersteiermark, Waldviertel, Vorarlberg; vgl. hierzu ausführlicher oben S 381 f.).

Abgrenzungen nach links waren wesentlich seltener, allerdings wurde aufgrund eines Aufsatzes in der "Roten Fahne", in dem festgestellt worden war, daß 1932 in Wien der erste "revolutionäre" Arbeiterchor gegründet worden sei, von Fränkel in der Rubrik des ÖASB in der AZ ein scharf polemischer Artikel gegen die kommunistischen Sänger publiziert (Richard Fränkel, Der erste "revolutionäre" Arbeiterchor gegründet, in: AZ 14.11. 1932, S 8).

In der Frage der Errichtung von gemischten Chören wurde nun nicht mehr ausschließlich mit dem Argument der Erweiterung der Möglichkeiten der Chöre im Hin-

blick auf die Musik des Erbes vorgegangen; dies erübrigte sich wohl auch dadurch, daß die neuen größer angelegten Werke auf sozialistischer Text-Basis ("sozialistische Kantaten" etc.) in der Regel für gemischten Chor komponiert waren, sowie durch die ohnehin recht beträchtliche Zunahme der Zahl der gemischten Chöre im ÖASB. Neu war das Argument der Gleichberechtigung, das nun hinzukam; gleichzeitig wurde allerdings auch einbekannt, daß viele Arbeitersänger sich nach wie vor gegen die Umwandlung von einem reinen Männerchor in einen gemischten Chor stemmten.

> "Die niederträchtige kleinbürgerliche Ideologie, daß die Frau ins Haus gehört, spukt auch in den Köpfen mancher fortschrittlich tuender Parteigenossen. Man verdeckt mit diesen Gedanken oft das Bedürfnis, allein und ungestört geselligen Vergnügungen nachzugehen. Die Frauen selbst haben die alte Hörigkeit abgestreift und verlangen, auf allen Gebieten mitzukämpfen. Und die Arbeitersänger haben diesen Ruf nicht ungehört verhallen lassen. Wien hat heute schon sechzig gemischte Chöre und diese Zahl erhöht sich fast von Tag zu Tag. Auch in der Provinz geht es rüstig vorwärts und wir sind heute auf dem Gebiet der gemischten Chöre den bürgerlichen Vereinen weitaus überlegen. ... Wir aber betrachten die Frau als gleichberechtigte Kameradin, welche von Natur aus für seelische Werte eingestellt ist und im Arbeitersang Entspannung und Erholung ihres dreifachen Märtyrertums als Arbeiterin, Führerin des Haushalts und Mutter sucht" (Josef Pinter, Arbeitersang und Frau, in: AZ 31.3. 1930, S 6).

Die Arbeiter-Sängerbewegung bzw. einzelne ihrer Mitglieder haben in Österreich nie eine Theorie der Funktion, des Stellenwerts und der Ästhetik des Arbeiter-Gesangs und seiner Chorliteratur entwickelt. Neben einer Fülle von Forderungen, Behauptungen und Meinungen standen nur fallweise und bei einigen wenigen Autoren (Heinzel, Polnauer; Pisk; Human, Fränkl) argumentative theoretische Aussagen, die jedoch nie zu

einer Theorie zusammengefaßt wurden. Dadurch blieb für die Diskussion etwas sonderbar Unverbindliches kennzeichnend, indem Aussagen zu Teilbereichen größtenteils individuellen Vorlieben und Meinungen entsprachen. Dementsprechend blieben die Vereine bei Diskussionen über die Programmgestaltung, wie sie gegen Ende der 20er Jahre einsetzten, genauso allein auf sich gestellt und den je unterschiedlichen Mehrheitsverhältnissen der subjektiven musikalischen und sozialistischen Wertmaßstäbe der Mitglieder unterworfen, ohne auf fundierter theoretischer Grundlage argumentativ ihre Haltung zum Repertoire finden zu können, wie auch die Komponisten der Arbeiterbewegung allein auf sich selbst gestellt waren; sie mußten den spezifisch sozialistischen Gehalt oder Gestus ihrer Musik von Fall zu Fall je individuell finden. Angesichts der musikphilosophischen Aufsätze David Josef Bachs, die zumindest bei einem Teil der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung als bekannt vorausgesetzt werden müssen, angesichts der Entwicklung einer Opposition im Deutschen Arbeiter-Sängerbund, die solche Theorien zu finden versuchte und in der Hanns Eisler mitwirkte und angesichts der praktischen politisch-agitatorischen Arbeit von Gruppen wie der "Roten Spieler", die sehr viel Musik, aber in anderer Form, als die Arbeiter-Sängerbewegung sie einsetzte, gebrauchte, ist diese Tatsache erstaunlich. Aus dieser Sicht müssen die Aktivitäten und Ziele der Funktionäre als nicht einheitlich fundiert und nicht auf eine gemeinsame politisch-musikalische Linie zurückführbar angesehen werden. Dem entspricht auch das recht bunte Nebeneinander sehr verschiedener Forderungen und Zielvorstellungen der Funktionäre. Immerhin konnten sich einige Ziele und Forderungen gegenüber anderen für bestimmte Abschnitte in der Entwicklung

einigermaßen durchsetzen, so etwa die Orientierung hin auf das musikalische Erbe in der unmittelbaren Nachkriegszeit oder die Orientierung hin auf neue Tendenzwerke und - zuletzt - einstimmige Kampflieder ab den späten 20er Jahren. Entsprechend gebrochen und vermittelt war die Beziehung zwischen den Aussagen der Funktionäre und der tatsächlichen Praxis der Vereine.

In Zusammenhang mit der Funktion des Erbes für die Arbeiterklasse und mit der Frage nach Möglichkeit und Funktion der Entwicklung einer neuen, proletarischen Kultur hatten sowohl Kulturpolitiker der Sozialdemokratie der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, als auch kommunistische Kulturpolitiker und -theoretiker Theorien und Theorieansätze entwickelt; solche Theorien, Ideen und Theorieansätze gab es auch in Österreich, wenn auch für den Bereich der Musik in nicht sehr großem Ausmaß (vgl. etwa Arbeiten von David Josef Bach). In den Aussagen der Funktionäre des ÖASB hat sich wenig davon, und wenn, dann nur in Form von Bruchstücken, niedergeschlagen. Viele Fragen, die außerhalb des ÖASB gestellt und diskutiert wurden, fanden bei den Funktionären des ÖASB keine Berücksichtigung. So fehlten im ÖASB etwa Diskussionen folgender Bereiche, die zu einem großen Teil außerhalb des ÖASB sehr wohl diskutiert wurden:

Analyse und Kritik der Bedingungen von Kunstproduktion, -reproduktion und -rezeption, sowie der Mechanismen des Markts im Bereich der Musik;

Analyse und Kritik des Warencharakters der Musik und seiner Auswirkungen auf den "Gebrauchswert" der Musik;

Analyse und Kritik der verschiedenen Musiksparten, so-

weit sie für die Arbeiter-Sängerbewegung relevant waren, also: Musik des Erbes vom 16. Jahrhundert bis in die damalige Gegenwart; Volkslied; Tendenzlieder; Liedertafelliteratur; Kitsch; volkstümliche Musik;

Analyse und Kritik des Verhältnisses der Arbeiter-Sängerbewegung zur zeitgenössischen musikalischen Avantgarde;

Diskussion von Fragen der Ästhetik;

Allgemeine politische Analysen und Perspektiven: Thesen vom Bürgertum als absteigender Klasse (vgl. die Position etwa eines Mehring oder eines David Josef Bach);

Diskussion von Möglichkeiten, das Erbe nicht nur reproduktiv in die Programme aufzunehmen, sondern es - oder Elemente aus ihm - produktiv für Zwecke sei es der Agitation, der Bildung, der genießenden Erholung etc. umzugestalten (vgl. Positionen von Hanns Eisler);

Fragen des Umgangs mit den alten Tendenzliedern und Freiheitschören der Frühzeit der Arbeiter-Sängerbewegung (vgl. Hanns Eisler, der die "Liquidierung der Tendenzkunst" forderte);

Interpretation der Eroberung der Kunst des Erbes als eine Ebene der Befreiung des Proletariats (vgl. Positionen von David Josef Bach);

Interpretationen der "höchsten" und "wahren" Kunst als revolutionär (vgl. David Josef Bach);

Verhältnis zwischen politischem Alltag und Praxis der Arbeitersänger.

Zu einigen Teilbereichen wurden allerdings auch inner-

halb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung Stellungnahmen abgegeben, allerdings ohne ausführlichere Diskussion, sondern oft in der Form, daß Aussagen Einzelner zwar abgedruckt und hingenommen wurden, ohne daß aber solche Positionen Allgemeingut des Denkens der Funktionäre oder der Sänger geworden wären:

Kunst kann vom Bürgertum nicht mehr, von den Arbeitern noch nicht geschaffen werden, die Aneignung des Erbes ist daher eine Art (notwendiges) Zwischenstadium (Heinzel, Polnauer);

Bürgerliche Kunst enthält fortschrittliche und konservative Elemente (Heinzel);

Unterscheidung zwischen Volksbildung und Arbeiterbildung (Pisk);

Veränderung des Begriffs "Bildung": Von rezeptiver Aneignung des musikalischen Erbes zu aktivem Musizieren für alle (nicht nur für Sänger) und zur Entwicklung neuer musikalischer Ausdrucksformen und Wertmaßstäbe im Hinblick einerseits auf die "Masse", andererseits auf die Jugend (Human, Frankl);

Aufhebung der Kluft zwischen Ausübenden und Publikum, wie sie die Form des Konzerts mit sich bringt (Korda, Human);

Beim Verfassen von Massenliedern ist anzuknüpfen an der alten Tradition des (protestantischen Kirchen-) Chorals; daraus erst könne sich eine eigene neue proletarische Musik entwickeln (Human);

Musik als Mittel der Agitation und des politischen Kampfs, als Waffe (erst ab etwa 1933; Pinter).

Andererseits fehlte aber in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung ein Aspekt fast völlig, der bei

sozialdemokratischen Kulturpolitikern vor dem Ersten Weltkrieg, teilweise aber auch noch nachher (vgl. etwa Heinrich Ströbel, Kunst und Revolution, in: AZ 8.6. 1919, S 10 f.) eine Rolle spielte, nämlich die dezidierte Ablehnung von neuer Kunst und Avantgarde.

Diesen - von einigen gemeinsamen Grundlinien abgesehen (Eroberung der Musik des Erbes und des Konzertsaals, Ablehnung von Kitsch und geselliger Kunst, Hinwendung zur Förderung von Chorliteratur mit sozialistischen Inhalten ab dem Ende der 20er Jahre) - recht unverbunden nebeneinanderstehenden Positionen, vielfach ohne Bezug zu einander und ohne breitere Diskussion oder Auswirkung, die sich nie zu einer halbwegs geschlossenen Theorie verdichteten, stand die Praxis der Arbeiter-Gesangvereine gegenüber. Aus den Positionen der Funktionäre läßt sie sich nicht unmittelbar ablesen.

Eine genauere Analyse der Praxis der Arbeiter-Gesangvereine in der Zeit der Ersten Republik ist beim derzeitigen Stand der Forschung unmöglich, da bislang keine Detailstudien vorliegen. Im folgenden können daher nur recht allgemeine Einschätzungen formuliert werden.

Es muß davon ausgegangen werden, daß das Spektrum des Repertoires der Vereine insgesamt zwar sehr breit war, daß aber die einzelnen Vereine jeweils bloß bestimmte Teile dieses Spektrums tatsächlich in ihren Programmen berücksichtigten. Aufgrund der durchgehend zahlreichen, nur in den 30er Jahren etwas weniger häufigen Polemiken gegen gesellige Lieder, Liedertafelliteratur, Kitsch, "Humoristika" und volkstümliche Lieder (vgl. die angeführten Zitate an früheren Stel-

len dieser Arbeit) muß weiters angenommen werden, daß der Stellenwert dieser "minderwertigen Literatur", wie sie von Funktionären des ÖASB bezeichnet wurde, in einem sehr großen Teil der Vereine bei weitem dominierte und daß sich daneben nur Volkslieder und eine kleine Auswahl immer wiederkehrender alter Tendenzlieder behaupten konnten. Die Polemiken lassen dabei den Schluß zu - ohne allerdings jeweils detaillierte Angaben zu machen - daß die Situation in Wien und vielleicht auch in Graz in dieser Hinsicht anders war. Andererseits muß dennoch angenommen werden, daß es auch in Landbezirken und kleineren Industriestädten neben einer größeren Anzahl auf "leichte" Musik fixierter Vereine andere Vereine gab, die sich auf Musik des Erbes oder auf neue Tendenz- und (später) Kampflieder einließen, vielleicht sogar darauf konzentrierten. Klarheit hierüber können erst Studien zur Geschichte einzelner Vereine oder Gaue geben. In Wien, Graz und vielleicht einigen weiteren größeren Städten muß also teilweise eine andere Praxis der Arbeiter-Gesangvereine angenommen werden, als anderswo; weitergehende Differenzierungen, etwa regional, nach gegebenen politischen Bedingungen oder nach anderen Kategorien sind beim derzeit gegebenen Forschungsstand nicht möglich. Damit ergibt sich ein sehr uneinheitliches Bild der Praxis der Arbeiter-Gesangvereine, in dem die auf Lieder der Geselligkeit und "leichte" Musik hin orientierten Vereine dominieren, aus denen aber eine kleinere Anzahl von Vereinen mit anderer künstlerischer Praxis deutlich absticht. Die Quellen, die heute leicht zugänglich sind, sprechen in der Regel - ebenso wie die Festschriftenliteratur der Arbeiter-Sängerbewegung - von diesen wenigen Vereinen und ihren Programmen, während die Quellen

über die Konzert- und Veranstaltungsprogramme der großen Zahl der anderen Vereine, aber auch über die sogenannten "sonstigen" Veranstaltungen (gesellige Veranstaltungen, Bunte Abende etc.), sofern sie überhaupt erhalten sind, sehr schwer zugänglich sind. Die Namen einiger weniger besonders anerkannter Vereine kehren denn auch sowohl in den Aufsätzen von Funktionären des ÖASB in der ASZ und der AZ, als auch in der Festschriftenliteratur immer wieder (s.u.).

In aller Deutlichkeit muß hier festgestellt werden, daß die Musikpflege in anderen, nicht als Musikorganisationen eingerichteten Vereinen (etwa der Sozialistischen Arbeiterjugend) weitestgehend ohne Kontakte zur Arbeiter-Sängerbewegung verlief; ebenso das Singen bei Demonstrationen und Aufmärschen. Medien der Arbeiter-Gesangvereine waren, bis zum Ende der 20er Jahre so gut wie ausschließlich, die Liedertafel, das (Sessel-)Konzert, Mitwirkungen bei Feiern (1. Mai, 12. November, Märzfeiern etc.; Beerdigungen, Hochzeiten, Jubiläen etc.) und - als Hauptbereich, zumindest außerhalb Wiens - die geselligen Veranstaltungen; auch um 1930 trat der neue Aufgabenbereich des Massengesangs lediglich hinzu, ohne die anderen eben genannten Veranstaltungsformen in Frage zu stellen oder zu verdrängen. Immer war und blieb das Singen der Arbeiter-Gesangvereine gerichtet auf das Vorsingen vor Publikum; erst im Massengesang trat die andere Funktion dieses Vorsingens hinzu, nämlich anstelle der Darbietung die Anregung zum und Hilfe beim Mitsingen. Demgegenüber war das Ziel der Praxis des Singens der nicht als Musikorganisationen bestehenden Vereine nicht auf die Darbietung gerichtet, sondern auf das Singen für sich selbst bzw. für die Gruppe (als Ausdruck und als Festigung der Gemeinschaft) und auf die

Traditionspflege (etwa als Erinnerung und Mahnung an vergangene Kämpfe und Opfer, z.B. beim "Hörlgassenlied"), oder das Singen war als Repräsentation und zugleich als Abgrenzung, vielleicht auch als Agitation, nach außen gerichtet (bei Demonstrationen, Aufmärschen etc.). Nicht nur hatte die Musikpraxis somit ganz andere Funktionen, sondern auch die Musik selbst war - als Folge davon - andere: Der einstimmige Gesang, eventuell von einem Akkordinstrument (Gitarre, Laute) begleitet, war bis in die späten 20er Jahre hinein der Darbietung, dem konzertmäßigen Singen der Arbeiter-Gesangvereine fremd. Lediglich in einem Punkt gab es dauerhafte Überschneidungen in diesen zwei sonst recht deutlich und klar unterschiedlichen Formen der Musikpraxis: im Bereich der Hymnen der Partei (v.a. "Lied der Arbeit"), die auch von den Arbeiter-Gesangvereinen (einstimmig oder vierstimmig) bei Darbietungen als Einleitung oder als Schluß gesungen wurden. Dazu trat erst ab den späten 20er Jahren zunehmend das einstimmige Kampflied als weiterer Bereich der Überschneidungen (1). In diesem Zusammenhang ist ein Bericht von Viktor Korda von Interesse: Nach seiner Erinnerung wurde in den von ihm geleiteten Arbeiter-Gesangvereinen (er leitete meist mehrere gleichzeitig, insgesamt in der Zeit der Ersten Republik mindestens zwölf Arbeiter-Gesang-

(1) Die Trennung zwischen den Arbeiter-Gesangvereinen und singenden Gruppierungen anderer Organisationen ging sogar soweit, daß nach einem Werbeartikel der "Gesanggruppe der Naturfreunde" in der Rubrik "Arbeitersang" in der AZ (1.9. 1930, S 5) der ÖASB ausdrücklich feststellte: "... sieht sich die Leitung des Gaues Wien veranlaßt, festzustellen, daß der Gesangschor der Naturfreunde Wien seit 1926 nicht mehr dem Oesterreichischen Arbeitersängerbund angehört" (AZ 15.9. 1930, S 6).

vereine und mehrere Arbeiter-Kindersingschulen) grundsätzlich nicht für Massenlieder geprobt; diese wurden allenfalls nach dem Abschluß der Probe gesungen (Gespräch W.J. mit Viktor Korda am 7.5. 1980). Möglicherweise war aber die Praxis in diesem Punkt in anderen Arbeiter-Gesangvereinen anders.

Der Ablauf des Vereinsjahrs brachte, sofern die Vereine überhaupt in der Lage waren, Veranstaltungen oder Mitwirkungen durchzuführen (1), im Durchschnitt ein bis zwei "sonstige" (d.h. gesellige) Veranstaltungen je Verein, sowie bei einem recht großen Teil der Vereine ein Konzert oder eine Liedertafel, bei einigen Vereinen zwei, eventuell sogar drei Konzerte oder Liedertafeln; dazu kamen - von Verein zu Verein sehr unterschiedlich - mehrere Mitwirkungen, in Graz und Wien häufiger, als anderswo, nämlich durchschnittlich etwa alle vier Wochen einmal (vgl. Anhang I, Tab. 8 und 9). Gegenüber diesen Durchschnittswerten gab es aber wohl eine beträchtliche Anzahl von Vereinen, die in der Zahl der Veranstaltungen und Mitwirkungen starke Abweichungen nach oben oder unten gegenüber den Durchschnittswerten aufwiesen. Genauere Aussagen über

---

(1) Nach Anhang I (Tab. 8) konnte etwa ein Achtel der auf die Umfrage des ÖASB antwortenden Vereine 1930 keine eigene Veranstaltung durchführen. Dieses Bild ist wahrscheinlich verzerrt: Zum einen darf angenommen werden, daß für Wien ein niedrigerer, für die anderen Bundesländer daher ein geringfügig höherer Prozentsatz gilt, zum anderen wurde die Umfrage von nur 80 % der Vereine beantwortet. Die restlichen 20 % waren aber in der Regel die kleinsten Vereine (vgl. oben S 327), so daß angenommen werden muß, daß von den 20 % der Vereine ein beträchtlich großer Teil keine eigenen Veranstaltungen durchführen konnte. Somit muß der Anteil der Vereine, die keine eigenen Veranstaltungen durchführen konnten, bundesweit auf etwa 15 - 20 % geschätzt werden.

die Inhalte der Programme sind vorläufig (ohne Studien über die Geschichte einzelner Vereine) wenn überhaupt, dann nur für die Veranstaltungs-Kategorie der Konzerte möglich, und hier wiederum fast ausschließlich für Wiener Vereine, da die ASZ und die AZ fast nur Ankündigungen bzw. Berichte von Konzerten von Wiener Vereinen brachten, aber wenig von anderen Veranstaltungen und anderen Bundesländern. Repräsentativität von Aussagen für ganz Österreich ist daher in diesem Punkt nicht möglich. Zudem wurden - teilweise aus Platzmangel, teilweise, weil die Vereine ihre Konzerte dem ÖASB bzw. der ASZ und der AZ nicht immer meldeten (vgl. Protokoll ÖASB 1928, S 65) - nicht alle Konzerte in der einschlägigen Presse angekündigt oder rezensiert. Hinzu kommt - als weiterer Unsicherheitsfaktor für Angaben in diesem Bereich - die didaktische Absicht der Rezensionen, aufgrund der die Programme mit "minderwertiger Literatur" eher selten angekündigt oder besprochen wurden. Über Zahl und Programme von Mitwirkungen, Liedertafeln und geselligen Veranstaltungen ist auf diesem Weg so gut wie gar nichts zu erfahren. Eine grobe Durchsicht der Konzertankündigungen und Rezensionen in der Rubrik "Arbeitersang" der AZ, also ab Februar 1930, ergibt - bei sämtlichen eben angeführten Problemen und Unsicherheiten einer solchen Aufstellung -, daß der Großteil der Konzertprogrammpunkte zu etwa gleichen Teilen der Musik des Erbes bzw. der zeitgenössischen Kunstmusik und den neueren Tendenzwerken (von einzelnen Chorliedern bis zu Kantaten oder Lehrstücken) zuzuordnen wäre, ein bedeutend kleinerer Teil, wiederum zu etwa gleichen Teilen, den Volksliedern (1) und alten

---

(1) Hierbei muß vermerkt werden, daß die Volkslieder

Tendenzliedern. Bemerkenswert ist vielleicht, daß zwar nicht sehr häufig, aber doch immer wieder Chöre von Hanns Eisler in die Programme aufgenommen wurden.

---

meist in Bearbeitungen gesungen wurden, wobei auch die Komponisten der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung zahlreiche solcher Bearbeitungen beigesteuert haben. "Volkslieder" wurden auch Bearbeitungen von deutschen "Volksliedern" des 19. Jahrhunderts genannt, die eigentlich, von der Musikethnologie her gesehen, eher als "volkstümliche" Lieder zu bezeichnen wären, also Lieder, die mit der Absicht, sie im Volk populär werden zu lassen, sie für "das Volk" zu schreiben, komponiert wurden; als Volkslieder wurden weiters die alten deutschen Volkslieder, etwa des 16. Jahrhunderts, bezeichnet. Daraus ergibt sich, daß das, was die Arbeiter-Sängerbewegung damals als "volkstümliche Lieder" bezeichnete, wohl eher die volkstümelnden Lieder und Gassenhauer waren. Über den Stellenwert des echten alpenländischen Volkslieds, musikalisch geprägt unter anderem vielfach durch enge Dreistimmigkeit mit "Überschlag" (Begleitstimme zur Melodie in parallelen Terzen über der Hauptstimme) und allenfalls einer vierten Stimme in Funktionsbässen bei meist homophonem Satz und (allerdings regional unterschiedlich) recht seltener Anwendung von Nebenstufen, kann aus der Verwendung des Begriffs "Volkslied" daher nichts geschlossen werden. Zu vermuten ist, daß das alpenländische Volkslied sehr geringen Stellenwert hatte, jedoch wäre diese These erst zu beweisen.

Die Volksliedbearbeitungen von Komponisten der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung waren, dem Ausgangsmaterial entsprechend, tonal, verwendeten Nebenstufen in größerer Zahl und gelegentlich - als klangliche Färbung und Raffinesse - Nebenseptakkorde, die in den Chorsatz oft nicht durch der klassischen Harmonielehre folgende reguläre Auflösungen eingebunden wurden, sondern durch Durchgänge, Wechselnoten oder bestimmte markante Stimmführungen. Die Funktion solcher Dissonanzen war eine weiche, sehr gemäßigt modern klingende Auflockerung des strengen Satzes, die das klangliche Ergebnis abwechslungsreicher und interessanter machen sollte. Grelle oder knallige dissonante Effekte wurden eher vermieden. Gelegentlich wurden polyphone Satztechniken (Imitation) verwendet. Vgl. etwa Sätze von Viktor Korda (z.B. Sechs Volklieder für gemischten Chor, Verlag des ÖASB, Wien, o.J., Verlagsnummer 42, verlegt wahrscheinlich um 1930).

Von der Wiener "Freien Typographia" sind die Programme der Chor- und Orchestervorträge ihrer Konzerte und Liedertafeln bekannt (Skudnigg 1969; für die Zeit der Ersten Republik in seinem Anhang I, S 19 - 27). Dieser Chor unterschied in seiner Programmgestaltung offenbar zwischen "Liedertafeln" und "Konzerten". Ab 1926 wurden keine Veranstaltungen unter dem Titel "Liedertafel" mehr durchgeführt. In den Liedertafeln der Jahre 1918 bis 1925 dominierten das alte Tendenzlied (allerdings muß hierzu bemerkt werden, daß bis 1925 noch recht wenige neue entsprechenden Werke vorlagen; deren Produktion setzte in größerem Ausmaß erst um die Mitte des Jahrzehnts ein) und - in geringem Abstand -Literatur der bürgerlichen Gesangvereine bzw. Liedertafelliteratur und heitere Musik (einschließlich etwa der Gesangswalzer von Johann Strauß); in größerem Abstand folgten dann Werke des Erbes. Unter dem Titel "Konzert" konzentrierte sich die "Freie Typographia" zunächst mehr auf Werke des Erbes, allerdings kam auch hier anfangs recht häufig Liedertafelliteratur und heitere Musik vor (wiederum bis hin zu Johann Strauß); demgegenüber hatten die alten Tendenzlieder hier geringeren Stellenwert. Ab 1924 sang der Chor dann einige der großen Werke der Chorliteratur des Erbes; diese Konzerte vor allem begründeten den Ruf der "Freien Typographia" als hervorragenden Chor, der den anderen Vereinen unablässig als Vorbild empfohlen bzw. als "unser größter, leistungsfähigster Chor" bezeichnet wurde (vgl. als ein Beispiel für viele: AZ 22.4. 1930, S 4). Es waren dies unter anderem: Joseph Haydn, Die Schöpfung, Die Jahreszeiten; Ludwig van Beethoven, IX. Symphonie; Gustav Mahler, II. Symphonie, VIII. Symphonie; Arnold Schönberg, Friede auf Erden (Schönbergs Chor ist - im Gegensatz zu den anderen genannten Werken - eigentlich ein a capella-Chor; er wurde jedoch von der "Freien

Typographia", die hier gemeinsam mit dem Singverein der Sozialdemokratischen Kunststelle unter Anton Webern sang, mit Unterstützung eines kleinen Instrumentalensembles, von Schönberg selbst bei anderer Gelegenheit gesetzt, gesungen; vgl. Moldenhauer 1980, S 274)(1). In den anderen Konzerten außerhalb dieser monumentalen Veranstaltungen konzentrierte sich die "Freie Typographia" um die Mitte der 20er Jahre zunehmend auf Musik des Erbes (teilweise auch auf Musik der Renaissance), aber auch heitere Lieder sowie alte Tendenzlieder blieben, wenn auch in geringerer Zahl, fixer Bestandteil der Programme. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre kamen dann - zunächst recht vereinzelt, dann immer öfter - neue Tendenzlieder österreichischer und deutscher Arbeiterchor-Komponisten hinzu, beispielsweise von Beer, Lustgarten, Lendvai, Scherchen, Korda, Human, Knöchel und schließlich, ab 1930, Hanns Eisler. Ab etwa 1927 wurden in die Programme wesentlich weniger Liedertafelchöre oder heitere Musik aufgenommen, auch das alte Tendenzlied verschwand, von einigen Werken Josef Scheus abgesehen, fast völlig. Die Programme hatten ihren Schwerpunkt ab dieser Zeit vorwiegend auf der Musik des Erbes, zunehmend wurden aber auch zeitgenössische Komponisten der bürgerlichen Avantgarde einbezogen (etwa Schönberg und Křenek); daneben hatten aber auch, wie erwähnt, neue Tendenzwerke beträchtlichen Stellenwert. Die Veränderung ab etwa 1927 ist

---

(1) Der Singverein der Sozialdemokratischen Kunststelle, dessen Leiter Anton Webern war, darf in diesen Abschnitt über die Arbeiter-Sängerbewegung im übrigen nicht einbezogen werden; seine Verbindungen zum ÖASB waren sehr lose, er unterstand im Hinblick auf die Programme seiner Konzerte der Kunststelle und den Arbeiter-Sinfoniekonzerten, mithin Webern und David Josef Bach.

mit Sicherheit in Verbindung zu bringen mit den bereits früher erwähnten Auseinandersetzungen innerhalb des Chors über die Programmgestaltung (vgl. oben S 357 f.),sowie mit der Zusammenarbeit mit zunächst Webern und dann mit Erwin Stein (ab 7.1. 1930; Stein gehörte, wie Webern, zum engen Kreis um Arnold Schönberg; vgl. Skudnigg 1969, S 129).

Wie bei allen Arbeiter-Gesangvereinen spiegeln die Programme unter der Rubrik "Konzert" nur einen Teil der Praxis der "Freien Typographia". In beschränktem Ausmaß gibt darüber Skudniggs Arbeit (Skudnigg 1969) auch Auskunft. Neben den in Skudniggs Anhang aufgelisteten Konzerten und Liedertafeln führte die "Freie Typographia" weitere Konzerte durch, für die im wesentlichen dasselbe gilt, was oben bereits gesagt wurde. Dazu kam eine große Zahl von Mitwirkungen bei Partei-, Gewerkschafts- und Sängerbund-Veranstaltungen und -Festen, über deren Programme Skudniggs Arbeit, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, keine Hinweise gibt. Ausdrücklich erwähnt Skudnigg, daß er eine weitere Veranstaltungsart, nämlich Tanzkränzchen, Bälle usw., in seine Arbeit nicht aufgenommen hat. Er stellt jedoch hierzu fest, daß im Anschluß an die Liedertafeln, die noch in Gasthäusern stattgefunden hatten, Tanzkränzchen durchgeführt wurden, während später - wohl mit der endgültigen Aufgabe der Veranstaltung von Liedertafeln zugunsten von Konzerten in Konzertsälen - zu Bällen übergegangen wurde; diese Veranstaltungen waren in der Regel derart überfüllt, daß der Einlaß beschränkt werden mußte (Skudnigg 1969, S 138). Sowohl bei diesen Veranstaltungen, als auch bei den Konzerten, sowie bei den zahlreichen Sängerfahrten des Chors und bei den ebenso zahlreichen Gegenbesuchen anderer Arbeiter-

Gesangvereine oder deren Funktionären spielten heitere Gesangsquartette der "Freien Typographia" eine große Rolle. Der Chor verfügte über mehrere solcher Quartette; Skudnigg nennt, ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, insgesamt fünf: das "Vereinsquartett", das "Heitere Quartett der Freien Typographia", das "Mandl-Quartett" (gegr. 1922; dieses "folgte" laut Skudnigg den beiden anderen genannten Quartetten, allerdings bestand mindestens das "Heitere Quartett" dennoch weiter), ein Damen- und ein Herrenquartett (beide gegründet 1930/31); dazu kam noch mindestens ein Instrumentalquartett (Skudnigg 1969, S 80 f., S 134, S 138). Zu den Funktionen dieser Quartette schreibt Skudnigg:

> "... es hatten sich ... auch einzelne Quartette gebildet, die sehr häufig bei Leichenbegängnissen eingesetzt wurden, aber vielmehr bei geselligen Veranstaltungen zur Erheiterung der Kollegenschaft beitrugen. Diese Quartette bedeuteten aber auch eine Unterstützung der Streikenden durch ihre Mitwirkung in den Streiklokalen" (Skudnigg 1969, S 80).

Zu erheben wäre, ob denn diese Quartette in Streiklokalen anderes gesungen haben, als ihre heiteren Einlagen, oder ob sie auch dort dabei blieben; Skudnigg gibt dafür keine Hinweise. Zu vermuten ist wohl eher, daß ihnen - trotz Streik und politischer Aktion - die Funktion der Unterhaltung und Entspannung für die Streikenden zukam. Auch über die Programme der Quartette bei ihren Auftritten bei geselligen Veranstaltungen bzw. in Konzerten im heiteren und vergnüglichen Teil des Abends gibt Skudnigg keine Auskunft. Es heißt lediglich immer wieder, daß vor allem das Mandl-Quartett regelmäßig ungeheuren Erfolg erntete, der meist noch größer als der der Chorvorträge gewesen zu sein schien (vgl. etwa Skudnigg 1969,

S 88, S 89, S 98 f.). Solche heiteren Quartette unterhielten auch viele andere Arbeiter-Gesangvereine, wie aus den entsprechenden Polemiken in ASZ und AZ zu entnehmen ist (vgl. oben S 439); so etwa auch der ASB Favoriten das "Speckschwartl-Quartett" (gegründet 1907), das dann nach dem Ersten Weltkrieg "Heiteres Quartett des ASB Favoriten" hieß (Natter 1955, S 16). Die folgenden zwei Beispiele für Texte solcher Quartettvorträge entstammen dem Programm der beiden statutarischen Mitgliedskonzerte der Wiener "Freien Typographia" vom 9. und 16.5. 1926; es sang das "Heitere Quartett der Freien Typographia" (Programm im Archiv der GMF)(1).

Das Backfischchen
(Musik: Eduard Kremser)

Sie hieß Berta, war brünett,
Kaum fünfzehn Jahr' alt und sehr nett,
Unerfahren war sie sehr,
Doch wißbegierig noch viel mehr.

Sie gestand sich frank und frei,
daß sie ein Backfischchen noch sei,
Doch sie wußte leider noch nicht recht,
Was ein Karpf oder Hecht!

Die Mama zu befragen,
Dazu fehlt ihr der Mut,
Und auf die Backfischchen-Brut
War kein Verlaß im Institut.

's wollt' ihr niemand etwas sagen,
Das war nicht zu ertragen,
Drum beschloß sie 's zu wagen:
Selbst fischt sie aus Wut!

---

(1) Die Liste der Konzerte und ihrer Programme bei Skudnigg nennt jeweils wohl alle Chor- und Orchestervorträge, nie aber die - dennoch auch vorgetragenen - Einlagen und Texte der Quartette der "Freien Typographia"; insofern verzerrt die Liste Skudniggs das Bild beträchtlich.

Und sie denkt ziemlich richtig:
Wenn der Köder nur frisch,
dann kommt zuletzt doch ein Fisch,
Den ich glücklich erwisch!

Und sie macht sich sehr wichtig,
angelt fleißig und tüchtig;
Endlich glückt ihr's und richtig,
Zappelt ein Fisch!

Er hieß Pankraz, war Kommis,
Kaum drei Jahr älter nur als sie,
Schrieb an Berta ein Gedicht,
Doch orthographisch schrieb er's nicht.

Schaudernd rief sie: "Nein so schlecht
Schreibt nie ein Karpf und auch kein Hecht!
Solch ein Fisch wird sicher nur verdaut,
Gut gebeizt und mit Kraut!"

Sorglos heiter
Fischt sie weiter
Und es zappelt, zum Schreck für sie,
Als Verehrer
Der Herr Lehrer
Der Geschichte und Geographie;
Sechzigjährig,
Schimmelhärig,
Gab der bied're Greis sich viele Müh'!
Weil er gar so schnaubte,
Fräulein Berta glaubte,
Einen Walfisch hätt' gefangen sie!
Und so fischte
Und erwischte sie im buntesten Gemisch,
Nach der Reihe
Grundeln, Schleie
Und sogar auch einen Tintenfisch!
Doch die feine,
Munt're Kleine
Lernte einseh'n, daß zur Fischerei
Und zum Unterrichte
Die Naturgeschichte
Und vor allem Praxis nötig sei.

Doch die Zeit ist rasch im Flug,
Sie machte unser Backfischchen sehr klug,
Sie weiß jetzt schon genug!

Endlich fing sie glücklich doch,
Sich einen alten Hechten noch,
Ein schon stark bemoostes Haupt,
Das an der Börs' dereinst geraubt.

Er zehrt jetzt von seinem Fett,
Doch seine Berta ist noch nett;
Sie ist Backfisch längst schon nimmermehr,
Sie ist jetzt Hecht, weit mehr als er!

(Text: Josef Weyl)

W-voller Weihegesang
(Text und Musik: Max Josef Beer;
nach Motiven aus Richard Wagners Opern)

Wilhelm Werner war wohlhabender Weber,
Wiederverkäufer wollener Waren;
Wanda Wieland war Wäscherin.
Wilhelm wie Wanda waren Waisenkinder.

Wanda wurde Wilhelms Weib.
Wilhelm war warmblütig, weichherzig, wonnetrunken,
Wandas Weiberlaunen willfahrend.
Wanda wußte: Wein, Weib, witzig Wort waren
Wilhelm wahrhaft Wohltat.

Wenige Wochen weiter wetterte Wanda, wie wenn wirre
Wüsten-Winde wehten, wütete Wanda wie wahnsinnig.
Wild wurden Wandas Wortgefechte;
Wut wurde Wandas Wurfgeschoß;
Wandas Worte wurden wahre Wespen-Wunden.

Weh' Wanda! Weh' Wilhelm
Weg war Wilhelms Wohl! Was Wunder.
Wilhelm wurde wehmütig. "Wahnsinniges Weib!", war
Wilhelms Wehgeschrei. Weit weg!, war Wilhelms Wunsch.

Wilhelm wanderte weltumsegelnd weiter Wege.
Wien wurde Wilhelms Wendepunkt.
Weil Wilhelms Wertsachen während weiter
Wanderschaft wohl wertlos wurden, ward
Wiens winzigster Winkel Wilhelms wohnlichster Wohnsitz.

Wilhelm Werner widerstand willig Wiens Widerwertigkeiten, wurde
Wiener Wursthändler! Währenddess' wurde
Wanda windelweich, weinte, winselte, wehklagte, wimmerte.
Wenn Winters-Wolken weiterzogen, wenn Winde wehten,
Wanda wirkte. Wenn Wanda wachte, waren
Wandas wenige Worte: "Wo weilt wohl Wilhelm?
Wann, wann wird Wilhelm Werner wohl wiederkehr'n?"

Wiedersehen war Wandas Wunsch; Wanda wartete,
Wilhelm würde wiederkommen. Welk, welker wurde
Wanda; wehe! Wanda welkte.

Wenige Wochen weiter war Wilhelm Witwer.
Weh'! - Weh'! - Weh'!
W -- W -- W --!

Wenn solche Lieder bei der "Freien Typographia", vom ÖASB immer wieder als bester Verein Österreichs und als Vorbild für andere Vereine gelobt und stärker als die anderen Vereine auf Musik des Erbes, der zeitgenössischen Avantgarde und - ab dem Ende der 20er Jahre - der neuen Tendenzwerke bezogen, derart hohen Stellenwert hatten, muß daraus geschlossen werden, daß in anderen Vereinen ihr Stellenwert noch höher war.

Die bereits erwähnten Auseinandersetzungen innerhalb der Vereine ab etwa 1927/28 brachten wohl nicht nur für die "Freie Typographia" Veränderungen im Repertoire: Die Konzentration auf Musik des Erbes und auf Tendenzwerke, die aus den Programmen von Arbeiter-Gesangvereinen hervorgeht, soweit sie in der AZ ab 1930 angekündigt oder rezensiert wurden, zeigt, daß auch andere Vereine, zumindest in Wien, um diese Zeit bereits neue Kriterien an die Auswahl der Stücke stellten, andere, als noch anfang und Mitte der 20er Jahre (vgl. oben S 423 f.). Sowohl die Diskussionen, als auch tatsächliche Veränderungen in der Programmgestaltung hingen wohl in der Mehrzahl der Fälle eng mit dem Verhältnis der Vereine zu ihren jungen oder jugendlichen Mitgliedern zusammen. Beispiele für die oft erhobene Forderung, den Interessen "der Jungen" durch ihnen gemäße Lieder und Liedtexte entgegen zu kommen, wurden bereits früher gegeben (vgl. oben etwa S 380). Der ÖASB begann in den letzten Jahren der Zeit der Ersten Republik zudem, die Errichtung von Jugendchören (wenn auch mit wenig Erfolg) zu fördern (vgl. Anhang I, Tab. 7 b). Er unterstützte die-

se Wendung hin zur Jugend und zu entsprechender Chorliteratur auch durch seinen Verlag. Bereits einige Jahre vor der Herausgabe des Liederhefts "Lieder des Proletariats" (1933) verlegte der ÖASB (1929/30) acht Lieder speziell für Jugendchöre, darunter "Die Arbeiter von Wien" (Erwin Markus) und das "Trotzlied" (Josef Seyfried/Erwin Markus; vgl. Protokoll ÖASB 1930, S 7 und 10). Dazu kam zwischen 1930 und 1933 der "Song von der neuen Jugend" von Kurt Pahlen (vgl. Bericht ÖASB 1933, S 8). Die Zahlen in den Berichten des ÖASB zeigen einen recht guten Absatz dieser Chöre, allerdings mit der Einschränkung, daß "Die Arbeiter von Wien" zwischen 1930 und 1933 überhaupt nicht verkauft wurde (vgl. Bericht ÖASB 1933, S 8), was allerdings auch heißen kann, daß dieses Lied als einstimmiges Lied so bekannt geworden war, daß sich der Kauf der Noten möglicherweise erübrigte.

Völlig neu kam zum Repertoire der Arbeiter-Gesangvereine in den späten 20er Jahren ein oben nur am Rand erwähnter Bereich von Tendenzwerken hinzu: größere Werke, teilweise sogar abendfüllend, in Form von "sozialistischen Oratorien" oder "sozialistischen Kantaten". Solche Werke, oft mit Instrumentalbegleitung und/oder Gesangs-Solisten, wurden erst ab etwa der Mitte der 20er Jahre zunehmend geschrieben und komponiert. Die österreichischen Arbeiter-Gesangvereine (wiederum allerdings vorwiegend die Wiener Vereine) nahmen solche Werke auch tatsächlich zunehmend in ihre Programme auf, wobei sie vorwiegend die österreichischen Werke dieser Gattung zur Aufführung brachten, teilweise aber auch, manchmal vollständig, manchmal in Ausschnitten, Werke von deutschen Autoren und Komponisten (etwa Tiessen, Knöchel). In der Gattung des "Lehrstücks" wurde in Österreich, im Gegensatz zum Bereich der Oratorien und Kantaten, kaum komponiert, je-

doch wurden Lehrstücke aus Deutschland teilweise ebenfalls von österreichischen Arbeiter-Gesangvereinen wiedergegeben. Eine unvollständige Liste solcher Werke und ihrer Aufführungsjahre wurde bereits oben angeführt (vgl. S 230 f.). In ASZ und AZ wurde verhältnismäßig wenig für die Aufführung solcher Werke geworben, obwohl - vielleicht aber auch, weil ohnehin - sich diese Werke in der Praxis der Arbeiter-Gesangvereine niederschlugen. Allerdings waren der Aufnahme dieser Art von Werken in das Repertoire der Vereine Grenzen gesetzt einerseits durch die Notwendigkeit von etwa Instrumentalensembles, Solisten, Sprechchor oder Kinderchor, die ja nicht überall zur Verfügung standen, andererseits durch den größeren Umfang und die entsprechend notwendige intensivere und längere Probenarbeit im Vergleich zu einem Programm mit einzelnen Chorstücken, so daß sich die Vereine, wenn überhaupt, dann in der Regel nur eine Produktion eines solchen Werks pro Jahr leisten konnten. Aus dieser Sicht muß die Zahl der Aufführungen dieser Werke als verhältnismäßig sehr hoch beurteilt werden. Ein ganz wesentlicher Umstand, der zur Einbeziehung dieser Werke in die Programme beitrug, war wohl die Tatsache, daß die Komponisten solcher Werke vielfach zugleich ständige oder gelegentliche Leiter von Arbeiter-Gesangvereinen waren (Korda, Human, Lustgarten, Pisk), die natürlich ihre Werke auch mit ihren Vereinen aufführten. Über die Werke selbst, ihren Text und ihre Komposition, kann hier nichts gesagt werden; eine literatur- und musikwissenschaftliche Analyse steht meines Wissens noch aus. Selbstverständlich wurde in diesen Werken produktiv mit dem damals gegebenen geschichtlich bestimmten Stand des musikalischen Materials und dem Stand der musikalischen Formen - daher also auch mit dem musikalischen Erbe, vermittelt über Material und Form - produktiv umgegangen. Es wurde be-

reits darauf hingewiesen, daß dem aber keine ausgearbeitete Theorie zugrundelag, daß die Art des Umgangs mit Material und Form jeweils im Einzelfall Sache der individuellen, subjektiven Entscheidung des Komponisten blieb (vgl. oben S 453 f.). Dennoch kann es sein, daß hier in gewisser Weise ein Art von eigenem "Stil" herausgebildet wurde; dieser Frage müßte musikwissenschaftlich nachgegangen werden. Wichtig und auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß etwa Lehrstücke, wie "Jasager" (Brecht/Weill) und "Die Maßnahme" (Brecht/Eisler) zwar nicht eben sehr häufig, aber doch immer wieder in den Programmen auftauchten; kommunistische Ansätze aus diesem Bereich wurden also von der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung nicht blockiert.

Bis zu einem gewissen Grad können diese Formen wohl auch - trotz ihres durchaus eigenständigen Charakters - als Vorformen von großangelegter Fest- und Feiergestaltung gesehen werden, wie sie die sozialdemokratische "Festkultur" entwickelt hatte und wie sie in den 30er Jahren von der Arbeiter-Sängerbewegung in zwei Großveranstaltungen übernommen wurde. Großveranstaltungen waren von der Arbeiter-Sängerbewegung bereits früh durchgeführt worden. Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurden Sängerfeste zu Jubiläen der regionalen Sängerbünde durchgeführt. Das erste große vergleichbare Fest nach dem Ersten Weltkrieg fand Ende Juli 1922 statt, jeweils die Hälfte der 3000 Wiener Arbeitersänger sang abwechselnd vor 10.000 Besuchern (ASZ 10/1922, S 1). Feste in solcher Art fanden weiterhin mehrfach statt; das größte dieser Feste war die 60-Jahr-Feier des "Lieds der Arbeit" am 5.8. 1928 in der anläßlich des zwei Wochen zuvor gefeierten 10. Deutschen Sängerbundesfests der bürger-

lichen Gesangvereine erbauten Sängerhalle im Wiener Prater. 5000 Sänger sangen vor mehr als 100.000 Besuchern in der Halle, weitere rund 100.000 fanden in der Halle keinen Platz; für sie wurde die Feier mit Lautsprechern auf den Platz vor der Halle übertragen (vgl. etwa ASZ 9/1928, S 1). Gemeinsames Kennzeichen dieser Feiern war die Aneinanderreihung von Chorvorträgen und Reden, wobei die Chorvorträge lediglich aus Kompositionen bestanden, die auch kleine Gesangvereine mit 30 oder 40 Sängern aufführten. Weder größere musikalische Formen noch Massenlieder wurden eingesetzt (gleichwohl wurde das "Lied der Arbeit" natürlich von allen Anwesenden einstimmig gesungen), eine Gestaltung des Fests, die über die Aneinanderreihung hinaus ging, gab es noch nicht. Zwei spätere Großveranstaltungen unterschieden sich von dieser Art der Großveranstaltung beträchtlich durch ihren beinahe dramaturgischen Aufbau; es waren dies die 40-Jahr-Feier des Gau Wien des österreichischen Arbeiter-Sängerbunds am 18.9. 1932 und die 40-Jahr-Feier des ASB Alsergrund am 8.10. 1933. Beide Veranstaltungen fanden im Praterstadion statt. Am 18.9. 1932 wirkten 4700 Sängerinnen und Sänger, 2400 Kinder und Jugendliche, das verstärkte Symphonieorchester mit 120 Musikern (es war dies das Orchester der Arbeiter-Sinfoniekonzerte) und die Tanzgruppe Marion Siehs mit 100 Kindern und Jugendlichen mit (Karl Natter, Vierzigjahrfeier der Arbeitersänger Wiens, in: AZ 8.8. 1932, S 6). Das Fest wurde vom ÖASB von vornherein nicht als Fest der Sänger, sondern als eines der Partei gesehen (vgl. Richard Fränkel, Eine Ehrenpflicht der Wiener Genossen!, in: AZ 22.8. 1932, S 5). Mehr als 50.000 Besucher kamen (AZ 19.9. 1932, S 1). Im Bericht über das Fest hieß es:

"Ein Sängerfest, das zu einem Parteifest wird,

muß heute auch andre Formen der Festgestaltung annehmen als bisher; schon der äußere Rahmen, die gewaltigen Dimensionen des Stadions, fordern dies gebieterisch" (AZ 19.9. 1932, S 1).

Das Programm umfaßte:

Festfanfare "Die Arbeit hoch!" (Josef Frankl)
Einzugsmarsch aus "Tannhäuser" (Richard Wagner)
Ouverture zu "Der Freischütz" (Karl Maria von Weber)
Festgesang (Josef Scheu)
Der Mensch ist unterwegs (Egon Lustgarten/Heinrich Lersch)
Kinderchöre (Viktor Korda, Franz Leo Human) mit Tanz
Groteskes Reigenspiel (Tanzgruppe Siehs; Musik von Franz Leo Human)
Gebet aus dem zwanzigsten Jahrhundert (Paul A. Pisk; aus: Die neue Stadt; Text: Josef Luitpold)
Aufruf (Frauenchor; Viktor Korda)
Kalte Schlote (Männerchor mit Orchester; Franz Leo Human)
Solidaritätslied (Einstimmiger Chor; Hanns Eisler)
Bewegungsspiel der Sozialistischen Arbeiterjugend und der Wehrsportler
Festrede (Bürgermeister Karl Seitz)
Lied der Arbeit (als einstimmiger Massenchor; Josef Scheu)
Abmarsch der aktiven Teilnehmer

Verbindende Texte zwischen den einzelnen Programmpunkten sprach Felix Kanitz. Die Idee zum Bewegungsspiel der Jugend und der Wehrsportler, die sich zu den drei Pfeilen der Eisernen Front formierten, stammte von Kanitz (alle Angaben nach AZ 19.9. 1932, S 1); möglicherweise ist der gesamte Ablauf des Fests von ihm gemeinsam mit dem ÖASB geplant worden. Hier zeigte sich bereits eine durchgehende Gestaltung des Fests, die mehr als die bis dahin übliche Abfolge von Chorvorträgen und Reden umfaßte (1). Die zweite Veranstaltung am

(1) Allerdings war der Ablauf des Fests empfindlich gestört durch den Ausfall der Lautsprecheranlage, wodurch die verbindenden Worte von Kanitz entfallen mußten und Seitz seine Rede lediglich zu den

8.10. 1933 hatte bei 60.000 Besuchern (AZ 9.10. 1933, S 1) folgendes Programm:

Motto der gesamten Veranstaltung:

"Das junge Wien in Lied und Tanz"

Wiener Kinder-Marsch (Julius Ray)
Die Arbeit (Männerchor und Orchester; Josef Scheu)
Wer ist frei? (Männerchor; Baumgartner)
Tanzvorführungen nach dem "Morgenblätterwalzer" (J. Strauß)
Solidaritätslied (Massenchor mit Orchester; Hanns Eisler)
Festrede (Bürgermeister Karl Seitz)
Trotzlied (Männerchor; Josef Seyfried)
Alpenländische Volkstänze in Originaltrachten
An der schönen blauen Donau (Männerchor mit Orchester; J. Strauß)
Fahnenschwur (gemischter Chor; Josef Scheu)
Brüder, zur Sonne, zur Freiheit (Massenchor)
Kinderfreundemarsch (Schoof/Kastner)

(AZ 6.10. 1933, S 5)

Diese Veranstaltung war noch wesentlich mehr als die ein Jahr zuvor ein Fest der Partei. Darüber hinaus waren aber auch beide Veranstaltungen, die zweite noch mehr als die erste, politische Demonstrationen: Im Herbst 1933 war dieses Fest die einzige (und übrigens letzte) Möglichkeit der Sozialdemokratie zu einer Großveranstaltung - nachher konnte keine einzige mehr durchgeführt werden. Politische Großveranstaltungen der Partei wurden zu dieser Zeit längst nicht mehr genehmigt, bereits der Maiaufmarsch 1933 konnte ja schon nur mehr als "Spaziergang" vor Maschinengewehren und Stacheldraht stattfinden. Diese letzte Veranstaltung hatte ihre Bedeutung denn auch so gut wie gar nicht in ihrem äußeren Anlaß, der Feier eines Bezirks-Gesangvereins, sondern in ihrem Charakter als politische Demonstration. Wieder mußte die Par-

---

Sängern sprechen konnte. Nachher wurde gerätselt, ob hier Sabotage vorlag (vgl. AZ 19.9. 1932, S 1).

tei, wie manchmal schon während des Ausnahmezustands sechzig Jahre früher, kulturelle Veranstaltungen als Deckmantel für politische Veranstaltungen nützen. Karl Seitz hielt eine der Festreden. Es war eine, soweit nachvollziehbar, sehr eindringliche Brandrede gegen Faschismus, Nationalsozialismus und die Ausschaltung der parlamentarischen Demokratie in Österreich; die Rede, abgedruckt in der AZ vom 9.10. 1933 (S 1), wurde in der AZ mehrfach zensuriert. Sogar der Raum der Überschrift des Berichts in der AZ blieb weiß. Josef Pinter vom ÖASB war vor der Veranstaltung aufgefordert worden, dafür zu sorgen, daß keine Reden politischen Inhalts gehalten würden, was er jedoch abgelehnt hatte (vgl. ASZ 11/1933, S 135). Auch der Bericht der ASZ über diese Veranstaltung, sehr scharf gegen das Regime von Dollfuß formuliert, erschien mit weißen Flecken der Zensur (vgl. ASZ 11/1933). Eine unmittelbare Folge der Veranstaltung war die Auflösung des ASB Alsergrund am Tag nach der Feier (AZ 10.10. 1933, S 1). Mit ihrer durchgestalteten Form standen die beiden Feste zwischen der herkömmlichen Art der Aneinanderreihung der Programmpunkte, bestehend lediglich aus Chorvorträgen und Reden, der früheren Sängerfeste und den großzügig und mit Massen von Darstellern konzipierten Festen, die ein ganzes Schauspiel boten, wie etwa das Massenfestspiel zur Eröffnung des Praterstadions im Juli 1931 während der Arbeiter-Olympiade, das Maifestspiel 1932, oder, bereits 1928, das Weihefestspiel "Flammen der Nacht" in Linz (vgl. Pfoser 1980, S 76). Für die Arbeitersänger bzw. den ÖASB wirkten dabei wahrscheinlich nicht nur die Massenspiele der Partei als Vorbild, sondern auch der Eindruck der Massenchöre beim Ersten Deutschen Arbeitersänger-Bundesfest 1928 in Hannover und ein ähnliches, mehr von der Musik her konzipiertes Festspiel, das im Sommer

1930 in der Schweiz aufgeführt worden war und das - einmal mehr - die Geschichte der Menschheit als Geschichte der Unterdrückung mit Blick auf die Errichtung des Sozialismus und des Sturzes des Kapitalismus vorführte (Dichtung: Fankhauser; Musik: Erwin Lendvai; vgl. AZ 4.8. 1930, S 5). Die Beziehung solcher Großveranstaltungen zum Erbe war jedenfalls bereits sehr vermittelt; Pfoser hat hier Parallelen zu barocker feudaler Repräsentation festgestellt, denen mit Blick auf Musik-Veranstaltungen in einer musikwissenschaftlichen Studie eingehender nachgespürt werden müßte (vgl. Pfoser 1980, S 74).

Ganz anders hingegen lag der Fall beim "Tag der Musikpflege" am 23.4. 1933. An den Veranstaltungen dieses Tags wirkten die Arbeiter-Gesangvereine zahlreich mit. Wesentlicher wurde aber das Platzkonzert der Kapelle des Musikvereins der Straßenbahner auf dem Wiener Rathausplatz. Diese Veranstaltung, so knapp vor dem von Verboten gekennzeichneten 1. Mai 1933, wurde zu einer großen politischen Demonstration, die als solche überhaupt nicht geplant war.

> "Die Menschenmassen, die den weiten Platz vor dem Rathaus bis zum Burgtheater und all die Nebenstraßen füllte, hat keine Weisung, keine Parole gerufen. Der große Apparat der Partei war gar nicht in Bewegung gesetzt worden, und doch war es so, als hätte er Tage und Nächte hindurch gearbeitet, und so gut wie noch selten funktioniert. Die künstlerische Veranstaltung der Kapelle des Musikvereines der Straßenbahner war zweifellos die größte und wirkungsvollste spontane Kundgebung, die Wien je erlebt hat" (AZ 24.4. 1933, S 1; Hervorh. nicht ber.).

Das Programm der Kapelle - durch den politischen Charakter allerdings wohl Nebensache - brachte den Wiener Kinder-Marsch von Ray, die Ouverture zu "Nebukadonosor" von Verdi, das Kinderfreundelied, den "Donauwalzer" von

Strauß, einen Liedermarsch von Dostal, den Militärverbandmarsch von Ray, die "Kunstnachrichten" von Wacek, die "Internationale" und das "Lied der Arbeit". Die Pausen zwischen den einzelnen Stücken waren erfüllt von "Freiheit!"-Rufen und dem Ruf "Die Straße frei am 1. Mai!". Bürgermeister Seitz wurde jubelnd von den Arbeitern begrüßt; die "Internationale" wurde mit der erhobenen Faust angehört und gesungen. Die Zahl der Versammelten wurde nicht angegeben, es waren aber wohl mehrere Zehntausend. Unter dem Untertitel "Ein Spaziergang über den Ring" berichtete die AZ:

> "Tausende Konzertbesucher gingen über den Ring gegen die Oper zu nach Hause, und zwar in losen Gruppen. Da ihrer aber so viele waren, war es nicht zu verhindern, daß sie ineinander verschmolzen und zusammen schließlich den Eindruck eines gewaltigen, die ganze Straße und alle Seitenwege füllenden Demonstrationszuges machten. Die Ringstraße dröhnte von "Freiheit!"-Rufen.
>
> Besonders stürmisch waren die Kundgebungen vor dem Parlament und dem Denkmal der Republik. Mit geballten, wie zum Freiheitsschwur erhobenen Fäusten zogen die Massen am Standbild Viktor Adlers, Ferdinand Hanuschs und Jakob Reumanns vorbei" (AZ 24.4. 1933, S 1; Hervorh. nicht ber.).

Die abziehenden Arbeiter und Arbeiterinnen wurden vor den Museen und der Babenbergerstraße von Polizeikavallerie angegriffen, laut AZ rücksichtslos (auch Frauen und Kinder) angeritten und niedergeknüppelt und schließlich weiteten sich die Reiterattacken bis in die Mariahilferstraße, die umliegenden Parks, die Kärntnerstraße und die Gumpendorferstraße aus. Einige Arbeiter und Arbeiterinnen wurden verhaftet (alle Angaben nach AZ 24.4. 1933, S 1).

3.1.2.4. Arbeitergesang zwischen Geselligkeit, Kunst und Kampf

Geselligkeit, Kunst und Kampf - zwischen diesen drei Polen bewegten sich die Arbeiter-Gesangvereine in der Zeit der Ersten Republik. Regional mit großen Unterschieden, wobei Wiener Vereine, teilweise auch Grazer Vereine, jedenfalls eine Sonderstellung einnahmen, verschob sich der Schwerpunkt innerhalb dieser Pole in der Zeit der Ersten Republik von Geselligkeit zunehmend zur Kunst und schließlich zum Kampf. Dennoch blieben immer alle drei Bereiche wichtig. Das dauernde Lavieren zwischen diesen drei Bezugspunkten zeigte sich in den Veranstaltungsarten der Arbeiter-Gesangvereine, wie auch in ihren Programmen; selbst die Programme der letzten beiden Großveranstaltungen, eindeutig als politische Demonstrationen zu werten (vgl. oben S 476 - 480), spiegeln noch diese drei Pole.

Mehrfach wurde in den Kapiteln 3.1.2.2. und 3.1.2.3. darauf hingewiesen, daß die Forderungen der Funktionäre des ÖASB vielfach nicht mit der Praxis in den Vereinen übereinstimmten; ein Ausdruck davon waren die immer wiederkehrenden Polemiken der Funktionäre gegen die von ihnen manchmal "bürgerliche Reste" genannten geselligen Rituale des Vereinslebens und die entsprechende Chorliteratur. Nun waren diese "bürgerlichen Reste" oder "bürgerlichen Auswüchse" aber keineswegs "bürgerlich" oder "Reste" bzw. "Auswüchse", sie bestimmten vielmehr bereits seit Beginn der Arbeiter-Sängerbewegung einen beträchtlich großen Teil der Praxis der Arbeiter-Gesangvereine: Sie waren ein Element der Tradition der Arbeiter-Gesangvereine be-

reits von deren erstem Auftreten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an (vgl. oben Kap. 1.). Die Traditionen der bürgerlichen Männer-Gesangvereine, aus denen heraus auch die Arbeiter-Sängerbewegung entstanden war, blieben nicht nur vor dem Ersten Weltkrieg eines der am stärksten bestimmenden Elemente der Arbeiter-Gesangvereine (vgl. oben Kap. 1.), sondern auch in der Zeit der Ersten Republik, wie oben (Kap. 3.1.2.2. und 3.1.2.3.) gezeigt wurde. Zu vermuten ist, daß diese Traditionen der bürgerlichen Geselligkeitsvereine sich mit älteren geselligen Traditionen und solchen der Feier und des Fests der Unterschichten und Arbeiter mischten bzw. sie überformten (1). Wenn diese These stimmt, dann waren die geselligen Veranstaltungen der Gesangvereine, wie Stiftungsfeste (mit Fahnenkult, Aufmärschen, Juxbasar, Tombola, Bier- und Schnapszelt etc.) und Tanzkränzchen wohl unmittelbare Anknüpfungspunkte an Feiern und Festen der Unterschichten, das gesellige Vereinsleben im Vereinsalltag Anknüpfungspunkte an der Feierabend-Geselligkeit von Arbeitern. Zumindest noch in den 20er Jahren hatten genau diese Bereiche sehr großen Anteil an der Attraktivität der Arbeiter-Gesangvereine sowohl für ausübende Mitglieder, wie auch für ihr Publikum. Indem die Funktionäre dies alles als "bürgerliche Reste" einschätzten (Ausnahmen, die darin ein ursprüngliches und von anfang an wesentliches Element der Arbeiter-Gesangvereine sahen, blieben höchst selten, so etwa Heinzel in ASZ 1/1924, S 2), betrieben sie - bewußt

---

(1) Bereits oben wurde darauf hingewiesen, daß hierzu allerdings bislang zu wenig Forschungsergebnisse vorliegen, so daß definitive Aussagen zu diesem Bereich unmöglich sind (vgl. oben S 93). ebenso wurde auf den entsprechenden Hinweis bei Langewiesche (1979 b, S 41) verwiesen.

oder unbewußt - Geschichtsverfälschung: Das Ziel der Ausmerzung der geselligen Rituale und der ihnen entsprechenden Chorliteratur verabsolutierend stellten sie diese Elemente als dem Wesen der Arbeiter-Gesangvereine fremd dar und ignorierten damit, daß sowohl in der Geschichte der Arbeiter-Sängerbewegung wie in der damaligen Gegenwart in der Praxis der Vereine sich erwiesen hatte, daß ihnen diese Elemente durchaus nicht wesensfremd waren, daß sie mit der Arbeiter-Sängerbewegung gemeinsam sich in ihr entwickelt hatten. Der Gedanke, daß das offen zutage liegende Bedürfnis der Sänger und ihres Publikums nach Geselligkeit und Unterhaltung genützt werden könnte, um andere Formen der Geselligkeit und der Unterhaltung zu schaffen und zu fördern, als die den bürgerlichen Vereinen entnommenen Rituale und Chorgesänge bloß ersatzlos abzulehnen, fand sich nirgends im Schrifttum des ÖASB. Produktiv umgegangen werden sollte nicht mit dem Bedürfnis nach Geselligkeit und Unterhaltung, sondern mit dem nach Kunst und Bildung, später zunehmend auch mit dem politischen Kampf.

Die Forderungen der Funktionäre, die der Praxis der Vereine gegenüberstanden, setzten sich nur langsam und nur in einem Teil der Arbeiter-Gesangvereine durch. Erst um 1929/30 begannen Veränderungen, die sich zum Teil bereits früher ankündigten, in diesem Spannungsverhältnis wirksam zu werden. Auch diese Veränderungen führten nicht zur Überwindung der Spannungen zwischen Vereinen und Funktionären, sondern lediglich zu ihrer Verlagerung.

Mit Langewiesche ist auch für den Bereich der Arbeiter-Sängerbewegung zu unterscheiden zwischen "Arbeiterkultur" und "Arbeiterbewegungskultur". Dem Faktum des kul-

turellen (1) Verhaltens der Arbeitersänger im Bereich ihrer Arbeiter-Gesangvereine, das bei aller Breite seiner Ausprägungen seinen Schwerpunkt doch im geselligen und unterhaltenden Bereich - zumindest bis etwa 1930, vielfach aber auch noch danach - hatte, standen die Zielvorstellungen der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung als Repräsentanten der Vorstellungen einer Arbeiterbewegungskultur gegenüber. Was Langewiesche allgemein formuliert hat, gilt auch für die Arbeiter-Sängerbewegung:

> "Die programmatische Vision der sozialistischen Arbeiterbewegung - das Proletariat als Erbe der europäischen Kulturtradition - wirkte innerhalb der Arbeiterschaft nicht nur aktivierend; dieses Programm tendierte zugleich dazu, überlieferte Formen von Arbeiter-Gruppenkulturen zu verschütten. Der Versuch, eine Arbeiterbewegungskultur zu schaffen, richtete sich nämlich - sei es gezielt oder unbeabsichtigt - aus zwei Gründen gegen ältere Formen von Arbeiter-Gruppenkulturen: Erstens war eine homogene Arbeiterbewegungskultur nicht möglich, wenn sozialkulturelle Binnendifferenzierungen innerhalb der Arbeiterschaft nicht eingeebnet wurden, und zweitens orientierte sich die sozialistische Arbeiterbewegung in ihrer intensiven Kulturarbeit am traditionellen Oberschichtenverständnis von Kultur. Die Arbeiterschaft sollte in die europäische 'Hochkultur' hineinwachsen, nicht jedoch Formen von 'Volkskultur' bewahren" (Langewiesche 1979 b, S 42).

Maimann hat die Unterscheidung zwischen "Arbeiterkultur" und "Arbeiterbewegungskultur" übernommen. Unter bezug darauf meint sie:

---

(1) "Kultur" im neuerdings sich zunehmend durchsetzenden weiten Sinn der "Summe der Vorstellungen, Auffassungen, Werte und Normen, die Menschen als Mitglieder ihrer Gesellschaft durch Lernprozesse erworben haben und die ihr Verhalten maßgeblich beeinflussen" (H. de Jager/A. Mok, Grundlegung der Soziologie, Köln 1972, S 125; zit. n. Langewiesche 1979 a, S 28).

> "Das Spannungsverhältnis zwischen gewachsener Volks- und Berufsgruppenkultur und der von der Arbeiterbewegung propagierten Kultur läßt sich in vielen Lebensbereichen beobachten - v.a. dann, wenn die Arbeiterbewegung die kulturellen Standards innerhalb der Arbeiterschaft zu verändern suchte. Dieser Kampf um die kulturelle Emanzipation des Arbeiters und seine Erziehung zu einem aktiv tätigen, rational denkenden und von sozialistischer Sittlichkeit erfüllten Proletarier kennzeichnet auch in Österreich die Kulturarbeit der Sozialdemokratie" (Maimann 1980, S 2).

Anders als in vielen anderen kulturellen Bereichen (Pädagogik, Jugendbewegung, Festkultur, Arbeiter-Sinfoniekonzerte etc.) hatte jedoch die Arbeiter-Sängerbewegung keine theoretische Basis ihrer Forderungen an die Arbeitersänger zu bieten. Hier ging es in den ersten Jahren der Ersten Republik weder um den "neuen Menschen", noch um Feste mit klar erkennbarem sozialistischen Gehalt bzw. entsprechenden Ausdrucksformen, noch um die Entwicklung einer eigenen, sozialistischen oder proletarischen Musikkultur. Solche Gedanken traten erst später - und auch dann nur vereinzelt - hinzu (vgl. oben Kap. 3.1.2.3.). Nicht einmal kritiklose Glorifizierung alles dessen, "was die Arbeiterbewegung in eigene Regie nahm, als Ausdruck revolutionärer Tatbereitschaft", die Langewiesche (1979 b, S 45) für Teile der Arbeiterbewegungskultur der Ersten Republik konstatiert, spielte in den Aussagen der Funktionäre des ÖASB eine nennenswerte Rolle. Was bis in die späten 20er Jahre hinein blieb, war die Forderung nach der Eroberung der Kunst, des Volkslieds (wohl eigentlich des volkstümlichen Lieds oder von Bearbeitungen alter deutscher Volkslieder; vgl. oben S 463 f.), nach der Achtung der alten Tendenzlieder und nach Ablegung der bürgerlichen Vereinsrituale und der ihnen entsprechenden geselligen

und humoristischen Lieder. Aber der frühere politische Gehalt der Forderungen nach Kunst und nach Ablegung der geselligen und humoristischen Lieder war verschwunden: Weder eignete der Tatsache des Umgangs der Arbeiter mit dem kulturellen Erbe jener subversive Gehalt, den sie noch um die Jahrhundertwende gehabt hatte (vgl. oben S 155), noch konnten die Funktionäre des ÖASB sie nach 1918 als Schritt zur Erringung der bürgerlichen Rechte und zum Aufstieg zum Gesprächspartner des Bürgertums interpretieren. Somit blieben als einzige mögliche Funktionen der Eroberung des Erbes die der Bildung und "kulturellen Hebung der Arbeiterschaft", sowie die der Konkurrenz zu den entsprechenden bürgerlichen Vereinen. Vornehmlich diesen Zielen dienten auch die organisatorischen Maßnahmen des ÖASB zur Vergrößerung der Chöre bzw. Zusammenlegung kleinerer Vereine, zur Errichtung gemischter Chöre und zur musikalischen Fortbildung der Chormeister.

Kannonier hat ebenfalls ein Spannungsverhältnis zwischen den kulturpolitischen Führern der Arbeiter-Musikbewegung und der Praxis der Arbeiter festgestellt. In Anlehnung an Autoren wie Kaden und Lammel, aber nicht so scharf pointiert auf die Auffassung, den konservativen Führern der Arbeiter-Sängerbewegung hätten die Bedürfnisse nach revolutionärer Kunst und nach Kampfliedern der Masse der Arbeitersänger gegenübergestanden, meint er:

> "Die Bildungspolitik der Sozialdemokratie orientierte sich noch mehr als in den Jahren vor dem Weltkrieg auf die Rezeption von Werken klassischer Musik. ...
>
> Für die breiteren Teile der Arbeiterschaft waren diese Bestrebungen allerdings außerhalb des Rahmens ihrer Möglichkeiten und auch Bedürfnisse angesiedelt. Die Kriegserfahrung und die revolutionären Nachkriegsereignisse

> in Deutschland und Österreich stellten für sie existentiellere Probleme in den Vordergrund" (Kannonier 1978 a, S 31 f.).
>
> "Während führende Kulturpolitiker der Sozialdemokratie wie David J. Bach die Anpassung des Kulturniveaus der arbeitenden Bevölkerung an die klassische Musikkultur des Bürgertums vertraten, drängte es die Arbeiter an der Basis eher auf die Straße als in die Konzertsäle" (Kannonier 1978 a, S 35).

Diese Dichotomie, die in der Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung bereits Tradition hat, ist zumindest für die Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich zwischen 1918 und etwa 1930 nicht haltbar; sie traf nur für einen kleinen Teil der Arbeiter in den Gesangvereinen zu. Für den weitaus größeren Teil der Arbeitersänger war die reale Dichotomie die zwischen dem Anspruch der Funktionäre und ihren eigenen Bedürfnissen nach Entspannung, Erholung, Geselligkeit und Unterhaltung.

Der Prozeß der Zentralisierung, die der ÖASB seit der Gründung des Reichsverbands, der ASZ, des Verlags und des Chormeisterbunds (alle Gründungen erfolgten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts) anstrebte und die nach der weitgehenden Auflösung der Arbeiter-Sängerbewegung im Ersten Weltkrieg nach 1918 erneut auf organisatorischer Ebene begann, wurde auch von Kannonier beschrieben (Kannonier 1978 a, S 30 f.). Über den von ihm erkannten Bereich der organisatorischen Zentralisierung hinaus jedoch versuchte der ÖASB auch im Bereich der Gestaltung der Veranstaltungen der Arbeiter-Gesangvereine und ihrer Programme zentralistische Lenkung durchzusetzen, sobald die organisatorische Konsolidierung um 1923/24 im wesentlichen abgeschlossen war. Alle Auseinandersetzungen zwischen den Vereinen und dem ÖASB, die um Trinkhörner, Fahnen und Fahnenjunker, um gesellige Veranstaltungen, um Chorzusammenlegungen und um gemischte Chöre, um Programme der Kon-

zerte und die Einrichtung der Gaukommissionen zur Überprüfung der Programme, um Wahl- und Pflichtchöre usw., sie alle sind Ausdruck dieser Zentralisierungsbestrebungen des ÖASB auf der inhaltlichen Ebene (daneben liefen Auseinandersetzungen auf rein organisatorischer Ebene weiter, wie die um Zahlung der Bundesbeiträge durch die einzelnen Vereine). In der Mehrzahl der Auseinandersetzungen setzte sich der Bund gegenüber den Vereinen nur langsam und keineswegs überall durch. Die "Arbeiterkultur" leistete der "Arbeiterbewegungskultur" hartnäckigen Widerstand. Langewiesche hat diese Auseinandersetzung zu recht als "Zweifrontenkampf" interpretiert:

> "Man sah sich in einem Zweifrontenkampf gegen die kulturellen Unterschichtentraditionen, 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. Der sozialistische Arbeiter sollte nicht zur Zerstreuung ins Kino oder in ein Varieté gehen, sondern er sollte sich gesellschaftskritische Filme ansehen und an sozialistischen Feiern mitwirken, er sollte nicht Unterhaltungsliteratur lesen, sondern gesellschaftswissenschaftliche Werke, zumindest aber gesellschaftskritische Belletristik, er sollte sich nicht ein Fußballspiel im 'bürgerlichen' Sportbetrieb anschauen, sondern in sozialistischen Sportvereinen seinen Körper für den Dienst an der Arbeiterbewegung 'stählen', ..." (Langewiesche 1979 b, S 45).

Für die Arbeiter-Sängerbewegung muß diese Interpretation Langewiesches allerdings geringfügig modifiziert werden: Die "populären Kulturformen der industriekapitalistischen Gegenwart" wurden wohl von den Funktionären des ÖASB als eine der Ursachen der Krisenerscheinungen um 1930, insbesondere der Stagnation der Mitgliederzahlen und des Ausbleibens der Jugend,

erkannt (vgl. etwa Josef Pinter, Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6; Paul Frankl, Ursachen der Krise in den Arbeitergesangvereinen, in: AZ 22.6. 1931, S 5), jedoch spielten sie in der Praxis innerhalb der Arbeiter-Gesangvereine selbst keine bedeutende Rolle; umso mehr dafür die volkstümelnden und "humoristischen" Lieder, die hier als die zweite "Front" neben der der Fest-, Feier- und Geselligkeitstraditionen gesehen werden muß (1).

Im Kampf gegen "Kitsch" und "Schund" standen die Funktionäre der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung nicht allein: Derselbe Kampf wurde auch beispielsweise im Bereich der Literatur gefochten. Im Gegensatz zur Arbeiter-Sängerbewegung wurden in der Literaturdiskussion der Sozialdemokratie allerdings zumindest ansatzweise Elemente einer Theorie des Kitschs und seiner Funktion für die Leser entwickelt. Zwar stellt Pfo-

---

(1) In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß in den sozialdemokratischen Kulturzeitschriften, vor allem in der "Bildungsarbeit", immer wieder gesellig-humoristische Veranstaltungen von Kultur-, Sport-, aber auch in gleichem Maße Parteiorganisationen heftig angegriffen wurden. Zu vermuten ist, daß bei solchen Veranstaltungen anderer Organisationen auch Arbeiter-Gesangvereine oder ihre Quartette immer wieder mitwirkten. Über solche Mitwirkungen liegen mir allerdings nur wenige Angaben vor. Wenn diese Vermutung stimmt, dann wäre aus ihr die These abzuleiten, daß diese anderen Organisationen, daher also auch Parteiorganisationen, das Festhalten vieler Arbeiter-Gesangvereine an "Humoristika" und geselligen Veranstaltungen - gegen den Willen der kulturpolitischen Führer der Sozialdemokratie und der Funktionäre des ÖASB - unterstützten und bestärkten. Diese These müßte durch Detailuntersuchungen abgestützt werden. Zu den Polemiken von Zeitschriften wie der "Bildungsarbeit" vgl. auch Langewiesche 1979 b, S 46.

ser fest:

> "Eine eingehende Beschäftigung mit der Trivialliteratur blieb aus, von einer genauen ideologischen Durchleuchtung sah man ab" (Pfoser 1980, S 126).

Aber andererseits wurde doch immerhin die Funktion der Trivialliteratur als Wirklichkeitsflucht, als Ausdruck von Wunschträumen, als Förderung des Wunsches nach bürgerlichem Aufstieg, als Verhinderung von Erkenntnis und von Solidarität bestimmt (vgl. Pfoser 1980, S 127 f.), auch wenn dem vielfach nichts anderes als das klassische literarische Bildungsgut entgegengestellt wurde (vgl. Pfoser 1980, S 141 f.). Selbst solche Überlegungen fehlten aber in der Arbeiter-Sängerbewegung, von äußerst vereinzelten Ausnahmen abgesehen (Pisks Vortrag vor dem ÖASB-Bundestag 1928, Protokoll ÖASB 1928, S 62 ff.), völlig. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß zwischen der Arbeiter-Sängerbewegung und den "populären Kulturformen der industriekapitalistischen Gegenwart", wie sie Rundfunk, Schallplatte, Musik zum Stummfilm und später im Tonfilm, sowie Tanzveranstaltungen boten, mit Ausnahme der Tanzveranstaltungen keine Verbindungen bestanden. Die musikalische Erfahrung von Arbeitersängern, die ja auch mit diesen "populären Kulturformen" immer wieder in Berührung kamen, verlief daher auf zwei hermetisch voneinander abgeschlossenen Strängen. Auch um theoretische oder praktische Aufarbeitung dieses Bereichs hat sich die Arbeiter-Sängerbewegung nie gekümmert.

Die schleppende Durchsetzung der inhaltlichen Zentralisierungsbestrebungen des ÖASB, am deutlichsten erkennbar an der Programmgestaltung der Vereine, an der Form ihrer Veranstaltungen (mit weit größerer Zahl von "sonstigen", also geselligen Veranstaltungen gegenüber

Konzerten) und an dem fast völligen Scheitern des Versuchs, dauerhafte Chorzusammenlegungen durchzusetzen (vgl. die Entwicklung der durchschnittlichen Mitgliederzahlen in Anhang I, Tab. 1 und 4), zeigt, daß diese Bestrebungen an den Interessen der Vereine bzw. ihrer Mitglieder vielfach vorbeigingen. Eine zentrale Rolle hat dabei wohl das Bedürfnis nach geselliger Unterhaltung (nicht nur in den Proben der Arbeiter-Gesangvereine selbst, sondern auch in den Pausen und nach den Proben, sowie bei den geselligen Veranstaltungen der Vereine) gespielt. Zur Funktion und zum Stellenwert der Geselligkeit in den Arbeiter-Gesangvereinen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wurde bereits oben ausführlich gesprochen (vgl. oben Kap. 1.3.2.1.). Beide, Funktion und Stellenwert der Geselligkeit, blieben zumindest in den kleineren Arbeiter-Gesangvereinen auch nach 1918 in gleichem Umfang wesentlich, wie die zahllosen entsprechenden Polemiken in der ASZ deutlich zeigen (vgl. oben Kap. 3.1.2.2.). Diese Geselligkeit, der in der Regel, zumindest bis zum Ende der 20er Jahre, nicht mehr die Funktion des "Räsonierens", wie Habermas sie für die ersten Vereine des sich formierenden Bürgertums beschrieben hat (vgl. oben Kap. 1.3.2.3.), zukam, war aber nur möglich in einem relativ kleinen, gut überschaubaren und sich regelmäßig treffenden Personenkreis. Es war Geselligkeit für die Sänger, nicht für ein Publikum. Diese recht intime Form der Geselligkeit wollte offenbar eine sehr große Zahl der Vereine nicht aufgeben - eine Vergrößerung des Chors hätte sie jedoch erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Während es den Funktionären des ÖASB um die Zurückdrängung der Folgen dieser intimen Geselligkeit ging (Ausdifferenzierung der Vereinshierarchie bis hin zum Fahnenjunker, Trinkhorn, Alkoholgenuß, Verbindung dieser Ge-

selligkeit mit häufigem Auftreten bei familiären Feiern von Verwandten der Vereinsmitglieder, Feste mit Bierzelten - und vor allem die Unmöglichkeit, unter solchen Voraussetzungen zur Bewältigung größerer Chorwerke des Erbes vorzudringen), ging es den Vereinsmitgliedern um die intime Geselligkeit selbst, die in großen Vereinen nicht aufrechtzuerhalten war. Appelle an das Streben zur künstlerischen Hebung der Vereinsaktivitäten oder zur Abschaffung der "bürgerlichen Reste" mußten daher in der Mehrzahl der Fälle erfolglos bleiben, weil sie der intimen Geselligkeit der Vereinsmitglieder keinen vergleichbaren Ersatz boten (vgl. dazu auch unten Kap. 3.5.).

Die qualitativen Veränderungen innerhalb der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung ab dem Ende der 20er Jahre sind ihrer Herkunft nach schwer einzuschätzen. Mit Sicherheit genügt es nicht, sie aus den wirtschaftlichen Verhältnissen und aus der zunehmenden Verschärfung der politischen Kämpfe heraus zu erklären, obwohl diese Faktoren natürlich eine (wahrscheinlich auch wesentliche) Rolle spielten. Das zeitliche Zusammenfallen der Zuspitzung der politischen und wirtschaftlichen Situation - wobei die Ereignisse in Schattendorf, der anschließende Prozeß und der 15. Juli 1927 (Justizpalastbrand) sowie die Ereignisse in St. Lorenzen einerseits, die zunehmende Arbeitslosigkeit andererseits wohl besonders stark im Bewußtsein der Arbeiter und Arbeitersänger nachwirkten - mit den inhaltlichen Änderungen in der Arbeiter-Sängerbewegung ist zwar auf der einen Seite kein Zufall, andererseits ist aber die Neuorientierung der Arbeiter-Sängerbewegung nicht geradlinig bloß daraus deduzierbar, wie dies etwa Kanoniers Arbeiten (1978 a, S 34 f., S 52 - 54; 1978 b, S 508) nahelegen. Vielmehr muß die Zuspitzung der wirtschaftlichen und politischen Lage wohl als wahrschein-

lich notwendige, keineswegs aber hinreichende Voraussetzung gesehen werden, die erst im Zusammenwirken mit inneren Voraussetzungen und Entwicklungen der Arbeiter-Sängerbewegung ihre Kraft als eines von mehreren Stimuli in Richtung einer inhaltlichen Neuorientierung entfalten konnte. Diese Parallelität der Entwicklungen war denn auch nicht in allen Teilbereichen der Arbeiter-Sängerbewegung zu beobachten; so begannen die Auseinandersetzungen um die Programmgestaltung in den Arbeiter-Gesangvereinen bereits sporadisch ab etwa 1926 und nahmen 1927/28 beträchtlich zu (vgl. oben Kap. 3.1.2.3.), Entsprechungsverhältnisse zur wirtschaftlichen und politischen Lage wären aber nur recht gewaltsam auffindbar: Die Zahl der Arbeitslosen blieb zwischen 1926 und 1928 - zwar bereits auf einem relativ hohen Stand - insgesamt recht stabil (vgl. Hautmann/Kropf 1976, S 156), ja diese Jahre unmittelbar vor 1929 können als Jahre einer - relativ zur wirtschaftlichen Entwicklung dieser Jahre insgesamt - Hochkonjunktur interpretiert werden (vgl. Hautmann/Kropf 1976, S 144).

Die inhaltlichen Neuorientierungen der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung mit Beginn ihrer dritten Phase der Zeit der Ersten Republik verliefen ihrerseits wiederum in zwei Abschnitten. Der erste war die zunehmende Aufnahme sowohl der neuen sozialistischen Freiheitslieder und Großformen (Kantaten, Oratorien etc.), wie auch der Musik der bürgerlichen Avantgarde, der zweite war die Hinwendung zu Massenliedern. Beide Abschnitte - und daher die dritte Phase insgesamt - setzten nicht über Nacht ein. Wenn der Beginn der dritten Phase in dieser Arbeit mit "rund 1929" angegeben wird, so wird damit ein Jahr bezeichnet, in dem die Hinwendung zu Freiheitsliedern und sozialisti-

schen Großformen, soweit sie überhaupt vollzogen wurde, bereits weitgehend Tatsache war. Die Entwicklung dazu setzte natürlich bereits früher ein, und zwar um 1926/27. Viele Elemente spielten bei dieser Entwicklung eine Rolle, nicht nur die wirtschaftliche und politische Situation der Arbeiter. Ein wesentlicher Faktor war etwa die Entwicklung einer neuen sozialistischen Chorliteratur. Die Perspektive auf die Entwicklung einer proletarischen Kunst oder wenigstens einer Kunst, die Inhalte sozialistischen Denkens zum Thema machte, fehlte aufgrund der Theorielosigkeit der Forderungen der Funktionäre des ÖASB in der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung fast völlig; lediglich einige wenige Funktionäre dachten an diese Möglichkeit, und immer waren es die selbst komponierenden Funktionäre (Pisk, Human, Frankl, Lustgarten, Beer, vielleicht auch Korda und einige wenige andere). Auch sie blieben verwiesen auf individuelles und subjektives Experimentieren in diesem Bereich (vgl. oben S 454). So wuchs ab etwa der Mitte der 20er Jahre - und das war eine notwendige Voraussetzung für die weitere Entwicklung - der Arbeiter-Sängerbewegung eine zunehmende Zahl von entsprechenden Werken (Einzelchöre, "sozialistische" Oratorien und Kantaten etc.) quasi unter der Hand zu, zwar von ihr zunächst kaum bewußt gefördert, schon gar nicht, von den Komponisten selbst abgesehen, gefordert, jedoch auch keineswegs verhindert. Zunehmend ging der ÖASB bzw. seine Funktionäre dazu über, solche Literatur aktiv zu fördern; er nutzte dabei einerseits die Möglichkeit positiver Rezension in der ASZ und der AZ, andererseits die Möglichkeiten des Verlags, in den nun solche Werke vermehrt aufgenommen wurden. Weitere wesentliche Faktoren für die Neuorientierung waren neben der Zunahme der Zahl der entsprechenden Werke und neben Einflüssen aus der wirtschaftlichen und politischen Situa-

tion: Einsetzen von Diskussionen innerhalb vieler Arbeiter-Gesangvereine über die Programmgestaltung; Stagnation der Mitglieder- und Publikumszahlen; geringe Anziehungskraft der Arbeiter-Sängerbewegung auf Jugendliche; offenbar zunehmender Einfluß von Chormeistern und Komponisten mit Interesse an neuer Chormusik und darunter auch neuer sozialistischer Chorliteratur (v.a. Polnauer, Pisk, Beer, Frankl, Human); offensichtliche künstlerische, aber auch quantitative Stagnation der reinen Männer-Gesangvereine; erste kleinere Erfolge in der Bekämpfung der geselligen Rituale und der entsprechenden Chorliteratur (zu allen diesen Punkten vgl. oben Kap. 3.1.2.2. und 3.1.2.3.). Dazu mögen noch Fakten eine Rolle gespielt haben, wie Vorbildwirkung einzelner Veranstaltungen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte und die Tatsache der vorhandenen Schwierigkeiten mit der Partei und ihrer Presse, die vielleicht die Suche nach neuen Wegen, auch für die Partei - durch entsprechende Chorliteratur - wieder attraktiver zu werden, förderten (1). Die Krisenerscheinungen im Arbeitergesang, die um 1929/30 von den Funktionären des ÖASB voll erkannt und benannt wurden, hatten sich alle bereits in den Jahren zuvor angekündigt. Die Führung des ÖASB geriet unter Druck vor allem von zwei Seiten: Auf der einen Seite durch die Stagnation der Zahlen der Mitglieder und des Publikums,

---

(1) Dazu ist zu bemerken, daß die "sozialistischen" Oratorien und Kantaten, als musikalische feierliche Form der Selbstdarstellung und Repräsentation der Sozialdemokratie, zeitlich mit der Entwicklung einer neuen sozialdemokratischen Festkultur vermutlich nicht zufällig zusammentrafen; aus der Sicht der Funktion, die sozialdemokratische Kulturpolitiker der Festkultur zumaßen, ist anzunehmen, daß sie die Entwicklung dieser neuen musikalischen Großformen wohl begrüßten (vgl. auch unten Kap. 3.5.).

sowie durch das Ausbleiben der Jugend, auf der anderen Seite durch die Tatsache der Existenz neuer speziell für Arbeiterchöre komponierter Werke, durch entsprechende Initiativen einiger Komponisten und Chormeister und durch die Repertoirediskussionen in einer Reihe von Vereinen. Unklar ist allerdings dabei, ob die Repertoirediskussionen in den Vereinen sich in erster Linie entzündeten an der Ablehnung bisher gesungener Lieder - und wenn, dann welcher: der Tendenzlieder, der Kunstlieder, der Volkslieder oder der volkstümelnden und Liedertafellieder -, oder an der Forderung nach ganz bestimmter anderer Chorliteratur - und auch hier wenn, dann an welcher Art von Liedern der Vergangenheit oder Gegenwart. Insbesondere ist unklar, ob es denn überhaupt um neue sozialistische Chorliteratur ging. Hier können erst Detailstudien helfen (1). Zwar ist die zunehmend fördernde Haltung der Funktionäre des ÖASB gegenüber neuen, bürgerlich-avantgardistischen und sozialistischen Chorwerken mit Sicherheit als Reaktion auf Probleme und offene Fragen innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung zu verstehen, ob diese Neuorientierung jedoch auch als eine Art "Nachziehverfahren" aufgrund einer gegenüber den Einstellungen der Funktionäre fortschrittlicheren Einstellung der Sänger (sozusagen als Druck von der "Basis") interpretiert werden kann, ist auf dem gegenwärtigen Forschungsstand nicht entscheidbar.

Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang übrigens, daß es - anders als in Deutschland - der Arbeiter-Sänger-

---

(1) Die Aussagen hierzu bei Skudnigg über die Wiener "Freie Typographia" sagen wenig; es scheint, als wäre es dort zunächst um Musik der bürgerlichen Avantgarde und erst in zweiter Linie um sozialistische Chorliteratur gegangen (vgl. Skudnigg 1969, S 95, S 105, S 119, S 129).

bewegung in Österreich schon von anfang der 20er Jahre an gelang, herausragende Musiker der bürgerlichen Avantgarde einzubeziehen. Von entscheidender Bedeutung waren hier die Komponisten und Musiker des Kreises um Schönberg, die zu einem recht großen Teil in der Arbeiter-Sängerbewegung aktiv wurden. Hanns Eisler, Anton Webern, Josef Polnauer, Paul A. Pisk, Erwin Stein und einige weitere Musiker sind hier hinzuzuzählen. Vermutlich hat dafür eine wichtige, wenn auch indirekte Rolle die 1922 gegründete "Internationale Gesellschaft für Neue Musik" (IGNM) gespielt, in der vor allem Musiker der österreichischen bürgerlichen Avantgarde organisiert waren und in der etwa David J. Bach, Anton Webern und Paul A. Pisk verschiedene Funktionen bekleideten (vgl. unten Kap. 3.3.2.).

Der zweite Abschnitt der Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung in dieser dritten Phase, die Hinwendung zur Propagierung der Massenchöre, entwickelte sich ebenfalls langsam, aber doch bedeutend schneller, als die inhaltlichen Veränderungen von der zweiten zur dritten Phase. Die entsprechenden Forderungen tauchten am Beginn der 30er Jahre vereinzelt auf, hatten sich aber bis 1933 durchgesetzt. Zwar wurde diese Veränderung nie grundlegend theoretisch diskutiert und die Unterschiede zwischen den großen Formen der Tendenzkunst einerseits, den Massenliedern andererseits im Hinblick auf ihre Funktionen für die Arbeitersänger und für die Öffentlichkeit nie reflektiert, dennoch darf aber unterstellt werden, daß die Funktionäre des ÖASB zumindest ab 1933, vielleicht auch schon früher, sehr genau wußten, daß mit der Forderung nach einstimmigem Massengesang ganz erhebliche Veränderungen in der Sicht von Rolle, Funktion und Stellenwert des Arbeitergesangs verbunden sein mußten: Sowohl der

äußeren Form wie auch dem Inhalt nach bedeuteten Chorkonzerte der gewohnten Art einerseits und Massensingen andererseits völlig unterschiedliche Ausprägungen des Verhältnisses der Arbeitersänger zur Öffentlichkeit (vgl. dazu ausführlicher unten Kap. 3.5.).

Festzuhalten ist hier, daß - mit recht geringem zeitlichen Abstand - innerhalb der österreichischen sozialdemokratischen Arbeiter-Sängerbewegung mit der Wendung zum Massengesang ein Teil von dem vollzogen wurde, was die linke Opposition im Deutschen Arbeiter-Sängerbund ebenfalls forderte und vollzog, was dort aber nicht von den Führern des Sängerbunds mitgetragen wurde und zur Spaltung der deutschen Arbeitersänger in eine große sozialdemokratisch und in eine kleine kommunistisch organisierte Sängerbewegung führte. Linke Strömungen, die in Österreich - ohne theoretische Fundierung allerdings - die Veränderung der Funktion und des Repertoires in Richtung auf den Massengesang forderten, wurden hier weder bekämpft, noch exkommuniziert, sondern ihre Forderungen wurden auch von den Funktionären des ÖASB im Fall der Massenlieder übernommen (vgl. für Deutschland etwa Lammel 1972; Lammel 1974; Kaden 1974; Lammel 1977; Lammel 1978; Fuhr 1977; Zobl 1978, S 105 - 130). Andererseits wurden dezidiert kommunistische Sänger sehr wohl bekämpft, wie etwa das Beispiel des Ausschlusses des AGV "Karl Liebknecht II" Hernals 1926 zeigte (vgl. oben S 356) , oder wie auch ein Aufsatz von Richard Fränkel in der AZ demonstrierte (Richard Fränkel, Der erste 'revolutionäre' Arbeiterchor gegründet, in: AZ 14.11. 1932, S 8). Aber selbst in diesem Aufsatz zeigt sich, daß der ÖASB, wie auch gegenüber den bürgerlichen Gesangvereinen, zwar auf klare Abgrenzung bedacht war, aber dennoch gleichzeitig auf Erfolg bei den Kommunisten schielte: Fränkel

meinte, was die Kommunisten fordern, würde der ÖASB ohnehin auch tun.

Im Vergleich zu den Veränderungen in der Arbeiter-Sängerbewegung von ihrer zweiten zu ihrer dritten Phase ist die Hinwendung zum Massengesang in den 30er Jahren wohl wesentlich stärker von der politischen und wirtschaftlichen Situation der Arbeiter mitbestimmt worden. Zwar war sie auch hier keineswegs allein ausschlaggebender Grund: Nach wie vor spielten innere Gründe, wie Mitgliederschwund, problematisches Verhältnis zur Jugend sowie zur Partei (etwa der Versuch, Arbeiter-Gesangvereine von Agitationsveranstaltungen fernzuhalten; vgl. oben S 385) und die anderen oben (S 496 f.) genannten Punkte eine wesentliche Rolle; dazu trat wohl noch die Erfahrung der Spaltung der Arbeiter-Sängerbewegung in Deutschland, die man in Österreich durch Integration aller wesentlichen Standpunkte zu verhindern suchte, sowie Vorbildwirkungen etwa der Erfolge einerseits von Massenveranstaltungen, andererseits von Gruppen - die ja viel mit musikalischen Mitteln arbeiteten - wie der "Roten Spieler". Mittlerweile war aber auch der politische Druck auf die Arbeiter-Gesangvereine außerhalb Wiens mächtig angewachsen. In vielen - und zunehmend noch mehr - Orten war es fast unmöglich geworden, einen Chormeister für den Arbeiter-Gesangverein zu finden, und auch die Sänger selbst gerieten, vor allem in der Obersteiermark, im Waldviertel und in Vorarlberg, unter massiven Druck. Hinzu trat die sich rapide vergrößernde Zahl der Arbeitslosen. Nachdem im einstimmigen Massengesang ein Mittel zur Agitation und zum Kampf gesehen wurde (vgl. Josef Pinter, Singen wir doch Freiheitschöre!, in: AZ 27.2. 1933, S 5 f.), ist hier ein direkter Zusammenhang

wohl mit Sicherheit zu vermuten. In bezug auf die Massenlieder vertraten die Funktionäre und die Vereine bzw. die Gaue, sonst durchaus nicht immer einer Meinung, dieselben Ansichten und Forderungen, wie die entsprechenden Anträge auf dem Bundestag des ÖASB 1933 zeigen (vgl. oben S 433 f.). Für die immer wieder aufgeworfene Frage, ob denn die Arbeitersänger gegen Ende der Zeit der Ersten Republik einen Politisierungsprozeß durchliefen, wäre dies ein Indiz für eine positive Antwort. Allerdings ist die Frage, die sinnvoll zudem wohl ohnehin nur für konkrete Einzelfälle gestellt und beantwortet werden kann, nicht allein von Form und Inhalt der Lieder her zu beantworten, sondern muß in mindestens gleichem Maß von ihrer Funktion her behandelt werden (vgl. unten Kap. 3.5.).

Zu erinnern ist im gesamten Zusammenhang der Neuorientierungen der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung in ihrer dritten Phase, daß die neuen Forderungen nie die alten Formen der Musikpraxis und die alten Programmpunkte der Arbeiter-Gesangvereine verdrängen konnten; zwar verringerte sich dadurch der Stellenwert der altgewohnten Programmpunkte, aber die den neuen Forderungen entsprechenden traten lediglich hinzu.

Langewiesche hat die Entwicklung der Arbeiterbewegungskultur in der gesamten Zeit der Ersten Republik als schwankend zwischen den Polen "Utopieverlust" und "Realitätsverlust" bezeichnet. Er begründet dies so:

> "Die sozialistische Subkultur hatte sich also in der republikanischen Ära zu einer Gesellschaft in der Gesellschaft entwickelt. Man blieb organisatorisch abgegrenzt von der nichtsozialistischen Gesellschaft und wahrte damit das Erscheinungsbild einer in sich geschlossenen autarken Subkultur, gab aber in der Pra-

xis gegenkulturelle Zielsetzungen auf, ohne dies in der Programmatik jedoch angemessen zu berücksichtigen. Die Republikfeiern sozialistischer Vereine, das Treuebekenntnis zum republikanischen Staat, dessen stärkste und zuverlässigste Stütze die sozialistische Arbeiterbewegung war, blieben verbunden mit der Hoffnung, daß die Republik nur Durchgangsstadium zur sozialistischen Zukunftsgesellschaft sein werde. Diese ambivalente Haltung prägte auch die Arbeiterbewegungskultur. Neben dem perspektivlosen Aufgehen in der Tagesarbeit stand der programmatische Entwurf, in dem die Konturen der Gegenwart und der Zukunft nicht selten verschwammen" (Langewiesche 1979 b, S 48).

Weiters:

"Für die gesamte Arbeiterbewegung, einschließlich der sozialistischen Subkultur, läßt sich eine Phasenverschiebung zur gesamtgesellschaftlichen Entwicklung feststellen: Von den zwei Variablen Arbeiterbewegung und Gesellschaft hatte sich die Gesellschaft schneller verändert als die Arbeiterbewegung; genauer gesagt: als deren Programmatik, während die Praxis der Arbeiterbewegung sich flexibler dem staatlich-gesellschaftlichen Wandel anpaßte. Es mußte deshalb zu Brüchen zwischen handlungsorientierender Ideologie und Praxis kommen. Utopieverlust und zugleich Realitätsverlust waren die Folge. Für die Arbeiterbewegungskultur bedeutete dies, daß sie zu einer Teilkultur geworden war, gleichwohl aber den Charakter einer abgeschlossenen Subkultur und den Anspruch einer Gegenkultur zu verteidigen suchte" (Langewiesche 1979 b, S 51 f.).

Und:

"Als die Arbeiterbewegungskultur nahezu alle Gesellschaftsbereiche mit ihrem Organisationsnetz überzogen hatte und selbst zu einem Teil der dominanten Gesamtkultur geworden war, stand sie vor der Alternative, ihren gegenkulturellen Anspruch aufzugeben und damit zur weltanschaulich konturlosen Freizeitorganisation zu werden, oder ihr altes Selbstverständnis nur noch als ideologischen Traditionsballast mitzuschleppen. Sozialdemokratische Partei und Freie Gewerkschaften konnten ohne gegenkulturel-

> le Ziele als politisch-gesellschaftliche Reformkräfte weiterexistieren, die sozialistische Subkultur nicht, jedenfalls nicht in ihrer gesamten organisatorischen Breite. Die Zeit der proletarisch-sozialistischen Lebensgemeinschaft, die die gesamte menschliche Existenz umspannte, war abgelaufen, als Sozialdemokratie und Gewerkschaften die Rolle wechselten, indem sie zur Stütze der staatlichen Ordnung wurden. Die sozialistische Subkultur mußte sich nun in die Gesellschaft hinein öffnen, wenn sie nicht die Grundlagen des republikanischen Staates gefährden wollte. Diese Öffnung in die Gesellschaft war aber nur möglich, wenn auch die sozialistische Programmatik ihren prinzipiell gegenkulturellen Anspruch aufgab. Einen solchen Wandel hatte die sozialistische Arbeiterbewegung jedoch noch nicht vollzogen. Das erschwerte der sozialistischen Subkultur die Neuorientierung, wie umgekehrt die Existenz dieser Subkultur es der Arbeiterbewegung erschwerte, im neuen republikanischen Staat einen vermittelnden Weg zwischen Utopieverlust und Realitätsverlust zu finden" (Langewiesche 1979 b, S 53).

Für die Arbeiter-Sängerbewegung ist dem im wesentlichen beizustimmen (zu den Begriffen "Teilkultur", "Subkultur", "Gegenkultur" vgl. oben Kap. 1.3.2.3.). Utopieverlust und Realitätsverlust waren allerdings nicht erst eine Entwicklung der 20er Jahre, sondern setzten in der Arbeiter-Sängerbewegung schon sehr früh ein; wenigstens der Realitätsverlust ist bereits am Auseinanderlaufen der Praxis des Singens in Kampfsituationen, bei Demonstrationen, Streiks, Versammlungen und ihren Auflösungen einerseits, der des Singens von vierstimmigen Chorliedern in Vereinen andererseits in der beginnenden Arbeiter-Sängerbewegung im 19. Jahrhundert festzumachen. Für die Arbeiter-Sängerbewegung der Zeit der Ersten Republik ist der Utopieverlust am Fehlen jeglicher gründlicheren theoretischen Fundierung oder Auseinandersetzung festzustellen, schließlich auch an der zunehmenden Bedeutungslosigkeit der alten Tendenzlieder, während neue Ten-

denzwerke - zu anfang der 20er Jahre - noch keineswegs in Sicht waren. Er zeigt sich überdies an der Konkurrenzhaltung gegenüber den bürgerlichen Gesangvereinen trotz gegenkulturellem Anspruch und an dem Fehlen jeglicher Perspektive darauf, wie denn eine künftige proletarische Musikkultur oder proletarische Musik aussehen könnte. Der Realitätsverlust ist festzustellen an der Orientierung an Musik, die weder mit den Lebensverhältnissen noch mit den Wünschen und Sehnsüchten der Arbeiter Gemeinsames hatte, an der Musik des Erbes; gleichzeitig auch an der Negierung dieser Wünsche, Sehnsüchte und Lebensverhältnisse auch auf einer zweiten Ebene durch die Ablehnung von "Humoristika", volkstümelnden Liedern und Kitsch auf lediglich ästhetischer Ebene der Argumentation, anstatt diese Ablehnung aus der gesellschaftlichen Funktion dieser Lieder heraus zu erklären. Der Gedanke, daß gerade diese abgelehnten Lieder einen sehr großen Teil ihrer Beliebtheit bei den Sängern der Tatsache verdanken könnten, daß sie eben Wünsche und Sehnsüchte der Sänger eher ausdrückten, als die alten Tendenzlieder und die Musik des Erbes, war in den Schriften der Funktionäre des ÖASB nirgends zu finden. "Auch der Arbeitersang hat es kaum vermocht, dem Jugendlichen ein neues, hohes Ziel vor Augen zu führen" - diese Aussage von Josef Pinter (Sänger und Jugend, in: AZ 3.3. 1930, S 6) trifft, ohne es wohl zu wissen, den Kern dieses Problems des Utopie- und Realitätsverlusts. Zu fragen wäre jedoch in diesem Zusammenhang, ob denn nicht die Hinwendung zu den Massenliedern, vielleicht schon teilweise die zu den "sozialistischen" Kantaten und Oratorien, eine dem Utopie- und Realitätsverlust gegenläufige Entwicklung war (vgl. dazu unten Kap. 3.5.).

Abschließend noch ein Wort zum Stellenwert der Arbeiter-Sängerbewegung in der gesamten Arbeiterbewegungskultur. Von den 32 von Langewiesche (1979 a, S 388 f.) angeführten "Kultur- und Sportvereinen" hatten 1927 14 Organisationen (Langewiesche nimmt bezug auf die den Dachorganisationen gemeldeten Mitglieder) bundesweit weniger Mitglieder, als der ÖASB, acht mehr (für die anderen Organisationen liegen keine Angaben vor). Mehr Mitglieder hatten: Feuerbestattungsverein "Die Flamme", Freidenkerbund, Kleingärtner-, Siedler- und Kleintierzüchterverband, Kunststelle Wien, Arbeiterbund für Sport- und Körperkultur (ASKÖ), Naturfreunde, Radfahrvereine und der Turn- und Sportbund. 1932 hatten 15 Organisationen weniger und zehn mehr Mitglieder (für die anderen Organisationen liegen keine Angaben vor). Bei den Organisationen, die mehr Mitglieder hatten, waren der Radiobund und die Fußballvereine hinzugekommen; beide hatten 1927 noch weniger Mitglieder gehabt. Innerhalb der Kulturvereine zählte der ÖASB zu den stärksten Organisationen der Sozialdemokratie, im Vergleich zu den Sportvereinen jedoch hatte die Arbeiter-Sängerbewegung recht marginale Bedeutung (vgl. Langewiesche 1979 a, S 388 f.). Weitergehende Aussagen hierzu wären erst auf der Basis einer vollständigen Aufstellung der Mitgliederzahlen aller Organisationen über den gesamten Zeitraum der Ersten Republik hinweg möglich; die Aufarbeitung der jeweiligen Daten würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit übersteigen.

3.1.2.5. Am Beispiel des 10. Deutschen Sängerbundesfests Wien 1928: Sozialdemokratie, bürgerliche Sängerbewegung und Anschlußgedanke

Von 19. bis 23.7. 1928 fand in Wien das "10. Deutsche Sängerbundesfest" der bürgerlichen deutschsprachigen Sängerbünde aus aller Welt (auch Deutsch-Amerikaner, Deutsch-Australier usw. nahmen teil) statt. Im Zentrum der Veranstaltung standen: die hundertste Wiederkehr des Todestages von Franz Schubert (gestorben am 19.11. 1828)(1), sowie die Forderung nach dem Anschluß der Deutschland benachbarten, aber außerhalb des Deutschen Reichs gelegenen deutschsprachigen Gebiete. Aus diesen beiden Gründen war auch Wien als Veranstaltungsort gewählt worden.

Das Fest hatte gigantomanische Dimensionen: Zum Festzug über die Ringstraße (22.7. 1928) erwartete man ursprünglich eine Dauer von acht Stunden bei 80.000 teilnehmenden Sängerbund-Mitgliedern (NFP 18.6. 1928, S 5);

---

(1) Schubert war - und ist heute noch - der Paradekomponist aller Männerchöre, Liedertafeln usw.; auch in den Arbeiter-Gesangvereinen war Schubert einer der am meisten gesungenen Komponisten. Neben der Qualität seiner Musik ist ein wichtiger Grund dafür auch die häufige Betonung der deutsch-nationalen Komponente in vielen seiner Texte (mit ihren Entsprechungen im Besingen des "Volks", alter Burschenherrlichkeit, der Jagd, des Waldes und des Trinkens usw.), wie etwa in "Jünglingswonne" aus den "Vier Gesängen für vier Männerstimmen ohne Begleitung", 1822 (Deutsch-Verzeichnis Nr. 983). "Jägerblut" (Text: Franz von Schober, ein Freund Schuberts) war nur eines von vielen der auch von den Nationalsozialisten gesungenen Lieder (abgedruckt im nationalsozialistischen, 1928 erschienenen "Deutschen Arbeiterliederbuch", S 28).

in Wirklichkeit waren es 150.000 (NMB 23.7. 1928, S 1). 800.000 Menschen (NMB 23.7. 1928, S 1) - nach anderer Quelle eine Million (DAP 28.7. 1928, S 4) - sollen insgesamt auf der Ringstraße versammelt gewesen sein. 5000 Polizisten, 1500 Wehrmänner und 9000 Ordner und Ordnerinnen vom deutschen Turnerbund und der christlichen Turnerschaft wurden benötigt. Am Fest nahmen 9000 verschiedene Sängerbund-Organisationen teil (NMB 23.7. 1928, S 4).

Die weiteren Veranstaltungen fanden im Wiener Konzerthaus, in und vor einer eigens erbauten "Sängerhalle" (1), im Freien (auf Plätzen, vor Kirchen) und in Gedenkstätten (z.B. Schubert-Haus) statt; dazu gab es mehrere begleitende Ausstellungen (über Schubert; Sonderausstellung zur Geschichte des Sängerbundes in der Hofburg (NFP 14.7. 1928, S 6)(2). Viele Sängerbünde deklarierten ihre eigenen Veranstaltungen ausdrücklich als Anschlußkundgebungen (so z.B. der Hessische Sängerbund am 20.7. 1928 vor der Karlskirche (DÖTZ 21. 7. 1928, S 4).

Die Veranstalter bemühten sich von anfang an, das Sängerbundesfest als große Anschlußkundgebung zu prägen. Darin wurden sie von zahllosen Artikeln, Beiträgen und

---

(1) Ort: Jesuitenwiese im Prater; Kosten: rund eine Million Schilling; Ausmaße: 110 m x 182 m; Höhe: 25 m; 150 Arbeiter mit je zehn täglichen Arbeitsstunden (Stundenlohn: öS 1,50) arbeiteten ein halbes Jahr daran. Fassungsraum: Bühne: 30.000 Personen; Zuschauerraum: 70.000 Personen. Erbaut unter Arch. Ing. Georg Rupprecht und Reg.-Rat Dr. Ing. Eduard Erhart (NMB 16.7. 1928, S 5; NFP 10.6. 1928, S 16; NFP 1.7. 1928, S 16; WrZ 26.6. 1928, S 3).

(2) Dazu kamen zahllose organisatorische Maßnahmen im Zusammenhang mit dem Transport und der Unterbringung der Gäste, so etwa 140 Sonderzüge der Eisenbahnen und die vorübergehende Abschaffung der Nachtpause der Straßenbahnen (NFP 10.7. 1928, S 6; WrZ 1.7. 1928, S 6).

Berichten in der nicht der Arbeiterbewegung nahestehenden Presse (von der "Neuen Freien Presse" in ihrer fast täglichen Kolumne "Sängerfest" bis hin zum Hakenkreuzler-Blatt "Deutsch-österreichische Tageszeitung") kräftig unterstützt. Das Fest wies eine ungewöhnlich starke Beteiligung hoher und höchster Politiker auf: Hainisch, Seipel, Hartleb, die Minister Kienböck, Schmitz, Slama, Schürff, Landeshauptmann Buresch und viele andere prominente bürgerliche Politiker nahmen - meist an mehreren - Veranstaltungen teil und hielten Festreden. Von der Sozialdemokratie trat lediglich Seitz intensiver in Erscheinung. Von deutscher Seite nahmen der sozialdemokratische Reichstagspräsident Löbe und Gesandter Graf Lerchenfeld bedeutende Rollen beim Fest ein. In ihren Reden forderten Veranstalter und Politiker übereinstimmend den Anschluß Österreichs an Deutschland und griffen dabei die Friedensverträge und den Völkerbund an. Sängerbund-Präsident List:

> "..., daß das 10. Deutsche Sängerbundesfest gleicherweise der Feier des größten deutschen Liederfürsten und Männerchorkomponisten Franz Schubert, wie der Willenskundgebung nach einer Vereinigung aller Deutschen in einem gemeinsamen Reiche diene" (DÖTZ 20.7. 1928, S 1).

Seipel sprach von der Gemeinsamkeit mit dem deutschen Geiste, Graf Lerchenfeld erklärte, in diesem Augenblick sei Wien der geistige Mittelpunkt des ganzen großen deutschen Volkes (NFP 20.7. 1928, S 1 f.). Veranstaltungsorganisator Schulrat Jaksch:

> "Jaksch wies in seiner Rede wiederholt auf die Vereinigung aller Deutschen in einem geeinten Vaterlande hin, was von den Anwesenden mit stürmischem Beifall begleitet wurde" (DÖTZ 20.7. 1928, S 1).

Präsident List anläßlich einer Schubert-Ehrung:

> "Die Schicksalsgemeinschaft des Weltkrieges hat-

te verwirklicht, was der Sängerbund seit seiner Gründung auf seine Fahne geschrieben hatte, eine allgemein-deutsche Volksverbundenheit ohne Rücksicht auf politische Grenzen zu schaffen, das Gefühl der Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme zu erhalten und zu stärken und durch das Lied zu einen" (DÖTZ 22.7. 1928, S 1).

Bundespräsident Hainisch:

"Diese Sänger bringen zum Ausdrucke, daß das deutsche Volk eine Einheit bildet, die nicht zerrissen werden kann" (NMB 23.7. 1928, S 1).

Der Präsident des Deutschen Sängerbunds List anläßlich der dritten Hauptaufführung in der Sängerhalle am 21. 7. 1928:

"Deutsche Sänger, die Ihr gekommen seid nach den Worten des deutschen Liedes: 'Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt', ja darüber hinaus von jenseits des großen Wassers, der Deutsche Sängerbund grüßt Euch als seine Kinder und heißt Euch durch mich herzlichst willkommen im Einheitszeichen des deutschen Liedes, in der von allem Zauber der Natur und Kunst verklärten Stadt Wien, in der deutschen Ostmark, in der jeder Stein von deutschen Großtaten in Krieg und Frieden redet. Das Land, durch das einst die Nibelungen zogen, das letzte Bollwerk, das deutschen Boden und deutsche Kultur vor dem gewaltigen Ansturm der Türken rettete, das die Großmeister deutscher Kunst, vor allem deutscher Musik beherbergte, das einen Franz Schubert gebar - dieses Land, es ist mit tausend Ketten an uns gebunden, es ist ein Teil von uns selbst und unwillkürlich tritt auf unsere Lippen der Schwur: Du österreichisch Land, du herrliche Stadt Wien, so wie Ihr deutsch wart und deutsch seid, so werdet Ihr deutsch bleiben, so lange es ein deutsches Volk, eine deutsche Volksverbundenheit gibt. Diese Volksverbundenheit war in dem gewaltigen Weltkrieg zur Schicksalsverbundenheit geworden, zu einer Waffenbrüderschaft, in deren Reihen mit den andern Volksgenossen auch die deutschen Sänger kämpften und starben. In tiefster Wehmut und nie erlöschender, heißester Dankbarkeit gedenken wir der gefallenen Brüder, die ihr Leben opferten, damit wir leben. Unsere Gedanken wandern zu all den treuen Ka-

meraden, die nicht mehr in unsere Sangesgemeinschaft zurückkehren durften, ihr Gedächtnis brennt in unsern Herzen, ihrer Erinnerung sei ein stilles Gedenken geweiht: (Hier sang ein verdeckt aufgestellter Chor: 'Ich hatt' einen Kameraden...') Nach dem der Redner auf das Ziel des Deutschen Sängerbundes, eine allgemein-deutsche Volksverbundenheit ohne Rücksicht auf politische Grenzen zu schaffen, hingewiesen hatte, ließ er seine zündende Rede in die Worte ausklingen:

Unsere Seele dürstet nach diesem Großdeutschland, aber unser Verstand sagt uns, daß wir es nicht erzwingen, daß wir nur Vorbereitungsarbeit leisten können. Dieser Arbeit wollen wir uns unterziehen, mit der Kraft und Begeisterung, die aus dem deutschen Liede fließt; ringen wollen wir um die Seele des deutschen Volkes, hineinsingen wollen wir in die Herzen aller Deutschen den Gedanken von dem einigen, großen deutschen Vaterlande, eine Aufgabe wollen wir uns damit stellen, würdig des die Herzen meisternden deutschen Liedes und seines Künders, des Deutschen Sängerbundes.

Wir grüßen dich, du großes deutsches Vaterland, aus überströmenden Herzen mit brausendem Heilruf, wir erneuern das Bekenntnis zu dir in den machtvoll dahinströmenden Klängen des Deutschlandliedes, das in seiner Verbindung der Worte des norddeutschen Dichters mit den von einem österreichischen Meister geschaffenen Tönen das Sinnbild deutscher Verbrüderung, unlöslicher deutscher Schicksalsverbundenheit ist.

In heiliger Begeisterung, als ein einzig Volk von Brüdern vereinigen wir unsere Stimmen in dem Rufe:

Das große deutsche Vaterland, das wir ersehnen und erstreben, und sein Wegbereiter, das deutsche Lied!

Heil! Heil! Heil!" (Harbauer 1928, S 100).

Im Bericht heißt es weiter:

"Als der Vorsitzende Dr. Friedrich List seine Rede schloß, ertönten aus zehntausenden Kehlen mächtige Heilrufe, die sich auf dem Festplatze fortsetzten und mit neuer Gewalt anschwollen, als das Bläserorchester 'Deutschland über alles' anstimmte. Im selben Moment

> fiel die überwältigende Sängerschar ein und sang unter Glockengeläute 'Deutschland über alles'.
>
> Neuerliche Heilrufe dröhnten durch die Riesen-Sängerhalle" (Harbauer 1928, S 100; Hervorh. nicht ber.).

Besonders auffallend ist an allen Reden, daß die Forderung nach dem Anschluß nie argumentativ gestützt wurde; es blieb bei Hinweisen auf "alte deutsche Gebiete", auf das "Friedensdiktat von 1918/19", auf "Blutsverwandtschaft" und "Volkseinheit".

Das Sängerbundesfest wurde ferner zur antisozialistischen Propaganda genützt: Durch den Mieterschutz der roten Rathausmehrheit seien die Erträge der Hausbesitzer so gering, daß sie "verelenden" würden und daher nicht einmal das Geld zur Beflaggung ihrer Häuser aufbringen könnten (DÖTZ 20.7. 1928, S 4).

Das 10. Deutsche Sängerbundesfest forderte die österreichische Sozialdemokratie sowie die Arbeitersänger zu Stellungnahmen sowohl zum Anschluß als auch zur Gesangvereins-Bewegung heraus; diese Stellungnahmen fielen keineswegs einheitlich aus.

In der Anschluß-Debatte hatte Otto Bauer bereits 1927 die Position der österreichischen Sozialdemokratie erneut präzisiert:

> "Sowohl die industriellen als auch die agrarischen Unternehmer haben ... in den letzten Monaten in auffälliger Weise für den Anschluß demonstriert. Damit hat sich eine sehr wichtige Wandlung vollzogen. ... Die österreichische Bourgeoisie sieht mit Neid die Herrschaft der Bourgeoisie im Reich gefestigt und gesichert ... So folgt jetzt der proletarischen Anschlußbewegung von 1918/19, der kleinbürgerlichen Anschlußbewegung von 1921 die Anschlußbewegung der Bourgeoisie!
>
> ...

> Der Sturz der französischen Bourgeoisie und des italienischen Faschismus - das wäre der Anschluß! ... Das wäre eine neue Phase der sozialen Revolution Europas! Der Anschluß ist gar nicht anders denkbar als im Verlauf großer Umwälzungen auf dem ganzen Kontinent ... Uns Sozialdemokraten aber tut es gerade jetzt, da sich die Bourgeoisie zum Anschluß bekehrt hat, not, uns dessen bewußt zu bleiben ..., daß der Anschluß nur als eine Begleiterscheinung sozialer Revolutionen zur Wirklichkeit werden kann" (Otto Bauer, Wandlungen und Probleme der Anschlußbewegung, in: Der Kampf Juli 1927, S 297 ff.; zit. n. Leichter 1970, S 137).

Anläßlich des Sängerbundesfests griff die AZ Bauers Position von 1927 auf und entwickelte sie weiter. Am 17.7. 1928 hieß es noch und bloß, das Sängerbundesfest sei nicht repräsentativ ohne die Arbeitersänger; die AZ empfahl, das Fest als politische Demonstration, die es zweifellos sei, nicht sonderlich zu beachten und hauptsächlich einen Vergleich zwischen den künstlerischen Leistungen auf dem Sängerbundesfest und in den Arbeiter-Gesangvereinen zu ziehen und allenfalls daraus zu lernen (AZ 17.7. 1928, S 6).

Am 20.7. 1928, als der alle Erwartungen übertreffende Erfolg des Sängerbundesfests bereits absehbar war, wurden nach der Erklärung der wirtschaftlichen Bedeutung des Fests historische Positionen der "deutschen Kleinbürger" und der "deutschen Arbeiterklasse" zum Anschluß erklärt. Dann hieß es:

> "Wenn heute das deutsche Kleinbürgertum in Wort und Lied das Ziel der deutschen Einheit, den Gedanken der Wiedervereinigung des deutschen Österreich mit den anderen deutschen Stämmen feiert, was beweist das andres, als daß die Geschichte selbst der Nation kein anderes nationales Ziel mehr gelassen hat, als jenes alte nationale Ideal der deutschen Republikaner, dessen Trägerin von 1866 an nur die deutsche Arbeiterklasse, nur der deutsche

Sozialismus gewesen ist?

...

In diesem Sinne können wir deutschösterreichische Sozialdemokraten uns dieser großen Kundgebung für die deutsche Einheit, dieser mächtigsten aller Anschlußkundgebungen, mitfreuen. Denn der Gedanke, in dessen Zeichen dieses Sängerfest steht, er war der unsere, ehe er der Gedanke des deutschen Kleinbürgertums geworden ist - er war der Gedanke unserer Revolutionen, der Gedanke des blutigen Oktober 1848 wie des 12. November 1918. Und daß nun Hunderttausende ihn singen und sagen, von denen die meisten seine Geschichte kaum kennen, den 'Ludergeruch der Revolution', der an ihm haftet, kaum fühlen, das ist von Nutzen" (AZ 20.7. 1928, S 1 f.).

Dann wurde die oben wiedergegebene Position Bauers vom Ziel der deutschen Einheit durch den Sieg des Sozialismus in Europa aufgegriffen. Das eine Hindernis der deutschen Einheit sei 1918 mit dem Sturz der alten Dynastien beseitigt worden;

"Erst der Sieg der Demokratie in Italien, erst der Vormarsch des Sozialismus in Frankreich wird das andere Hindernis beseitigen: den Einspruch des fremden Imperialismus, der dem Anschluß im Wege ist. Diese Erkenntnis unterscheidet uns von aller kleinbürgerlichen Anschlußbegeisterung, die, im Ziel mit uns einig, den Weg zum Ziel nicht sieht und nicht sehen kann. Denn diese Erkenntnis verknüpft das nationale Ziel des Sieges des Sozialismus in Europa, die nationale Idee des Anschlusses mit dem internationalen Kampfziel der Befreiung der Arbeiterklasse!" (AZ 20.7. 1928, S 1 f.; erste Hervorh. i.O., zweite Hervorh. W.J.).

Nach diesen Ausführungen wurde auf das 60-Jahr-Jubiläum des "Lieds der Arbeit" am 5.8. 1928 verwiesen:

"Es wird unser Sängerbundesfest, das wahre deutsche Sängerbundesfest sein. Denn die Verwirklichung der deutschen Einheit - sie bleibt gebunden an den Sieg der Arbeit in der Welt!" (AZ 20.7. 1928, S 2).

Nach dem Sängerfest, als nun Klarheit darüber bestand, wie es auf die Massen gewirkt hatte, wurden in der AZ etwas andere Nuancen hervorgehoben. Erst wendete sich der Autor eines Aufsatzes gegen die Hetze französischer, italienischer, tschechischer und jugoslawischer nationaler Blätter gegen den Anschluß. Dann hieß es:

> "Es ist eine groteske Übertreibung, wenn sie davon sprechen, daß das Sängerfest eine 'alldeutsche Revanchekundgebung' gewesen sei, daß hinter den feuchtfröhlichen Liedern der Gäste ein gefährlicher politischer Anschlag stecke, daß die Chorgesänge eine dunkle Drohung, daß Verbrüderungsstimmung und Festesfreude die Mittel seien, um die Grenzen Europas umzustoßen und geradewegs den Anschluß zu vollziehen, von dem ein tschechisches Blatt schreibt, daß er 'nur das Ergebnis einer ganz anderen Musik sein kann, der Musik der Geschütze und der Maschinengewehre'. ... Aber richtig ist, daß das Sängerfest in Wien über manche Erwartungen und Befürchtungen hinaus den Charakter einer friedlichen Anschlußkundgebung gehabt hat. ... Alldeutsche Annexion Deutschösterreichs durch Deutschland? Aber wenn die siebenhunderttausend österreichischen Sozialdemokraten zu der Armee der deutschen Arbeiter stoßen, ist es mit den alldeutschen Plänen für immer aus. ..." (AZ 26.7. 1928, S 1).

Nach erneuter Aufnahme der Gedanken Bauers von 1927 hieß es:

> "Solange der Völkerbund ein bloßer Tummelplatz der Intrigen kapitalistischer Regierungen, ein Organ der Bourgeoisie der Siegermächte ist, das den durch die Friedensverträge geschaffenen Zustand sichert, solange also das Frankreich des Bürgerblocks, das England der reaktionären Toryregierung und das Italien Mussolinis die Geschichte Europas bestimmen - solange ist die Abänderung der Friedensverträge und damit auch die Verwirklichung des Anschlusses eine unerfüllbare Hoffnung. Erst wenn die Herrschaft der Bourgeoisie in Frankreich, des Faschismus in Italien gestürzt ist, erst wenn statt eines Chamberlain MacDonald oder Henderson die englische Delegation in Genf führen werden: erst dann ist eine Möglichkeit der Erfüllung

gegeben. ...

Das aber, diese Erkenntnis der Verbundenheit mit der internationalen Aktion des Proletariats, ist der Kern und die Schranke proletarischer Anschlußpolitik. Nicht wie das Kleinbürgertum in sangesfröhlich-schwankender Stimmung, nicht wie die kapitalistische Bourgeoisie im Anschluß an die Börsenkurse, im Interesse des Geschäfts, in nationalistischer Selbstsucht suchen wir die Verwirklichung des Anschlusses: wir lenken unsere Politik auf die Änderung der Machtverhältnisse, wir stellen unsere Aktion auf das Einverständnis der Arbeiter aller Länder" (AZ 26.7. 1928, S 2).

Damit wand sich allerdings - wenn auch bei im Vergleich zu Bauers oben zitierten Aufsatz unveränderter Position in der Einschätzung der historischen Anschlußpositionen und bei ebenso unveränderter Betonung der Notwendigkeit des Sturzes der konservativen, reaktionären und faschistischen Regierungen in Europa - die AZ zwischen verschiedenen Positionen: Vor dem Fest hieß es, das Politische daran sei nicht wichtig für Sozialisten, nur das Künstlerische; während des Fests durften sich die Sozialdemokraten "mitfreuen", den deutschen Einheitswillen kundgetan zu sehen, aber im Grunde sei diese Veranstaltung ja doch nicht ernstzunehmen, da sie von kleinbürgerlichen Philistern gemacht werde, die zu imperialistischen Zielen verhetzt worden seien; die richtige, große, wahre Anschlußkundgebung, nämlich die sozialdemokratische, folge zwei Wochen später anläßlich der 60-Jahr-Feier des "Lieds der Arbeit". Und nach dem Fest hatten plötzlich - es war ja ein Erfolg geworden - jene ausländischen Blätter, die hier eine gefährliche alldeutsche Kundgebung sahen, falsche Schlüsse gezogen, sie hetzten gegen eine an sich gute Sache, und daß das Volk hier einmütig seinen Anschlußwillen gezeigt habe, könne man keinesfalls als den Frieden gefährdend ansehen. Die Sozialdemokratie sei zwar aus anderen Gründen wie

die Kleinbürger und die Bourgeoisie für den Anschluß, aber im Prinzip sei sie jedenfalls dafür, wenn er die Folge einer sozialistischen Umgestaltung in Europa wäre. Im Ziel seien sich alle einig, nur im Weg nicht. Die politische Aussage des Fests wurde nun - im Gegensatz zur anfänglichen Empfehlung zur Nicht-Beachtung - unterstützt, wenn auch mit dem Hinweis auf die andere zugrunde liegende Argumentation.

Lieder und Festesfreude sind, wie der Artikel der AZ vom 26.7. 1928 (S 1) sagte, tatsächlich keine Mittel, "die Grenzen in Europa umzustoßen und geradewegs den Anschluß zu vollziehen"; die AZ übersah jedoch, daß sie sehr wohl Symptom für ihnen zugrunde liegende Einstellungen und Verhaltensmuster sein können. Und diese sind sehr wohl Mittel, Grenzen umzustoßen, denn sie sind dem politischen Kalkül zugänglich. Auch die Lieder und die Festesfreude haben ihre Funktion darin gehabt, nämlich in der Bestätigung und Verstärkung solcher Einstellungen.

Die sozialdemokratisch regierte Gemeinde Wien subventionierte die Veranstaltung mit öS 50.000.- (DÖTZ 22.7. 1928, S 6) (1). Anläßlich des Fests wurde von der Gemeinde eine Lustbarkeitsabgabe eingeführt; dazu kam eine besondere Besteuerung der Gastwirtschaften in der Nähe der Sängerhalle. Die Einnahmen der Gemeinde aus allen steuerlichen Einnahmen schätzte die nationalsozialistische DÖTZ in einem polemischen Artikel gegen die Rathaus-Sozialisten auf öS 500.000.- bis öS 600.000 (DÖTZ 22.7. 1928, S 6). Die wirtschaftlichen Einnahmen aus dem Fest waren ebenfalls recht be-

(1) Die Subvention des Unterrichtsministeriums betrug öS 100.000 (AVA, BM f. Inneres und Unterricht, Musikwesen in genere, 1927/34557, 1928/17002).

deutend; vor dem Fest wurden sie wie folgt geschätzt: Übernachtungen im Hotel: öS 220.000.-; Übernachtungen privat: öS 900.000.-; Übernachtungen sonst: öS 120.000.-; Essen: öS 1,000.000.-; Bier: öS 225.000.- (NMB 16.7. 1928, S 5). In der Münchner Zentralstelle des deutschen Komitees des Sängerfests wurden bis 15.7. 1928 bereits 70 Millionen Schilling eingewechselt (DAP 21.7. 1928, S 5). Pinter berechnete in der ASZ den Mehrkonsum an Bier an den drei Festtagen auf 36.000 Hektoliter bzw. pro Besucher 30 Liter und kommentierte, "daß die Abstinenzbewegung unter den deutschen bürgerlichen Sängern nicht übermäßig viel Anhänger haben dürfte" (Pinter in ASZ 9/1928, S 152). Andererseits machte diese enge Verquickung von wirtschaftlichen Interessen nicht nur des Hotel- und Gastgewerbes, sondern auch der Gemeinde Wien mit dem Sängerbundesfest die häufige Präsenz von Bürgermeister Seitz bei den Großveranstaltungen notwendig. Er griff in seinen offiziellen Äußerungen die Argumentation der AZ jedoch nie auf, sondern blieb inhaltlich völlig im Rahmen dessen, was auch die bürgerlichen Redner sagten:

> "Bürgermeister Seitz verwies in längerer Rede darauf, daß, wo die Spitzen der Behörden die Sänger begrüßen, der Bürgermeister dieser Stadt auf altem deutschem Boden nicht fehlen dürfe. In uns allen ist die Sehnsucht nach dem gemeinsamen Reiche wach und ich rufe Ihnen zu: Seid stark und der Erfolg der Einheit des ganzen Volkes wird der Lohn sein" (DÖTZ 20.7. 1928, S 4).

> "Auch der Bürgermeister ergriff das Wort und gleich an den Eingang seiner Rede stellte er das Wort: Ob einer weit rechts steht oder weit links, in diesem Augenblick darf jeder das Gefühl haben, im Namen des ganzen Volkes zu reden" (NFP 20.7. 1928, S 1).

Beim Abschluß-Empfang im Rathaus:

> "Es ist gelungen, der Welt zu zeigen, daß Deutsche, wo immer sie wohnen, erfüllt sind von dem

einen großen Gedanken: Der Einheit des deutschen Volkes" (DÖTZ 24.7. 1928, S 3).

Diese Formulierungen von Seitz sind in den drei Reden zum Sängerbundesfest, die sich in seinem Nachlaß erhalten haben, nicht wörtlich wiederzufinden; sie stimmen jedoch sinngemäß überein. So sagte Seitz anläßlich der Begrüßung des deutschen Reichstagspräsidenten Löbe (selbst ein Sozialdemokrat):

> "... uns Wienern ist es bekannt, daß Sie, sehr geehrter Herr Präsident, ein besonderer Freund unseres österreichischen Stammes sind, wir wissen, wie innig Sie mit uns unseren Herzenswunsch teilen, auf dem Boden einer alle Berufe und Klassen umfassenden nationalen Schicksalsgemeinschaft mit dem großen deutschen Mutterlande ein Volk und ein Reich zu bilden. Wir stehen unter dem Drucke der harten Notwendigkeiten und müssen von einem Handelsvertrag, von einem Zollübereinkommen zum anderen unser Leben fristen und dennoch wissen wir, daß es kein Zollsystem gibt, das uns eine menschenwürdige Zukunft sichert, wenn wir nicht in der großen deutschen Gemeinschaft leben können. Diese Überzeugung hat im deutschösterreichischen Volke Wurzeln gefaßt, damals, als das alte Österreich-Ungarn zertrümmert worden ist, diese Überzeugung ist seither - man kann dies mit Vernachlässigung einiger weniger Prozente ruhig sagen - Allgemeingut des österreichischen Volkes geworden" (AVA Nachlaß Seitz 13, Rede am 21.7. 1928, S 1 f.).

Beim Abschluß-Empfang im Rathaus forderte dann Löbe den Anschluß entsprechend der Forderung nach dem Selbstbestimmungsrecht der Völker, auf das die Siegermächte des Ersten Weltkriegs im einen Fall pochen würden und das sie im anderen Fall vergäßen (NFP 23.7. 1928, S 1)(1).

---

(1) Im Zusammenhang mit dem Sängerbundesfest seien am Rande einige weitere Einzelheiten festgehalten: Im Verlauf der Bauarbeiten an der Sängerhalle kam

Die anfängliche Nicht-Beachtung des politischen Ziels des Sängerbundesfests (der Anschlußkundgebung) durch die AZ und ihre späteren Warnungen, den Anschluß nur unter der Bedingung eines sozialistischen Europa zu

---

es am 15.6. 1928 zu einem wilden Streik, der erst am 18.6. 1928 allmählich beendet wurde; Ursache war die fristlose Entlassung eines Arbeiter gewesen (NFP 18.6. 1928, S 5).

Die Neue Freie Presse forderte unter Hinweis auf die Juli-Ereignisse des Vorjahrs einen "Burgfrieden für den Monat des Sängerbundesfestes" (NFP 2.7. 1928, S 1).

Die Nationalsozialisten nutzten das Sängerbundesfest zu intensiver Propaganda, unter anderem durch eine eigene Anschlußkundgebung am 19.7. 1928 (übrigens beim "Weigl", einem früher traditionellen Veranstaltungsort sozialdemokratischer Vereine; DÖTZ 19.7. 1928, S 6; DÖTZ 22.7. 1928, S 5), sowie durch Werbung für den Parteitag der NSDAP in Ybbs/Donau am 1. und 2.9. 1928 (DAP 28.7. 1928, S 5). Zudem führten sie sehr scharfe Polemiken gegen die Sozialdemokratie. So lautete etwa die Überschrift des Leitartikels der Deutschen Arbeiterpresse vom 28.7. 1928 (S 1): "Das Sängerfest und die Sozialdemokratie. Die Gemeinheiten der marxistischen Presse beim Sängerbundesfest", auf S 2 derselben Ausgabe hieß eine Überschrift: "Der rote Lump". In der Deutsch-Österreichischen Tageszeitung hieß es unter der Überschrift: "Die Marxisten hetzen gegen das Sängerfest!" aufgrund eines Artikels im "Abend", der den Verdacht geäußert hatte, die Ordnertruppen des Fests würden zu "reaktionären Sturmtruppen" ausgebildet: "Faselei", "faustdikke Lügen", "Niedertracht", "Mache plumpster Erfindung", "Sudeleien", "Hundstagsphantasien", "Lumperei" (DÖTZ 19.7. 1928, S 5). Als Reaktion auf die oben zitierten Artikel in der AZ (vgl. oben S 511 - 515) wurde der Sozialdemokratie "Marxistische Volkstäuschung" vorgeworfen (DÖTZ 21.7. 1928, S 2); die Nationalsozialisten freuten sich, daß keine Juden unter den Sängern gewesen seien, warfen aber den Parteiblättern der Christlich-sozialen und der Großdeutschen die Aufnahme von Inseraten eines Juden-Modewarenhauses vor (DÖTZ 27.7. 1928, S 1 f.). Bezeichnenderweise wurden die Reden von Seitz, die sich ja inhaltlich

fordern, entsprach somit in keiner Weise dem Inhalt der Reden der beiden wichtigsten Sozialdemokraten beim Sängerbundesfest (Seitz und Löbe). In diesem Zusammenhang ist übrigens daran zu erinnern, daß die Organisatoren des Sängerbundesfests teilweise mit dem ÖASB zusammenarbeiteten (vgl. oben S 345), sowie daß diese Zusammenarbeit - offenbar in positiver Absicht - nach 1934 im Bericht der Bundespolizeidirektion über die Auflösung sozialdemokratischer Vereine und Organisationen erwähnt wurde (vgl. oben S 400 f.).

Der Boden für die Argumentation der AZ dürfte bei den Arbeitersängern nicht gerade günstig gewesen sein, wohl hingegen für die - argumentationslose - Propaganda des Anschlusses durch Seitz und Löbe recht aufgeschlossen. Reichstagspräsident Löbe hatte am 6.7. 1926, als er anläßlich einer Anschlußkundgebung in Wien war, auch die Wiener "Freie Typographia" aufgesucht. Dort begrüßte ihn Obmann Oettle; er

---

nicht von den anderen Reden unterschieden, weder von der DAP noch von der DÖTZ kritisiert, sondern sogar zitiert. Aber auch bürgerliche Zeitungen beteiligten sich an den Angriffen auf die Sozialdemokratie aufgrund der oben (S 511 - 515) zitierten Artikel der AZ; die Neue Freie Presse schrieb unter der Überschrift: "Klassenkampf bis in das Sängerfest. Eine seltsame Begrüßung der Gäste durch das sozialdemokratische Organ": "Der sozialdemokratische Miesmacher beginnt seinen Artikel mit der liebenswürdigen Feststellung: Die Wiener Geschäftsleute betrachten die Ankunft der Sänger natürlich vor allem als ein Geschäft" (NFP 21.7. 1928, S 1); "Das Bürgertum wird sich dieses geistige Eigentum (den Anschlußgedanken; W.J.) von den Marxisten nicht rauben lassen" (ebd., S 2). Die Reichspost widmete einen polemischen Artikel am 25.7. 1928 (S 1 f.) den Artikeln in den sozialdemokratischen Zeitungen "Abend" und AZ.

> "würdigte die Person des Kollegen Löbe als Vorkämpfer des Anschlusses und Förderers proletarischer Kunst und verwies vornehmlich auf die Bedeutung des ehrenden Besuches im Hinblick auf die bevorstehende Deutschlandreise der Typogaphia" (Skudnigg 1969, S 83).

Löbe sagte in seiner Antwort, der kommende Besuch der "Freien Typographia" in Deutschland sei ihm "ein Symbol, verheißend, daß seine Wünsche, für die er durch viele Jahre schon arbeite und kämpfe, Österreich und Deutschland endlich vereint zu sehen, in Erfüllung gehen werde" (Skudnigg 1969, S 84). Nach Skudnigg hat die Rede Löbes "helle Begeisterung" und "brausenden Beifall" ausgelöst. Die erwähnte Anschlußkundgebung, Anlaß für Löbes Besuch in Österreich, war ein "Monstre-Konzert und Fackelzug" am Heldenplatz und am Karlsplatz in Wien im Rahmen des Arbeiter-Turn- und Sportfests 1926; mehrere Arbeiter-Gesangvereine, unter ihnen die "Freie Typographia", wirkten unter der Leitung von Heinrich Schoof, dem Chormeister der "Typographia", mit (vgl. Skudnigg 1969, S 84; KuV Juli 1926, S 8 und 10).

Die Reise der "Freien Typographia" nach Deutschland (22.7. bis 1.8. 1926) stand denn auch ganz im Zeichen der Anschlußbewegung; Funktionäre des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds forderten ebenso wie Politiker - allen voran einmal mehr Löbe - den Anschluß. Anläßlich eines Empfangs in Berlin sagte der Wiener sozialdemokratische Stadtrat Speiser:

> "Die Bevölkerung Österreichs ist heute - das weiß jeder - in ihrer ungeheuer überwiegenden Mehrzahl, fast einhellig, anschlußfreundlich. Die Anschlußgegner muß man bei uns mit der Laterne suchen. ... Niemand kann mit heiterer Sehnsucht, mit größerer Begeisterung, mit festerem Entschluß nach dem Anschluß Österreichs ans große Deutschland rufen, als die österreichische Arbeiterschaft, deren Boten

wir sind" (Skudnigg 1969, S 87).

Skudnigg vermerkt, daß im Gegensatz zu den besuchten Orten Berlin und Leipzig in den anschließend besuchten Orten Nürnberg und München vom Anschluß direkt nicht gesprochen worden sei (vgl. Skudnigg 1969, S 92). Demgegenüber vermerkte allerdings die AZ in einer sinngemäßen Wiedergabe eines Ausschnitts aus der Rede des sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten Vogel beim Empfang der "Freien Typographia" in Nürnberg:

> "Wir wollen nicht ruhen und rasten, bis die rotweißroten Grenzpfähle hinweggefegt sind, bis der großdeutsche Gedanke gesiegt hat, bis ein einiges freies Großdeutschland erstanden ist" (AZ 31.7. 1926, S 7)(1).

Die "Freie Typographia" feierte weiters am 26.2. 1927 im Wiener Konzerthaus eine "Anschlußredoute" (Skudnigg 1969, S 96).

Die Mitglieder der "Freien Typographia" waren in ihrer Aktivität für den Anschluß keineswegs allein unter den österreichischen Arbeitersängern. Bereits 1926 gab es auf dem Verbandstag des - damals noch - "Reichsverbands" der österreichischen Arbeitersänger eine Diskussion über den Anschluß des Verlags des ÖASB an den des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds; diese Diskussion brachte allerdings kein Ergebnis (vgl. Protokoll ÖASB 1926, S 67 f.). Eine neuerliche Intensivierung der Vorstöße von Arbeitersängern in Richtung auf den Anschluß ergab sich in der Folge des Ersten Deutschen Arbeitersänger-Bundesfests 1928 in Hannover und des 10. Deutschen Sängerbundesfests der bürgerlichen Gesangverei-

---

(1) Kurz danach besuchte der Schutzbund, begleitet von Karl Renner, Nürnberg. Auch aus diesem Anlaß wurde eine Anschlußkundgebung in Nürnberg veranstaltet (vgl. AZ 14.8. 1926, S 8).

ne in Wien ebenfalls 1928. So wurde von einem P-t in der ASZ (10/1928, S 161) die Eingliederung des ÖASB in den Deutschen Arbeiter-Sängerbund gefordert. Von dem Artikel, in dem auch die Führung des ÖASB recht heftig angegriffen wurde, distanzierte sich die Schriftleitung der ASZ teilweise, ohne allerdings klarzustellen, in welchen Punkten (ASZ 10/1928, S 160). Der gesamte Artikel stand unter dem Titel: "Das Erste Deutsche Arbeitersänger-Bundesfest in Hannover und die österreichischen Arbeitersänger". In dem Aufsatz wurde der Anschluß des ÖASB an die deutsche Dachorganisation allerdings nicht aus politischen Gründen vertreten, sondern ausschließlich aus musikalisch-künstlerischen Motiven. 1930 beantragte dann der Kreis Innen des Gau Wien auf der Jahrestagung des Gaus, einen Antrag bei der ÖASB-Bundesversammlung desselben Jahrs einzubringen, demzufolge der Anschluß des ÖASB an den deutschen Dachverband in die Wege geleitet werden sollte; dieser Antrag wurde jedoch auf der Gaukonferenz abgelehnt (vgl. AZ 17.3. 1930, S 6). Auf der Bundesversammlung selbst stand dann ein entsprechender Antrag des Gau Graz zur Debatte, der auch eine Urabstimmung unter den Mitgliedern des ÖASB über diese Frage eingeleitet wissen wollte (vgl. AZ 17.2. 1930, S 6). Offenbar wurde der Antrag des Gau Graz allerdings abgemildert; im Bericht über den Bundestag ist nur mehr von einer "Interessengemeinschaft" die Rede, nicht mehr vom Anschluß und nicht mehr von der Urabstimmung (vgl. AZ 22.4. 1930, S 4). Ein Jahr später war offenbar der Anschluß nicht mehr Thema der Jahrestagung des Gau Wien des ÖASB, jedenfalls erwähnt der Bericht in der AZ keine entsprechenden Anträge oder Diskussionen (vgl. AZ 7.4. 1931, S 5).

Zwei Wochen nach dem großen bürgerlichen Sängerfest

fand das Fest der Sozialdemokratie und der Arbeitersänger "60 Jahre Lied der Arbeit", ebenfalls in der Sängerhalle im Prater, statt. Im Zusammenhang damit war - zumindest auf dem Fest selbst - vom Anschluß kaum die Rede, wenn man vom bereits zitierten Ausspruch der AZ absieht:

> "Sein Jubiläum (das des Lieds der Arbeit; W.J.) - es wird unser Sängerbundesfest, das wahre deutsche Sängerbundesfest sein. Denn die Verwirklichung der deutschen Einheit - sie bleibt gebunden an den Sieg der Arbeit in der Welt!" (AZ 20.7. 1928, S 1 f.).

Diese herablassende Haltung gegenüber dem bürgerlichen Sängerfest zeigt sich auch in der - angesichts des soeben zu Ende gegangenen Fests von hunderttausenden Sängern an über ganz Wien verstreuten Veranstaltungsorten - doch etwas frivolen Feststellung der AZ zum Fest "60 Jahre Lied der Arbeit": "Es war eines der größten Feste der letzten Jahre" (AZ 6.8. 1928, S 1). Obwohl das Fest von vornherein als Parteifest großen Stils, und nicht als Fest der Arbeitersänger aufgezogen wurde (vgl. etwa die Bedeutung des Fests in den einschlägigen Berichten und Aufsätzen in der AZ; AZ 5.8. 1928, Sonderbeilage S 17 ff.; AZ 6.8. 1928, S 1 f.), mußte es dennoch ohne die Präsenz der Parteispitzen auskommen, die in Brüssel beim zugleich stattfindenden Kongreß der "Internationale" waren. Dies war vielleicht mit ein Grund, weshalb Stellungnahmen zum Anschluß auf dem Fest selbst weitestgehend ausgespart blieben.

In der Beurteilung der drei großen Sängerfeste des Jahres, die für Österreich Bedeutung hatten (Erstes Deutsches Arbeitersänger-Bundesfest in Hannover, 10. Deutsches Sängerbundesfest der bürgerlichen Gesangvereine in Wien, 60-Jahr-Feier des Lieds der Arbeit) standen die musikalischen Fragen meist im Vordergrund. In fast allen Kommentaren zu den genannten

Festen bemühten sich die Autoren der Sozialdemokratie bzw. der Arbeitersänger, zu versichern, daß die Eroberung der großen Kunst durch die Arbeiterschaft weitgehend erfolgreich stattfinde. So wurde in der ASZ erklärt, daß das Hannoveraner Arbeiter-Sängerfest einen anderen Charakter annehmen werde, als die Feste von bürgerlichen Sängern hätten, um gleich anschließend diesen "anderen Charakter" auf die Eroberung der hohen Kunst zu reduzieren und folgendermaßen zu präzisieren:

> "Dem Nur-Männergesang setzen wir die Oratorien-Aufführungen und A-capella-Konzerte unserer Volkschöre, Jugend- und Kinderchöre entgegen" (ASZ 4/1928, S 56).

Und weiter:

> "In diesen Konzerten werden die Arbeitersängerinnen und -sänger zeigen, daß es ihnen ernst ist mit der Pflege der großen und besten Musik, die sie aufführen, um ihren Arbeitsbrüdern und -schwestern eine Freude zu bereiten, aus eigener Kraft sich die Werke unserer Meister zu erschließen" (ASZ 4/1928, S 56).

Mit noch mehr Schwärmerei wurde im Mitteilungsblatt des Gau Wien der Arbeitersänger die Eroberung der Kunstmusik anläßlich der Veranstaltung in Hannover gefeiert:

> "Mit jedem Tage mehr wuchs das Fest über seine ursprüngliche Bedeutung hinaus ins Gigantische. Mit jedem Tage neu türmten sich Leistung auf Leistung, Tat auf Tat und ein himmelstürmender Jubelsang strömte aus jauchzenden Kehlen, ein brausender Orgelton freudigster Menschenliebe und Kunstbegeisterung. Mit jedem Tage neu festigte sich bewußt und unbewußt in den Massen der beglückende Gedanke: wir haben ein Recht auf die Kulturgüter dieser Welt, wir, die wir Jahrhunderte abseits stehen mußten, weil Kultur wie alles andere Herrengut war. Wir lassen uns heute dieses Recht nicht mehr nehmen, wir lassen uns auch die Pflicht, Kultur zu hüten, Kultur zu schaffen, nicht mehr rauben" (Franz Leo Human, Vom

deutschen Arbeiter-Sängerfest in Hannover, in: Mitteilungsblatt 9, Juli 1928, S 2).

Ähnlich wurde anläßlich der 60-Jahr-Feier des Lieds der Arbeit im selben Blatt die Eroberung der Kunstmusik beschwört (Mitteilungsblatt 10, August 1928, S 1).

Josef Pinter karikierte die Sänger des 10. Deutschen Sängerbundesfests als Trinker und "waschechte deutsche Vereinsmeier", konzedierte allerdings auch hervorragende Organisation des Fests sowie einige künstlerisch ausgezeichnete Chor-Darbietungen; anschließend meinte er wiederum, daß es generell jedoch mit der Ausübung der Kunstmusik im bürgerlichen Sängerbund nicht weit her sei, nicht zuletzt durch die Beschränkung auf den Männerchor (Pinter in ASZ 9/1928, S 152 f.). Einen Monat später wurde sogar die Führung des ÖASB angegriffen, weil sie zu wenig für die künstlerischen Leistungen der Arbeitersänger tue:

> "Es muß einmal gesagt werden, was uns in Österreich not tut. Die Führung fehlt uns! Eine Führung, die uns auf den richtigen Weg leitet, die uns mit Begeisterung erfüllt für die große kulturelle Aufgabe der Arbeitersänger, die uns den Glauben gibt, eine heilige Mission zu erfüllen, indem die österreichische Arbeitersängerschaft das Proletariat nicht nur mit ihren Kampfgesängen begeistert, sondern endlich auch der Vermittler und Interpret der großen Werke unserer Künstler werde" (ASZ 10/1928, S 161).

Lediglich Pinter nahm in seinem bereits erwähnten Aufsatz flüchtig und ohne konkreter zu werden bezug auf die Arbeiterbewegung als politische Kraft:

> "Wir Arbeitersänger dienen in allen unseren Handlungen, ob wir nun ein einfaches Volkslied, einen Freiheitschor oder die 9. Symphonie Beethovens singen, der sozialdemokratischen Partei. Unsere Tätigkeit ist die Arbeit mit Schwert und Kelle: das Schwert des revolutionären Liedes, die Kelle der musikalischen

> Volkserziehung durch das Volks- und Kunstlied. Beide zusammen stellen wir bewußt der sozialdemokratischen Partei für den Befreiungskampf der arbeitenden Menschheit zur Verfügung" (Pinter in ASZ 9/1928, S 153; Hervorh. im Orig.).

Mit den Stellungnahmen zum künstlerischen Bereich der genannten großen Feste bestätigt sich abermals die Tatsache, daß die österreichischen Arbeitersänger ihr Verhältnis zu den bürgerlichen Sängern als eines der Konkurrenz sahen, und zwar der Konkurrenz auf künstlerischer Ebene, nicht jedoch auf politischer Ebene. Daß es bei den Arbeitersängern um andere Inhalte gehen könnte, als bei den bürgerlichen Sängern, und daß sich diese Inhalte wenn schon nicht in der Schaffung neuer entsprechender Musikwerke und Musikausübung, so doch in einer anderen Programmwahl niederschlagen könnten, wurde erst um 1930 zunehmend thematisiert.

Von Interesse ist weiterhin, daß offenbar zumindest in einem beträchtlichen Teil der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich in manchen Zeitabschnitten der Entwicklung zwischen 1918 und 1933 (nach dem 30. Januar 1933 war der Anschluß kein Thema mehr für Forderungen der Sozialdemokratie) der Anschlußgedanke eine wesentliche, wenn nicht sogar tragende Rolle im Selbstverständnis der Sänger und in ihrer Gesangs-Praxis spielte. Zeitlich lief diese Orientierung am Gedanken der deutschen Einigung parallel mit dem erneuten Erstarken deutschnationaler Aktivitäten in den bürgerlichen Gesangvereinen. Gemeinsame Entwicklungen zwischen bürgerlichen Sängern und Arbeitersängern gab es also nicht nur am Anfang der Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich, sondern, zumindest in diesem Punkt, auch in der Zeit der Ersten Republik.

3.2. David Josef Bach

3.2.1. Biographische Notizen

David Josef Bach wurde am 13. 8. 1874 in Lemberg als zweites von insgesamt fünf Kindern des Ehepaars Eduard und Henriette Bach (geborene Nelken) geboren. Die Familie war - offenbar mit verübergehenden Ausnahmen - in Wien ansässig (1). Eduard Bach starb früh. Seine Frau, von Kotlan-Werner als überängstliche Mutter beschrieben, sorgte als Witwe mit einem Manufakturgeschäft für die Familie. David Bach absolvierte ab 1884 das Wiener Akademische Gymnasium (sein älterer Bruder Max war ebenfalls dort Schüler), das in Davids Schulklasse großteils Juden aufwies. Die politische Orientierung Bachs in dieser Zeit wechselte: Bach schrieb selbst, daß er und seine Schulfreunde deutschnational gewesen seien. Der Weg vom Deutschnationalen zum Sozialdemokraten war zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich; Pernerstorfer und Victor Adler hatten zuvor dieselbe Entwicklung vollzogen (Kaufmann 1978, S 20 - 23). Bach kam also von der Warte eines politisierenden Intellektuellen zur sozialdemokratischen Partei, nicht vom Klassenstandpunkt eines Angehörigen der Arbeiterklasse.

Diese Art des Zugangs zur Arbeiterbewegung teilte er mit seinem gleichaltrigen Freund Arnold Schönberg,

---

(1) Die biographischen Angaben dieses Kapitels folgen, wo nicht anders angegeben, der Darstellung von Kotlan-Werner (1977, v.a. S 9 - 19).

den er um 1891 oder 1892 kennenlernte (nach Dümling 1981, S 66, erst 1893). Schönberg spricht Bach großen Einfluß auf die Entwicklung seines Charakters zu (Schönberg 1976, S 397), dieser Einfluß war jedoch durchaus wechselseitig. Die enge Beziehung zwischen beiden wird bestätigt durch Widmungen der ersten Schönberg-Liedversuche (1893) an Bachs Schwester (die später einen Cousin Schönbergs heiratete) und von sechs Klavierstücken (1896) an die Schwester der Frau Bachs, sowie die Vertonung von Gedichten Bachs durch Schönberg (Kotlan-Werner 1977, S 14, Dümling 1981, S 66). Bach und Schönberg sprachen offenbar auch viel über Musik und Lyrik (vgl. einen Brief Schönbergs, den Dümling als an Bach adressiert identifizierte; Dümling 1981, S 66 f.). Der Brief Schönbergs (datiert mit 25. 7. 1895)(1) ist in bezug auf Bach von großem Interesse, weil er zeigt, daß Bach seine philosophischen Studien (u.a. bei Mach an der Wiener Universität) nicht auf seine künstlerischen (lyrischen) Arbeiten zu übertragen vermochte;

> "Schönberg wies ihm hier den Weg; er sah in Analogie zum gesellschaftlichen Fortschritt durch Klassenkampf positive Perspektiven für die Kunstentwicklung in der fortschreitenden Ablösung der aus der idealistischen Weltanschauung entspringenden romantischen Kunst durch eine dem Materialismus entsprechende neue Kunst" (Dümling 1981, S 67).

Dümling stützt sich dabei auf folgende Stelle, die er aus Schönbergs Brief zitiert:

> "Es mag das Sache der Romantiker gewesen sein, in der Natur Beziehungen zu ihrem Seelen- und

(1) Vorausgesetzt, die Zuordnung Dümlings, die Hilmar (1976, S 71) bezweifelt, ist richtig, was Dümling (1981, S 72) glaubhaft macht.

> Gefühlsleben zu finden. Wir aber, die wir im Zeichen der Erkenntnis der socialen Verhältnisse leben, haben uns von diesen Empfindungen etwas entfernt. Wohl sind wir noch imstande, die Naturempfindungen der Romantiker nachzufühlen, aber zum Selbstschaffen reicht dafür Nachempfinden selbstverständlich nicht aus. Man muß eben unterscheiden zwischen der aus der Natur empfangenen Empfindung und der aus dem eigenen Leben genommenen. Erstere kann zum Selbstschaffen nicht mehr ausreichen, und ist es daher auch verfehlt, wenn Du daran eine Probe Deines Talents versuchen willst. Wohl aber die letztere. Sie allein nur kann die Grundlage für ein eigenartiges und zeitgemäßes Schaffen bieten. Auch in unserem Leben spielt die Erkenntnis des socialen Kampfes die entscheidende Rolle.
>
> Mit der einseitigen Verwerfung der einen Anschauung ist hier allerdings nicht gedient. Sondern genau so wie die Bewegung der socialen Verhältnisse das Product des Kampfes der Klassen ist, muß sich die Ästhetik darstellen als Product des Kampfes der idealistischen mit der materialistischen Weltanschauung und muß die Kunst die Merkmale des Kampfes der aus diesen Anschauungen gewonnenen Kunstempfindungen zeigen" (nach Dümling 1981, S 66 f.).

Dümling folgert, daß diesem ersten und einzigen "ästhetischen Programm des jungen Schönberg" "offensichtlich die Forderung Bachs, der moderne Lyriker solle sich seine 'Assoziationen bloß aus der Natur holen'", vorausgegangen sei. "Schönberg aber empfindet dies als Inbegriff der Romantik, von der er sich unterscheide durch die Erkenntnis der sozialen Verhältnisse" (Dümling 1981, S 67). Bachs Bekenntnis zur Arbeiterbewegung scheint also zu dieser Zeit ziemlich unvermittelt neben seiner Kunstauffassung, die in der Nähe bürgerlicher Auffassungen stand, gelegen zu haben.

1895 begann - nach Dümling - Schönberg seine musikalische Laufbahn als Chormeister des Metallarbeiter-Sängerbunds Stockerau. Josef Scheu hatte ihm die Stelle verschafft (Dümling 1981, S 66 und 68). Schönberg soll damals überzeugter Sozialdemokrat gewesen sein. Fünf Jahre lang war Schönberg Chormeister in Arbeiter-Gesangvereinen, ab etwa 1896 in Mödling, später auch angeblich in Meidling (Dümling 1981, S 68) sowie beim Arbeiter-Sängerbund Donaufeld (Fränkel 1948, S 29). Der einzige Hinweis, den das erhaltene Protokollbuch des AGV Mödling auf Schönbergs Tätigkeit dort gibt, ist die Erwähnung seines Namens als bei der Ausschußsitzung vom 30. 10. 1896 anwesend; er wurde mit "Genosse" im Protokoll verzeichnet. Da das Protokoll sonst immer nur vom "Genossen Chormeister" spricht, den Namen aber wegläßt, sind genauere Datierungen auf diesem Wege nicht möglich. Im Jahre 1900 verzeichnet das Protokoll als Chormeister jedoch bereits "Genossen Ziak" (Protokollbuch AGV Mödling). Immerhin könnte möglicherweise die Einführung des gemischten Chors im Mödlinger Arbeiter-Gesangverein 1897 auf Schönbergs Betreiben - sofern er zu dieser Zeit noch Chormeister war - zurückzuführen sein; die Debatten darüber führten innerhalb des Vereins zu schweren Auseinandersetzungen und Rücktrittsdrohungen (ebd.). Schönberg hat möglicherweise - auch abgesehen von einem von Dümling angeführten Fragment - selbst Chöre für Arbeitersänger komponiert (Dümling 1981, S 70 - 72).

Zurück zu Bach. 1897 promovierte er und lebte danach als Journalist und Freier Schriftsteller. Es gibt Artikel von ihm in der Arbeiter-Zeitung, der "Zeit",

der "Neuen Freien Presse". 1902 wurde Bach bei der "Zeit" wegen Differenzen über "schlechte Behandlung" und "Ausbeutung" (Kotlan-Werner) gekündigt. Am 1. 1. 1904 wurde Bach Redakteur bei der AZ; dies blieb er bis Ende 1933.

Bach ist der Gründer der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, mit denen 1905 begonnen wurde (vgl. dazu Kap. 3.3.).

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Proklamation der Republik wurden (1919 - 1921) - unterstützt mit Mitteln aus der 1919 eingeführten Lustbarkeitssteuer - mehrere Kunststellen (1), darunter als erste die sozialdemokratische, gegründet. Die sozialdemokratische Kunststelle nahm im November 1919 ihre Tätigkeit auf (Bach: Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30. 10. 1921, S 7) und knüpfte dabei an die Organisation der Arbeiter-Sinfoniekonzerte an.

Von 26. 5. - 13. 6. 1920 wurden in Wien "Meisteraufführungen Wiener Musik" veranstaltet, für die vorwiegend Bach verantwortlich zeichnete (2). Das Fest wurde ein großer Erfolg, auch in finanzieller Hinsicht:

---

(1) Nach Ott (1968, S 9) drei Kunststellen; es gab später aber mehr als drei Kunststellen (vgl. unten S 611).

(2) Im vorbereitenden Ausschuß der Gemeinde saßen neben Bach: Hugo Breitner, Vizebgm. Emmerling, Josefine Kurzbauer, Karl Paulitschke, Adelheid Popp, Karl Schmid, Julius Tandler und Georg Philp (AZ 14. 2. 1920, S 7).

> "Der Gebarungsüberschuß betrug 127.319 K 30 h und wurde zusammen mit dem nicht verwendeten Kredit von 500.000 K auf den Reservefonds für eine städtische Erholungsstätte skrupulös und tuberkulös gefährdeter Kinder überwiesen" (Ott 1968, S 54).

Bei dem Fest ging es nicht nur

> "um die traditionelle Pflege von Kulturgut, sondern auch um einen Faktor von höchster volkswirtschaftlicher Bedeutung ... weil wir gerade in der Zeit des größten Elends uns nicht der Verzweiflung hingeben dürfen, sondern alle Kräfte zusammenraffen und den Wiederaufbau beginnen müssen" (Gemeinderatssitzungsprotokoll vom 6. 2. 1920, S 5, zit. n. Ott 1968, S 53).

1924 (14. 9. - 19. 10.) wurde abermals ein ähnliches Fest, wieder unter Bach als Hauptverantwortlichem, veranstaltet (1). Die Veranstaltung war von Anfang an umstritten; einerseits wegen der Aufführung von modernen Theaterstücken und moderner Musik, andererseits wegen der bereits vehement einsetzenden antisemitischen Hetze (vgl. Ott 1968, S 55). Die Abrechnung über dieses Fest wurde drei Jahre lang hinausgezögert und erst nach den Wahlen von 1927 vorgelegt; begründet wurde diese späte Abrechnung mit der Kompliziertheit der Verrechnung mit ausländischen Vertragsfirmen und Künstlern. Der Fehlbetrag hatte eine Höhe von öS 108.879,02.

Ab Februar 1926 gab Bach monatlich das Mitteilungs-

---

(1) Bach war "ständiger Referent" des Komitees der Gemeinde, dem weiter angehörten: Seitz, Emmerling, Breitner, Richter, Speiser, Tandler, Glökkel, Motzko, Rummelhardt, Paulitschke, Uebelhör und Vetter (AZ 31. 1. 1924, S 6).

blatt "Kunst und Volk" der sozialdemokratischen Kunststelle heraus.

> "Neben den notwendigen administrativen Mitteilungen für die Mitglieder und Erklärungen zu Konzerten und Bühnenwerken, die auf dem Programm standen, sollte das Blatt vor allem 'eine geistige Aussprache' herbeiführen" (Kotlan-Werner 1977, S 82).

Neben den genannten Tätigkeiten gab Bach gemeinsam mit Julius Bittner von 1918 - 1922 die Musikzeitschrift "Der Merker" heraus (Kotlan-Werner 1977, S 94), war Kunstberater der Stadt Wien (Kotlan-Werner 1977, S 78) und Juror für die Dichtkunst für die Kunstpreise der Stadt Wien (Ott 1968, S 22).

Weiters bekleidete Bach in der 1922 gegründeten "Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" (zu dieser Gesellschaft vgl. unten Kap. 3.3.2.) wechselnde Funktionen, war 1932 ihr Präsident und als solcher mit-(wenn nicht haupt-)verantwortlich für die Planung des Wiener Musikfestes dieser Organisation in diesem Jahr; er blieb auch nach 1932 im Vorstand dieser Organisation (Moldenhauer 1980, S 341, S 409).

David Josef Bach starb am 30 1. 1947 in London, wohin er emigriert war.

Bachs Bruder Max lebte in England. Er hatte die jüngste Schwester von Emmeline Pankhurst, der englischen Frauenrechtskämpferin, geheiratet. Längere Zeit war er Korrespondent für die "Neue Freie Presse" und scheint auch gelegentlich in der AZ geschrieben zu haben.

3.2.2. Zu Bachs musikphilosophischen und kunstpolitischen Positionen

Kannonier meint, Bach hätte vertreten,

> "die Kunst sei autonom und entwickle sich nach eigenen Gesetzen, die nichts mit der gesellschaftlichen Realität zu tun hätten ... Kultur und Wissenschaft seien von Klassen, Schichten oder Interessen unabhängige Kategorien, die nur an sich selbst zu messen seien" (Kannonier 1978 a, S 44; vgl. auch S 26 und S 47).

Diese Auffassung ist nicht richtig; sie beruht auf einem Mißverständnis von Bachs Begriff der "Autonomie". Kotlan-Werner trennte in ihrer Biographie Bachs dessen Position zur Musik von der zur Politik generell: Zwar sei Bach in musikalischen Dingen bzw. in der Kunst politisch denkend und revolutionär gewesen, jedoch hätte er nie darüber hinausgestrebt (Kotlan-Werner 1977, S 60) bzw. sei er ein unpolitischer Mensch gewesen (Kotlan-Werner 1977, S 125). Dies ist, wenn überhaupt, so nur für den Bereich der Übernahme bzw. Ausübung einer im allgemeinen Sinn politischen Funktion in der Partei oder im Staat aufrechtzuerhalten: Bachs politische Funktionen beschränkten sich auf den Bereich der Kunstpolitik. Nichtsdestoweniger war seine Arbeit selbstverständlich politische (kunstpolitische) Arbeit, und seine Positionen in bezug auf Kunst und Kunstpolitik waren deutlich politisch bestimmt und motiviert, wie zu zeigen sein wird.

Die große zentrale Frage der deutschen Soziologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (neben der nach der Möglichkeit einer "verstehenden" Soziologie) war die nach dem Verhältnis von Individuum, Gemeinschaft

und Gesellschaft. Diese Frage hatte ihr Pendant in der Kunst: Es war die Frage nach der Verbindung oder dem Riß zwischen Kunst und Volk (vgl. Kolland pass., etwa S 14 - 18, S 179 - 188)(1), die von Musiksoziologen, -ästhetikern und -philosophen aller politischen Richtungen gestellt wurde (vgl. auch oben Kap. 2.4.). Diese Frage hatte sehr unterschiedliche Auswirkungen auf musikphilosophische und musiksoziologische Stellungnahmen und Arbeiten zwischen 1918 und 1938, etwa die Positionen der Jugendmusikbewegung (vgl. oben Kap. 2.4.), die berühmte musiksoziologische Arbeit von Max Weber (Weber 1921), Positionen von David Josef Bach, von Hanns Eisler (Eisler 1973) oder die von Krenek (Adorno/Krenek 1974), die von Adorno (vgl. unten Kap. 3.2.3.). Auch in Österreich hatte diese Frage - über Bachs Ansätze zu einer Musikphilosophie hinaus - Auswirkungen, allerdings verstärkt erst in den 30er Jahren (vgl. Wind 1935; Wilzin 1937). In der Frage vermischten sich Probleme der Musikphilosophie, Musikästhetik, Musiksoziologie und - für Politiker wie Bach - der Musikpolitik (2). Angelpunkt der in die Musikphilosophie transponierten Frage nach dem Verhältnis von Individuum, Gemeinschaft und Gesellschaft ist der Begriff der "Autonomie" der Musik bzw. der Kunst. Dieser Begriff ist denn auch zentral in den Ansätzen zu einer Musikphilosophie bei David Josef Bach. Seine Musikphilosophie liegt im übrigen nicht als ge-

---

(1) Die Frage nach dem Verhältnis von Individuum, Gemeinschaft und Gesellschaft war schon die Ausgangsfrage der Untersuchung von Staudinger (1913), die oben (Kap. 1.) häufig zitiert wurde. Diese Frage blieb auch weiterhin zentral, so etwa bei Schering (1931).

(2) Im Zusammenhang dieser Arbeit kann auf auf die breite Vielfalt der entsprechenden Literatur der Zwischenkriegszeit nicht eingegangen werden; sie ist meines Wissens überdies bislang nicht systematisch historisch aufgearbeitet worden.

schlossenes Werk vor, sondern muß aus Aufsätzen, die aus einem Zeitraum von mehr als 20 Jahren stammen, rekonstruiert werden.

> "Autonomie, das heißt erstens Entwicklung nach eigenen Gesetzen und zweitens die Freiheit, nach diesen eigenen Gesetzen sich zu entwickeln, ist nicht nur eine Forderung, sondern eine Grundbedingung der Kunst. Es geht ihr da nicht anders wie anderen ideologischen Formen, die aus den materiellen Grundbedingungen des Seins aufsteigen. ... Freilich, der Zusammenhang darf niemals außer acht gelassen werden, und so eigentümlich die neu entstandenen Gebilde auch sind, freischwebend, absolut sind sie deswegen doch nicht. Beides muß man sehen, beides erkennen wollen ..." (Bach 1913, S 43 f.; Hervorh. i.O.).

Bach nannte also die Autonomie die "oberste Forderung aller Kunst, ihre Grundbedingung" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2; in diesem Aufsatz nahm - in verkürzter Form - Bach seine eigenen Positionen von 1913 auf und führte sie im Hinblick auf den Wahlkampf des Jahres 1919 weiter). Die Forderung nach der Autonomie der Kunst war für Bach die Forderung nach der Garantie, Künstler ohne äußere, von anderen Personen oder Institutionen gesetzte Rahmenbedingungen arbeiten zu lassen, das heißt also, die Arbeit der Künstler zu befreien von äußeren ("heteronomen") Zwängen, etwa von Zensur, von den Bedingungen privater Auftraggeber (oder, wie bis zum späten 18. Jahrhundert, eines Dienstherren, sei es ein Fürst oder die Kirche), von den Bedingungen auch des Markts, von der Notwendigkeit des Geldverdienens, die zur Anbiederung an den Publikumsgeschmack führen kann. Dieser Forderung nach Unabhängigkeit der Künstler von gesellschaftlichen oder privaten Einflußnahmen (die im übrigen durchaus verwurzelt ist im Denken der bürgerlichen Ästhetik des 19. Jahrhunderts) stand andererseits die Erkenntnis gegenüber, daß Kunst

dennoch nicht gesellschaftlich "freischwebend" entsteht, sondern gesellschaftlich bedingt ist. 1911 bereits angedeutet (das schaffende künstlerische Empfinden blühe aus dem Künstler als einem, der aus dem Volksganzen empfange, hervor; Bach 1911, S 15), hat Bach seine Sicht der gesellschaftlichen Bedingtheit künstlerischer Produktion später deutlicher ausgeführt:

> "Der Künstler verzweifelt an seiner Gegenwart - wie oft erzählt uns dies die Geschichte aller Kunst! Denn er sieht sich an Bedingungen geknüpft, durch Zeit und Abstammung, durch seine Klassenlage, denen seine Kunst kraft der innewohnenden Elemente, emporgetrieben durch die Autonomie der Kunst, zu entrinnen strebt; so fühlt er sich jenseits aller Bedingungen, aller Zeiten, und wähnt sich frei, bis er schmerzlich an seine Gebundenheit erinnert wird. Dann entsteht die schöne Täuschung der 'Kunst um der Kunst willen', als ob es eine absolute Autonomie geben könnte. Dann stossen die Künstler auch die Klasse der Zukunft von sich - und rufen sie wieder zu Hilfe, wenn der Zwang der Gebundenheit stärker fühlbar wird" (Bach 1913, S 44; Hervorh. i.O.).
>
> "Wohl ist es wahr, daß jeder an seine Klasse gebunden ist, und die materialistische Geschichtsauffassung lehrt uns, über alle Ideologien, über all die Gebilde, die aus einer Klasse aufsteigen, nicht die materielle Grundlage des Seins zu vergessen, die erst das Denken bestimmt. Allein das Denken bestimmt auch umgekehrt das kommende Sein und gehört gleichfalls zur materiellen Grundlage künftiger Zeit" (Bach 1913, S 42).

Damit wird Bachs dialektische Sicht der Bedingtheit der Kunst in ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen deutlich: Zwar entstehe Kunst - individuell durch den einzelnen Kunstschaffenden vermittelt - aus den materiellen Bedingungen des Seins, aus der Zeit, der Abstammung, der Klassenlage (1); dies verknüpfe sie

---

(1) Damit bewegte sich Bach in Marx'scher Tradition

gleichzeitig mit dem "Volksganzen" (Bach 1911, S 15). Aber gleichzeitig sei ein Erfordernis für die Kunst, sich auf der Basis dieser materiellen Grundlagen frei von heteronomen Zwängen und Einflüssen entwickeln zu können. Bach ließ durchklingen (Bach 1913, David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.), ohne es allerdings ausdrücklich festzuhalten, daß erst die so verstandene Autonomie der Kunst die volle Möglichkeit garantieren könne, in produktiver Auseinandersetzung mit ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit jenseits aller äußeren Zwänge über eben diese gesellschaftliche Bedingtheit hinaus und

---

des Basis-Überbau-Modells, wie es Marx etwa im Vorwort von "Zur Kritik der Politischen Ökonomie" formuliert hat (MEW 13, S 8 f.). Gleichzeitig setzte sich Bach in einer Frage aber auch von der genannten Schrift von Marx ab; Marx schrieb: "Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt" (MEW 13, S 9); andererseits gebe es aber doch umgekehrt Einflüsse des Bewußtseins der Menschen auf das Sein - wenn auch in sehr vermittelter Form und ausschließlich auf der Basis der Erkenntnis vom Widerspruch zwischen den Produktivkräften und ihrer Entwicklung und der der Produktionsverhältnisse: "In der Betrachtung solcher Umwälzungen (Veränderungen der ökonomischen Grundlagen und Umwälzungen des Überbaus; W.J.) muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten". Es "stellt sich die Menschheit immer nur Aufgaben, die sie lösen kann, denn genauer betrachtet wird sich stets finden, daß die Aufgabe selbst nur entspringt, wo die materiellen Bedingungen ihrer Lösung schon vorhanden oder wenigstens im Prozeß ihres Werdens begriffen sind" (MEW 13, S 9). Gegenüber dieser vorsichtigen Andeutung der Möglichkeit von Einflüssen des Bewußtseins auf das Sein schrieb Bach ganz dezidiert, es bestimme nicht nur "die materielle Grundlage des Seins" das Denken, sondern auch umgekehrt das Denken das Sein, das Denken gehöre mit zur "materiellen Grundlage künftiger Zeit" (s.o.).

in die Zukunft weisen zu können. Erst das Bewußtsein der Künstler von und die produktive Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Bedingtheit der Kunst - bei gleichzeitiger Abweisung von heteronomen Zwängen und Einflüssen, soweit sie nicht unvermeidliches Ergebnis der gesellschaftlichen Bedingtheit sind - setze die Künstler in die Lage, ihre Kunst über die unmittelbaren Gegebenheiten, Folgerungen, Notwendigkeiten und Einflüsse ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit hinaus weiter zu entwickeln. Dann sei zugleich ihre Fundierung im "Volk", ihr "Emporblühen aus dem Volksganzen" voll gegeben. Bach hat diesen Gedanken in den verschiedenen Jahren seiner Schriften hierzu recht unterschiedlich (und selten klar, daher oft mißverständlich) formuliert. 1913 schrieb er:

> "Man stelle sich vor, welche Verarmung des Proletariats es bedeuten würde, wenn man grosse Künstler, grosse Gelehrte, grosse Forscher nur nach ihrer Klassenzugehörigkeit und ihren dadurch bedingten Aeusserungen betrachten und ihren Wert für das Bildungsbedürfnis der Arbeiterschaft danach bemessen wollte. ...
>
> Was an grossen Dichtern, an den grossen Männern überhaupt wirksam ist und wirksam bleibt, ist just das, was über ihre Klasse hinausführt. Der Fall liegt verhältnismässig einfach, wenn der Künstler in die Periode des Aufstiegs seiner Klasse gehört, wie zum Beispiel Schiller. Doch auch die absteigende Klasse kann Künstler hervorbringen, grosse Männer, die zerstören helfen, was zur Zerstörung reif ist. So waren die französischen Enzyklopädisten am Ende des 18. Jahrhunderts zum grössten Teil Angehörige der Adelsklasse und bereiteten die grosse französische Revolution ebenso vor wie ihr Klassengenosse Voltaire. Entscheidend bleibt immer, was an ihren Werken, an ihrem Wirken über die Klasse hinausführt, und nur deshalb, weil es hinausführt, sind sie grosse Männer, grosse Künstler, grosse Gelehrte. ... Die materialistische Geschichtsauffassung kann uns die tiefsten Einsichten auch auf dem Gebiet der Kunst schenken. Ihre schablonenhafte Anwendung jedoch, die nur oberflächlich mit 'Klassenzuge-

> hörigkeit' arbeitet, führt hier wie auch sonst zu den ärgsten Fehlschlüssen, die aber gerade hier auch die schlimmsten praktischen Folgen nach sich ziehen" (Bach 1913, S 41 f.).

Die Kunst eile immer ihrer Zeit voraus und alle große Kunst sei revolutionär, weil sie neue Elemente in sich enthalte (Bach 1913, S 44). Die Kunst höre auf, "sie selber zu sein", wenn sie nicht aus den heteronomen Bedingungen (für Bach die heteronomen Bedingungen der bürgerlichen, kapitalistischen Ordnung) hinauszustreben trachte (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2). Bachs Formulierung, alle große Kunst sei revolutionär, weil sie über sich und ihre Zeit hinausweise und neue Elemente enthalte oder schaffe, blieb für Bach dabei verbindlich, von 1913 über den Wahlaufruf von 1919, über einen Aufsatz aus dem Jahr 1923 (Bach 1923, S 114) und bis - dort in etwas anderer Formulierung - 1931 (Bach 1931, S 94). In den 20er Jahren nahm Bach musikphilosophische Überlegungen nur in recht geringem Maß in seine Schriften auf, und wenn, dann meist unter - oft wörtlicher - Verwendung älterer Formulierungen oder beschränkt auf isolierte Fragestellungen (vgl. etwa Bach 1923, Bach 1929 b). Erst 1931 führte Bach seine musikphilosophischen Ideen weiter; er schrieb zur gesellschaftlichen Bedingtheit der Kunst - ganz anders formuliert, als 1913 und 1919, aber inhaltlich nicht weit von den früheren Aufsätzen entfernt, in der Formulierung sogar dem von 1911 verwandt (der Aufsatz von 1911 beinhaltete die Formulierung vom "Emporblühen aus dem Volksganzen"):

> "Der Künstler steht in der Gemeinschaft; er ist ohne sie nicht zu denken, ebenso wie sich Kunst nur in der menschlichen Gemeinschaft entwickelt hat. Der Künstler spricht nur aus, was die Gemeinschaft im tiefsten Grunde denkt und fühlt; er ist ihr Sprachrohr. Er ist es jedoch auf seine Art, durch sein eigenes Inneres, durch sein

> eigenes Wesen, durch seine eigene Form" (Bach 1931, S 92)(1).
>
> "Es genügt nicht, wenn der Künstler - es gibt sozialistisch denkende, zumindest sozialistisch fühlende Künstler - nur 'Sprachrohr' ist, nur als Sprachrohr sich fühlt. Er spreche das aus, was ihn selber bewegt, und er spreche es so aus, wie es ihm angemessen ist, in seiner Form. Nachher wird sich entscheiden, ob das, was ihn bewegt, allgemeingültig ist, alle bewegt, obwohl es ihnen selber noch nicht klar bewußt ist. Die Kunst hat allemal den Vorsprung ..." (Bach 1931, S 94).
>
> "Indes, es lebt auch eine Kunst, deren Schöpfer tot sind. Sie lebt in uns, weil die Elemente dieser einstmals ganz neuen und darum unverstandenen Kunst in eine Zukunft verwiesen haben, die jetzt Gegenwart geworden ist" (Bach 1931, S 94).

Drei wesentliche analytische Grundlinien werden in allen bisher zitierten Aussagen Bachs deutlich:

a) Dialektische Analyse: Kunstwerke sind, von ihrer Genese her betrachtet, grundsätzlich gesellschaftlich bedingt, aber in individueller Ausformung entstanden.

b) Historische Analyse: Ihre gesellschaftliche Bedingtheit erfordert die historische Analyse, um Zeitverhaftetes vom über die Zeit Hinausweisenden scheiden zu können.

c) Musikimmanente Analyse: Der Niederschlag der gesellschaftlichen Bedingtheit und ihrer individuellen Ausformung, wie auch die neuen Elemente sind nirgends anders, als in der Musik selbst aufzusuchen und zu finden.

---

(1) Vgl. zu weiteren Folgerungen aus diesem Zitat wie auch insgesamt zum Thema dieses Kapitels oben Kap. 2.4., hier insbes. S 274 - 279, S 282 - 285.

Auch einige Folgerungen, die Bach hieraus zog, wurden bereits deutlich:

a) Die Kunst muß, soll die individuelle Ausformung bei grundlegend gesellschaftlicher Bedingtheit gelingen, freigehalten werden von heteronomen Zwängen und Einflüssen: Autonomie ist Grundbedingung und Forderung jeder Kunst.

b) Unter dieser eben genannten Bedingung entstandene Kunst beinhalte, wenn sie "große" Kunst ist, neue, über die Zeit und ihre gesellschaftlichen Bedingungen hinausweisende Elemente. Dies macht zugleich ihr Revolutionäres aus.

Aus diesen Grundlinien und ihren ersten Folgerungen einerseits, aus der Tatsache, daß Bach sozialdemokratischer Kulturpolitiker war andererseits ergaben sich konsequent die weiteren wesentlichen Argumentationsstränge, die im folgenden nachzuzeichnen sind: Hinweise zur musikimmanenten Analyse, Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Kunst(re)produktion, -distribution und -rezeption im Kapitalismus, Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ästhetik, Folgerungen für das Verhältnis zwischen Kunst bzw. Künstlern und dem Sozialismus bzw. dem Proletariat (1). Diese vier Hauptbereiche - zu denen wechselnd eine Reihe in diesem Zusammenhang weniger bedeutende Folgerungen und Aussagen traten - sind nicht in allen einschlägigen Aufsätzen Bachs in gleicher Intensität zu finden, stehen aber doch meist im Vordergrund.

---

(1) Damit ist belegt, daß die am Anfang dieses Kapitels geschilderten Einschätzungen Bachs durch Kannonier und Kotlan-Werner (vgl. oben S 535) zumindest für Bachs theoretische Äußerungen nicht zutreffen.

Die Hinweise zur musikimmanenten Analyse hat Bach in sehr geringem Umfang näher ausgeführt; mir ist zudem kein Beispiel für ihre konkrete Anwendung durch Bach an einem Musikstück bekannt (1).

> "Allein revolutionär ist Wagner nicht durch einzelne Sätze, sondern durch die Gesamtheit und das Gesamtwesen seiner Kunst. Er hat uns eine neue Musik gegeben, eine neue dramatische Dichtkunst durch die Vereinigung von Ton und Wort, er hat unvergessliche Gestalten, unvergessliche Töne uns geschenkt, unser Wesen bereichert - ist das nicht genug? Und vor allem: ist nicht gerade dies revolutionär? Man erkennt dies um so klarer auf jenen Gebieten der Kunst, wo nicht das Wort den Inhalt vermittelt. Zum Beispiel: Ist Rembrandt ein Maler, dessen Werke auch dem Sinn des Proletariers erschlossen werden müssen, oder nicht, ist er ein grosser Künstler, ein revolutionärer Künstler oder nicht? Ist die Musik Beethovens revolutionär oder nicht? Ja, man muss geradezu die Forderung aufstellen, dass der Künstler für uns nur soweit existieren darf, als er in seinen Werken existiert" (Bach 1913, S 41; Hervorh. W.J.) (2).

> "Man hat wiederholt eine Geschichte der Kunst als eine Geschichte ihrer Technik schreiben wollen. Diese Geschichte würde die Abhängigkeit der Kunst von ihren zeitlichen Bedingungen aufs schärfste enthüllen müssen. Die Technik altert, nur manche ihrer Erfahrungen bleiben auch für künftige Zeiten. ... Die Technik ist also das Vergängliche am Kunstwerk. Ewig bleibt sein Inhalt, mit dem die Form zugleich gegeben ist. Jedes wahre Kunstwerk ist so, wie es ist; es kann nicht 'erneuert', nicht 'verbessert' werden. Weil also Form und Inhalt eins ist, wird auch nur mit einem der beiden Bestandteile das Ganze preisgegeben ..." (Bach 1913, S 44; Herv. i.O.).

---

(1) Im Hinblick darauf - aber auch über diesen Zusammenhang hinaus - wäre eine Analyse der Musikrezensionen Bachs in der AZ von größtem Interesse; sie würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

(2) Zur Stellung der Sozialdemokratie zum Komponisten Richard Wagner vgl. oben Kap. 2.3.

Bach unterschied also zwischen der "Technik" eines Kunstwerks als seiner äußeren Gestalt, die zeitlich gebunden sei, sich also historisch verändere und daher vergänglich sei, und dem "Inhalt", mit dem die "Form" zugleich gegeben sei. Inhalt und Form machen - nach Bach - in geglückten Kunstwerken das über die Zeit der Entstehung Hinausweisende aus.

Hier ist zu erinnern an einen Satz aus diesem Aufsatz Bachs, der bereits oben (S 538) zitiert wurde und der im Original im Anschluß an die Unterscheidung zwischen Technik, Inhalt und Form steht:

> Der Künstler "sieht sich an Bedingungen geknüpft, durch Zeit und Abstammung, durch seine Klassenlage, denen seine Kunst kraft der innewohnenden Elemente, emporgetrieben durch die Autonomie der Kunst, zu entrinnen strebt" (Bach 1913, S 44).

Zu erinnern ist weiters an einen ebenfalls bereits oben zitierten Satz (vgl. oben S 538) daß es eine absolute Autonomie jenseits aller Bedingungen nicht geben könne (Bach 1913, S 44), daß also die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst auch bei verwirklichter Autonomie weiterhin Rahmenbedingungen setze. Der Zusammenhang der Aussagen von den der Kunst innewohnenden Elementen, die von der Autonomie emporgetrieben werden, mit Bachs Sicht der gesellschaftlichen Bedingtheit jeglicher Kunst und mit der Unterscheidung von Technik, Inhalt und Form ergibt das Kernstück von Bachs Musikphilosophie und -ästhetik: Bach geht von einem immanenten Bewegungsgesetz im künstlerischen Schaffen aus, das bestimmt wird durch den Anspruch jeder "großen" Kunst nach Autonomie, die über die Bedingungen der Zeit, der Abstammung, der Klassenlage hinausstrebe; diese Bewegung und Auseinandersetzung vollziehe sich im Werk selbst ("kraft der innewohnenden Elemente"), muß also - so ist er-

stens zu folgern, auch wenn Bach dies nur angedeutet, nicht aber klar ausgesprochen hat - auch im Werk selbst ihre ablesbaren Spuren hinterlassen haben. Technik sei - nach Bach - das zeitlich Gebundene, während Inhalt und Form über die Zeit hinausweisen. Inhalt und Form repräsentieren demgemäß, so ist zweitens zu folgern, den treibenden Anspruch der Autonomie, die Technik hingegen die Bedingungen, an die sich der Künstler geknüpft sieht in Zeit, Abstammung und Klassenlage. Innerhalb des Werks selbst vollzieht sich daher das Bewegungsgesetz der Kunst in der Auseinandersetzung zwischen Inhalt und Form - als über die Zeit hinausweisend - einerseits, und der Technik - als zeitlich gebundenem - andererseits. Bach sprach in diesem Aufsatz nur von der "großen" Kunst; sie enthalte Elemente, die über die Zeit hinausweisen. Zu folgern ist drittens, daß in dieser "großen" Kunst nach Bachs Auffassung geglückt ist, den Anspruch nach Autonomie der Kunst (also den Anspruch ihres Inhalts und ihrer Form) trotz der zeitlichen Bedingungen (der Technik) zu verwirklichen, ihm zum Durchbruch zu verhelfen, aber nicht durch die Negierung der - geschichtlich gegebenen - Technik, sondern durch die produktive Auseinandersetzung mit ihr (1). Insofern kann man also von einer Eigengesetzlichkeit in jeder "großen" Kunst sprechen, die nach der Lösung der Spannung zwischen den Anforderungen von Inhalt und Technik einerseits, den Anforderungen der Technik andererseits durch den Künstler verlange. Viertens ist zu folgern, daß von dieser im Werk vollzogenen Auseinandersetzung zwischen dem beharrenden Gewicht der Technik und dem treibenden An-

(1) Umgekehrt ist für die nicht "große" Kunst zu folgern, daß genau dies in ihr nicht geglückt ist, daß die Technik kraft ihres Schwergewichts die Durchsetzung des Anspruchs der Autonomie verhindert habe und daher das zeitlich Gebundene - in Form der zeitlich gebundenen äußeren, "technischen" Hülle - dominiere.

spruch der Autonomie in Inhalt und Form weder Technik noch Inhalt und Form unberührt bleiben, daß sie einander vielmehr wechselseitig - in der Auseinandersetzung - erst zur vollen Entfaltung bringen. Das heißt aber, daß der Künstler - ich greife auf Kap. 3.2.3. vor und eine Formulierung Adornos auf - die Gesetze seiner Kunst verändert, indem er sie befolgt (1); die Dialektik gesellschaftlicher Bedingtheit der Genese von Kunstwerken bei gleichzeitiger individueller Aus- und Überformung wandert so ins Werk selbst ein. Noch eine dritte Ebene der Dialektik schält sich nun heraus: Wenn die Technik bestimmt ist durch Bedingungen, die Bach als solche der Zeit, der Abstammung und der Klassenlage benannt hat, dann ist die Auseinandersetzung, die der Künstler zwischen Inhalt und Form einerseits, der Technik andererseits austrägt, zugleich die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit, deren Repräsentant die Technik ist. Damit wird ein dialektischer Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und der Gesellschaft benannt.

Bachs kurze Formulierungen des Aufsatzes von 1913 umreißen, wenn auch bruchstückhaft, somit eine in sich recht geschlossene und konsequente Philosophie der Musik. Ihre Grundlinien und ihr Kernstück hat Bach in den folgenden Jahren zunächst nicht ergänzt oder korrigiert, sondern lediglich übernommen, vor allem und am ausführlichsten im Wahlaufruf in der AZ 1919 (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.). In den 20er Jahren kehrte von

---

(1) Zu vermuten ist, daß es dies ist, was Bach meinte, wenn er an früherer Stelle dieses Aufsatzes schrieb, das Denken bestimme umgekehrt auch das kommende Sein und gehöre mit zur materiellen Grundlage künftiger Zeit (Bach 1913, S 42; vgl. oben S 538).

der musikphilosophischen Substanz der Aufsätze von 1913 und 1919 nur die Aussage vom revolutionären Gehalt aller "großen" Musik durch ihre zukunftsweisenden Elemente in den weiteren Äußerungen Bachs immer wieder (David J. Bach, Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7; Bach 1923, S 115; Bach 1926 c, S 2; David J. Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12; Bach 1929 b, S 97). Dazu traten, allerdings selten, Stellungnahmen zu Detailfragen, die aber die Position Bachs von 1913 nicht veränderten oder ergänzten, sondern aus ihnen resultierten, wie 1923 einige Aussagen zum Verhältnis der Hörer zu "absoluter" Musik einerseits und zu Programmusik andererseits (Bach 1923, S 116 f.).

Erst 1931 führten Bachs musikphilosophische Überlegungen zu einem Aufsatz mit neuen Elementen. Dieser Aufsatz erschien in KuV (Bach 1931) und wurde in der AZ leicht verändert (ergänzt) nachgedruckt (David J. Bach, Sozialismus und Kunst, in: AZ 26.7. 1931, S 16). Zum Bereich der musikimmanenten Analyse traten hier jedoch ebenfalls keine neuen Gedanken hinzu. Er unterschied nun lediglich zwischen Inhalt und Form, die er 1913 noch nicht differenziert hatte, allerdings auch 1931 nicht, wie bei der Unterscheidung zwischen Technik und Inhalt/Form, von der Musik selbst her, sondern von der Wirkung und Funktion:

> "Es ist der Inhalt der Musik, nicht ein Programm, der ihr den Rang verleiht.
>
> Zum Inhalt gehört die Form, die notwendige, nicht zufällige Form, die ein Kunstwerk annimmt. Es gibt eine Flucht in die Form, ein Verstecken des Künstlers hinter die Form. Sie bändigt seine Seele, sie verhindert, daß das edle Gefäß berste - aber sie ermöglicht auch die Flucht vor sich selber, noch mehr,

> die Flucht vor der Umwelt. Für jene Flucht gibt es Beispiele auch bei Beethoven; für diese, für die Flucht vor dem Leben, keines. So nähern wir uns an der Hand Beethovens der Frage nach der Möglichkeit eines Verhältnisses, einer Beziehung zwischen dem Künstler und der Gemeinschaft, damit der Frage nach der möglichen und praktischen Beziehung zwischen Kunst und Sozialismus, der doch der Träger der Gemeinschaftsidee ist:
>
> Die Form ermöglicht es dem Künstler, individuell, das heißt er selber, einmalig, zu sein; der Inhalt gibt ihn der Gemeinschaft zurück" (David J. Bach, Sozialismus und Kunst, in: AZ 26.7. 1931, S 16; Hervorh. nicht ber.).

Bachs Überlegungen zum Bereich von Technik und Inhalt bzw. Form führten umgekehrt zur Frage, ob denn "sozialistische Kunst" möglich sei:

> "Nicht jeder, der proletarisch oder sozialistisch fühlt und reimt, hat ein Gedicht geschrieben, das diesen Namen wirklich verdiente. Bei der allgemeinen Verbreitung des Lesens und Schreibens ist es wahrhaftig nicht schwer, eine hilflose Erzählung voll guter sozialdemokratischer Gesinnung niederzuschreiben. Doch damit ist man kein Dichter. Unsere grossen Führer würden auch verflucht schlechte Gedichte machen, und es fällt niemandem ein, solche von ihnen zu verlangen. Ebensowenig darf es eine sozialistische Forderung an die Künstler sein, dass ihre Werke dem Parteiprogramm entsprechen müssen, um für das Proletariat Wert zu erlangen. Ueber diesen Unsinn hat sich schon Marx mit genügender Deutlichkeit ausgesprochen. (Vergleiche den Briefwechsel Marx-Freiligrath, veröffentlicht von Mehring in der 'Neuen Zeit'.) Für den Arbeiter, der zur Kunst ein Verhältnis gewinnen will, sind solche 'Dichtungen' wertlos, ja schädlich. Denn er sucht das Revolutionäre nicht dort, wo er es einzig und allein zu suchen hat, im Künstlerischen des Werkes, das heisst in Form und Inhalt, die gemeinsam gegeben sind, sondern im Stoff, der etwas ganz anderes ist als der Inhalt. Eine Geschichte kann einen interessanten, rührenden Stoff haben und doch ganz inhaltsleer sein. Der Inhalt liegt nicht in dem geschilderten Vorgang an sich ..." (Bach 1913, S 45).

Bachs Feststellung, der "Stoff" sei völlig anderes als Inhalt und Form, impliziert gleichzeitig, daß die oben genannte Austragung der Dialektik von Technik und Inhalt sowie Form durch den Künstler vom Stoff, als äußerem Sujet, kaum berührt wird (1). Dieser Teilbereich - die Kehrseite der Frage nach dem Verhältnis von Technik und Inhalt sowie Form - wurde von Bach auch in den 20er Jahren immer wieder angesprochen, allerdings in der Regel nicht in dem größeren musikphilosophischen Zusammenhang. Bachs Einstellung in diesem Punkt änderte sich offenbar im Lauf der Jahre. Während 1913 Bachs Aussagen (vgl. das Zitat oben) den Gedanken an eine von vornherein als sozialistisch gedachte Kunst zwar nicht ausdrücklich ablehnten, aber doch sehr stark in Frage stellten, während 1919 diese Frage unerwähnt blieb, schrieb Bach 1921:

> "Denn wir können uns bei der 'Neutralität' der Kunst nicht gänzlich bescheiden. Es gibt künstlerisch wertvolle und jedenfalls künstlerisch zu rechtfertigende Stücke, ernste und heitere, ja auch Lieder, Couplets, Soloszenen und dergleichen, die ihre revolutionäre, sozialistische Gesinnung ganz unbekümmert, ausdrücklich aussprechen" (David J. Bach, Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7).

In die Jahre 1923, 1924, 1927 und 1929 fielen weiters eindeutige Stellungnahmen Bachs für Kampflieder und Lieder, die den Demonstrationen und Aufmärschen der

---

(1) Diese Unterscheidung zwischen Stoff einerseits und Inhalt und Form andererseits spielte, obwohl nicht direkt angesprochen, im Aufsatz von 1923 eine Rolle bei Bachs Bemerkungen zu Programmusik und "absoluter" Musik; sie führte ihn zur deutlichen Bevorzugung der "absoluten" Musik gegenüber der "mehr an Zeit und Schicht ihrer Entstehung" gebundenen Programmusik (Bach 1923, S 116).

Sozialdemokratie entsprechen konnten, sowie die Aufforderung an die Arbeiter-Gesangvereine, sich nicht mit der Eroberung des Erbes zu begnügen, sondern auch sich der zeitgenössischen Musik, insbesondere der zeitgenössischen sozialistischen Chormusik zuzuwenden (1). 1926 ging Bach noch einen Schritt weiter, als 1921, indem er forderte, der Entwicklung sozialistischer Kunst fördernd nachzuhelfen:

> "Aber vielleicht wird es einmal auch sozialistische Kunst geben. Wir stehen in ihren Anfängen. Nicht jedes Drama, das einen edlen Arbeiter und Sozialdemokraten und einen grundschlechten Unternehmer zeigt, ist ein sozialistisches Drama. Nicht jedes Bild, das eine Schmiede darstellt oder einen großen Maschinensaal, ist ein sozialistisches Kunstwerk. Man sollte den Mut haben, Kunstwert von anderen Gefühlswerten zu trennen. Die Marseillaise war auch einmal eine heilige Melodie, mit Recht. Ihr Kunstwert ist recht unbeträchtlich. Ein schöner Leitartikel ist mehr wert, auch künstlerisch wertvoller, als ein schlechtes Gedicht. Aber ein schlechtes Theaterstück wird nicht besser und für den Aufstieg der Arbeiterklasse nicht brauchbarer, weil alle aus Versammlungen wohlbekannten Redensarten darin vorkommen. In Wirklichkeit kann man gar nicht erwarten, schon heute eine sozialistische Dichtung und eine sozialistische Kunst zu haben. Auch die anderen Klassen der Gesellschaft haben Jahrhunderte gebraucht, um solch eine Kultur zu erzeugen. ... Allein man darf nicht auf die Entwicklung warten, sondern man muß ihr fördernd nachhelfen, geradeso wie die Arbeiterklasse durch ihren sozialistisch bewußten Willen nicht bloß Objekt, sondern auch Subjekt ist. Bloß mit rückwärts gewandtem Gesicht läßt sich die Kunst nicht erobern und über die Vergangenheit allein wird die Zukunft vergessen" (Bach 1926 c, S 3).

---

(1) Vgl. AZ 19.1. 1923, S 7; AZ 3.2. 1923, S 5; Bach in ASZ 4/1924, S 3 - 5; David J. Bach, Der Arbeitersang vor neuen Aufgaben, in: AZ 12.7. 1927, S 3 f.; D.B., Der Lassalle-Marsch, in: AZ 1.5. 1929, S 5 f.; vgl. auch oben S 413 - 416, S 419 f.).

1927 schrieb Bach, ähnlich wie ein Jahr zuvor:

> "Aber verhehlen wir es uns nicht, daß gerade die Jugend sich vom Theater, von den bisher üblichen Formen der Kunstpflege überhaupt, ein wenig zurückzieht. Die Jugend ist aktivistisch, mehr dem Leben zugewendet, und ihr ist die Kunst nur als Ausdruck des Lebens von Bedeutung. Daraus erklären sich die Versuche der Jugend, zu einer neuen Form des Theaters zu gelangen. Man mag es dilettantisch schelten, aber aus solch bewußtem Dilettantismus haben sich immer an entscheidenden Wendepunkten strenge künstlerische Formen entwickelt. An solchen Bestrebungen kann eine sozialdemokratische Kunststelle nicht achtlos vorbeigehen. Wir hoffen auf die Jugend und müssen sie darum unterstützen. Wir hoffen, dies nicht bloß im Wege eigener Theateraufführungen, sondern durch besondere künstlerische Veranstaltungen, die auf das Interesse und die Mitwirkung der Jugend rechnen, erzielen zu können" (David J. Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12; Hervorh. i.O.).

Im selben Aufsatz nannte Bach einen Zyklus "Sozialistische Dichtung" für das Programm der Kunststelle für die Saison 1927/28 mit Lesungen von Ernst Fischer, Josef Luitpold, Martin Andersen Nexö, Bruno Schönlank und Ernst Toller; dann meinte er:

> "Die glücklichen Versuche der sozialistischen Studenten, die Politische Revue neu zu schaffen, sollen durch die Kunststelle mit allen Kräften gefördert werden, die Möglichkeiten neuer Wege praktisch erprobt werden" (David J. Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12).

Bezeichnend war allerdings für Bach, daß er solche Aussagen - wie auch hier - eher für das Theater, für die Politische Revue bzw. für die Literatur insgesamt machte, für Musik jedoch in weit geringerem Maß. Dies ist erneut feststellbar in seinem "Rechenschaftsbericht für 1928" (Bach 1929 a, S 285, S 287). 1931 kam Bach abermals auf diesen Problembereich zurück,

allerdings mit veränderten Formulierungen: Der Künstler sei "Sprachrohr" der Gemeinschaft, aber er könne es nur sein durch sein eigenes Inneres; erst später werde sich erweisen, ob das, was ihn bewegt habe, auch alle andern bewege (Bach 1931, S 92, S 94; vgl. die Zitate oben S 541 f.). Bach sah also hier keine Garantie darin, daß sozialistischer Anspruch eines Künstlers auch zu einem sozialistischen Kunstwerk führt, negierte aber nicht mehr diese Möglichkeit, die er 1913 noch als eher abträglich bezeichnet hatte.

Bachs Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Kunst(re)produktion, -distribution und -rezeption im Kapitalismus beschränkte sich im wesentlichen, sofern sie in musikphilosophischem Kontext steht, auf die Aufsätze der Jahre 1913, 1919 und 1931 (1).

> "Von den Gütern dieser Erde, deren Genuss man dem Proletariat weigert, ist nicht das letzte die Kunst. Armut und Unkenntnis sind als Stacheldraht um ihr Gebiet gezogen. Wer eindringen will, muss besitzend sein - oder er muss wissend werden" (Bach 1913, S 41).

So leitete Bach seinen Aufsatz von 1913 ein. Er führte dies zurück auf die Tatsache, daß Kunst - seit der frühbürgerlichen Epoche im übrigen (vgl. etwa Schleuning 1978) - zur Ware geworden war:

> "Die Kunst ist nämlich in der Hand der Besitzenden unter anderem auch ein Geschäft worden. Das Geschäft erfordert nun eine Massenverbreitung. So geht nun die theaterbeherrschende Bourgeoisie mit ihren Kunstwerken auch bei der Masse hausieren. Der Händler hat gleichzeitig ein Interesse am Mono-

(1) Aus seiner Praxis als Kulturpolitiker ergaben sich allerdings auch in anderen Artikeln Aussagen hierzu, jedoch stehen diese isoliert und nicht in musikphilosophischem Zusammenhang; zu ihnen vgl. unten S 579 - 584.

> pol und gleichzeitig ein Interesse an dessen Aufhebung; so bewegt sie sich ... mit ihrer Kunstpflege in unaufhörlichen Widersprüchen. Dass einige wohlmeinende Bürgerliche glauben, durch die Kunst die bösen Sitten des Klassenkampfes mildern zu können, sei nur nebenbei erwähnt. Das ausbeutende Kapital und das ausgebeutete Proletariat wissen das besser" (Bach 1913, S 45 f.).

1919 hat Bach diesen Gedanken etwas genauer ausgeführt. Zunächst stellte er sich und den Lesern die Frage, wie der Schein entstehen konnte, der Künstler sei ein Glied der bürgerlichen Gesellschaft, der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung unterworfen und Kunst müsse unpolitisch bleiben, während in Wirklichkeit jedoch die Künstler "ihr Opfer, ihr Ausbeutungsobjekt, wie jeder geistige Arbeiter, wie der Arbeiter überhaupt" sei (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2). Danach wiederholte Bach wörtlich einige Teile des Aufsatzes von 1913 zur Autonomie der Kunst und zur bürgerlichen Ästhetik und meinte:

> "Und schon darum muß unter der Herrschaft dieser Ordnung der Künstler ihr Höriger sein, ihr Sklave; manchmal ihr verwöhnter Sklave, aber letzten Endes doch immer ihr mißhandelter, ihr auf Gnade und Ungnade preisgegebener Sklave. Hier, an der Frage nach der Ordnung, nach dem Geist, der die Welt beherrschen soll, entscheidet sich nun nicht bloß mehr das Schicksal des einzelnen Künstlers; hier wird das Schicksal der Kunst entschieden. ...
>
> Schon die Klassenlage des Künstlers hat sich rein materiell auch innerhalb seiner eigenen bürgerlichen Klasse sehr verschlechtert. Dies gilt für den produzierenden schaffenden Künstler ebenso wie für den reproduzierenden, nachschaffenden. Denn was in ihrem Tun wirksam, schöpferisch ist, das widerstrebt der kapitalistischen Ordnung, die nur Ausbeuter und Ausgebeutete kennt; da ist dem Künstler sein Platz unwiderruflich angewiesen. Je mehr die Kunst aus diesem Verhältnis hinausstrebt - und sie muß es, weil sie sonst aufhört, sie selber zu

> sein -, desto mehr wird sie und der Künstler mit ihr von dieser bürgerlichen Welt preisgegeben, verleugnet, hinabgestoßen" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2).

Dann nahm Bach den zitierten Gedanken von 1913 auf, die Kunsthändler hätten das zwiespältige Verhältnis zum Monopol im Kunsthandel, es einmal zu fordern, einmal abzulehnen, je nach Geschäftsinteresse;

> "das Ende dieses Zwiespaltes ist der Verderb aller Kunst in ihrem Genuß, in ihrer Pflege, in ihrem Schaffen. Wird doch der Künstler von vornherein in den Zwang dieses Massenbetriebes gepreßt. Wer nicht die billige Schundware erzeugt, die dem Geschmack seines auftraggebenden Händlers - und das ist nicht dieser oder jener Händler, sondern das ist die kapitalistische Gesellschaft an sich - vollkommen entspricht, hat alle Aussicht, zu verhungern. Mit welchen Hoffnungen, mit welchen Idealen beginnt der junge Künstler seine Laufbahn! Aber was wird aus den vielen Hunderten Malern, Bildhauern, Musikern, Dichtern, wenn sie ihre eigenen Ideale nicht preisgeben, wenn sie an der Vergiftung des allgemeinen Kunstgeschmacks durch Schundware, wie sie jener Handel fordert, nicht teilnehmen wollen? Das heilige Eigentum, wird es auch in der Kunst beschützt? Gewiß. O, wir haben ein Urheberrecht; schade nur, daß es die Händlerinteressen schützt, aber weder den Künstler noch die Kunst. Ist nicht der Künstler in kunstgewerblichen Betrieben mit seinem Erzeugnis dem Unternehmer ebenso ausgeliefert wie irgend ein erfindungsreicher Arbeiter oder Techniker in einem Fabriksbetrieb? Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Indes, begreift der Künstler noch immer nicht seine wahre Klassenlage, so hat sein Herr, die kapitalistische Gewalt, sie längst begriffen" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2).

Schließlich hielt Bach noch fest, daß das Bürgertum "den Künstlern den Schein eines Gönnertums" vorgaukle, "das mit Aufträgen und mit Geld, natürlich viel Geld, doch nur innerhalb dieser ach so kunstfreund-

lichen und kunstbedürftigen kapitalistischen Ordnung zu finden ist" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 3).

Bach analysierte also 1913 und 1919 zwar nicht die Bedingungen der Kunstproduktion und Kunstdistribution, steuerte aber einige grundlegende Gedanken dazu bei, wovon eine solche Analyse ausgehen könnte. Kern der Überlegungen war der Gedanke, daß die Kunst zur Ware geworden sei, was auf den Künstler, aber auch auf die Kunstwerke selbst in starkem Ausmaß zurückwirke. Damit sind jene von außen auf die Kunst und ihre Produktion einwirkenden heteronomen Bedingungen benannt: Vermittelt durch die Gesetze des kapitalistischen Kunstmarkts verhindern nach Bach die Interessen des Bürgertums, am Vorrecht des Kunstbesitzes festzuhalten, Kunst und Politik zu trennen und - nicht zuletzt - mit Kunst Handel zu treiben und Gewinn zu machen die Verwirklichung des Strebens der Kunst nach autonomer Entwicklung gemäß ihren innewohnenden Gesetzen; dieser Prozeß der Verhinderung erfolgt, so ist aus dem oben zur Autonomie der Kunst und zur musikimmanenten Analyse gesagten zu folgern, nicht direkt und unmittelbar, sondern mittelbar durch die heteronomen Einflüsse auf das künstlerische Subjekt, dem durch diese Einflüsse die Austragung der Auseinandersetzung zwischen Technik und Inhalt sowie Form und somit die Durchsetzung der der Kunst innewohnenden Autonomie erschwert wird.

In den Aufsätzen von 1913 und 1919 ging Bach auf Fragen der Kunstreproduktion gar nicht, auf solche der Kunstrezeption nur am Rand ein; abgesehen von der Aussage, Armut und Unkenntnis seien als Stacheldraht um das Gebiet der Kunst gezogen (s.o. S 553), stellte er

hierzu bloß fest:

> "... zu den Mitteln, das Proletariat von der Kunst fernzuhalten, zählt auch das, den Geschmack der Masse zu verderben. Konsumware - schlechte Ware. Dies ist bei so vielen Industrien der Wahlspruch, der auch für die Kunstsurrogate gilt. ... Als Produzent wird der Arbeiter allem Künstlerischen entfremdet und wie nun erst als Konsument" (Bach 1913, S 45).

1931 ging Bach dieses Problem von der anderen Seite her an, von der des Rezipienten und seinem Bedürfnis nach Unterhaltung.

> "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.
>
> In allen diesen Fällen handelt es sich um die Befriedigung eines Wunschtraumes. Wir alle sind verwunschene Prinzen und Prinzessinnen, und die Operette erlöst uns von einer harten Wirklichkeit zu einem falsch vergoldeten Traum.
>
> Die Gefahr ist (vom Standpunkt des tätigen Sozialismus, nicht des Kunstgeschmacks aus gesehen): daß es beim Traum sein Bewenden hat, daß der Hörer, Zuschauer, Genießer solcher Art Kunst sich begnügt, billig zu weinen und billig zu lachen, billig empfindsam und billig edel und tapfer zu sein. Die Gefahr ist da, indessen sie braucht nicht überschätzt zu werden. Ein politisches Volk, eine politische Klasse kann es sich unter Umständen auch leisten, im Theater bequemlicher zu sein als außerhalb des Theaters" (David J. Bach, Sozialismus und Kunst, in: AZ 26.7. 1931, S 16; Hervorh. i.O.).

Losgelöst von musikphilosophischen Überlegungen gab es über die genannten und zitierten Aufsätze hinaus mehrfach Äußerungen Bachs zu den Bereichen der Kunst-(re)produktion, -distribution und -rezeption. Dies sind allerdings in der Regel konkrete Aussagen, gewonnen an der praktischen Arbeit Bachs als Kulturpolitiker der Gemeinde Wien und als Leiter der sozialdemokratischen Kunststelle; sie nehmen äußerst selten bezug auf die oben geschilderten Theorieansätze Bachs. Auf einige solcher pragmatischer Äußerungen wird unten näher eingegangen.

Auch Bachs Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ästhetik hatte, wie die Hinweise zur musikimmanenten Analyse, geringen Umfang. Sie war im wesentlichen beschränkt auf die Aufsätze aus den Jahren 1913 und 1919. Die "bourgeoise Kunstbetrachtung"

> "ist zu hoffnungslosem Schwanken verurteilt: sie muss das einemal die Autonomie der Kunst, die sich vor allem in den Gesetzen ihrer Form ausdrückt, anerkennen und fordern, das anderemal leugnen und verwerfen, je nachdem im Kunstwerk der Klassencharakter den Besitzern und Nutzniessern der Kunst entspricht oder nicht" (Bach 1913, S 44; Hervorh. i.O.).

> "An Stelle der bürgerlichen Kunst (der revolutionären bürgerlichen Kunst der Frühzeit des Bürgertums; W.J.) tritt die bourgeoise Aesthetik, und diese ist der Feind des Proletariats. Von dieser müssen wir uns fernhalten, nicht von der Kunst, die einstmals aus der bürgerlichen Klasse hervorging. Die Aesthetik ist die Lehre vom Schönen. Sie will uns Vorschriften für die Kunstbetrachtung geben. Da ihr an Schiller, zumindest am jungen Schiller, der Inhalt seiner Werke nicht mehr passt, so soll nur noch die schöne Form gelten. Aber unter Umständen ist sie bereit, beides, also das ganze Werk, den ganzen Künstler fallen zu lassen" (Bach 1913, S 43).

Für den Vorwurf des letzten Satzes führte Bach als Bei-

spiel ein Gedicht von Freiligrath ("Aus dem schlesischen Gebirge") an, das noch vor dreißig Jahren in den Schulbüchern zu finden gewesen sei, nun aber nicht mehr;

> "Dieses schöne Gedicht ist aus den Lesebüchern verschwunden. Ist seine Form, seine Sprache nicht wunderschön? Doch was tut's? Um seines sozialen Inhalts willen muss es entfernt werden; dieselbe Aesthetik, die nur die Form, die Sprache als entscheidendes Merkmal gelten lassen möchte, sieht plötzlich wieder den Inhalt für massgebend an, wenigstens für ihre praktischen Zwecke der Schulbeherrschung, der Beeinflussung der jungen Gemüter. Sie gibt unter diesen Umständen die oberste Forderung preis: Autonomie der Kunst" (Bach 1913, S 43; Hervorh. i.O.).

Der Vorwurf Bachs an die bürgerliche Ästhetik gründete sich also darauf, daß diese, nach Bach, erstens ihren Maßstab einmal beim Inhalt, das andere mal bei der Form suche und daß sie ein Kunstwerk ablehne, wenn es nicht "dem Klassencharakter der Besitzer und Nutznießer" der Kunst entspreche (zu den "Besitzern und Nutznießern" s.o. S 553 - 555). Zweitens müsse daher die bürgerliche Ästhetik einmal die Autonomie der Kunst fordern, das andere mal blockieren, und zwar letzteres, so ist zu folgern, auf beiden Ebenen: sowohl auf der der Eingriffe von außen in den Prozeß künstlerischen Schaffens (durch Setzung von heteronomen Bedingungen, durch den Markt etc.), als auch auf der der werkimmanenten Betrachtung (durch disqualifizierendes Urteil). Dieser Zwiespalt in der bürgerlichen Ästhetik läuft somit parallel zum von Bach ebenfalls konstatierten Zwiespalt im Verhältnis des Bürgertums zur Kunst auf der Ebene des Kunstbesitzes und Kunsthandels (s.o.). Zu folgern ist aus der Sicht Bachs weiters, daß die Autonomie der Kunst für die bürgerliche Ästhetik nicht (wie für Bach) im Kunstwerk selbst begründet und von dort

her mit der Forderung nach Freiheit von heteronomen äußeren Bedingungen verbunden sei, sondern bloß beliebig setzbare Kategorie.

1919 wiederholte Bach seine Argumentation von 1913 zu diesem Punkt größtenteils wörtlich (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2 f.).

Folgerungen für das Verhältnis zwischen der Kunst (bzw. den Künstlern) und dem Sozialismus (bzw. dem Proletariat) waren das zentrale Thema der drei hier bedeutsamsten musikphilosophischen Aufsätze Bachs aus den Jahren 1913, 1919 und 1931, wie schon aus den Titeln der Aufsätze hervorgeht. Aus zwei Punkten ergab sich für Bach die Notwendigkeit für Arbeiterschaft und Sozialdemokratie, sich mit Kunst - der vergangenen und der zeitgenössischen - auseinanderzusetzen. Der eine Punkt war die Tatsache der weitgehenden Ausgeschlossenheit von Arbeitern aus der Rezeption von Kunst (durch die hohen Kosten und durch die Schranke mangelnder Bildungsmöglichkeiten): Wer in das Gebiet der Kunst

> "eindringen will, muss besitzend sein - oder er muss wissend werden. Er muss erkennen, dass dahinter Schätze liegen und mehr, dass er auch diese Schätze gewinnen muss, will er alle anderen gewinnen. Das heisst aus dem Bild in die klare Erkenntnis des Kampfes übertragen: die Kunst ist ein wichtiges, ja unerlässliches Mittel zur Befreiung des Proletariats, zur Befreiung der Menschheit" (Bach 1913, S 41; Hervorh. nicht ber.).

Die Ausgeschlossenheit der Arbeiter aus der Kunstrezeption gelte es also zu überwinden. Den anderen der beiden Punkte leitete Bach unmittelbar aus seinen Gedanken zur Musikphilosophie ab: Alle "große" Kunst eile ihrer Zeit voraus, enthalte neue Elemente in sich

und sei deshalb revolutionär (Bach meinte diesen Begriff im Zusammenhang mit der Kunst nicht politisch, sondern im Sinn der "neuen Elemente" jeder "großen" Kunst); dies habe sie gemeinsam mit dem Proletariat. Bach sah Kunst und Proletariat quasi als Verbündete mit gemeinsamem Ziel. Diesen zweiten Punkt verband Bach häufig - ganz in der Tradition etwa eines Mehring (vgl. oben Kap. 2.) - mit dem Bild einer absterbenden bürgerlichen Kultur, die die Kunstwerke ihrer eigenen revolutionären Frühzeit verleugne oder nur mehr rein museal betrachte.

> "Die Arbeiterschaft muss ein Gebiet der Kunst nach dem andern in Besitz nehmen. 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. Wir treiben so praktische Aesthetik. ... Wir dürfen nichts von dem verschmähen, was Kunst ist. Lernt der Arbeiter erst einmal erkennen, was Kunst ist, so weiss er gar wohl, das zeitlich Bedingte von dem ewig Gültigen zu trennen. Wer den Arbeiter von irgendwelchen Schätzen der Kunst fernhalten will, weil der Künstler einer andern Klasse, einem andern Gefühlskreis entstammt, treibt mit noch so radikalen Redensarten bourgeoise Aesthetik. Das Proletariat verschmäht auch mit nichten die verstossene Kunst, die eine feig und alt gewordene Klasse mit samt ihren Ueberlieferungen preisgegeben hat. Wir sind die Erben der deutschen Kunst, wie wir die Erben der deutschen Philosophie, der deutschen Wissenschaft sind. Und die Kunst wird niemals mehr vom Proletariat getrennt werden können, denn das Proletariat ist nicht nur die aufsteigende Klasse, es ist die Klasse, die mit sich die ganze Welt befreit. Es ist die Klasse, die über sich hinaus wirkt, und darin ist es eins mit der Kunst" (Bach 1913, S 46; Hervorh. i.O.).

Beide Argumentationen wurden zu feststehenden Redensarten in fast allen größeren Aufsätzen Bachs; sie erhielten in den Schriften Bachs aus den 20er Jahren,

isoliert von den Zusammenhängen der Aufsätze von 1913 und 1919, den Charakter eines Schlagworts (vgl. als ein Beispiel von vielen: Bach 1923, S 112 - 115). Diese Aussagen zum Zusammenhang von Kunst und Proletariat hat Bach in den Aufsatz von 1919 übernommen, sie jedoch - es handelte sich ja um einen Wahlaufruf an die Künstler - ergänzt. Die Künstler müßten "endlich erkennen, daß der Sozialismus die Lebensbedingung der Kunst ist", weil nur er die Autonomie der Kunst garantieren wolle und könne (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 2). Unter Hinweis auf den kapitalistischen Kunstmarkt schrieb Bach:

> "Der Sozialismus aber will in Sachen der Kunst noch etwas ganz anderes als einen Wechsel des Auftraggebers, des Bezahlers oder gar Händlers. Nicht ein einzelner, nicht irgend eine Institution soll letzten Endes der Auftraggeber sein, sondern die Künstler sollen sich in ihrem Schaffen durchaus als Beauftragte des Volksbewußtseins fühlen, bewußt aus dem Bewußtsein des Volksganzen heraus schaffen" (David J. Bach, Die Künstler und der Sozialismus, in: AZ 9.2. 1919, S 3).

Alle diese Argumente - mit Ausnahme des letzten, dies aber in ganz anderer Formulierung - nahm Bach in seinen Aufsatz von 1931 nicht mehr auf. Nun argumentierte er auf der Basis der Überlegung, die ja schon 1911 eine Rolle gespielt hatte ("Emporblühen aus dem Volksganzen"), daß der Künstler, zwar individuell und seiner Persönlichkeit gemäß, ausdrückt, was die "Gemeinschaft" "im tiefsten Grunde denkt und fühlt" (vgl. dazu auch oben S 275, S 541 f.).
Der Zusammenhang zwischen Kunst bzw. Künstlern und Sozialismus bzw. Proletariat wurde hier von Bach nicht mehr in einfachen Entsprechungsverhältnissen und Übertragungen gesucht, wie noch 1913 und 1919, sondern es sei Aufgabe des Sozialismus, den Künstlern zu ermögli-

chen, auf ihre Weise auszusprechen, was die Gemeinschaft bewege;

> "Gemeinschaft und Kunst gehören zusammen - dies verstehen heißt ein Stück Sozialismus verwirklichen. Helfen wir den Künstlern, sich auszusprechen; wenn sie wirkliche Künstler sind, werden wir verstehen, daß sie - wir sind. Um uns selber zu befreien, um auch von innen heraus der Zeiten Bau zu vollenden, dazu brauchen wir die Kunst, und dazu ist sie da" (Bach 1931, S 94; Hervorh. i.O.).

Bachs Beiträge zu einer Musik- bzw. Kunstphilosophie und -ästhetik hinterlassen eine Reihe von Fragen, allein schon wegen der geringen Quantität der Schriften hierzu, die gegenüber der Qualität der in manchen Teilbereichen sehr genau ausgearbeiteten Gedanken Bachs erstaunlich ist. In einer Biographie Bachs müßte dieser Frage eingehender nachgeforscht werden, als es hier möglich ist. Die - ebenfalls erstaunliche - Tatsache, daß Bach zwischen 1919 und 1931 kaum Aufsätze zu diesen Bereichen veröffentlicht hat, ist möglicherweise damit erklärbar, daß er durch die aktuellen Fragen des Tags angesichts seiner vielen Ämter und Funktionen absorbiert war. Aber auch seine Ansätze zu einer Musikphilosophie selbst werfen Fragen auf, Fragen, die vielfach daraus entspringen, daß Bach manche Detailüberlegungen recht genau, manche bloß andeutungsweise formuliert hat, und daraus, daß in den drei hier wesentlichen Aufsätzen durch deren Kürze und auch die Kürze der einzelnen Überlegungen, die oft sehr komprimiert formuliert sind, die Gewichte sehr ungleich verteilt sind. So hat Bach weder in diesen drei Aufsätzen, noch in den anderen Aufsätzen der 20er Jahre versucht, seinen musikimmanenten Zugang zur Analyse von Musik zu konkretisieren; genau dies wäre aber notwendig gewesen, um die Aussage, die "große" Kunst bzw. Musik sei durch

ihre neuen Elemente revolutionär und weise in die Zukunft, abzustützen. Zwar ist das dahinterstehende dialektische Modell Bachs als philosophische Überlegung sehr überzeugend und wichtig (nicht zuletzt im Hinblick auf die viele Jahre später entstandene "Philosophie der neuen Musik" von Adorno; vgl. unten Kap. 3.2.3.); ohne Konkretion bleibt es jedoch nicht nur etwas blaß, sondern auch, und vor allem, für jeden nicht musikphilosophisch eingearbeiteten Leser unverständlich und wirkungslos. In den Aufsätzen Bachs aus den 20er Jahren, in denen der Satz von der revolutionären "großen" Musik als stereotype Formel immer wiederkehrt, erscheint er schließlich, ohne die zugehörige Theorie vorgetragen, degradiert zur bloßen Worthülse, die ein völlig unkonkretes Entsprechungsverhältnis "große Kunst" = "revolutionär" postuliert. Zudem blieb dabei in Bachs Aufsätzen die Unterscheidung zwischen "Inhalt" und "Form" recht schwammig; sie hätte im Hinblick auf den grundsätzlich dialektischen Ansatz Bachs einer Präzisierung bedurft, da, gleichgültig, wie man nun Inhalt und Form jeweils definiert, in einem dialektischen Modell auch zwischen ihnen nicht bloße Entsprechung bestehen kann (dies suggerierte Bach mit der Formulierung, mit dem Inhalt sei die Form zugleich gegeben), sondern auch sie - wie Technik und Inhalt sowie Form - wohl nur in einem wechselseitigen Entwicklungsprozeß denkbar sind.

Ebenfalls unbefriedigend blieben Bachs Überlegungen zu Rolle und Funktion der Kunst im Kapitalismus; allerdings hatte Bach wohl auch in den drei wichtigsten Aufsätzen nicht die Absicht, diesen Bereich grundlegend zu analysieren. Bach blieb hier bei einigen Aussagen zum kapitalistischen (Kunst)Markt, also zum Bereich der Distribution und stellte zwar fest, daß von

hier Rückwirkungen auf das künstlerische Schaffen, also die Produktion, bestehen, benannte sie aber nicht. Es fehlt somit auch der Folgeschritt von der Benennung der Produktionsbedingungen zur Analyse der Produktionsverhältnisse der künstlerischen Arbeit, die für einen Marxisten immerhin nahegelegen hätte. Von hier hätte dann der Weg zu Überlegungen zum Tauschwert, zum Gebrauchswert und zum Fetischcharakter für den Bereich der Kunst offengestanden, woraus sich wiederum Folgerungen für das Verhältnis zwischen reproduzierenden und produzierenden Künstlern einerseits, zwischen reproduzierenden Künstlern und Publikum andererseits hätten ergeben können. Überlegungen zum Bereich der Reproduktion von Kunst hatten aber in Bachs Schriften einen äußerst geringen Stellenwert.

Bachs Ansätze zu einer Musikphilosophie boten zudem eine weitere Perspektive, die er selbst allerdings wahrscheinlich nicht sah. Die Kunst richte den Anspruch der Verwirklichung der Autonomie an den Künstler, die, kraft der seiner Kunst innewohnenden Elemente, den historisch gegebenen Bedingungen seiner Zeit zu entrinnen strebe. Wo diese Auseinandersetzung - in einer Kurzformel die Auseinandersetzung zwischen Inhalt und Form einerseits, Technik andererseits, die der Künstler in seinem Werk zu vollziehen habe - zugunsten der Autonomie geglückt sei, weise das so entstandene Kunstwerk neue, in die Zukunft weisende Elemente auf. In diesen Formulierungen Bachs ist implizit bereits die Forderung nach der "Umwertung der Werte" in der Kunst enthalten, wie sie etwa kommunistische Kulturtheoretiker in Deutschland ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre vertraten (vgl. oben S 186 - 190) und wie sie Hanns Eisler kompositorisch umzusetzen versuchte durch die Aufnahme älterer kompositorischer Muster und Techniken, als sie der zeitge-

nössischen Entwicklung der musikalischen Technik entsprachen (vgl. etwa Zobl 1978 pass.). Bach hat diese Möglichkeit offenbar nicht erkannt und sie entsprechend nicht als Aufgabe sozialistischer Musiker formuliert.

Eine weitere Frage hinterlassen Bachs Schriften durch das recht unvermittelte Nebeneinander von fortgeschrittener, dialektisch gedachter Musikphilosophie und von euphorischer Huldigung an große Künstler des Bürgertums, wie etwa, im Aufsatz von 1913, Rembrandt, Schiller, Goethe, Beethoven und Wagner. Hier werden plötzlich - wie schon in der Formulierung vom alt und feig gewordenen Bürgertum, dessen Erbe in Philosophie, Wissenschaft und Kunst das Proletariat anzutreten habe - Einflüsse aus der Tradition sozialdemokratischer Kulturpolitiker, wie Mehring und Zetkin deutlich (zu Mehring und Zetkin vgl. oben Kap. 2.). Ein Beispiel für mehrere (auch in den Aufsätzen der 20er Jahre formulierte Bach oft ähnlich euphorisch):

> "O, das Proletariat ist bereit, den Künstlern in ihr ureigenstes Reich zu folgen. Auch zu Goethe wendet sich sein Weg, obwohl man dem Proletariat, fast um es zu höhnen, die vermeintlich unmögliche Aufgabe stellt: hin zu Goethe! Ja, wir wollen zu Goethe, zu dem Goethe, der das Wort gesprochen: 'Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit'. ... Ja, wir wollen zu Goethe kommen: dann sind wir ganz befreit!" (Bach 1913, S 44 f.; Hervorh. i.O.).

Erstaunlich ist weiters, daß Bach offenbar nie eine öffentliche Diskussion mit Vertretern einer neuen sozialdmokratischen Kulturtheorie, wie etwa Ernst Fischer, eintrat; eine Auseinandersetzung Bachs mit den Aufsätzen von Fischer im "Kampf" (Fischer 1925, Fischer 1926) hätte für Bachs musikphilosophische Überlegungen wohl starke Impulse geben können (zu

Fischer vgl. oben S 216 - 222). Ebenso erstaunlich ist, daß Bach auf die verschiedenen Auseinandersetzungen um die Kunstpolitik der sozialdemokratischen Kunststelle (etwa mit Karl Kraus, Oskar Pollak, Max Graf) nie mit grundsätzlichen Überlegungen antwortete, sondern sich auf großangelegte Leistungsnachweise oder auf Rechtfertigungen durch Abhängigkeit der Kunststelle von den Spielplänen privater Theater beschränkte (vgl. unten Kap. 3.2.4.).

Diese kritischen Bemerkungen zu Fragen, die Bachs musikphilosophische Ausführungen aufwerfen, können aber weder die hohe Qualität seiner Aussagen in Frage stellen, noch die Tatsache schmälern, daß mit diesen theoretischen Ansätzen in einigen Teilbereichen Grundlinien gelegt wurden, die bis heute in der einschlägigen Literatur eine wesentliche Rolle spielen. In einigen Teilen weist etwa seine Musikphilosophie überraschende Übereinstimmung auf mit der zwischen etwa 1930 und den frühen 50er Jahren entstandenen "Philosophie der neuen Musik" von Theodor W. Adorno (vgl. unten Kap. 3.2.3.). Ein weiteres Beispiel für zukunftsweisende Ansätze ist die Demaskierung von Operetten- und ähnlicher Musik als scheinhafte Befriedigung real vorhandener Bedürfnisse. Dies wurde erst in der einschlägigen Literatur etwa ab den 60er Jahren, ausgelöst vor allem durch die Analyse der Wirkung von Schlagern, zum verbreiteten Thema.

Bach fehlten in bezug auf seine Überlegungen zur Musik wohl - mit Ausnahme vielleicht von Paul A. Pisk - Gesprächspartner innerhalb der Funktionäre der Sozialdemokratie, auch wenn er sie außerhalb dieser Gruppe wohl reichlich fand (Bittner, Schönberg, Webern, Réti u.a.). Sein zwar quantitativ kleiner, in-

haltlich aber groß angelegter Entwurf einer Musikphilosophie blieb denn auch einzigartig in der österreichischen Sozialdemokratie; wohl hat auch Pisk zu einigen Teilbereichen Überlegungen geliefert, aber immer in Form von Aussagen zu Detailfragen (vgl. oben S 234 - 236; S 420 - 423).

Von der Substanz dieser Philosophie hat Bach jedoch nur Teile in seiner praktischen Arbeit als Kunstpolitiker umgesetzt. Während "Autonomie" der Kunst und ihre Theorie der Schlüssel zum Verständnis von Bachs Kunstphilosophie war, war die Vermittlung zwischen "Kunst und Volk" der Angelpunkt für die Übertragung seiner Vorstellungen in die politische Wirklichkeit. Im folgenden wird versucht, ein Bild davon zu geben, wie Bach selbst seine Versuche zu dieser Vermittlung beurteilte.

Vorausgeschickt muß werden, daß in der obigen Darstellung der musikphilosophischen Positionen Bachs bereits deutlich geworden sein sollte, daß sein Hauptanliegen in der praktischen Kunstpolitik - gemäß seiner Philosophie - die Vermittlung der "großen" Kunst sein mußte und demgegenüber die Entwicklung und Verbreitung einer "sozialistischen" Kunst wesentlich geringeren (wenn auch zunehmenden) Stellenwert hatte. Für Bach war diese "große" Kunst allerdings keineswegs, wie etwa für Mehring und Zetkin, auf die Kunst des "Erbes" der Vergangenheit beschränkt, sondern schloß ebenso die zeitgenössische Avantgarde mit ein. Dafür war wohl auch die Freundschaft mit Arnold Schönberg und dessen Kreis mitbestimmend (vgl. oben Kap. 3.2.1.). Dies entsprach im übrigen auch seiner Musikphilosophie, aus der die Bevorzugung welcher Epoche und Musikart auch immer - sofern es sich nur um "große" Musik handelte - nicht ablesbar ist. Diesen Aspekt des Heranführens

der Arbeiter an die "große" Musik hat Bach bereits vor dem Ersten Weltkrieg präzisiert durch den Begriff der "volkstümlichen Musikpflege".

> "Volkstümliche Musikpflege heißt, wie alle volkstümlich Kunstpflege, nichts anderes, als das Volkstümlichwerden der Kunst unterstützen. Dadurch, daß man der Kunst ein neues Publikum, einen lebendigen Ausschnitt aus dem Volksganzen gibt, ist das Erste getan. Zum Zweiten muß das Stück Kunst, das hier geboten wird, in vollendeter Wiedergabe geboten werden. Zum Dritten darf die Grenzen der Auswahl nichts anderes bestimmen als die Kunst selber. Fragen können nicht das Was? sondern nur das Wie? das Methodische dieser besonderen Art Kunstpflege angehen. Ohne allen Zweifel muß die Pflege eine systematische sein, das heißt, eine ihrer Aufgaben immer bewußte und unbeirrbare. Nicht um ein sozusagen grammatikalisches, historisches System handelt es sich. Die Erziehung zur Musik etwa mit historischen Veranstaltungen eröffnen zu wollen, wäre vergebliches Bemühen. Das Musikempfinden läuft durchaus nicht dieselben Wege, welche die Entwicklungsgeschichte der Musik gegangen ist. In volkstümlichen Veranstaltungen gilt es zuvörderst, den Sinn für die große musikalische Kunst aufzuschließen. Nur was unmittelbar und gewaltig wirkt, kann diese erste Tat vollbringen: Wagner und Beethoven stehen da obenan" (Bach 1911, S 14).

Bach berief sich auf Richard Wagner, der "volkstümliche Kunst" als jene Kunst bezeichnet hatte, die Eigentum des Volks sei; davon sei, nach Bach, populäre Kunst streng zu scheiden (Bach 1911, S 13). Das "Volkstümlich-Werden" der Kunst zu unterstützen sei also die vornehmliche Aufgabe, wobei die Grenzen der Auswahl nach musikalischen Kriterien festzulegen seien. Die Verbindung mit der Musikphilosophie Bachs ergibt sich aus dem bereits zitierten Hinweis Bachs von 1913, es nur mit der höchsten Kunst zu wagen, die - durch ihre neuen Elemente - die revolutionärste sei (Bach 1913, S 46; vgl. oben

S 561), sowie durch den im Aufsatz von 1911 impliziten Hinweis auf die Notwendigkeit musikimmanenter Überlegungen. Als erstes Stadium sei die Genußfähigkeit der Hörer zu wecken (Bach 1911, S 15). Diese Erkenntnis sei bereits in die Praxis umgesetzt (Bach meinte die Arbeiter-Sinfoniekonzerte).

> "Volkstümliche Musikpflege hat die Unendlichkeit der Aufgabe vor sich, was nicht ihre Hoffnungslosigkeit, sondern ihr unverlöschliches Ideal bedeutet. Jedes Stück vorwärts ist ein Stück Annäherung: und welches Wirken in der Kunst wäre nicht asymptotisch?" (Bach 1911, S 15).

Es immer nur mit der höchsten Kunst zu versuchen, war zumindest dort, wo die sozialdemokratische Kunststelle nach ihrer Errichtung 1919 wenig Einfluß auf die Spielpläne durchsetzen konnte (besonders bei den Theatern) praktisch sehr schwer umzusetzen; der Anspruch Bachs erfuhr in der praktischen Kunstpolitik daher folgende Auslegung:

> "Mit der Organisierung der Arbeitermassen als Theaterkonsumenten ist die Aufgabe einer proletarischen Kunststelle keineswegs erfüllt. Wenn wir die ursprünglich guten Instinkte eines neuen Theaterpublikums entwickeln, wenn wir es ohne Zwang, nur durch das Beispiel, durch Selbsterziehung, dahin bringen, nur Gutes und Wertvolles zu verlangen, so veredeln wir damit auch das Theater. Heute stehen die Dinge so, daß selbst die größten und reichsten Bühnen wirklich wertvolle Stücke nicht aufführen können, ohne sich vorher der Hilfe der Kunststelle zu versichern" (David J. Bach, Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7).

> "Selbstverständlich hat dieses System (der Vergabe von Theaterkarten durch die Kunststelle; W.J.) auch seine Schattenseiten. Es kommt hier nicht bloß auf die organisatorischen Schwierigkeiten an, sondern auch auf die künstlerischen Probleme. Nicht ei-

> gentlich von der Kunststelle, wohl aber von der Arbeiterschaft als Publikum werden die Wiener Theater, nicht die schlechtesten und nicht für ihre schlechtesten Darbietungen, in steigendem Maß abhängig. Indes, manchmal läßt uns der Gefangene nicht los, den wir gemacht haben, und wir sind mitunter gezwungen, Aufführungen zu tolerieren, die ein recht weites künstlerisches Gewissen beanspruchen" (David J. Bach, Tausend!, in: AZ 4.2. 1923, S 9).

Bach versuchte, für das Theater denselben Weg zu gehen, wie für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, die er - im Zusammenwirken mit den Künstlern - selbst programmierte, er suchte, Einfluß auf die Spielpläne zu erlangen und, in der zweiten Hälfte der 20er Jahre, ein eigenes Theater zu führen; mit beidem hatte er, vorwiegend nicht aus eigenem Verschulden, wenig Erfolg (vgl. unten Kap. 3.2.4.).

Das Ziel volkstümlicher Kunstpflege, wie Bach es 1911 formuliert hatte, blieb für Bach weiterhin verbindlich: Das eigentliche Problem sozialistischer Bildung sei die Eroberung "aller Kunst schlechthin zur Volkskunst" (David J. Bach, Tausend!, in: AZ 4.2. 1923, S 9). Während es Bach offenbar bisher schien, als würde zur Erreichung des Ziels die Präsentation der "großen" Kunst für die Arbeiter - wenn auch ohne Zwang, wie Bach immer betonte - genügen, trat ab Mitte der 20er Jahre zunehmend die Erkenntnis Bachs hinzu, daß "das Volk" dieses Ziel durchaus nicht automatisch erreichen könne:

> "... die Vermählung mit dem Volksganzen, ..., kann nur durch den bewußten Willen des Volkes selbst erzielt werden" (Bach 1926 a, S 1).
>
> "Man kann einem Arbeiterpublikum weder vorschreiben, welche Werke ihm gefallen müssen, noch welche ihm gefallen dürfen; man kann sich bemühen, es von dem fernzuhalten, was man nach eigener Überzeugung für wertlos hält, ob es nun im alten oder im neuesten Stil kom-

poniert ist" (Bach 1926 b, S 3).

So kam Bach allmählich von der Überzeugung, das Maß für volkstümliche Kunstpflege dürfe ausschließlich die Kunst selbst bestimmen (1911), zur Auffassung, daß dabei im gleichen Maß von den Hörern und Zuschauern ausgegangen werden müsse.

> "Sozialistische Kunstpolitik hat es mit dem Kunstwerk, mit dem Schöpfer und Nachschöpfer des Kunstwerkes und mit dem Publikum, ohne das es überhaupt keine Möglichkeit einer Kunst gibt, zu tun" (David J. Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12; vgl. ähnlich auch Bach 1929 a, S 282, dort mit der Bemerkung, daß diese Reihenfolge keine Rangfolge sei).

Die Arbeiter-Sinfoniekonzerte werden

> "eben vom Interesse der Arbeiterklasse bestimmt, und wenn ich hinzufüge, auch vom Interesse der Kunst, so ist dies weder ein Gegensatz noch eine Abschwächung, sondern der Ausdruck eines unerschütterlichen Glaubens an die Einheit von Kunst und Volk" (Bach 1929 c, S 144).

Und 1931 betonte Bach diesen Punkt noch stärker, wenn er schrieb, daß sich der Kunstgeschmack der Masse nicht gängeln ließe und Kunstpolitik, wenn sie bestimmte Kunstarten, wie die Operette, ablehne, zwar in der Sache recht habe, nicht aber gegenüber einem Publikum mit anders gelagerten Interessen recht behalte (Bach 1931, S 90 f.; vgl. oben S 557).

Das Ziel der "Vermählung" von Kunst und Volk drückte sich für Bach konkret in den Bereichen der Rezeption der Kunst einerseits, also durch die Organisierung der Arbeiter als Publikum, und durch die aktive Bewältigung der Kunstpflege, also der Hinführung der Arbeiter zur aktiven Reproduktion der Kunst, aus.

"Die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte haben Hörer, nicht Musikhistoriker oder Kritiker zu erziehen. Sie haben eine neue, schönere, geistigere Welt des Genusses, nicht der stumpfsinnigen Bequemlichkeit des platten Genießens vorzubereiten" (Bach 1926 b, S 2).

"Verständnis, das heißt: das Werk willig aufnehmen, seine Größe empfinden, auf sich wirken lassen und das gehobene Lebensgefühl, die Bereicherung durch das Werk, dankbar empfinden" (Bach 1926 b, S 2).

"Nicht das ist Aufgabe einer sozialistischen Kunstpflege, die breiten Massen zu einem Lippenbekenntnis für eine Kunst zu bringen, die ihnen nichts sagt und nichts sagen kann. Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, jawohl, dazu gehört vor allem, daß man die Kunst an die Massen heranbringt" (Bach 1926 c, S 2).

Dabei dürfe "sozialistische Kunstpflege weder vor dem neuen Nachschaffen noch vor dem neuen Schaffen zurückschrecken", auch wenn nicht alles neu sei, "was augenblicklich gedichtet, komponiert oder gemalt wird, sondern nur das, was in seinem Wesen, in seinem Inhalt neu ist" David J.Bach, Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12; vgl. auch etwa Bach 1929 a, S 282).

Von der Reproduktion der "großen" Kunst durch die Arbeiter selbst versprach sich Bach besonders viel:

"Beethoven von Arbeitern gespielt und gesungen, das ist eine ganz andere, höhere Art der Beethoven-Feier als wenn man seine Werke dem Arbeiter bloß vorspielt, es ist ein Schritt weiter zur wahren Eroberung der Kunst" (Bach 1926 d, S 6 f.)

"Es sollen die Arbeiter zu Freunden der Musik erzogen werden, als Ausübende und Hörer. Der Sinn für Musik, der in vielen Proletarierseelen verschüttet ist, soll neu geweckt, verborgene Begabungen an das Tageslicht gebracht werden. Es muß nicht jeder, der Geige spielt oder irgend ein anderes Instrument oder der hübsch singt, ein 'Künstler' werden. Doch er soll selbst Freude empfinden, anderen Freude bereiten können, er soll selber zwischen Gutem und Schlechtem wählen können und anderen diese Wahl erleichtern" (Bach 1929 a, S 284).

Diese Erweiterung des Anspruchs volkstümlicher Musikpflege hin zur aktiven Kunstpflege, die vor dem Ersten Weltkrieg noch nicht zur Debatte gestanden hatte, da es erst und zunächst um die Öffnung der Theater und Konzertsäle für die Arbeiter gegangen war, vollzog sich für Bach anfang der 20er Jahre, so etwa auch durch die Errichtung des "Vereins für volkstümliche Musikpflege", einer Art Arbeiter-Konservatorium (vgl. unten Kap. 3.2.4.). Die Mitwirkung von Arbeiterchören in Arbeiter-Sinfoniekonzerten war für Bach eine eindrucksvolle Bestätigung der Richtigkeit dieses Wegs; entsprechend waren auch seine Äußerungen hierzu voll des Lobs, so etwa, als ein Beispiel für viele, in einer Äußerung über die Republikfeier von 1928 (vgl. hierzu auch unten Anhang III):

> "Daß (in) diesem Konzert Arbeitersänger auf dem Podium, ein Dirigent, der zu uns gehört, ein begeistertes Orchester und eine begeisterte Hörerschaft der II. Sinfonie von Gustav Mahler, vor 15 Jahren noch ein sehr umstrittenes Werk, zu einem unwiderstehlichen Sieg verholfen haben, ist nicht alles. Daß aber einige Hundert Arbeitersänger mit überlegener Freiheit einen Chor von Arnold Schönberg (gemeint ist "Friede auf Erden", übrigens nicht "atonal" komponiert; W.J.) gesungen haben, der bis vor ganz kurzer Zeit als überhaupt unaufführbar galt, und daß mit dieser Aufführung nicht bloß die Befriedigung des Chores erreicht wurde - obwohl dies allein schon manches bedeutet hätte - sondern auch die der Hörer in so hohem Maße erreicht wurde, daß dieses Konzert in einer Spielzeit viermal wiederholt werden konnte, zeigt deutlich, daß der Weg der Arbeiter-Sinfoniekonzerte der Weg wahrhaft sozialistischer Kunstpolitik ist" (Bach 1929 a, S 283 f.).

Ausdrücklich ist festzuhalten, daß Bach "volkstümliche Musikpflege" vom Anspruch her tatsächlich auf

das "Volksganze" bezog, auch wenn es ihm in der praktischen Arbeit vorwiegend um die Mitglieder der Sozialdemokratie ging (die ja in der Zeit der Ersten Republik nicht mehr ausschließlich Arbeiter waren). Die vorwiegende Beschränkung auf Mitglieder der Sozialdemokratie ist aus drei Gründen selbstverständlich: Zum einen aus Bachs Einstellung heraus, den bislang aus der Kunstrezeption Ausgeschlossenen den Zutritt zu Theater, Oper und Konzertsaal zu öffnen, zum zweiten aufgrund seiner politischen Einordnung in die SDAP und, zum dritten, aufgrund seines Wirkungskreises, der auf Wien beschränkt war; die Einbeziehung etwa der Landbevölkerung kam schon von hier her kaum in Frage. Daß Bach aber mindestens vom Anspruch her auch über die Grenzen der Sozialdemokratie hinausgehen mußte, ergab sich auch aus seiner Funktion als Kulturpolitiker in der Gemeinde Wien.

Alle oben genannten Aufgaben sah Bach in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten verwirklicht; immer wieder wies er darauf hin. Daraus leitete Bach ab, daß diese Konzerte "ein Stück des allgemeinen Kampfes der Arbeiterklasse um ihren Aufstieg sei" (Bach 1926 b, S 2), was er auch immer wieder in seinen Konzertkritiken zum Ausdruck brachte.

Nun blieben jedoch die Bereiche der Rezeption der "großen" Kunst einerseits und der Reproduktion andererseits für die meisten Besucher von Arbeiter-Sinfoniekonzerten wohl getrennt und unabhängig voneinander, auch wenn beide Bereiche gemeinsam von der Kunststelle gefördert wurden. Der weitaus größte Teil der mit musikalischen Aktivitäten der Sozialdemokratie in Berührung kommenden Arbeiter tat dies über die Arbeiter-Sinfoniekonzerte als Hörer (ein davon recht unabhängiger Bereich war der der Arbeitersänger). Und

diese Konzerte waren in Form und Programm im wesentlichen ein Abbild der bürgerlichen Konzerte: Es wurden - gleich wie dort, wenn auch billiger - Karten verkauft und es wurden dieselben Werke gespielt (auch wenn die Arbeiter-Sinfoniekonzerte sich mehr um die Moderne bemühten), häufig noch von denselben Künstlern wie dort. Die Beschwörung eines Kunstwerks (oder eines Künstlers) als "revolutionär" allein, losgelöst von ihrem philosophischen Hintergrund bei Bach, kann aber nicht bewirken, daß der Hörer das "Revolutionäre" an ("bürgerlichen") Kunstwerken auch tatsächlich zu erfassen und für sich zu verarbeiten mag, vor allem auch, wenn - wie hier - die Bildungsmöglichkeiten nicht zu einer intensiven Beschäftigung mit Musik ausreichen. Für den Hörer bleibt, wenn er dieses Verständnis des "Revolutionären" der Kunst von sich aus (aufgrund der Vorbildung etc.) nicht erreichen kann, die "große" Kunst entweder ein Kunstgenuß, wie er von den Sozialdemokraten an den Bürgerlichen kritisiert wurde, oder sie versteinert ihm zum kanonisierten "Erbe", das seine emanzipatorischen Möglichkeiten jedenfalls nicht mehr erfüllen kann (vgl. zum versteinerten, kanonisierten "Erbe" auch Brückner/Ricke 1975): Es läßt sich ohne Bewältigung des Erbes genauso gut leben.

Zwar förderte Bach die fortgeschrittenen Komponisten der bürgerlichen Avantgarde und versuchte, sie zur Arbeiterbewegung zu ziehen (Zweite Wiener Schule und deren Schüler; man beachte hier allerdings auch die persönliche Freundschaft Bachs mit Arnold Schönberg); andererseits gerann ihm aber die traditionelle bürgerliche Kunstmusik zu einem Kanon des Verbindlichen, weil er in den 20er Jahren das "Autonome", "Revolutionäre", "über die Klassen und Zeiten Hinausweisende" und "Ewige" an ihnen wohl immer wieder verbal beschwörte, aber nie vor dem Hintergrund seiner Mu-

sikphilosophie (be-)greifbar machen konnte. Möglicherweise glaubte er, es müsse sich, da es aus den Gesetzen der Kunst selbst komme, das "Revolutionäre" auch nur aus dieser selbst für den willigen Hörer erschließen. Was ihm nach seiner Musikphilosophie revolutionäre und über ihre Zeit hinausweisende Kunst war, mußte jedoch - als Prinzip der Programmgestaltung verselbständigt - den Hörern, die der Musik ohne Philosophie begegneten, zum Kunstkanon versteinern. Für Bach war die Entscheidung, welche Musik gut ("groß") sei, nicht die seine, sondern eine musikimmanente: Nicht er "gängelte" die Hörer (die sich, wie Bach erkannte, ohnedies nicht gängeln ließen; vgl. oben S 557), sondern die "Vorschriften der erhabenen Kunst". Somit ergibt sich eine eigentümliche Verkehrung der ursprünglich durchaus fortgeschrittenen, entwickelten, materialistischen und dialektischen Positionen Bachs zu einer konservativen Grundlinie der realen Wirkung seiner Kulturpolitik - zumindest, soweit sie die Arbeiter-Sinfoniekonzerte betraf; dies gilt selbst noch für die Einbeziehung von Werken der musikalischen Avantgarde in die Programme der Konzerte, die dadurch sogleich ebenfalls zum "Bildungsgut" wurden. Bach hat dies erst in den letzten Jahren der Zeit der Ersten Republik zu verändern versucht und einige Versuche - wenn auch selten - unternommen, die Form des Konzerts aufzubrechen: Einerseits nahm er zunehmend "sozialistische" Werke mit ins Programm von Arbeiter-Sinfoniekonzerten auf, darunter auch Massenchöre von Eisler, andererseits bezog er nun auch andere Chöre, als die beiden Paradechöre der Sozialdemokratie (Singverein der Kunststelle und "Freie Typographia") als Ausübende ein und drittens führte er - allerdings nur einmal - ein Arbei-

ter-Sinfoniekonzert außerhalb der etablierten Konzertsäle, nämlich in einem Gewerkschaftslokal, durch (vgl. unten Anhang III). Allerdings muß hier auch festgehalten werden, daß er mit anderen Veranstaltungen, außerhalb der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, wohl auch andere Veranstaltungsorte nutzte (sogar Betriebsküchen) und damit die Konzert- und Theateratmosphäre durchbrach; allerdings dürften dies vorwiegend Veranstaltungen, wie "Heitere Abende" gewesen sein, also von einem anderen Gedanken der Programmgestaltung getragen (vgl. etwa David J. Bach, Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7). Die Erkenntnis von 1931, daß sozialdemokratische Kulturpolitik in bezug auf Musik und (Musik-)Theater, wie etwa Operetten, zwar in der Sache, nicht aber gegenüber den Interessen des Publikums recht behalte (vgl. Bach 1931, S 91), kam wohl zu spät, um noch zu konkreten Ergebnissen zu führen.

Andererseits war aber Bach in seinen wenigen Äußerungen zur musikalischen Praxis der Arbeitersänger und zum Singen bei Aufmärschen und Demonstrationen wiederum den jeweiligen Positionen in der Arbeiter-Sängerbewegung voraus, wie bereits oben gezeigt wurde (vgl. oben S 414 - 416). Er plädierte dafür, daß die Arbeiter-Gesangvereine keineswegs nur die "große" Kunst, sondern auch das Tendenz- und Kampflied pflegen sollten und er beklagte den Mangel an Marsch- und Kampfliedern. Nachzutragen ist an dieser Stelle, daß Bach auch 1929 nochmals zu diesen Bereichen Stellung nahm. Er forderte dazu auf, einerseits Massenlieder zu komponieren oder durch Textunterlegungen herzustellen, andererseits Spottlieder zu schreiben. Insbesondere betonte er die Notwendigkeit des Massengesangs, und zwar zu Zwecken der Agi-

tation und der Anregung und Anfeuerung (David J. Bach, Der Lassalle-Marsch, in: AZ 1.5. 1929, S 6). Mit der Forderung nach Massenliedern war er somit der Arbeiter-Sängerbewegung um rund zwei bis drei Jahre voraus. Für ihn war diese Forderung nicht eine der Ästhetik oder der Kunst, sondern eine der Tagespolitik; er ging in dem Aufsatz von 1929 sogar soweit, ästhetische Maßstäbe für solche Musik gänzlich zurückzuweisen:

> "Aber was haben ästhetische Bedenken mit der Wirkung zu tun? Der Lassalle-Marsch war ein Stück volkstümlicher Musik, in dem sich das Empfinden des Volkes ausdrückte; da hören die ästhetischen Maßstäbe auf" (David J. Bach, Der Lassalle-Marsch, in: AZ 1.5. 1929, S 5).

Damit vollzog er - allerdings blieb dies ein Einzelfall - eine Wendung gegen seine eigene Position in der Ästhetik: Dieses Argument hätte er in bezug auf einen Schlager, der bekannt war und den vielen mitsummten oder sangen, oder in bezug auf einen Gassenhauer nie unterstützt.

Kunst und Volk in eine engere Beziehung zueinander zu bringen hieß für Bach auch, Künstler zu unterstützen. Dies war für ihn gleichzeitig ein sozialistisch bestimmtes Anliegen; zu erinnern ist, daß Bach 1919 erklärt hatte, der Sozialismus sei die Lebensbedingung der Kunst, weil nur er die Autonomie der Kunst garantieren wolle und könne. Paradigmatisch für sein erfolgreiches Wirken in diesem Sinn steht die Förderung Anton Weberns, in dessen Musik der - im Sinne Bachs - Autonomieanspruch der Musik an ihren schaffenden Künstler bis zu Überspitzung durchgesetzt ist. Weberns Leben war durch die Tätigkeit für sozialdemokratische Organisationen und unter deren Bezahlung ab etwa der Mitte der 20er Jahre stark geprägt; die

- zumindest einigermaßen - sichere Gewißheit, seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, verdankte Webern ab Mitte der 20er Jahre in einem sehr großen Ausmaß Bach und der Sozialdemokratie. Webern war sich dieser Chance, unabhängig zu arbeiten im Hinblick auf seine Kompositionen, die Bach ihm mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten und der Leitung des Singvereins der sozialdemokratischen Kunststelle (aber auch darüber hinaus etwa durch Vorträge u.ä.) bot, wohl bewußt; so schrieb er an Schönberg, nachdem er ein Angebot, als Dirigent einer Kammeroper nach Paris zu gehen, ausgeschlagen hatte, zur Begründung:

> "Kammeroper und überhaupt Theater - ich bin froh, daß ich jetzt wieder Zeit zur Arbeit habe. Dann wärs wieder aus. Nein, ich glaube, ich muß zunächst ein Mal ruhig hier ausharren und kann nur dann weggehn, wenn etwas ganz Außerordentliches sich bietet. Und nur dann könnte ich es verantworten, das hier mit Bach Begonnene im Stich zu lassen" (zit. n. Moldenhauer 1980, S 272).

Aber auch andere Musiker wurden von Bach unterstützt, und zwar auf die ihm allein sinnvoll erscheinende Weise, nämlich durch Engagements in Arbeiter-Sinfoniekonzerten und durch Aufführungsmöglichkeiten für ihre Werke. Viele damals junge, später erst bekannte Musiker sind unter den Interpreten der Arbeiter-Sinfoniekonzerte zu finden (etwa der Pianist Ashkenase, der Dirigent Szell u.a.; vgl. Anhang III). Die Forderung, lebende Künstler durch Auftritts- und Aufführungsmöglichkeiten zu unterstützen, kehrte in Bachs Schriften der 20er Jahre immer wieder und schlug sich auch nieder in der Programmgestaltung:

> "So kommt es, daß gerade in den letzten Jahren die Zahl der Neuheiten in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten bei aller vorsichtigen Zurückhaltung zugenommen hat. Abgesehen von der allgemeinen Entwicklung der Zeiten gab es dafür als

> äußeren Anstoß das Beethovenjahr 1920. Alle geschäftstüchtigen Konzertdirektionen haben Wien mit Beethoven-Sinfonien überschwemmt. So bequem durften es sich die Arbeiter-Sinfoniekonzerte nicht machen. Denn Beethoven kann man nicht ausschließlich mit rückwärts gewendetem Gesicht feiern. Dies mag Sache offizieller Festlichkeiten sein. Der lebendige Geist Beethovens setzt sich in einer neuen, empfänglichen Hörerschaft für seine Werke auch in der lebendigen Musik fort. So haben wir es gehalten und so müssen wir es weiter halten" (Bach 1926 b, S 3).

Die Notwendigkeit solcher Förderung lebender Künstler, vor allem auch der produzierenden Künstler, beschrieb Bach immer wieder (vgl. etwa Bach 1926 d, S 7; Bach 1929 a, S 283; Bach 1931, S 94). Entsprechend kritisierte Bach die Einrichtung der Stadt Wien, Kunstpreise an Künstler auszubezahlen, und forderte, daß neben die Geldpreise als wichtiger Teil die Garantie von Aufführungen der Werke der Künstler durch Übernahme der Kosten für Schauspieler, Musiker etc. treten sollte (D.B., Künstlerpreise, in: AZ 27.4. 1823, S 6).

Ebenso, wie die eben geschilderten Forderungen und Aktivitäten Bachs zur Förderung der Künstler völlig seiner Position der Aufsätze von 1913 und 1919 entsprachen, entsprach die Forderung nach der Sozialisierung der Theater- und Opernbühnen diesen Positionen. Wer den Bevölkerungsschichten, denen bisher der Zugang zur Kunst verschlossen war, diesen Zugang ermöglichen will, muß dafür sorgen, daß die Schranken des Besitzes und der Bildung fallen. Für Bach war dies eine revolutionäre Forderung, er sah die Kunststelle, die den Zugang zu den Theatern und Konzertsälen eröffnete, als "Kind der Revolution" (Bach 1923, S 115). Das Revolutionäre an ihr rührte aus jener Zeit, in der Arbeitern die Teilnahme an und Durchführung von

Schiller-Feiern verboten worden war, die Feier von Schiller daher eine Art subversiven Akt darstellte und sich die Arbeiterbewegung von der Rezeption der bürgerlichen Kultur auch einen "höheren moralischen Boden" in der Gesellschaft versprach, der erst die Basis für politische Durchschlagskraft zu sein versprach (vgl. etwa Feidel-Mertz 1972, S 47 ff.; vgl. auch oben S 153 - 155). Die Schranken des Besitzes und der Bildung mußten daher beseitigt werden; während man die Bildungsschranken, wohl wissend, daß formale Regelungen hier nicht ausreichend sein können, einerseits durch volksbildnerische Initiativen (etwa im "Verein für volkstümliche Musikpflege") und andererseits durch ein entsprechendes Veranstaltungsprogramm zu durchlöchern versuchte, schien die Besitzschranke durch die Sozialisierung der Theater und der Opernhäuser überwindbar; sie versprach, den Zugang zu den Bildungsgütern auch den Arbeitern wirksam zu eröffnen: durch billige Eintrittskarten und ein gerechtes Verteilungssystem, durch Einfluß auf die Spielpläne, durch Kontrolle der Gagen der Verwaltungsbeamten und der Künstler.

Den ersten Aufruf zur Theatersozialisierung (aber auch zur Sozialisierung anderer Institutionen, wie Museen, Sammlungen, Bibliotheken) veröffentlichte Bach noch vor der Ausrufung der Republik in der AZ (5.11. 1918, S 7); bis zu ihrer Verwirklichung verging allerdings noch einige Zeit: Im Mai 1920 wurden die Theater durch ihre Unterstellung unter das "Unterrichtsamt" zu "Staats-" bzw. "Bundestheatern" (AZ 29.5. 1920, S 6). Auch außerhalb der AZ trat Bach für die Sozialisierung ein; so war er neben Josef Luitpold Stern zweiter Redner bei einer Versammlung der Wiener Bühnenkünstler, über die die

AZ berichtete (9.4. 1919, S 7). Bach habe gesagt:

> "Die Zeit sei reif für diese Sozialisierung. Wenn man einwende, daß das Theater kein Fabriksbetrieb sei, so erwidern wir, daß die Knechtung des Theaters durch die kapitalistische Ordnung aus der Kunst überhaupt einen Fabriksbetrieb gemacht hat und daß gerade der Sozialismus die Kunst aus dieser Fessel erlösen wird; und wenn man sagt, daß die Sozialisierung der Produktion dazu diene, die allernotwendigsten Lebensbedürfnisse herbeizuschaffen, so erklären wir, daß die Kunst eine Lebensnotwendigkeit des Proletariats ist und daß wir niemals auf dieses Mittel des Klassenkampfes und der Befreiung verzichten werden" (AZ 9.4. 1919, S 7; Hervorh. i.O.).

Bach habe mit Recht darauf hingewiesen, daß "das, was die kommunistischen Redner über die Rolle der Kunst vorgebracht hätten, einfach den sozialistischen Anschauungen entspreche" (AZ 9.4. 1919, S 7). In der Versammlung wurde eine Schlußresolution mit der Forderung nach der Sozialisierung der Theater einstimmig angenommen und der Appell an die Künstler gerichtet, sich politisch zu organisieren (damit die Sozialisierung keine "mechanische" bleibe) und der "Fachgruppe der Bühnenkünstler der sozialistischen oder kommunistischen Vereinigung geistiger Arbeiter beizutreten" (AZ 9.4. 1919, S 7).

Die bloße Übernahme der Theater in Staats- oder Stadtverwaltungen konnte allerdings - außer finanziellen Belastungen - keine Veränderungen der Situation bewirken, sofern keine flankierenden Maßnahmen hinzutraten; sie allein konnte das Ziel, den bisher Ausgeschlossenen den Zutritt zum Theater zu ermöglichen, nicht erreichbar machen: Sie war eine zwar notwendige, keinesfalls jedoch hinreichende Maßnahme. Bach hat sich zu diesem Punkt später nicht mehr geäußert - mit der erfolgten Sozialisierung war für ihn die Frage offenbar

erledigt. Allerdings war der Einfluß der Sozialdemokratie - und damit auch sein Einfluß - nach dem Ausscheiden der Partei aus der Regierung 1920 auf ein Minimum beschränkt: Die wenigen Vorstellungen der Staatstheater für die Kunststelle, deren Zahl noch dazu sank (vgl. etwa D.B., Die Kunstpflege, die Gemeinde Wien und der Staat, in: AZ 15.5. 1923, S 6), konnten Spielplan, Lohn- und Preispolitik etc. kaum beeinflussen. Aber Bach hat die Sozialisierung der Theater auch von diesem Punkt aus nicht betrachtet, sondern lediglich von dem der Öffnung der Theater für die Arbeiter. Allerdings gab es auch Vorstellungen zur Sozialisierung der Theater, die über Bachs Aussagen hierzu beträchtlich hinausgingen; dies zeigt etwa ein Aufsatz von Emil Reich im "Kampf" (Reich 1919). Bach hat sich hierzu öffentlich nicht geäußert. Angesichts der Umstände blieb er in der Verwirklichung der Inhalte, die hinter der Forderung nach der Sozialisierung standen, allerdings ohnehin allein auf die Möglichkeiten der Kunststelle angewiesen.

3.2.3. Versuch zu einem Vergleich: musikphilosophische Positionen bei David Josef Bach und Theodor W. Adorno

Dem folgenden - notwendig kurzen - Vergleich der musikphilosophischen Positionen David Josef Bachs und Theodor W. Adornos stehen sowohl Komplexität und Umfang der musikalischen Schriften Adornos, wie auch der in den letzten Jahren schnell wachsende Umfang der Literatur über diese einerseits, das Aphoristische der entsprechenden Aussagen Bachs andererseits

entgegen. Nicht nur die Unvergleichbarkeit der Quantität der Schriften beider Autoren zu Problemen der Musikphilosophie und -ästhetik wirft Probleme auf, sondern auch der Unterschied im Anspruch: Bach hatte mit seinen Schriften keinesfalls den Entwurf einer musikphilosophischen Theorie im Sinn. Darüber hinaus benannte Bach die Historizität musikalischer Werke abstrakt (musikalische Technik sei von der Zeit, der Abstammung und der Klassenlage bestimmt; vgl. oben S 544 f.),während dem bei Adorno häufige konkrete musikhistorische Aussagen gegenüberstehen.

Keinesfalls kann Adornos Musikphilosophie unten auch nur annähernd adäquat umrissen werden; dieser Versuch eines Ansatzes zu einem Vergleich ist nur auf der Basis einzelner, vom großen Zusammenhang gelöster Elemente der Theorie Adornos möglich. Hier geht es um Bach, nicht um Adorno; der Aufweis einiger Konvergenzen und Divergenzen in den Schriften beider Autoren soll das Bild von Bachs Positionen schärfen. Wenn im folgenden fast ausschließlich von Adorno die Rede ist, so auf dem Hintergrund des obigen Kap. 3.2.2. Für den Vergleich wurde von Adornos Schriften im wesentlichen die "Philosophie der neuen Musik" (Adorno 1958) herangezogen, andere Schriften nur fallweise; nicht einbezogen wurde unter anderem die "Ästhetische Theorie", die bei gründlicherer Behandlung dieses Vergleichs wohl neben der "Philosophie der neuen Musik" zentral wäre. Innerhalb der einzelnen Teilbereiche des Vergleichs wurde jeweils versucht, Konvergenzen beider Autoren auszumachen, dann Divergenzen festzustellen und anschließend aufzuspüren, wo einer der beiden Autoren in den Konsequenzen über den anderen hinausging. Der Vergleich dient nicht der Kritik Bachs, sondern dem Aufweis von Möglichkeiten, Bachs

Positionen theorieimmanent weiterzutreiben, als er selbst es getan hat.

Schließlich gibt das folgende Kapitel aber doch auch über Adorno Auskunft; seine Musikphilosophie zeigt sich auf der Basis dieses Versuchs zu einem Vergleich durchaus nicht mehr als der erratische Block, in einem Guß von Adorno gegossen, wie es die Literatur über Adorno oft vermittelt (1), die allenfalls dessen eigene Diskussionen mit den bekannten Zeitgenossen einbezieht (Berg; Schönberg, Webern; Benjamin, Bloch, Eisler, Horkheimer, Kracauer, Křenek, Thomas Mann u.a.) oder Hinweise auf Zusammenhänge und Auseinandersetzungen Adornos mit älteren Philosophen (v.a. Kant und Hegel) gibt, ohne jedoch auf die weiteren Zusammenhänge der kunstphilosophischen und ästhetischen Auseinandersetzungen der Zeit zu verweisen.

Die unten zu zeigende Übereinstimmung von Bach und Adorno in einigen wesentlichen Grundlinien ist sicher nicht zufällig; ihr Zustandekommen müßte - in einem anderen Rahmen - näher untersucht werden (2).

---

(1) Immerhin hat vor kurzem Sziborsky (1979) versucht, Entwicklung, Veränderung und Brüche der Musikphilosophie Adornos nachzuzeichnen.

(2) Adorno kannte Bach, ebenso hatten beide einen großen gemeinsamen Bekanntenkreis (Schönberg und seinen Kreis, Karl Kraus u.a.). Durchaus möglich ist, daß Adorno Bachs im vorigen Kapitel vorwiegend benutzte Aufsätze gekannt hat. Allerdings schätzte Adorno Bach wohl nicht sehr: "... David genannt Dovidel Bach hat da eine Festschrift herausgegeben, und obwohl ich ihn nicht nur persönlich sondern ebenso aus der Fackel, also hinreichend kenne, habe ich ihm einen Beitrag geschrieben, weil die Sache mir es wert war und weil es gleichsam die offizielle Publikation der Freunde Schönbergs ausmachte. Ich habe das Buch nie gesehen - womit

Mayers Auffassung von der Neuartigkeit des Versuchs, "den Gedanken der Autonomie der Kunst - ... - mit dem materialistischen ihrer Gesellschaft zu vereinen ..." (Mayer 1979, S 136 f.) ist nach dem Vergleich mit Bachs Schriften jedenfalls nicht aufrechtzuerhalten (1).

Bereits im grundlegenden Ausgangspunkt von Musikphilosophie sind Bach und Adorno sich einig: Auszugehen ist von der Musik selbst, nicht von gesellschaftlichen oder sonstigen Positionszuordnungen (etwa des Stils) ihrer Komponisten (vgl. Bach 1913, S 41 f.):

> "Wahrheit oder Unwahrheit Schönbergs oder Strawinskys läßt sich nicht in der bloßen Erörterung von Kategorien wie Atonalität, Zwölftontechnik, Neoklassizismus treffen, sondern einzig in der konkreten Kristallisation solcher Kategorien im Gefüge der Musik an sich. Die vorsätzlichen Stilkategorien bezahlen ihre Zugänglichkeit damit, daß sie nicht selber die Komplexion des Gebildes ausdrücken, sondern unverbindlich diesseits der ästhetischen Gestalt verbleiben" (Adorno 1958, S 12; vgl. auch S 31)(2).

---

nun wieder das Bachische sich durchsetzte, und weiß auch nicht, ob es erschien ..." (Brief Adornos an Křenek vom 7.10. 1934, zit. n. Adorno/Krenek 1974, S 47; es handelte sich um eine Festschrift zu Schönbergs 60. Geburtstag). Der Hinweis, das Bachische hätte sich durchgesetzt und Adorno habe daher die Festschrift nicht zu Gesicht bekommen, entspricht Erinnerungen von Paul A. Pisk und Neschy Fischer (einer Schwester Ernst Fischers) an chaotische Zustände und ungeöffnete Briefe auf Bachs Schreibtisch (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 128 f.).

(1) Mayer ist es im genannten Aufsatz allerdings nicht in erster Linie um die Neuartigkeit zu tun, sondern darum, Parallelen und Unterschiede sowie historische Gleichzeitigkeit mit den Positionen von Hanns Eisler darzulegen und Adornos Musikphilosophie gegenüber Eisler als idealistische kritisch abzusetzen.

(2) Vgl. etwa auch als eines von vielen weiteren Bei-

> "Die Reduktion avancierter Musik auf ihren gesellschaftlichen Ursprung und ihre gesellschaftliche Funktion kommt denn auch kaum je über die feindselig differenzlose Bestimmung hinaus, sie sei bürgerlich, dekadent und Luxus" (Adorno 1958, S 29 f.).

Gleichzeitig benannte aber Adorno - über Bachs Aussagen hinausgehend - als weiteren Ausgangspunkt:

> "Eine immanente Methode solcher Art setzt freilich allerorten als ihren Gegenpol das dem Gegenstand transzendente philosophische Wissen voraus. Sie kann sich nicht wie Hegel auf das 'reine Zusehen' verlassen, das die Wahrheit einzig darum verspricht, weil die Konzeption der Identität von Subjekt und Objekt das Ganze trägt, so daß das betrachtende Bewußtsein seiner selbst um so sicherer ist, je vollkommener es im Gegenstand untergeht" (Adorno 1958, S 31).

Eine entsprechende Aussage fehlt bei Bach (1).

---

spielen: "Aller Kampf gegen ästhetische Reaktion hat sich also zentral in der immanenten Analyse der Werke zu vollziehen und nicht in vager Beschreibung von deren 'Stil'" (Adorno/Krenek 1974, S 176).

(1) Von Interesse ist an dieser Stelle vielleicht, daß auch Bach sich in diesem Punkt, wenn auch in anderem Zusammenhang, von Hegel absetzte: Bach schrieb, manche würden meinen, Kunst gehe Nicht-Künstler gar nichts an, weil sich die Künstler umgekehrt auch nicht um die Menschen kümmern würden; die Künstler wiederum würden antworten, meinte Bach, daß sie ohnehin nicht verstanden werden würden, deshalb bemühten sie sich gar nicht um die anderen, die Nicht-Künstler. Bach sagte dazu: "Darf sich der Sozialismus als Kulturbewegung bei diesem Gegensatz beruhigen? Kann er ihn etwa als dialektischen Gegensatz hinnehmen, aus dem ohne Mühe, ohne Anstrengung des Willens, ohne menschliches Hinzutun überhaupt, sich dann einmal die höhere Einheit entwickeln wird? Aber wir sind doch keine Hegelianer, daß wir uns beim Stand der Dinge, als dem augenblicklich bestmöglichen, beruhigen, weil 'die Welt ist, wie sie ist', sondern wir sind Marxisten, die, obwohl selbst be-

Diese Aussage Adornos ist im übrigen auch konstitutiv für seine "Ästhetische Theorie" (Frankfurt/M. 1972; vgl. Wietusch 1981, S 158).

Die wesentlichen Begriffe zur musikimmanenten Analyse bei Bach waren die der "Technik", des "Inhalts" und der "Form", weiters, davon abgesetzt, der des "Stoffs" (vgl. oben S 544 f., S 549). Auch für Adorno waren diese Begriffe zentral.

> "Die griechische Bedeutung des Wortes Technik verweist auf deren Einheit mit der Kunst. Ist diese die auswendige Darstellung eines Inwendigen, ein Sinnzusammenhang der Erscheinung, so fällt unter den Begriff der Technik alles, was sich auf die Realisierung jenes Inwendigen bezieht. In der Musik ist das ebensowohl die des geistigen Gehalts in den Noten wie die durch sinnlich hervorgebrachte Klänge: Produktion also und Reproduktion. Die Totalität aller musikalischen Mittel ist musikalische Technik: die Organisation der Sache selbst und deren Übersetzung in Erscheinendes. Das Wort Technik mahnt dabei ans von Menschen Hergestellte jenes Sinnzusammenhangs, an ein wie immer auch geartetes Subjekt; zugleich ans Moment des Könnens, Gelingens, Funktionierens, auf das die Organisation des Gebildes zielt. Sie sublimiert sich schließlich zu seiner Objektivität, zu einer Gesetzmäßigkeit, die ihm, durch die Anstrengung der Subjektivität hindurch, den Aspekt des Ansichseins verleiht. Zum Sinnzusammenhang wird das Kunstwerk vermöge seiner technischen Organisation; nichts an ihm, was nicht als technisch notwendig sich legitimierte. Alle Rede von bloßer Technik ist kunstfremd" (Adorno 1978, S 229).

Das Medium der technischen Organisation des musikalischen Kunstwerks ist, nach Adorno, das "musikalische

---

stimmt vom dialektischen Prozeß, selber bestimmend in diesen Prozeß tätig eingreifen wollen!" (Bach 1931, S 90).

Material"; der Begriff des musikalischen Materials stimmt überein mit dem der Technik bei Bach, soweit sich dies aus Bachs kurzer Andeutung hierzu entnehmen läßt (vgl. Bach 1913, S 44; vgl. oben S 545). Dieser Begriff des Materials hat in Adornos Musikphilosophie eine zentrale Stellung, große Teile von Adornos Schriften kreisen um ihn.

> Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses" (Adorno 1958, S 35).

Bis hierhin hat Bach Adornos Auffassung vom Material - bei Bach "Technik" - vorweggenommen, indem er die Technik als den Bereich sah, in dem der Künstler an die Bedingungen der Zeit, Abstammung und Klassenlage geknüpft sei; dies mache zugleich ihre gesellschaftliche Bedingtheit aus (vgl. oben S 545 f.). Adorno führt weiter aus:

> "Im Augenblick, da einem Akkord sein historischer Ausdruck nicht mehr sich anhören läßt, verlangt er bündig, daß seinen historischen Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt. Sie sind zu seiner Beschaffenheit geworden. Der Sinn musikalischer Mittel geht nicht in ihrer Genesis auf und ist doch von ihr nicht zu trennen" (Adorno 1958, S 35).

Davon ausgehend zieht Adorno - neben anderen - vier Schlüsse:

Zum einen sei nicht zu allen Zeiten alles musikalisch möglich; ein Akkord verlange, "daß seinen historischen

Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt" (s.o.):

> "Über die Wahrheit und Falschheit von Akkorden entscheidet nicht deren isoliertes Vorkommen, sie ist meßbar allein am gesamten Stand der Technik" (Adorno 1958, S 37).

Das musikalische Detail sei also nur in seiner Rückbeziehung aufs Ganze der Erscheinung und ihres Sinnzusammenhangs als sinnvoll erkennbar; dies betrifft natürlich nicht bloß die Analyse, sondern auch den Prozeß des Schaffens eines Kunstwerks selbst. Zum zweiten richte das musikalische Material - in seiner Historizität - somit Forderungen an den Komponisten: Das musikalische Material habe seine eigenen Bewegungsgesetze (Adorno 1958, S 36). Zum dritten sei das musikalische Material in seiner Historizität gesellschaftlich bedingt, woraus sich - zum vierten - drei Ebenen der Dialektik ergeben: die der Auseinandersetzung des Komponisten mit dem geschichtlich gegebenen Stand des Materials bzw. der Technik, die zugleich, auf der zweiten Ebene, die des Komponisten mit der Gesellschaft sei, soweit der Stand der Technik sich aus ihr und mit ihr entwickelt hat; als dritte Ebene zeigt sich, daß die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem musikalischen Material dieses selbst nicht unberührt lasse, sondern verändere. Die entsprechende Textstelle bei Adorno lautet:

> "Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das 'Material' selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die

> Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht. In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt" (Adorno 1958, S 36).

Deutlich sind die engen Parallelen zu den entsprechenden konkreten Aussagen Bachs ebenso, wie zu den oben aus Bachs Aussagen gezogenen Folgerungen (vgl. oben S 545 - 547). Zwei deutliche Unterschiede ergeben sich jedoch gleichzeitig: Für Bach war das Ferment von Fortschritt und Entwicklung in der Kunst die ihr innewohnende bzw. von Inhalt und Form eingeforderte innermusikalische Autonomie, während Adorno auf dieser Stufe der Argumentation weder Inhalt und Form noch Autonomie als Elemente seiner Aussagen benötigte. Dadurch verschieben sich einige Akzente wesentlich: War für Bach das treibende Element die Autonomie-Forderung von Inhalt und Form, so ist es für Adorno die Logik des Materials; für Bach galt es, der immanenten Logik des Inhalts, für Adorno hingegen, der immanenten Logik des Materials zu folgen (1).

---

(1) Adornos Aussagen zum musikalischen Material haben zu zahlreichen Mißverständnissen und Auseinandersetzungen geführt; vor allem wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß das "Bewegungsgesetz des Materials" nach Adornos Verständnis die Freiheit und Subjektivität des Komponisten leugne (davon handelt ein großer Teil des Briefwechsels zwischen Adorno und Krenek aus den 30er Jahren; vgl. Adorno/Krenek 1974), oder daß dadurch das Material zu einer anonymen Instanz, die über den Inhalt dominiert und ihm vorgeschaltet ist, werde (vgl. zu solcher Kritik von Carl Dahlhaus - in: Adornos Begriff des musikalischen Materials, in: Carl Dahlhaus, Schönberg und andere, Mainz 1978 - die Kritik der Kritik von Wietusch 1981, S 172 - 174).

Aus dieser Sicht scheint in Bachs Denken im Aufsatz von 1913 (das folgende gilt nicht in diesem Sinn für den Aufsatz von 1931; vgl. oben S 538 - 542, S 546) ein gewisser idealistischer Zug eingeschlossen zu sein, indem der Inhalt, vorweg geistig konzipiert, danach erst auf das musikalische Material (die Technik) trifft, an der er sich nun, soll "große" Musik entstehen, bewähren muß. Adorno hingegen:

> "Denn was den 'Sinn' von Musik, auch der freien Atonalität, ausmacht, ist nichts anderes als der Zusammenhang. Schönberg ist so weit gegangen, die Kompositionslehre geradewegs als Lehre vom musikalischen Zusammenhang zu definieren, und alles, was in Musik mit Grund sinnvoll genannt werden kann, hat Anspruch darauf, weil es als Einzelheit über sich hinausgeht und auf das Ganze sich bezieht, so wie umgekehrt das Ganze die bestimmte Forderung nach diesem Einzelnen in sich schließt. Solches Hinausweisen der ästhetischen Teilmomente über sich selber, während sie zugleich gänzlich im Raum des Kunstwerks verbleiben, wird als Sinn des Kunstwerks empfunden. Als ästhetischer Sinn: als mehr denn die Erscheinung und zugleich als nicht mehr denn diese. Mit anderen Worten, als Totalität der Erscheinung" (Adorno 1958, S 114 f.).

"Sinn" konstituiert sich also im Zusammenhang des Werks, in seiner materiellen Ausformung, also in der Auseinandersetzung mit dem Material, über das der Sinn dann allerdings hinausweist. Selbst wenn bei einer Gleichsetzung dessen, was Bach "Inhalt" nannte, mit dem, was Adorno als "Sinn" bezeichnete, größte Vorsicht am Platz ist, ist es doch wohl zulässig, hier

---

Adorno selbst hat immer wieder versucht, deutlich zu machen, daß solche Kritik an seiner Auffassung der dialektischen Bindungen des Materials und der aus der Auseinandersetzung mit dem Material resultierenden dialektischen Bewegung der Kunst (bzw. der Musik) - die allerdings selbst wiederum nur im Material als dem Erscheinenden beobachtbar sein kann - vorbeigeht.

zu folgern, daß Bach den "Inhalt" als vorweg Konzipiertes auf die Technik treffen ließ, so daß beide als vor dem Prozeß des Formulierens des Kunstwerks entstanden gedacht werden müssen, auch wenn sie sich im Schaffensprozeß und dem der Formulierung selbst noch wechselseitig beeinflussen und verändern; Adorno hingegen sah dies anders: Für ihn ergab sich erst in und aus der Ausformung des Materials im Kunstwerk sowohl die "Erscheinung", wie auch das über sie Hinausweisende. Daß zumindest bis hierhin sich die eben zitierte Stelle bei Adorno mit der bei Bach (1913, S 44; vgl. oben S 541) vergleichen läßt, wird gestützt durch einen anderen Text Adornos, in dem er schrieb:

> "Gehalt und Technik sind identisch und nichtidentisch. Nicht-identisch, weil das Kunstwerk sein Leben hat an der Spannung von Innen und Außen; weil es Kunstwerk wird einzig, indem seine Erscheinung über sich hinausweist. Das Kunstwerk ohne Gehalt, der Inbegriff seines bloßen sinnlichen Da, wäre nichts anderes als ein Stück jener Empirie, deren Gegensatz noch als Rationales und Entzaubertes das Kunstwerk bildet. Die unvermittelte Identität von Gehalt und Erscheinung höbe die Idee von Kunst selber auf. Dennoch sind beide auch identisch. Denn in der Komposition zählt nur das Realisierte. Philiströs ist die Vorstellung eines gleichsam fertigen, an sich seienden geistigen Gehalts, der mit Hilfe einer nicht minder dinghaft konzipierten Technik nach außen projiziert würde. Innen und Außen erzeugen sich wechselfältig. Keineswegs ist das Äußere, wie die Phrase vom Geist es will, der sich den Körper baut, bloß von innen her determiniert. Musik kennt ebensogut den entgegengesetzten Weg" (Adorno 1978, S 229 f.).

Vom Ansatzpunkt her verschieden kamen dennoch beide Autoren zum Schluß, geglückte Werke beinhalteten etwas über ihre Erscheinung, über sich selber Hinausweisendes. Fraglich bleibt indes - hier fehlen die

entsprechenden Hinweise in Bachs Schriften -, ob Bach das auch von ihm festgestellte über sich selbst Hinausweisende "großer" Kunst ebenfalls als jene höhere Qualität der "Totalität der Erscheinung" definiert hätte (1).

---

(1) Sziborsky hat in bezug auf die Frage nach dem Verhältnis von "Gehalt" und "Material" (bzw. Technik) bei Adorno eine Entwicklung nachgewiesen: "Uns scheint, als bestehe in der Auffassung Adornos bezüglich des Wahrheitsgehalts in seinem Verhältnis zum Material in der Zeit um 1929 ein Bruch. In der Schubert- und der Wozzeck-Deutung Adornos findet sich der Gehalt als gleichsam über dem Material schwebender, der erst je und je durch den Vermittlungsakt der Produktion an das Material gebunden (weil 'getroffen') und durch dieses neu vermittelt wird. ... Zwischen dem Materialen der Musik und dem Geistigen ihres Gehalts besteht in dieser Sicht eine Differenz: Der Gehalt ist durch das Material vermittelt, aber er ist dieses Material nicht selbst. Wenig später schon, ..., scheint er mit gefaßt zu sein im Materialbegriff selbst, was dann der noch später (um 1940/41) geprägte Begriff 'sedimentierter Geist' zum Ausdruck bringt. Dieser Begriff bestimmt das Material als Geist; die Differenz zwischen dem Materialen und dem Geistigen scheint aufgehoben zu sein" (Sziborsky 1979, S 85; Hervorh. nicht ber.). Was Sziborsky hier als Adornos Position von vor 1929 beschrieb, ist auffallend übereinstimmend mit dem, was oben (S 593 f.) zu Bach gesagt wurde. "Daß aber der Wahrheitsgehalt und das Material doch wiederum nicht identisch sind, geht u.a. aus einer Äußerung des späten Adorno hervor, die sich in der Ästhetischen Theorie bezüglich des Verstehens von Kunstwerken findet: 'Verstehen hat zu seiner Idee, daß man durch die volle Erfahrung eines Kunstwerks hindurch seines Gehalts als eines Geistigen innewerde. Das betrifft ebenso dessen Verhältnis zu Stoff /Material/, Erscheinung und Intention wie seine eigene Wahrheit oder Falschheit, nach der spezifischen Logik der Kunstwerke, welche in diesen das Wahre und Falsche zu unterscheiden lehrt.' Die Stelle zeigt, daß Adorno den Gehalt als einen geistigen sieht, der zum Material in einem Verhältnis steht" (Sziborsky 1979, S 85 f.; Hervorh. nicht ber.; Zitat im Zitat: Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S 515; nähere Angaben fehlen). Im oben angeführten Zitat

Nun ergibt sich ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Bach und Adorno: Wenn nach Bach sich das immanente Bewegungsgesetz der Musik in der Auseinandersetzung von Inhalt und Form einerseits, Technik andererseits vollzieht, nach Adorno aber das immanente Bewegungsgesetz ein solches des Materials ist (das aber, wenn es auch als "bloße Selbstbewegung des Materials" dünkt, dennoch gesellschaftlich-historisch bedingt ist; vgl. Adorno 1958, S 36), das erst kraft der Anweisungen an den Komponisten, "die dieser verändert, indem er sie befolgt" und daher in immanenter Wechselwirkung zwischen Material und künstlerischem Subjekt Sinn stiftet bzw. Gehalt konstituiert, dann sind die Ebenen der Dialektik des musikimmanenten Bewegungsgesetzes bei Bach und Adorno nicht die selben; ist sie bei Bach angesiedelt in der Auseinandersetzung zwischen Form und Inhalt einerseits, Technik andererseits, in die der Künstler auf der Basis seines Entwurfs des Inhalts vermittelnd eingreift, um dem Autonomie-Anspruch des Inhalts gegen die gesellschaftlich-historische Bedingtheit der Technik zum Durchbruch zu verhelfen, so liegt sie bei Adorno im Material (in der Technik) selbst eingeschlossen:

> "Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er (der Komponist; W.J.) zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zuläßt. Nichts als solche Antworten, nichts als Auflösung technischer Vexierbilder sind die Kompositionen, und der Komponist ist ein-

---

über die Identität und gleichzeitige Nicht-identität von Gehalt und Technik sind die beiden scheinbaren Gegensätze der von Sziborsky benannten Positionen Adornos hierzu dialektisch aufgehoben.

> zig der, der sie zu lesen vermag und seine eigene Musik versteht. Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials" (Adorno 1958, S 39).

Adorno schrieb, die "traditionelle Idee der Kunst terminierte" in der "Identität von Gehalt und Erscheinung" (Adorno 1958, S 114); diese Identität sei jedoch vorgetäuscht, sei bloßer Schein: Das "geschlossene Kunstwerk"

> "machte sich zum Gegenstand bloßer 'Anschauung' und verhüllte alle die Brüche, durch welche Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen könnte. Damit begab das traditionelle Kunstwerk selber sich des Denkens, der verbindlichen Beziehung auf das, was es selber nicht ist. Es war 'blind' so wie Kants Lehre zufolge die begriffslose Anschauung. Daß es anschaulich sein soll, täuscht bereits die Überwindung des Bruches von Subjekt und Objekt vor, in deren Artikulation Erkenntnis besteht: Die Anschaulichkeit der Kunst selber ist ihr Schein" (Adorno 1958, S 112).

An dieser Stelle endet die Vergleichbarkeit von Bachs und Adornos musikphilosophischen Aussagen vollends: Während für Adorno die Idee des traditionellen Kunstwerks, die Identität von Gehalt und Erscheinung, selber Schein ist, ist diese Identität von Gehalt und Erscheinung gerade das, worauf Bach abzielte, wenn er den Anspruch nach Autonomie des Inhalts gegenüber der Technik durchgesetzt sehen wollte (1913) oder wenn er 18 Jahre später den Künstler als Sprachrohr sah, dessen Kunst, aus der Gemeinschaft heraus entstanden und individuell überformt, ihre Echtheit an ihrer Allgemeingültigkeit erweise (Bach 1931, S 94). Den Schein dieser Identität hat Bach nicht erkannt.

Dennoch hat Bach auch geschrieben: "Die Kunst eilt immer ihrer Zeit voraus, und alle große Kunst ist revolutionär, weil sie neue Elemente in sich enthält" (Bach 1913, S 44). Bach meinte damit nicht allein neue Elemente der Technik - also kann dies nur heißen, daß doch wiederum Gehalt und Erscheinung nicht-identisch sind. Diese Kluft zwischen der Idee großer Kunst, die in der Identität ihres Gehalts und ihrer Erscheinung terminierte, während sie doch gleichzeitig über sich selbst hinausweise, hat Bach mit keinem Hinweis benannt oder zu schließen versucht. Dies macht es aus, daß sein Begriff des über sich selbst Hinausweisenden so künstlich angeklittert ist und nicht greifbar wird; deshalb auch das Künstliche der emphatischen Formulierung, mit der Bach die Einheit des Proletariats mit der Kunst durch ihr Gemeinsames, nämlich durch ihr Hinausweisen über sich selbst, beschwörte. Was auf diese Weise bei Bach aus seinen musikphilosophischen Überlegungen ausgespart blieb, wurde in Adornos Musikphilosophie zum zentralen Moment der weiteren Überlegungen, und dies in mehrere Richtungen, beispielsweise: Zum einen führte es zu dialektischer Sicht der gleichzeitigen Identität und Nicht-Identität von Gehalt und Erscheinung, zum zweiten zur Erkenntnis, daß erst das zerrüttete Kunstwerk "mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis(-gebe) und den Schein (der Identität von Gehalt und Erscheinung; W.J.) mit dieser" (Adorno 1958, S 112), zum dritten, daß mit dem vollzogenen Zerfall der Kunstwerke als geschlossene Werke, wie er sich bei Schönberg und seinen Schülern vollzog, sich die Scheinhaftigkeit der Identität von Gehalt und Erscheinung durch ihr Auseinanderbrechen endgültig erwies, wodurch, zum vierten, als das größere, moralische Recht die "Erkenntnis, die Subjekt und Ob-

jekt einander kontrastiert", in der Kunst sich durchsetzt (selbst dort noch, wo das künstlerische Subjekt nichts davon weiß):

> "Die neue Musik nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis" (Adorno 1958, S 112).

Wo Bach die oben benannte Kluft durch Postulierung einer Analogie zwischen "großer" Kunst und Proletariat übersprang, eröffnete sich für Adorno die Perspektive des Erkenntnischarakters neuer Musik. Bach hat seinen hier grundlegenden Aufsatz 1913 verfaßt, Adornos Musikphilosophie hingegen entstand, teilweise von ersten Arbeiten der 20er Jahre, vor allem der zweiten Hälfte der 20er Jahre ausgehend, in den 30er Jahren. Adornos Musikphilosophie setzt voraus, was 1913 noch nicht gegeben war: Die Entwicklung zur Atonalität und ihre Weiterentwicklung in die Zwölftonmusik bei Schönberg und seinen Schülern, die um 1910 und weiter um 1923 jeweils zu den ersten entsprechenden Werken und zu ersten entsprechenden schriftlichen Äußerungen hierzu führten. Diese grundlegende Erfahrung scheidet die Richtung der Musikphilosophie Adornos von der Bachs. Die oben angedeuteten Richtungen, die Adorno, von der Erkenntnis des Scheins der Identität von Gehalt und Erscheinung und der Beobachtung des Zerfalls der Kunstwerke bei Schönberg, Berg und Webern ausgehend, nahm (sie können in diesem Rahmen nicht näher ausgeführt werden), sind nur auf der Basis dieser grundlegend neuen musikalischen Erfahrungen möglich gewesen.

Bach wollte der Autonomie der Musik bzw. ihres Inhalts zum Durchbruch verhelfen. Damit forderte er genau die Entwicklung, die die Musik mit Schönberg und seinen

Schülern nach der Beschreibung Adornos nahm, ohne zum Zeitpunkt seines Aufsatzes von 1913 die Konsequenzen absehen zu können. Autonomie war bei ihm eine Kategorie des Inhalts der Musik, als solche also eine des Künstlers, der den Inhalt, nach Bachs Auffassung, entwirft. Dieser Autonomiebegriff ist, grob gesprochen, ahistorisch gedacht, was Bach noch mit der Formulierung "Ewig bleibt sein (des Kunstwerks; W.J.) Inhalt" (Bach 1913, S 44) bestätigte.

Adornos Begriff der Autonomie ist ein anderer (1). Er ist zunächst ein Begriff, der einen historischen und gleichzeitig ökonomischen Prozeß in der Entwicklung der Musik bezeichnet, nämlich die Loslösung der "großen" Musik von ihrem unmittelbaren Gebrauch, die im 18. Jahrhundert einsetzte und mit der sich die Künstler vom - Autonomie ausschließenden - verbindlichen Auftrag durch einen Dienstherren lösten (vgl. etwa Adorno 1958, S 14, S 26, S 116). Kraft der neugewonnenen Autonomie eroberte die Musik sich ihr "demokratisch breites Publikum" (Adorno 1958, S 26; vgl. auch oben S 131 - 135). Für den Komponisten wurde dies zum "Triumph der Subjektivität über die heteronome Tradition", zur "Freiheit, jeden musikalischen Augenblick subsumtionslos ihn selber sein zu lassen" (Adorno 1958, S 96); die "autonome ästhetische Subjektivität" strebt, "das Kunstwerk aus sich heraus in Freiheit zu organisieren" (Adorno 1958, S 54). Die autonome ästhetische Subjektivität gewann damit die Möglichkeit, mit dem Affekt, dem Ausdruck frei umzugehen; in der Musik selbst und an ihrem Material abzulesen ist dieser Prozeß an der zunehmenden zeitlichen Ausdehnung der Durchführung im Sonatensatz im 19. Jahrhundert (Adorno 1958, S 54 f.). Gleichzeitig

(1) Dieser Bereich kann in diesem Rahmen nur gestreift werden, auch wenn Adornos Aussagen dadurch ihres Zusammenhangs beraubt und stark verkürzt werden.

sagte sich die Musik zunehmend vom Gebrauch nun endgültig und vollkommen los (Adorno 1958, S 14). Im Verein mit der Allmacht des subjektiven Ausdrucks, deren Träger die Dissonanz ist (Adorno 1958, S 57), geriet die konsequente autonom-subjektive Ausformung des Ausdrucks in Widerspruch zu den Bedürfnissen ihres Publikums (Adorno 1958, S 15): Die fortgeschrittene Musik stieß durch ihre Autnomie eben jenes demokratisch breite Publikum von sich, das sie einmal durch Autonomie erobert hatte (Adorno 1958, S 26). Der Bruch vollzog sich an Schönberg:

> "Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren. Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwistert. Sie dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit. Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen" (Adorno 1958, S 41).

Damit ist der qualitative Umschlag erreicht, den Adorno an Schönberg, als dessen erstem radikalen Vertreter, beobachtet: Das Prinzip des Ausdrucks, das Protokollcharakter angenommen hat, ist innerhalb der Musik der Ort dieses qualitativen Umschlags:

> "Musik als Ausdrucksprotokoll ist nicht länger 'ausdrucksvoll'. Nicht mehr schwebt über ihr das Ausgedrückte in unbestimmter Ferne und leiht ihr den Abglanz des Unendlichen. Sobald die Musik das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt, scharf, eindeutig fixiert, erstarrt er unter ihrem Blick zu eben dem Objektiven, dessen Existenz ihr reiner Ausdruckscharakter verleugnet. In der protokollarischen Einstellung zu ihrem Gegenstand wird sie selber 'sachlich'. Mit ihren Ausbrüchen

> explodiert der Traum der Subjektivität nicht weniger als die Konventionen. Die protokollarischen Akkorde sprengen den subjektiven Schein. Damit aber heben sie schließlich ihre eigene Ausdrucksfunktion auf. ... So werden die protokollarischen Akkorde zum Material der Konstruktion" (Adorno 1958, S 49 f.).

Mit der Verwandlung der "ausdruckstragenden Elemente von Musik in Material" wurde schließlich "die Möglichkeit von Ausdruck selber in Frage gestellt" (Adorno 1958, S 24). Die Autonomie der Musik, einst Garant für den Zusammenhang mit dem demokratisch breiten Publikum (s.o.), hat, in ihrer radikalen Nutzung durch die Komponisten, durch "sich Überlassen der Musik an ihre reine Immanenz" (Adorno 1958, S 22), zur Trennung der Musik von ihrem Publikum geführt, wobei beide Tendenzen, das sich Überlassen an die Immanenz und der "Verlust der gesellschaftlichen Resonanz" (Adorno 1958, S 22), sich gegenseitig durchdrangen und verstärkten.

> "Durch die Übermacht der Verteilungsmechanismen, die dem Kitsch und den ausverkauften Kulturgütern zur Verfügung stehen, wie durch die gesellschaftlich hervorgebrachte Prädisposition der Hörer war die radikale Musik unterm späten Industrialismus in vollkommene Isolierung geraten" (Adorno 1958, S 13).

Autonomie, die Bach noch zu garantieren schien, daß Kunst, von den Verteilungsmechanismen in Dienst genommen und somit dem Publikum, dem "Volk", entfremdet, wieder mit dem Volk "vermählt" werden könne, ist für Adorno bereits der Garant für ihre vollkommene gesellschaftliche Isolation. Diese Erkenntnisse Adornos waren Bach 1913, ohne Kenntnis davon, wohin die künstlerische Entwicklung seines Freundes Schönberg ihn und die Musik führen werde, selbstverständlich nicht möglich; durch die Forderung jener "ungeschmälerten Autonomie", selbst in ihrem bei Bach recht idealisti-

schen Sinn (oder vielleicht gerade deswegen), forderte Bach geradezu diese Entwicklung, wie Adorno sie beschreibt, ohne es selbst im Jahr 1913 wissen zu können.

Adorno ging allerdings noch weiter.

> "Das An-sich-Sein der Werke ist auch nach ihrer Entfaltung zur ungeschmälerten Autonomie, nach der Absage an Unterhaltung, nicht indifferent gegen die Rezeption. Die gesellschaftliche Isolierung, die von der Kunst aus sich heraus nicht zu überwinden ist, wird zur tödlichen Gefahr ihres eigenen Gelingens" (Adorno 1958, S 22).

> "Wohl bewahrt sie ihre gesellschaftliche Wahrheit kraft der Antithese zur Gesellschaft, durch Isolierung, aber diese läßt wiederum auch sie selber verdorren. Es ist, als wäre ihr der Stimulus zur Produktion, ja die raison d'être entzogen. Denn noch die einsamste Rede des Künstlers lebt von der Paradoxie, gerade vermöge ihrer Vereinsamung, des Verzichts auf die eingschliffene Kommunikation, zu den Menschen zu reden" (Adorno 1958, S 26).

> "Durch vollendete Aufklärung von der 'Idee' gereinigt, die als bloße ideologische Zutat zu den musikalischen Tatsachen, als private Weltanschauung des Komponisten erscheint, wird das Werk gerade vermöge seiner absoluten Vergeistigung zu einem blind Existierenden, in grellem Widerspruch zur unvermeidlichen Bestimmung eines jeglichen Kunstwerks als Geist. Was mit heroischer Anstrengung bloß noch da ist, könnte ebensogut auch nicht da sein" (Adorno 1958, S 27).

So kommt Adorno zu dem Schluß:

> "Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind" (Adorno 1958, S 33).

Die neue Musik faßt die eigenen Widersprüche, in die sie, kraft der freigesetzten Autonomie durch die konsequente Rationalisierung des musikalischen Materials nach dem Willen des künstlerischen Subjekts, geraten ist;

denn der "Sinn" der Musik (Sinn: "mehr denn die Erscheinung und zugleich ... nicht mehr denn diese", "Totalität der Erscheinung"; vgl. oben S 593) ist ihr Zusammenhang. Der Zusammenhang aber wird - in der Zwölftonmusik - nur mehr vom Komponisten gesetzt, indem er sich selbst die Regeln gibt und den Akt, der die Möglichkeit zur Subjektivität erlaubt, so zurückverlegt in das Ausgangsmaterial (die "Reihe"), mit der er nach dem selbstauferlegten Gesetz verfährt. Dann tritt aber dieses Gesetz dem Komponisten nun als "entfremdete, feindselige und beherrschende Macht", obgleich von ihm selbst geschaffen, entgegen (Adorno 1958, S 106 f.); die Freiheit, das Gesetz selbst zu entwerfen, schlägt zurück in den blinden Gehorsam, den dieses Gesetz von seinem Schöpfer verlangt.

> "... in der Zwölftontechnik setzt seine (des Subjekts; W.J.) Vernunft, als objektive der Ereignisse, blind, über den Willen des Subjekts hinweg und damit endlich als Unvernunft sich durch. Mit andern Worten, am sinnlichen Phänomen der Musik, wie es einzig in die konkrete Erfahrung fällt, ist die objektive Vernunft des Systems nicht nachzuvollziehen. Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar 'hören' - das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr" (Adorno 1958, S 107).

> "Wenn technische Analyse das hervortretende Moment der Sinnlosigkeit als konstitutiv für die Zwölftontechnik erweist, so liegt darin nicht bloß die Kritik an der Zwölftontechnik beschlossen, daß das totale, völlig durchkonstruierte, also völlig 'zusammenhängende' Kunstwerk in Konflikt gerät mit seiner eigenen Idee. Sondern kraft der beginnenden Sinnlosigkeit wird die immanente Geschlossenheit des Werkes gekündigt. Diese besteht in eben dem Zusammenhang, welcher den Sinn ausmacht. Nach dessen Eliminierung verwandelt Musik sich in den Einspruch. ... Der Zusammenhang in diesen Werken ist die Negation des Zusammenhangs, und ihr Triumph ist darin gelegen, daß Musik sich als

Widerpart der Wortsprache erweist, indem sie gerade als sinnlose zu reden vermag, während alle geschlossenen musikalischen Kunstwerke im Zeichen der Pseudomorphose mit der Wortsprache stehen" (Adorno 1958, S 115).

Damit ist Musik nicht mehr

"Abbild eines Inwendigen, sondern ein Verhalten zur Realität, die sie erkennt, indem sie nicht länger im Bilde sie schlichtet" (Adorno 1958, S 116).

"Die Verschiebung des gesellschaftlichen Gehalts in der radikalen neuen Musik, die in ihrer Rezeption bloß negativ, als Konzertflucht sich ausdrückt, ist nicht darin zu suchen, daß sie Partei ergriffe. Sondern sie durchschlägt als unbeirrbarer Mikrokosmos der antagonistischen menschlichen Verfassung heute jene Mauern von innen her, welche die ästhetische Autonomie so sorglich geschichtet hatte. Es war der Klassensinn der traditionellen Musik, durch ihre bruchlose Formimmanenz wie durchs Angenehme der Fassade zu proklamieren, daß es im Wesen keine Klassen gäbe. Die neue Musik, die nicht willkürlich von sich aus in den Kampf eingreifen kann, ohne darüber die eigene Konsistenz zu verletzen, bezieht in diesem, wie ihre Feinde wohl wissen, wider ihren Willen dadurch eine Position, daß sie den Trug der Harmonie aufgibt, die angesichts der zur Katastrophe treibenden Realität unhaltbar geworden ist. Die Isolierung der radikalen modernen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten läßt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen. Sie ist keine Ideologie mehr" (Adorno 1958, S 117 f.).

"Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als daß sie

> von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten" (Adorno 1958, S 25).

Hier wird der Zusammenhang mit der "negativen Dialektik" greifbar, den Wietusch versucht hat, darzustellen (vgl. Wietusch 1981, v.a. S 155 - 167; auf die nähere Ausführung dieses Zusammenhangs muß hier verzichtet werden). Wenn der einzige Sinn, der Kunst, die sich nicht anpaßt, noch innewohnen kann, die allein durch ihre Sinnlosigkeit aufrechtzuerhaltende bestimmte Negation ist, dann ist aber wiederum die radikale Autonomie ihre notwendige - wenn auch nicht hinreichende - Bedingung.

Die Forderung Bachs nach Autonomie und nach Durchsetzung des Anspruchs der Autonomie, die der Inhalt - nach Bach - erheischt, ist mit diesen Gedanken Adornos nicht einmal annähernd mehr vergleichbar. Ging es Bach um die Autonomie des Inhalts der Kunst, um durch sie Inhalt, Form und Technik zu versöhnen und Kunst so letztlich mit der Gesellschaft auf der Basis der Erkenntnis der Identität von Gehalt und Erscheinung des Kunstwerks zu versöhnen, "die Kunst mit dem Volk zu vermählen", so identifizierte Adorno diese Vermählung und Versöhnung als Schein, die Identität von Gehalt und Erscheinung als nicht mehr herstellbar; ihr gegenüber hat Kunst die Aufgabe der bestimmten Negation, der Zertrümmerung des Scheins der Versöhnung; dies ist zugleich ihr Verhalten zur Gesellschaft. Sie bedarf dazu der entfalteten Autonomie.

Bach war der Weg zur Entwicklung seiner musikphilosophischen Gedanken in dieser Richtung, wie sie Adorno eingeschlagen hat, aus mehreren Gründen verschlos-

sen. Der eine liegt, wie bereits erwähnt, darin, daß 1913 die musikalischen Erfahrungen, auf denen Adorno 1930 bis 1940 aufbauen konnte, noch nicht möglich waren, Bach aber seine musikphilosophischen Ansätze nie mehr wieder in der Intensität von 1913 aufnahm. Ein weiterer liegt im Anspruch, "Kunst und Volk zu vermählen", der den Gedanken an die Möglichkeit der bestimmten Negation von vornherein ausschließt. Ein dritter in der idealistisch geprägten Idee, der Inhalt eines Kunstwerks werde vorweg vom Künstler konzipiert; sein Anspruch auf Autonomie sei gegenüber der Technik durchzusetzen. Ein vierter schließlich liegt in der - im Vergleich zu Adorno sich nun ebenfalls als idealistisch herausstellenden - Verkürzung der Idee der Autonomie der Kunst auf die Idee ihrer Freiheit, der die Erfahrung des Umschlags in ihr Gegenteil, in Determiniertheit, noch fehlte; für Bach schien gerade sie noch das Festhalten am Sinn, am Inhalt garantieren zu können, während sie für Adorno schon die Zertrümmerung des Sinns und seine Verkehrung in die bestimmte Negation ermöglichen und sichern kann.

Der Vergleich zwischen den Positionen Bachs und Adornos ließe sich weitertreiben, als es hier möglich ist; der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß oben nichts über die Begriffe von "Form" in der Musik bei den beiden Autoren gesagt wurde, ebenso nichts über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bzw. Subjekt und Objekt, daß der Begriff der "Heteronomie" nicht entfaltet wurde, sowie die bei Adorno wesentlichen Begriffe der "Stimmigkeit" von Musik und ihres Erkenntnischarakters nicht ausgeführt wurden; ebenso gilt dies für weitere, weniger zentrale Bereiche der musikalischen Schriften der beiden Autoren.

Die Parallelen in den Ausgangspunkten bei Bach und Adorno sind dennoch erstaunlich genug, vor allem die des Rekurses auf die immanente Analyse, aus der sich der gesellschaftliche Charakter der Kunst erst vollends erschließen lasse. Das heißt für Bach nicht weniger, als daß er einige der Grundlinien einer in ihrer Gesamtkonzeption erst später entstandenen Musikphilosophie entwarf und vorwegnahm, womit die Qualität seiner Gedanken hierzu deutlich unterstrichen wird. Vermutlich hat er - was nachzuprüfen wäre - weithin allein gestanden mit den Ergebnissen seiner musikphilosophischen Überlegungen. Er stand damit an der Schwelle zwischen bürgerlich-idealistischer und materialistisch-dialektischer Kunstphilosophie; von beidem lassen sich Elemente in seinen Schriften finden. Wesentlich war vor allem der Gedanke der musikimmanenten Analyse, der nur auf der Basis dialektischen Denkens in der Form, wie er oben geschildert wurde (vgl. oben S 542 - 549), möglich ist, weil er das dialektische Verhältnis von Kunst und Gesellschaft auf diese Weise miteinbegreift.

3.2.4. David Josef Bach und die sozialdemokratische Kunststelle

> "Es sollten die Bestrebungen nach künstlerischer Volkserziehung innerhalb der geistigen und manuellen Arbeiterschaft zusammengefaßt und einheitlich geführt werden, um dem Kunstwillen des Volkes Wirkung und Verwirklichung zu schaffen" (Bach 1923, S 112).

Zu diesem Zweck wurde im November 1919 auf Beschluß des Parteivorstands die sozialdemokratische Kunststelle der Bildungszentrale errichtet. Man wollte die vor-

handenen kulturellen Bestrebungen auf allen Gebieten der Kunst, aber auch auf allen Gebieten der Organisationen der Sozialdemokratie, zusammenfassen, wobei die Zielrichtung, nach Auffassung Bachs, durch das Beispiel der Arbeiter-Sinfoniekonzerte gegeben war. Außer diesen war ein Vorläufer die Volksbühne, die vor dem Ersten Weltkrieg bestanden hatte, allerdings im Krieg zusammengebrochen war, wenn auch nicht wegen diesem, sondern wegen des Dirigismus, mit dem sie ihre Mitglieder gesteuert hatte (vgl. D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7). Von dieser alten Organisation wurden viele Mitglieder in die neue übernommen (1). Der Leiter der Kunststelle war David Josef Bach.

Die Kunststelle erwarb jeweils einzelne Vorstellungen oder Kartenkontingente für Vorstellungen in Wiener Theatern; die Karten gab sie zunächst nicht direkt an die Mitglieder ab, sondern an jede teilnehmende Organisation, die ihrerseits den Vertrieb an die Mitglieder besorgte. Wegen der finanziellen Risiken dieser Vertriebsart wurde die Kunststelle 1926 umorganisiert in einen selbständigen Verein, der nun, im Gegensatz zu vorher, Einzelmitglieder aufnahm, um durch die regelmäßigen Beiträge eine entsprechend regelmäßig gesicherte finanzielle Grundlage zu erhalten (vgl. Langewiesche 1979 a, S 80; Pfoser 1980, S 62 f.). Pfoser nannte allerdings als Nachteil dieser Umstellung ein Sinken der Zahl der auf diese Weise erfaßten Mitglieder der Kunststelle im Vergleich zum vorherigen System (Pfoser 1980, S 63).

---

(1) Vgl. Bildungsarbeit 9/1922, S 63. Langewiesche (1979 a, S 79) gibt die Zahl mit 4000 an; die Bildungsarbeit nannte 1000, es handelt sich daher bei Langewiesche vermutlich um einen Druckfehler.

Hauptaufgabenbereich der Kunststelle war die "Organisierung der Arbeitermassen als Theaterkonsumenten" (Pfoser 1980, S 60); die Öffnung der Theater für die bisher weitgehend ausgeschlossenen Arbeiter sollte durch billige Karten erreicht werden. Der Stellenwert der Kartenvermittlung für Theater (hier sind immer die Musiktheater eingeschlossen) war denn auch quantitativ weitaus höher, als der der Kartenvermittlung für Konzerte. Dies zeigt auch ein Vergleich der Zahlen der Veranstaltungen und ihrer Besucher der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (vgl. unten Anhang II) mit denen der Theater: In der Saison 1919/20 gab es insgesamt 139 Theaterveranstaltungen der Kunststelle mit 147.730 Besuchern (Bildungsarbeit 9-10/1920, S 73), 1924/25 1118 Vorstellungen in den Theatern mit 373.106 Besuchern (Bildungsarbeit 11/1925, S 100), 1929/30 gab es in den Theatern 191.184 Besucher (Bildungsarbeit 4/1931, S 49). Auch hier sind allerdings die Zahlen für die Musiktheater eingeschlossen. Weitere Zahlen, auch über die anderen Jahre, wären den jeweiligen Berichten in der Zeitschrift "Bildungsarbeit" zu entnehmen. Der quantitativen Dominanz der Theatervorstellungen in den von der Kunststelle vermittelten Karten, bei entsprechend wesentlich geringeren Zahlen für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, entspricht aber nicht die hohe qualitative Bedeutung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, die sowohl in der Zeit der Ersten Republik - auch von anderen, als Bach, und auch bei den Bürgerlichen - , als auch in der Erinnerung damals junger Sozialdemokraten heute hoch eingeschätzt wurde und wird (zu den Arbeiter-Sinfoniekonzerten vgl. jedoch unten Kap. 3.3.).

Die Arbeitervorstellungen mußten von der Staatsverwaltung und der Gemeinde Wien subventioniert werden. Auch

die Kunststelle selbst wurde subventioniert; sie, sowie die anderen später nach ihrem Vorbild eingerichteten vergleichbaren Organisationen (1) erhielten anfangs zehn, später sechs Prozent des Ertrags der Wiener Lustbarkeitsabgabe (Kotlan-Werner 1977, S 69). Die Subventionen für die sozialdemokratische Kunststelle sicherten zunächst den Fortbestand der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (vgl. Bildungsarbeit 9/1922, S 63; D.B., Die Kunstpflege, die Gemeinde Wien und der Staat, in: AZ 15.5. 1923, S 5), ermöglichten aber auch sehr schnell den Beginn der Theaterarbeit. Besonders schwierig war die finanzielle Situation naturgemäß in den Jahren vor der Währungsreform: Eine Vorstellung im Burgtheater stieg in ihren Kosten von 1920 auf 1921 um das 20fache (D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ

(1) Die sozialdemokratische Kunststelle war die erste derartige Einrichtung; die christlich-soziale Kunststelle etwa wurde ein Jahr später (also 1920) gegründet (vgl. D.B., Die Kunstpflege, die Gemeinde Wien und der Staat, in: AZ 15.5. 1923, S 6). Empfänger dieser Subvention aus der Lustbarkeitsabgabe waren neben der sozialdemokratischen Kunststelle die Kunststelle für christliche Volksbildung, das Volksbildungsamt des Unterrichtsministeriums, das Reichsbildungsamt der Volkswehr, der Landesausschuß der tschechischen sozialdemokratischen Arbeiterpartei und andere (vgl. AZ 27.4. 1921, S 6). Kotlan-Werner nennt drei Kunststellen (neben der sozialdemokratischen und der der Christlich-sozialen die der öffentlichen Angestellten; vgl. Kotlan-Werner 1977, S 69), Ott drei "Kunststellen der verschiedenen Weltanschauungsparteien" (Ott 1968, S 9). Staatlich gefördert wurden Ende der 20er Jahre fünf Kunststellen: die Deutsche Kunst- und Bildungsstelle, die Kunststelle für christliche Volksbildung, die Kunststelle der öffentlichen Angestellten, die des Zentralrats der geistigen Arbeiter und die sozialdemokratische Kunststelle (vgl. Wilzin 1937, S 107). 1921 wurden vom Bundesministerium für Inneres und Unterricht drei Anträge auf Subventionierung der Schaffung von Kunststellen genehmigt, und zwar für eine Kunststelle für Staatsangestellte, die Deutsche Kunst- und Bildungsstelle und die der geistigen Arbeiter Österreichs (vgl. AVA, Musikwesen in genere 1920 - 1930, 6317/1921, 7720/1921, 8058/1921).

30.10. 1921, S 7). Die Subventionen hielten mit der Inflation bei weitem nicht mehr schritt, deshalb wurden 1922 Verhandlungen mit der Gemeinde Wien zu einer Neuregelung begonnen, während die Unterstützung des Staats im Vergleich zu der der Gemeinde offenbar eher bescheiden ausfiel, ja sogar versucht wurde, die Zahl der Vorstellungen für Arbeiter in den Staatstheatern zu senken (vgl. Bildungsarbeit 9/1922, S 63). 1923 wurde dann allerdings von einer Festigung der finanziellen Grundlage gesprochen (Bildungsarbeit 11/1923, S 91), dennoch mußte die Kunststelle zunehmend darauf achten, sich trotz der Subventionen der Gemeinde Wien möglichst selbst zu erhalten, da diese Subventionen zwar ansehnlich waren, aber über einige Jahre hinweg gleich hoch blieben und nur selten die Auslagen der sozialdemokratischen Kunststelle für ihre Verwaltungsarbeit zu decken vermochten (David J.Bach, Kartenbüro, Kunststelle und Volksbühne, in: AZ 21.12. 1930, S 15). In der Zeit der schwierigsten finanziellen Situation wurde von außerhalb der Sozialdemokratie versucht, die Bühnenarbeiter und ihre Lohn- und Arbeitszeitinteressen gegen die Arbeitervorstellungen auszuspielen (D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7).

Die sozialdemokratische Kunststelle konnte ihre Tätigkeit im Bereich der Kartenvermittlung rasch ausweiten: 20 Vorstellungen monatlich im Jahr 1919, 39 monatlich im Jahr 1920, knapp eine halbe Million verkaufte Eintrittskarten in den ersten zehn Monaten des Jahres 1921 (D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7). 1922 hatte sie bereits 40.000 Mitglieder (Kotlan-Werner 1977, S 69; dort ohne Quellenangabe; in der Bildungsarbeit 9/1922 heißt es demgegenüber, es würden rund 40.000 monatlich an den Ver-

anstaltungen der Kunststelle teilnehmen; vielleicht bezieht sich Kotlan-Werner darauf). 1923 feierte man die 1000. Arbeitervorstellung (es wurden nur Vorstellungen, für die 500 und mehr Karten ausgegeben worden waren, gezählt) und hielt bei rund 50.000 Besuchern monatlich (David J. Bach, Tausend!, in: AZ 4.2. 1923, S 9). In den ersten fünfeinhalb Jahren wurden für Theater und Konzert über zwei Millionen Karten ausgegeben; 200.000 für Konzerte, 1,8 Millionen für Theater und der Rest für Lesungen (Bach 1929 c, S 140). Noch 1929/30 wurden über 200.000 Karten vermittelt, davon mehr als ein Viertel für Sprechbühnen (Bildungsarbeit 4/1931, S 49). Weitere Zahlen sind zu finden etwa in den Berichten in der Zeitschrift "Bildungsarbeit" und in den "Jahrbüchern der österreichischen Arbeiterbewegung".

Dieser Ausweitung der Tätigkeit standen allerdings Schwierigkeiten im Bereich der Arbeitervorstellungen der Staatstheater gegenüber. Die Kunststelle erhielt 1923 trotz Anfrage keine Auskunft über den Verteiler-Schlüssel der Staatstheater-Vorstellungen auf die verschiedenen Kunststellen; das Kontingent der sozialdemokratischen Kunststelle wurde, zugunsten der anderen Kunststellen, von 40 Vorstellungen (von insgesamt 86 zur Verfügung stehenden) im Jahr 1921/22 auf 14 (von 56) im Jahr 1922/23 trotz Protests von seiten der Kunststelle der Bildungszentrale reduziert (D.B., Die Kunstpflege, die Gemeinde Wien und der Staat, in: AZ 15.5. 1923, S 6; vgl. auch Bildungsarbeit 11/1923, S 91). Die Zahl erhöhte sich später nicht mehr, daher blieben auch die entsprechenden Klagen in den Berichten der Kunststelle aktuell (vgl. etwa Bildungsarbeit 11/1925, S 100).

Sowohl die Berichte in der Zeitschrift "Bildungsarbeit",

als auch zahlreiche Aufsätze von David J. Bach zeigen immer wieder, daß die Tätigkeit der Kunststelle als Kartenvertriebsorganisation eine Gratwanderung war zwischen dem Streben nach der Vermittlung der "großen" Kunst, der Unterstützung zeitgenössischer und insbesondere sozialistischer Kunst, dem Interesse des Publikums und dem der Theaterdirektoren, zudem noch häufig auch dem Interesse der Bühnenarbeiter und der Künstler. Dazu trat noch der Anspruch von Bildungszentrale und Kunststelle, den gesamten Bereich zu vereinheitlichen und zentral der Kunststelle zu überlassen, der immer wieder von lokalen Partei- oder Gewerkschaftsorganisationen unterlaufen wurde (vgl. etwa Bildungsarbeit 9-10/1920, S 73). Bach war sich dieser Gratwanderung voll bewußt. Er konnte allerdings die Programmgestaltung der Theater - im Gegensatz zu der der Arbeiter-Sinfoniekonzerte - nicht direkt beeinflussen, sondern nur indirekt durch die Absatzgarantie für einen Teil der Karten. Der anfängliche Optimismus Bachs, wie er sich in einer Aufzählung von "wirklich wertvollen" Stücken und guten Volksstücken äußerte, die nur mit Hilfe der Arbeiter als Publikum auf der Basis der Vermittlung durch die Kunststelle aufgeführt oder im Spielplan gehalten werden konnten (D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7), wich allerdings zunehmend der nüchternen Erkenntnis, daß dieser indirekte Einfluß in der Realität recht schwach war und noch weiter abnahm. So meinte Bach bereits 1923:

> "Indes, manchmal läßt uns der Gefangene nicht los, den wir gemacht haben, und wir sind mitunter gezwungen, Aufführungen zu tolerieren, die ein recht weites künstlerisches Gewissen beanspruchen" (David J. Bach, Tausend!, in: AZ 4.2. 1923, S 9).

Entsprechende Aussagen Bachs sind in seinen Aufsätzen im Zusammenhang mit der Kunststelle immer wieder zu fin-

den (vgl. etwa: Bach 1926 c, S 1; D.B., Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12; Bach 1930, S 2 f.; David J. Bach, Kartenbüro, Kunststelle und Volksbühne, in: AZ 21.12. 1930, S 15; der zuletzt genannte Aufsatz beinhaltet die Bemerkung, der Einfluß der Kunststelle auf die Theater habe seit 1924 stetig abgenommen).

> "Der innere Konflikt zwischen Tagessorge und Zukunftsforderung aller sozialistischen Politik drückt sich besonders stark auf dem Gebiet der Kunstpflege aus. Im Theater müssen wir ausschließlich, und im Konzert noch in sehr hohem Maße mit den überkommenen Formen solcher Pflege arbeiten und vor allem mit Instrumenten, die uns gar nicht gehören. Diese eine in jedem Sinne sehr materielle Seite der Angelegenheit ist ganz unmittelbar von den politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnissen der Arbeiterklasse abhängig" (Bach 1929 c, S 140; Hervorh. i.O.).

Doch auch die Bedürfnisse des Arbeiterpublikums entsprachen offenbar nur zum Teil dem Anspruch, den sich Bach und andere Kulturpolitiker setzten; die Erziehungsarbeit, als die die Arbeit der Kunststelle von den Kulturpolitikern verstanden wurde, schritt langsamer voran, als man es sich wünschte. Bach erkannte auch dies in den 20er Jahren zunehmend; ein Beispiel für mehrere:

> "Es ist schwer genug, die Massen zu ihren eigenen Interessen im Theater zu bringen. Es ist eine Aufgabe, an der zu erlahmen dem sozialistischen Kunstpolitiker nicht gestattet ist. Aber man muß die Massen zunächst einmal ins Theater bringen. Nicht um jeden künstlerischen und moralischen Preis, aber in bewußter Anerkennung ihrer Forderung an die Theaterfreude. So wird die Kunststelle zu Kompromissen genötigt" (David J. Bach, Kartenbüro, Kunststelle und Volksbühne, in: AZ 21.12. 1930, S 15; Hervorh. i.O.).

In diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung Bachs von 1931 zu sehen, in der er die Funktion von Musik

und Musiktheater, wie bei der Operette, als Weckung und Scheinbefriedigung von Empfindungen, als Scheinbefriedigung von Wunschträumen beschrieb (Bach 1931, S 91; vgl. das an anderer Stelle wiedergegebene Zitat oben S 557).

Die Tatsache, daß diese Gratwanderung zwischen konträren Bedürfnissen, Interessen und Ansprüchen, mit denen die Kunststelle leben mußte, nie befriedigend beendet werden konnte, hat in der Zeit der Ersten Republik zu - teils sehr massiver - Kritik an der Kunststelle, vor allem auch an der Person ihres Leiters David Josef Bach, geführt. Diese Kritik machte sich vornehmlich an den Programmen der Theater- und Musiktheaterveranstaltungen, für die die Kunststelle Karten ausgab, fest; demgegenüber wurden andere Bereiche, wie etwa die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, kaum kritisiert.

Eine dieser Auseinandersetzungen wurde zwischen Karl Kraus und der Kunststelle (bzw. Bach) ausgetragen. Zunächst ging es (im Herbst 1925) um die Teilnahme an der Republikfeier (12. 11 1925), zu der Bach Karl Kraus etwas spät (am 6.11.) eingeladen hatte. Kraus erklärte in der Antwort wohl seine Bereitschaft zur Lesung, aber nicht durch Vermittlung der Kunststelle, da das der Sozialdemokratie zeitweilig nahestehende Blatt "Die Stunde", mit deren Besitzer Bekessy Kraus zu dieser Zeit in heftigsten Kämpfen lag, behauptet hatte, Kraus sei "den Arbeitern via Kunststelle als Vortragskünstler aufgezwängt" worden (zit. n. Karl Kraus, Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte, in: Die Fackel 706 - 711, Dezember 1925, S 60). Die Kunststelle habe eine dem entgegentretende Darstellung versäumt. Nach je einem weiteren Brief der

beiden, die Ablehnung der Teilnahme durch Kraus eingeschlossen, begründete Kraus seine Nicht-Teilnahme in einem Brief (vom 14.11. 1925), aus der im folgenden zwei der wichtigsten Punkte genannt werden. Zum einen warf Kraus Bach vor, daß seine Mitwirkung bei den Feiern der Kunststelle "Ihnen (also Bach; W.J.) längst eine weit höhere Unbequemlichkeit als Weihe Ihrer Feste bedeutet"; es sei nicht Kraus den Arbeitern via Kunststelle, sondern umgekehrt, Kraus der Kunststelle gegen ihren Willen durch den Druck der Arbeiterschaft aufgedrängt worden; Bach habe es, in Kenntnis der Affäre mit der "Stunde", durch den späten Termin der Einladung darauf angelegt, daß Kraus absage, da die Affäre mit der Stunde nicht mehr bereinigt worden war durch Bachs Einspruch (Karl Kraus, Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte, in: Die Fackel 706 - 711, Dezember 1925, S 65 f.). Zum zweiten warf Kraus der Kunststelle Verknüpfung mit bürgerlichen Interessen auf dem Gebiet der Literatur vor, sowie den "Standpunkt jener antirevolutionären Gesinnung, die sich seit dem Umsturz damit begnügt hat, den proletarischen Kreisen zu bourgeoisen Kunstgenüssen zu verhelfen" (Karl Kraus, Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte, in: Die Fackel 706 - 711, Dezember 1925, S 66). Diesem zweiten Punkt entsprechend griff Kraus in einer Rede vom 9.12. 1925, die er vor Wiener Arbeitern auf deren Einladung hin hielt (im übrigen unter dem Titel: "Nachträgliche Republikfeier"), ebenfalls die Tätigkeit der Kunststelle an. Dieser Rede, ihren vorangegangenen Ereignissen mit der Kunststelle und ihren Folgewirkungen ist im übrigen das danach erschienene Heft der "Fackel" (Die Fackel 712 - 716, Januar 1926) weitgehend gewidmet. Kraus kritisierte - und meinte damit die Kunststelle bzw. die kultur-

politischen Führer der Sozialdemokratie, ohne eine Institution oder Person beim Namen zu nennen - diejenigen,

> "die an Ihrer (des Publikums, also der Arbeiter; W.J.) geistigen Verkürzung tätig sind, indem sie Sie mit der verdorbenen Kost des bürgerlichen Geschmacks beschenken, und die wir doppelt die revolutionäre Pflicht verletzen sehen: indem sie eine Scheinkultur, reif für das Verderben, am Leben erhalten statt sie zu zerstören, und indem sie die wahrhafte, werdende, verhindern statt sie zu fördern" (Karl Kraus, Nachträgliche Republikfeier, in: Die Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 1).

Die beiden genannten Punkte aus diesem Zitat sind auch die, die den Kern der Kritik durch Kraus in der gesamten Rede, soweit sie sich nicht auf Bekessy bezieht, ausmachen. Kraus fragte:

> "Sollten Sie wirklich dazu Revolution gemacht haben, um in der Kultur schließlich auf den leeren Plätzen der Bourgeoisie zu sitzen, die sie nicht etwa geräumt hat, weil sie sich vom Nachdrängen der Arbeiterklasse bedroht fühlt, sondern nur weil sie von den Leistungen ihres eigenen Kunstgeschäfts gelangweilt ist?" (Karl Kraus, Nachträgliche Republikfeier, in: Die Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 4 f.).

Anschließend spielte Kraus unmittelbar auf David J. Bach an und fragte:

> "Soll der Strom der Entwicklung ein beliebter Bach sein, an dem Bürger ihre Hütten bauen können, wenn die Landschaft nicht selbst ihnen zu dürftig vorkommt?" (Karl Kraus, Nachträgliche Republikfeier, in: Die Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 5).

Kraus sprach gegen die ungenügende Ablehnung der Operette durch die sozialdemokratische Presse, forderte den Aufstieg der Arbeiterschaft vom "zweiten Kassier" zum "Intendanten der Wiener Theater" und empfahl seinen Zuhörern, dem Ergebnis dieser Kunstpolitik der

Sozialdemokratie auszuweichen sowie aus der Kunststelle auszutreten (Karl Kraus, Nachträgliche Republikfeier, in: Die Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 3 f., S 6, S 9 und S 10).

> "Absurd aber ist es, die Kulturversorgung der arbeitenden Menschen zu bejahen, als ein Parteiamt zu bekennen und ihnen dann an jedem Tag der Woche zu zeigen, daß die Welt jenseits der Brotsorge die der 'Czardasfürstin' und des 'Autowildling' sei, sie dazwischen mit lächerlichen Experimenten moderner Kunstgewerblerei und modernen Literaturpfuschertums zu verwirren, sie unter allen Umständen - in der Banalität oder in der Schmockerei, in der Niederung der Operettentänze oder auf der schwindelnden Höhe expressionistischer Regiekünste - teilhaben zu lassen an der inszenierten Herzens- und Geistesöde der alten Welt, und nicht genug an dem, durch den Einsatz so hohen Werts deren Untergang zu prolongieren. Wahrlich, es geht noch über das Opfer der Bluttransfusion, zu der doch kein Abonnement ausgegeben wird; denn es ist eine Art, den Gesunden umzubringen, damit der Kranke sich seiner Krankheit erfreue! Solcher Erkenntnis nun, die dem innersten Fühlen für die beklagenswerten Opfer einer schlechten Kunstpolitik entstammt, dem innersten Widerstreben gegen die geistige Abrüstung der Revolution, gegen die Unnatur einer Verbürgerlichung an der Stelle, wo sie sich am besten ausbildet - solcher Kritik pflegt dann auch die unleugbare Tatsache entgegengehalten zu werden: das Verdienst um die Arbeitersymphonie-Konzerte. Aber berührt es nicht als jäher Schauder, die empfängliche Seele der Unverbildeten von Beethoven zu Kálmán gerissen zu sehen? Wie es ja schwerer ist, auf dem musikalischen Gebiet außerhalb der Bühne den rechten Weg zu verfehlen, so ist es auch bequemer, sich an ein hinfälliges Theaterwesen anzulehnen, als aufzustehen und ein neues auf die Beine zu bringen. Schwerer, als den Beethoven, der doch gelegentlich vorhanden ist, den Arbeitern zu vermitteln, ist es, den Shakespeare für sie durchzusetzen" (Karl Kraus, Nachträgliche Republikfeier, in: Die

Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 8 f.).

Aus Berichten in der selben Ausgabe der Fackel ist zu entnehmen, daß die Abrechnung, die Kraus hier mit der Kunststelle vornahm, zu einem Tumult führte, nachdem Kraus von einem negativen Zwischenruf (bei sonstiger Zustimmung des Publikums) unterbrochen worden war; daraufhin ließ einer der Funktionäre der Veranstalter, also ein Sozialdemokrat, den Vorhang herab. Nach den Berichten muß es eine Serie wüster Beschimpfungen und die stürmische Forderung des Publikums gegeben haben, Kraus weiterlesen zu lassen. Dies wiederum führte zu Reaktionen in den Wiener Zeitungen, sowie zu Leserbriefen und Einladungen sozialdemokratischer Organisationen an Kraus für weitere Lesungen (1). Dieses Heft der "Fackel" war insgesamt fast ausschließlich diesem Ereignis, seiner Vorgeschichte und seinen Folgewirkungen gewidmet. In einem seiner Kommentare berief sich Kraus gegen die Kunststelle und ihre Kunstpolitik auf den Aufsatz von Walter Fischer aus dem sozialdemokrati-

---

(1) Zur Folge hatte das Ereignis auch ein Couplet von Kraus (nach Nestroy) auf die Kunststelle und den Tumult:

Die Kunststelle - bitte darf ich? - ich sag's -
mit Vergunst -
Das ist, mein' ich, etwas an Stelle der Kunst.
Damit nicht bloß die Bürger den Dreck immer hätten,
Bringt sie siebenmal in der Woch'n dem Volk Operetten.
Doch das darf man nicht sagen; denn als Sozialist
Muß man allen doch wünschen gleichen Anteil am Mist.
Sagt man's doch, wird man grob eines Bessern belehrt ...
Dieses G'fühl - ja da glaubt man, man sinkt in
die Erd'!

Nach einem Couplet aus Nestroy, Die Papiere des Teufels. Zitiert aus: Die Fackel 712 - 716, Januar 1926, S 43.

schen "Kampf", der bereits an anderer Stelle dieser Arbeit zitiert wurde (Fischer 1925; vgl. oben S 220 - 222).

Die Kunststelle versuchte, schon von den frühen 20er Jahren an, ein eigenes Theater zu begründen und zu erhalten, um wenigstens hier, wenn schon nicht gegenüber den anderen Theatern, nachhaltig den Spielplan beeinflussen und verbessern zu können (vgl. etwa die Forderung nach einem "Volkshaus der Kunst" bei Bach 1923, S 117 f. und Bach 1929 b, S 98 f.; ebenso Forderungen nach einem eigenen Theater, wie in KuV Juni 1926, S 1 f. oder in D.B., Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12). 1928 wurde versucht, diese Forderung mit den "Schauspielen im Carltheater" zu realisieren, jedoch scheiterte der Versuch, wie Bach betonte, nicht aus Verschulden der Kunststelle oder des Programms des Theaters, sondern wegen verfehlter Geschäftsführung des Dirketors (vgl. etwa Bach 1929 a, S 285 und S 287; ohne Autorenangabe, An der Kulturfront, in: AZ 3.11. 1928, S 1 f.; Bach 1929 c, S 139). Das Scheitern dieses Versuchs nahm Oskar Pollak zum Anlaß, im "Kampf" die Kunstpolitik der Sozialdemokratie bzw. der Kunststelle, also insbesondere Bachs, grundsätzlich zu kritisieren, wobei auch er vorwiegend vom Theater ausging. Er warf der Kunststelle vor, ihre Einflußmöglichkeiten auf die Theater zu wenig zu nutzen (Pollak 1929, S 83 f.), gab aber einen Teil der Schuld auch der Gemeinde Wien (Pollak 1929, S 84 f.).

> "Die Aufgabe einer sozialistischen Kunstpolitik ist zweifach: sie muß die Künstler zur Arbeiterschaft heranbringen, und sie muß die Arbeiterschaft zur Kunst erziehen. An beidem hat es in Wien gefehlt" (Pollak 1929, S 85; Herv.i.O.).

Pollak meinte, die Kunststelle habe sich zu wenig an

den Möglichkeiten der Arbeiter, in ein Verhältnis zur Kunst zu kommen, orientiert (Pollak 1929, S 85).

> "Gewiß, es ist nicht leicht, es ist sogar unerhört schwer, die Arbeiter sachte vom Kitsch wegzuführen, ihnen das Verständnis der alten Meister und gleichzeitig das der neuen Kunst zu erschließen, die beide im proletarischen Geistesleben ihre Stätte erst finden müssen - aber es ist ein so dankbarer, so fruchtbarer, so geisteshungriger Boden! Statt dessen hat unsere sozialdemokratische Kunstpflege, wie sie in der Leitung der Kunststelle verkörpert ist, ihre einzigartige Stellung und Möglichkeit dazu verschwendet, um - mit den Bürgerlichen wettzueifern. Sie hat vieles, was sie schrieb und tat, getan nicht mit dem Blick auf die Wirtshäuser von Favoriten, in denen das Proletariat heute noch Erholung, Zerstreuung, Unterhaltung sucht und findet, sondern auf die Kaffeehäuser der Inneren Stadt, in denen die Fachmänner und Feinschmecker sich wundern sollen... Es ist ein tragisches Mißverständnis, in das sich der gute Wille, daß für das Proletariat das Beste gerade gut genug sei, verstrickt. Man hat so oft dem bürgerlichen Theaterbetrieb damit imponieren wollen, daß man die Massen hinter sich habe, bis man sich einmal umgesehen hat - und siehe da, die Massen waren weg. Die Kunst war ihnen zu hoch. Und die Wiener Arbeiterschaft ist wieder um eine Hoffnung auf eine Kunststätte ärmer" (Pollak 1929, S 86; Hervorh. i.O.).

Auch die Arbeiter-Sinfoniekonzerte griff Pollak an:

> "Die Arbeitersinfoniekonzerte waren einmal eine Tat und sind noch immer eine Institution. Man begegnet in ihnen seltenen Künstlern und seltenen Werken und noch seltener einer Zuhörerschaft, die etwas anderes wäre als eine sehr begrenzte Auslese" (Pollak 1929, S 83).

In seiner Antwort führte Bach (Bach 1929 c) zunächst an, daß auch die Volksbühnenbewegung in Deutschland in einer Krise sei, aus der Erkenntnisse auch auf Wien übertragen werden müßten: Man könne von Arbeitern nicht unbedingt verlangen, daß sie abends die Theater füllten; vor allem meinte Bach aber auch, die Berliner

Volksbühne sei kein ideales Vorbild; sie entspreche weder dem Interesse der Arbeiterschaft, noch dem der kleinbürgerlichen Besucher und reibe sich im Pendeln zwischen diesen Polen auf (Bach 1929 c, S 140). Weiters bestritt Bach, daß - wie Pollak argumentiert hatte - die "Arbeiterschaft durch die Kunststelle keinen Einfluß auf die Wiener Theater, wie sie eben nun sind, gewonnen habe", betonte gleichzeitig aber auch, daß der Kunststelle die Produktionsmittel nicht gehören, weshalb die Möglichkeiten beschränkt seien (Bach 1929 c, S 140).

An diese allgemeinen Überlegungen schloß Bach einen ausführlichen Leistungsbericht der Kunststelle, in dem er die inhaltlichen Vorwürfe auf die Ebene der zahlenmäßigen Erfolge führte und ihnen dadurch auswich. Er betonte, daß auch für das moderne Theater viele Karten abgesetzt worden seien und daß sonst Gerhart Hauptmann, Shakespeare, Schiller, Ibsen und Anzengruber die Spitzenreiter gewesen seien. Bach wies auf Fischers "Lenin" und Tollers "Hoppla, wir leben" hin, die die Kunststelle durchgesetzt habe. Im übrigen sei der Einfluß der Sozialdemokratie auf die Spielplangestaltung der Theater seit 1923 (1) immer mehr gesunken, weshalb er bis zur Beherrschung der Spielpläne noch ein weiter Weg sei (Bach 1929 c, S 143).

In den Bemerkungen zu den Arbeiter-Sinfoniekonzerten verteidigte Bach die zunehmende Berücksichtigung neuer Musik (obwohl dies von Pollak gar nicht angegrif-

(1) 1930 meinte Bach dann allerdings, der Einfluß hätte seit 1924 abgenommen; vgl. David J. Bach, Kartenbüro, Kunststelle und Volksbühne, in: AZ 21.12. 1930, S 15).

fen worden war). Er meinte, daß es für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte 1905 eine gleich revolutionäre Tat war, Beethovens "Eroica" zu spielen, wie 1929 Werke moderner Komponisten, da sich die Voraussetzungen der Arbeiter, die die Konzerte besuchten, entwickelt hätten; in der entsprechenden Gestaltung der Programme der Konzerte sehe er die Aufgabe der Kunstpolitik, und darin zeige sich, daß die Arbeiter-Sinfoniekonzerte

> "eben vom Interesse der Arbeiterklasse bestimmt (werden), und wenn ich hinzufüge, auch vom Interesse der Kunst, so ist dies weder ein Gegensatz noch eine Abschwächung, sondern der Ausdruck eines unerschütterlichen Glaubens an die Einheit von Kunst und Volk" (Bach 1929 c, S 144).

Insbesondere zur Beethoven-Feier 1927 und zur Schubert-Feier 1928 seien die Arbeiter-Sinfoniekonzerte und die Arbeiter-Gesangvereine hervorgetreten und hätten durch Aufführungen von Werken dieser Komponisten auch bestätigt, daß die Arbeiter imstande seien, ihre Werke zu hören und sie auch selber wiederzugeben;

> "Wer die Geschichte des Arbeitersanges in Wien kennt - und für die Beurteilung einer sozialdemokratischen Kunstpolitik in Wien ist die Kenntnis auch dieser Geschichte eine unerläßliche Voraussetzung -, der weiß, daß dies nicht immer möglich war, daß dies ein Ergebnis einer langjährigen Entwicklung, vieler Kämpfe ist, aber, mit aller Bescheidenheit sei es gesagt, auch ein Erfolg der sozialdemokratischen Kunstpolitik, die ich in der Kunststelle und in der 'Arbeiter-Zeitung' nicht erst seit heute und seit gestern, sondern seit einigen zwanzig Jahren vertrete. Einmal war es ein Aufsehen, daß in einem Arbeiter-Sinfoniekonzert die Neunte Sinfonie Beethovens aufgeführt wurde, noch mit bürgerlichen Chören, und damals war es eine Vermessenheit, zu fordern, daß die besten Arbeitergesangvereine Wiens den Schlußchor singen sollten. Längst ist diese Forderung erfüllt. Wir sind in der sozialdemokratischen Kunstpflege wenigstens auf einzelnen Gebieten so weit,

> daß Ausführende auf dem Podium und die Hörer unten im Saal derselben Arbeiterklasse angehören und daß sie dieselbe Liebe zum Sozialismus und zur Kunst eint" (Bach 1929 c, S 145; Hervorh. nicht ber.).

Der Vorwurf Pollaks, in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten sei nur eine "seltene Auslese der Hörer" zu finden, treffe, meinte Bach, ins Leere. Ferner betonte er, daß die Kunststelle mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten nicht nur Arbeiter zur Kunst geführt habe, sondern auch die Künstler zur Arbeiterschaft, indem junge, unbekannte Künstler immer wieder Gelgenheit für Auftritte erhielten (Bach 1929 c, S 147).

Bach berief sich in seiner Argumentation gegen Pollak also vorwiegend auf die - wie er meinte - erfolgreiche Vermittlung des künstlerischen Erbes;

> "Eine Akademie war es, die einige Jahre hindurch jedesmal am 1. Mai im Festsaal des Rathauses den Vertrauensobmännern Wiens Strauß und Lanner, gespielt von den Philharmonikern, bot; es war die symbolische Besitzergreifung des künstlerischen Wiener Erbes durch das neue Volk von Wien" (Bach 1929 c, S 146).

Ebenso berief er sich auf die Förderung junger Künstler; damit beschränkte er sich auf die Argumentation für die Vermittlung des Erbes und der künstlerischen Avantgarde ohne Ansehen ihrer Beziehung zur Sozialdemokratie; weitergehende Überlegungen stellte er in diesem Aufsatz nicht an, wenn man von der Aufzählung der quantitativen Erfolge und der über die Kartenvermittlung hinausreichenden Bereiche der Arbeit der Kunststelle absieht (zu diesen anderen Bereichen s.u.).

Bachs Replik blieb somit im Rahmen eines bloßen Leistungsnachweises. Damit vergab er die Chance, das inhaltliche Konzept seiner Tätigkeit (bzw. das der Kunststelle) darzulegen oder zu entwickeln, vielleicht so-

gar kritisch zu überprüfen und nahm die bloße Tatsache, daß überhaupt etwas geleistet wurde, sowie die Zahl der Besucher, bereits als genügenden Beweis für den Sinn der Sache (vgl. zu dieser Auseinandersetzung auch Pfoser 1980, S 63 f.).

Ende 1930 folgte übrigens eine ähnliche Auseinandersetzung mit Max Graf, in der es im wesentlichen um die selben Fragen ging; diese Diskussion wird hier nicht weiter aufgenommen (vgl. etwa David J. Bach, Kartenbüro, Kunststelle und Volksbühne, in: AZ 21.12. 1930, S 15). 1931 folgte eine weitere Kontroverse, diesmal mit Rudolf Réti, Musikkritiker des ebenfalls sozialdemokratischen "Abend". Réti forderte mehr sozialistische Werke in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten (vgl. Moldenhauer 1980, S 333). Kritik erfolgte aber auch an organisatorischen Mängeln des Kartenverteilungssystems der Kunststelle, wie etwa ein Leserbrief an die Zeitschrift "Kunst und Volk" zeigt (vgl. etwa KuV September 1928, S 26 f.).

Das Bild Bachs, wie es sowohl in diesen Kritiken von Karl Kraus und Oskar Pollak, wie auch in mancher neuer historischer Literatur gezeichnet wurde bzw. wird, nämlich Bach als von der Politik wie auch von den Arbeitern selbst völlig abgehobener Vertreter einer esoterischen Kultur (vgl. etwa Kannonier 1978 a, S 27 f.), ist für Bachs theoretische Äußerungen nicht aufrechtzuerhalten, wie oben gezeigt wurde (vgl. Kap. 3.2.2.), aber auch für seine kulturpolitische Praxis durchaus fragwürdig. Wohl stand im Zentrum von Bachs Interesse die Vermittlung der "großen" Kunst; aber ihn als den personifizierten Verhinderer der Entwicklung sozialistischer und proletarisch-revolutionärer Kunst darzustellen ist nur sehr beschränkt richtig (1). So

(1) Dies tat im übrigen auch Kotlan-Werner, allerdings

versprach Bach etwa, "Versuche der Jugend, zu einer neuen Form des Theaters zu gelangen", sowie "die glücklichen Versuche der sozialistischen Studenten, die Politische Revue neu zu schaffen", zu unterstützen und kündigte Fischers "Lenin", Lanias "Generalstreik" und Tollers "Hoppla, wir leben" an (D.B., Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12). Zwei Jahre später erklärte er, nur, wenn die Kunstorganisationen der Partei sich in jeder ihrer Auswirkungen zum sozialistischen Programm bekennen würden, hätten sie moralische Existenzberechtigung; er nannte auch hier wiederum als Erfolg der Kunststelle "Lenin" von Fischer (Bach 1929 a, S 287). Bach hätte weder solches schreiben, noch die erwähnten Stücke mit Hilfe der Kunststelle aufführen und die Karten verteilen lassen brauchen; wenn er die Einbeziehung solcher Stücke hätte verhindern wollen, so hätte er dies mit Sicherheit auch durchsetzen können. Keineswegs solchem Bild entspricht auch die Forderung Bachs nach Marsch-, Spott- und Kampfliedern (vgl. oben S 414 - 416, 578 f.), ebensowenig die Aufnahme von sozialistischen Kantaten oder revolutionären Massenliedern (etwa von Eisler) in die Programme der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (vgl.

---

in positiver Absicht, da ihre Arbeit über Bach an dem Ideal der sozialdemokratischen Kulturarbeit orientiert ist, wie es etwa oben für Mehring und Zetkin (vgl. oben S 178 - 190) beschrieben wurde, wenn auch nicht mit deren politischer Argumentation. So nimmt sie Stellung gegen Ernst Fischer, Toller und gegen die neuen Lieder der Wiener Arbeiterjugend der späten 20er Jahre (Kotlan-Werner 1977, S 88) und schreibt - ebenfalls in positiver Absicht: "Bach, so sagte Robert Ehrenzweig vor einem Jahr - er war der Kopf der 'Sozialistischen Veranstaltungsgruppe' -, empfand die Tätigkeit der 'Roten Spieler als politisch fremd, zu weit links gerichtet, stellte sich aber, treu seiner toleranten Gesinnung, nicht dagegen" (Kotlan-Werner 1977, S 89).

Anhang III). Vielmehr muß angenommen werden, daß Bach den Standpunkt vertrat, das erste und wichtigste in der proletarischen Kunstpflege sei zwar wohl die rezeptive und reproduktive Beschäftigung mit der "großen" Kunst, daneben dürfe aber weder die traditionelle Tendenzkunst der Arbeiterbewegung, noch die Schaffung von neuen, der sozialistischen Aufbauarbeit entsprechenden Stücken vergessen werden. Zweifellos stand letzteres nicht im zentralen Interesse seiner Vorstellung von Kulturarbeit, es rechtfertigte jedoch auch keineswegs eine Ablehnung - es sei denn, es wurden aus seiner Sicht Grenzen der Qualität verletzt. Daraus ergaben sich natürlich auch in der Praxis Schwerpunkte der Förderung, sozialistische Stükke, Politisches Kabarett etc. waren aber keineswegs von vornherein daraus ausgeschlossen.

> "Die Förderung einer künstlerisch wertvollen, sozialen, sozialistischen und proletarisch-revolutionären Kunst war ein wichtiger, integraler Bestandteil seiner Kunstpolitik. Eine ausschließliche Begrenzung auf sie dagegen wurde strikte abgelehnt" (Pfoser 1980, S 61 f.).

Die "Sozialistische Veranstaltungsgruppe", die durchaus in gewisser Opposition zu Bachs Kunstpolitik stand und aus der das "Politische Kabarett" und später die "Roten Spieler" hervorgingen, bot, wie Kotlan-Werner berichtet, ihre Programme und Veranstaltungen durch die Kunststelle an, der sie sich auch organisatorisch zugeordnet hatte (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 87; vgl. auch Pfoser 1980, S 65 - 70). Zudem ist ein durchaus nicht unwesentliches Verdienst der Kunststelle, das vermutlich eine Neuheit war, daß man mit den Veranstaltungen auch weg von den etablierten Bühnen oder Veranstaltungsorten ging und sie etwa in Betriebsküchen oder Betrieben durchführte, um die - wie man wohl heute sagen würde - Schwellenangst der Arbeiter

vor den Theatern und Bühnen abzubauen:

> "Die Frage der Durchführung hat die Kunststelle auch einen Versuch unternehmen lassen, der für die Volksbühnen, zumindest die proletarischen, etwas Neues darstellt. Das im Wesentlichen schon längst bekannte Prinzip der Wanderbühnen nämlich ist hier eigenartig ausgestaltet worden. Wenn man die Arbeiter aus diesem oder jenem Grund nicht zur Kunst bringen kann, so muß man die Kunst zur Arbeiterschaft bringen. Dies gilt nicht bloß für die Provinz, sondern auch für Wien selbst, wo in den Randbezirken Zehntausende von Proletariern wohnen, die Scheu, auch Bequemlichkeit, von dem Besuch der großen zentralen Bildungs- und Kunststätten abschreckt. Aber wie wir mit politischen und gewerkschaftlichen Vorträgen überallhin dringen müssen, so auch mit der Kunst. Also spielt die Kunststelle in Floridsdorf, in Leopoldau, in Simmering, in Breitensee u.s.w. überall, wo es nur ein halbwegs brauchbares Podium gibt. Wir haben in Betriebsküchen Wiener Abende veranstaltet, die hellen Jubel weckten und sofort wiederholt werden mußten. Aber wir spielen auch Theater, und zwar mit unserer eigenen Versuchsbühne ..." (D.B., Die Kunststelle der Arbeiterschaft, in: AZ 30.10. 1921, S 7; vgl. auch Bildungsarbeit 9/1922, S 63).

Die Kunststelle weitete ihre Tätigkeit in zweifache Richtung aus, regional und inhaltlich. So wurden bereits anfang der 20er Jahre Veranstaltungen außerhalb Wiens, wenn auch in kleiner Zahl, vermittelt (vgl. etwa Bildungsarbeit 9/1922, S 63), und 1923 entstand nach dem Wiener Vorbild in der Steiermark (bzw. in Graz) eine ähnliche Institution (vgl. Bildungsarbeit 11/1923, S 91). Linz, Steyr und Knittelfeld kamen später hinzu (vgl. Bildungsarbeit 5/1928, S 97; Jahrbuch 1927, S 241; Jahrbuch 1928, S 329).

Die inhaltliche Ausweitung der Tätigkeit der Kunststelle war hauptsächlich auf zwei Punkte gerichtet: Zum einen war ein wesentliches Anliegen, die Zentra-

lisierung der künstlerischen Feste und Feiern der verschiedenen sozialdemokratischen Organisationen wirksam voranzutreiben, zum zweiten bot die Kunststelle zunehmend Möglichkeiten zu aktiver künstlerischer Betätigung. Diese beiden Punkte traten neben den Bereich der Kartenvermittlung von Theater-, Opern- und Konzertvorstellungen.

Der "Verein für volkstümliche Musikpflege" scheint zwar organisatorisch nicht unmittelbar in die Kunststelle eingebettet gewesen zu sein, war mit ihr jedoch eng verbunden (vgl. Bildungsarbeit 4/1931, S 49). Dieser Verein wurde im Mai 1919 gegründet (AZ 29.6. 1919, S 8; ASZ 4, Juni 1919, S 1) und war eine Art Konservatorium für Arbeiter(-Kinder). Er durfte den Namen "Konservatorium für volkstümliche Musikpflege" nach Genehmigung durch den Wiener Stadtschulrat ab 1929 oder 1930 führen (Bildungsarbeit 4/1930, S 54). Er unterhielt ein eigenes Orchester, das beispielsweise 1921 und 1923 je ein, 1922 zwei Konzerte, unter anderem im Arbeiterheim Favoriten und im Gaswerk in der Leopoldau, gab (AZ 10.2. 1924, S 9); auch später gab es immer wieder Konzerte dieses Orchesters (vgl. etwa Programm GMF 1.5. 1925; AZ 6.4. 1924, S 11). 1923/24 hatte der Verein im Unterrichtsbetrieb 276 Schüler (AZ 10.2. 1924, S 9), 1929 umfaßte er 30 Lehrer mit 484 Schülern in 39 Kursen (Jahrbuch 1929, S 391; vgl. auch Bildungsarbeit 4/1930, S 54), 1930 49 Lehrer mit 670 Schülern in 59 Kursen (Jahrbuch 1930, S 399; vgl. auch Bildungsarbeit 4/1931, S 49) und 1932 49 Lehrer mit 755 Schülern (Jahrbuch 1932, S 333); weitere Zahlen liegen mir nicht vor. Unterricht wurde auf fast allen wesentlichen Instrumenten erteilt, auch auf den in anderen Konservatorien oft verpönten "minderen" Instrumenten, wie Zither, Mando-

line, Gitarre, Harmonika, die ja gerade unter der Arbeiterschaft auf größeres Interesse stießen, als etwa Fagott oder Viola (vgl. Bach 1929 a, S 285). Zudem gab es musiktheoretische Kurse (Bildungsarbeit 4/1930, S 54). Anfangs war der Andrang offenbar nicht sehr groß, wie eine größere Anzahl von Werbeartikeln zeigt, in denen es hieß, das Lehrangebot würde zuwenig genützt (vgl. etwa AZ 15.4. 1922, S 6; Leserbrief in AZ 3.2. 1923, S 5; Bittner 1926, S 5 f.; Frankl 1927, S 13; Pisk 1928, S 24).

1930 sollte der Verein Anmeldungen für einen Kurs "Musikalische Formanalyse" mit Anton Webern entgegennehmen (AZ 2.3. 1930, S 10); wer Veranstalter dieses Kurses sein sollte, ist genauso wenig klar, wie, ob der Kurs tatsächlich stattgefunden hat. Moldenhauers Biographie von Webern erwähnt keinen Kurs in diesem Jahr, jedoch könnte es sein, daß hier ein Zusammenhang besteht mit einem seit 1929 geplanten Kurs gleichen Themas für das "Austro-American Conservatory", der zunächst verschoben wurde auf 1931, dann jedoch nicht bei diesem Veranstalter stattfand; er kam dann doch noch zustande, und zwar durch private Vermittlung und in einem Privathaus im Jahr 1932 (vgl. Moldenhauer 1980, S 338 - 340).

Die Kinderklasse des - nunmehr - Konservatoriums absolvierte die Wiener Erstaufführung von Paul Hindemiths "Wir bauen eine Stadt", sowie mehrere weitere Aufführungen im Jahr 1931 (vgl. AZ 14.6. 1931, S 7; AZ 21.6. 1931, S 10). Teilweise veranstaltete der Verein auch Konzerte mit Ausübenden, die nicht aus seinem Konservatorium kamen, so einen Zyklus "Kammermusik für Arbeiter" mit sechs Konzerten in der Saison 1928/29 (AZ 21.11. 1928, S 8). Er unterhielt

einen eigenen Chor, der "Volkschor" genannt wurde und mit dem Verein gemeinsam gegründet worden war (ASZ 4, Juni 1919, S 1).

Neben dem 1923 gegründeten "Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle", der unter Anton Webern zu einem der bedeutendsten Wiener Chöre wurde (vgl. unten Kap. 3.3.2.), war der "Verein für volkstümliche Musikpflege" wohl die wichtigste Institution für aktives Musizieren der Sozialdemokratie in Wien, wenn man von den Arbeiter-Gesangvereinen, die mit der Kunststelle wenig zu tun hatten, absieht. Dazu trat weiters Ende der 20er Jahre ein Kammerorchester der Kunststelle unter der Leitung von Paul Amadeus Pisk, das vorwiegend Musik vom Barock bis zur Romantik spielte und lediglich zwei Stücke mit engem Bezug zur Arbeiterbewegung im Programm hatte, nämlich die "Internationale" und das "Lied der Arbeit" (vgl. KuV Februar 1930, S 195 f.).

Daneben wuchsen der Kunststelle zahlreiche andere Aktivitäten zu. Von vornherein war ein zentraler Bereich die Veranstaltung von Feiern und Festen (oder die Vermittlung von Künstlern) für Unterorganisationen der Partei, der Gewerkschaft und andere sozialdemokratische Organisationen. Dieser Bereich war insbesondere wesentlich aus der Sicht der Bildungszentrale, die sehr massiv - auch über ihre Zeitschrift "Bildungsarbeit" - versuchte, möglichst alle Feste, Feiern und Veranstaltungen zentral zu kontrollieren, um die Qualität der Feste zu heben und Humoristisches, Weinseligkeit, Schwänke und ähnliches möglichst abzuschaffen; dieser Kampf zwischen den verschiedenen Organisationen, die Kulturarbeit leisteten, hatte ja schon aus der Vorkriegszeit Tradition, und es ging nach wie

vor um dieselben Probleme, wie damals (vgl. oben Kap. 1.3.2.).Hier gab es teilweise harte Kämpfe zwischen den Interessen der Bildungszentrale und den Lokalorganisationen; ein Beispiel für viele:

> "Wir können uns aber nicht dazu hergeben, den ärgsten Mist, der ein proletarisches Publikum geistig und moralisch schädigt, für die Arbeiterschaft zu erwerben. Die schlechtesten Operetten, von denen sich selbst die Bourgeoisie schon abwendet, können weitergespielt werden, weil sich leider noch immer Arbeiterorganisationen finden, die dieses Zeug zu einem hohen Preis kaufen. Es ist vermutlich ja leichter, die Karten zur Operette 'Was Mädchen träumen' unter der Arbeiterschaft abzusetzen als zu 'Faust'. Aber es ist eben Aufgabe unserer Bildungsarbeit, die nichts anderes ist als ein Teil der gesamten Erziehungsarbeit zur sozialen Revolution, dieses tolle Mißverhältnis zu beseitigen. Es ist natürlich auch bequemer, die Sonntagsnachmittagsvorstellungen in Varietés zu mieten, wobei der Arbeiter zum teuren Eintrittspreis auch noch teure Getränke bezahlen muß, als die Mitglieder der Organisation zum Besuch wertvoller Veranstaltungen zu veranlassen" (Bildungsarbeit 9-10/1920, S 73).

Diese Auseinandersetzungen zwischen den je betroffenen Stellen blieben in der Zeit der Ersten Republik durchgehend aktuell, wie die entsprechenden Berichte und Aufsätze etwa in der "Bildungsarbeit" immer wieder zeigen (vgl. hierzu etwa auch Langewiesche 1979 b, S 45 f.).

Weiters war die Kunststelle zuständig für die großen Feiern zum 1. Mai und zum 12. November. Darüber hinaus unterhielt sie zeitweilig eigene Gastspiel- oder Wanderbühnen (vgl. etwa Bildungsarbeit 9/1922, S 63), Ende der 20er Jahre ein eigenes Kabarett (Bildungsarbeit 4/1930, S 53), veranstaltete ab anfang der 20er Jahre Führungen durch Gemäldesammlungen und -ausstel-

lungen, ab Mitte der 20er Jahre eigene Ausstellungen "Kunst ins Volk" (vgl. etwa Bildungsarbeit 11/1923, S 91; Bildungsarbeit 11/1925, S 100), richtete eine Kinostelle ein (Vermittlung von Filmen und Karten, sowie eigene Veranstaltungen; vgl. etwa Bildungsarbeit 11/1923, S 91), veranstaltete Vorlesungen (vgl. etwa D.B., Das Programm der Kunststelle für das Jahr 1927/28, in: AZ 28.8. 1927, S 12) und einen Zyklus "Stimmen der Völker" mit musikalischen, rezitatorischen und Filmbeiträgen (Bildungsarbeit 4/1929, S 62). Theater-, Opern- und Konzertveranstaltungen wurden häufig durch Einführungsvorträge vorbereitet. Dazu unterhielt sie einen Sprechchor (vgl. etwa Bildungsarbeit 10-11/1924, S 75), der auch Literaturkunde und Rhythmusschulung erhielt (Bildungsarbeit 4/1929, S 62), Kurse für rhythmische Gymnastik und Kurse für Sprechtechnik (AZ 28.8. 1927, S 12; Bildungsarbeit 4/1929, S 62), Kurse für Ortsgruppenleiter der Kunststelle (vgl. etwa Bildungsarbeit 4/1929, S 62), gab ab 1926 die Zeitschrift "Kunst und Volk" heraus und richtete 1930 eine eigene Abteilung für Festkultur ein (Bach 1930, S 3). Zu alledem vermittelte sie noch gelegentlich Karten im Auftrag anderer Veranstalter an Arbeiter (vgl. zu allen Informationen die jeweiligen Berichte der Kunststelle in der Zeitschrift "Bildungsarbeit").

Alle diese Bereiche - mit Ausnahme der Kartenvermittlung für Theater und Oper, sowie der Veranstaltung von Arbeiter-Sinfoniekonzerten, Lesungen und Mai- bzw. Novemberfeiern - sind heute weitgehend vergessen und gar nicht oder unzureichend historisch aufgearbeitet. Damals waren jedoch alle diese Bereiche für die Arbeit der Kunststelle - und wohl auch für Bach - nicht weniger wichtig, als die eben genannten

großen und anerkannten Tätigkeitsbereiche. Eine grundlegende Beurteilung der Arbeit, die die Kunststelle - und mit ihr Bach - geleistet hat, wäre erst aufgrund der genaueren Kenntnis dieser weniger bekannten Aktivitäten der Kunststelle möglich. Insbesondere eine Untersuchung der Veranstaltung von Feiern für Unterorganisationen der Sozialdemokratie bzw. die Vermittlung von Künstlern für solche Veranstaltungen wäre ein Beitrag zu einer Alltagsgeschichte der Arbeiterbewegung als Kulturbewegung, der der Geschichte der großen und öffentlichkeitswirksamen Tätigkeitsbereiche der Kunststelle, die immerhin schon einigermaßen aufgearbeitet ist, einen wesentlichen Kontrapunkt beifügen und möglicherweise neue und veränderte Einschätzungen der Kulturarbeit der Kunststelle, Bachs und der Sozialdemokratie insgesamt erforderlich machen könnte.

Zuletzt ein Vergleich des quantitativen Stellenwerts der sozialdemokratischen Kunststelle mit dem der anderen Kunststellen, soweit sie staatliche Förderung bezogen und soweit mir Daten vorliegen.

Jahr, Kunststelle	Angeschlossene Mitglieder	Eigene Aufführungen	Außerdem verkaufte Karten
1927/28 überhaupt	39.661	103	517.053
1928/29 überhaupt	37.974	105	518.677
1929/30 überhaupt	43.898	146	573.109
Deutsche Kunst- u. Bildungsstelle	4200	8	48.250
Kunststelle f. christl. Volksbildung	-	66	-
Kunstst. d. öff. Ang.	13.598	13	259.512
Kunstst. d. Zentralrats der geistigen Arb.	6000	-	51.784
Sozialdemokr. Kunstst.	20.100	59	213.563

(zit. n. Wilzin 1937, S 107)

Zur Auflösung der sozialdemokratischen Kunststelle im Jahr 1934 hieß es im Bericht der Bundespolizeidirektion:

> "Auch die Sozialdemokratische Kunststelle, die sich mit der Versorgung der Parteiangehörigen mit Eintrittskarten zu Theater- und anderen Veranstaltungen befasst hatte, war in einem solchen Maße überschuldet, daß die Bestellung eines Kurators beantragt werden musste. Eine namens des Parteivermögens angemeldete, aus einem Darlehen der Partei an die Kunststelle stammende Forderung in der Höhe von S 15.000 kam nicht zum Zuge.
>
> Anders lagen die Verhältnisse bei dem gleichfalls unter soz.dem. Einflusse stehenden Vereine 'Kunststelle für öffentliche Angestellte', welcher aus der Zeit nach dem Umsturze zahlreiche öffentliche Angestellte als Mitglieder angehörten. Sie hatte ein Vermögen von S 72.709.76 angesammelt, das über Erlaß des Bundeskanzleramtes vom 22. Dezember 1934 mit den verwertbaren Aufzeichnungen und Mitgliederlisten dem zu diesem Zwecke gegründeten Vereine 'Die österreichische Kunststelle' nach den Bestimmungen des § 14 Beschlagnahmegesetz übertragen wurde" (Bericht über die Liquidierung der Vermögenschaften der verbotenen politischen Parteien und ihrer Organisationen durch die Bundespolizeidirektion in Wien, o.J., S 74 f.).

3.3. Arbeiter-Sinfoniekonzerte

3.3.1. Zur Organisationsgeschichte

Bereits 1895 wurde durch Absprachen von Victor Adler und Engelbert Pernerstorfer mit dem Burgtheater-Direktor Max Burkhardt erreicht, daß Arbeiter - vermittelt durch die AZ und die Gewerkschaften - Karten für Sonntagnachmittags-Vorstellungen im Burgtheater erhielten (vgl. Kotlan Werner 1977, S 20). Ebenfalls um die Jahrhundertwende gab es bereits "volkstümliche Konzerte" und "Volkskonzerte", die zwar nicht von der Sozialdemokratie veranstaltet oder unmittelbar beeinflußt waren, sich aber vor allem an die Wiener Unterschichten wandten; die "volkstümlichen Konzerte" standen unter der Leitung von Ferdinand Löwe, der später der wichtigste Dirigent der Arbeiter-Sinfoniekonzerte bis zu seinem Tod anfang 1925 wurde (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 20 f.). Löwe war im übrigen ab 1919 Direktor der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst (heute Hochschule für Musik und darstellende Kunst; vgl. AZ 28.3. 1919, S 7). In diesen Konzerten wurde von Symphonien in der Regel jeweils nur ein Satz gespielt. Diese Art von Veranstaltungen lief auch in den 20er Jahren weiter, veranstaltet von der Gemeinde Wien bzw. organisatorisch betreut von einem Komitee der Gemeinde, dem auch David Josef Bach angehörte (AZ 17.8. 1919, S 2). Mit der Veranstaltung von Feiern und Konzerten für die Sozialdemokratie hatte Bach bereits vor dem ersten Arbeiter-Sinfoniekonzert 1905 Erfahrungen gesammelt, so etwa durch die Schiller-Feier des Jahres 1905 (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 21 - 23).

Das erste Arbeiter-Sinfoniekonzert fand am 29.12. 1905 statt; das Programm beinhaltete: Karl Maria von Weber: Ouverture zu "Oberon", Richard Wagner: zwei Lieder mit Orchesterbegleitung (Träume; Schmerzen), Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 3 ("Eroica"), Hugo Wolf: drei Lieder mit Klavierbegleitung (In der Frühe; Auf einer Wanderung; Morgenstimmung), Richard Wagner: Ouverture zu "Tannhäuser" (Bach 1929 d, S 41 - 43; vgl. auch Kotlan-Werner 1977, S 24 f., S 145)(1). Die Konzerte unterstanden bei ihrer Gründung der Landesparteivertretung, dann einem Komitee des Parteivorstands (Obmann: Ludwig August Bretschneider), ab 1919 der Kunststelle (vgl. Bach 1929 d, S 42). Karl Seitz schrieb rückblickend:

> "Ich will gestehen, ich stand, wie so viele andere, dem neuen Unternehmen skeptisch gegenüber; das Werk der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte ist gegen viele Widerstände innerhalb und außerhalb der Partei entstanden. Ich selbst zweifelte an der Möglichkeit, die Arbeiter unmittelbar an die großen Werke der musikalischen Kunst heranzubringen. War mir selbst doch persönlich durch verfehlten Unterricht in der Jugend zwar nicht der Sinn für Musik, wohl aber die Liebe zu ihr fast ausgetrieben worden; wie sollte der Arbeiter, der eine so harte Jugend wie ich, doch durchschnittlich eine geringere Vorbildung durchgemacht hatte, wie sollte er vor den großen Anforderungen des musikalischen Genusses bestehen? Trotzdem, ich ging mit den andern

(1) In der Datierung dieses Konzerts gibt es Widersprüche. Der bei Kotlan-Werner (1977, S 145) abgedruckte Programmzettel nennt den 29.12. 1905, jedoch schrieb Bach mehrfach (etwa Bach 1926 b, S 1), sowie einige andere Autoren auch (vgl. etwa Seitz 1928, S 2; Forstner 1928, S 4), das Konzert hätte am 28.12. 1905 stattgefunden. Lotte Pinter hat das Datum des 28.12. übernommen (L. Pinter 1956, S 37), gab aber in einer anderen Schrift ein falsches Datum an, nämlich den 19. 12. 1905 (L. Pinter 1968, S 18).

> ins Konzert. Auch Viktor Adler legte Wert darauf, daß wir alle kamen; wenn es ein Experiment war, so sollte es mutig bestanden werden. Unvergeßlich bleibt mir der Eindruck dieses ersten Konzertes. Eine tausendköpfige Schar von Arbeitern, willig, sich hinzugeben, und schon nach wenigen Minuten hingerissen, begeistert, erhoben - alle Zweifel waren hinweggeschwemmt, der Sieg errungen. Die Eroberung der Musik konnte systematisch fortgeführt werden.
>
> So bin ich mit tausend anderen, die sich im Laufe der Jahre immer wieder erneuern, ein treuer Anhänger der Arbeiter-Sinfoniekonzerte geworden. Viktor Adler hat, solange er lebte, niemals in einem Arbeiter-Sinfoniekonzert gefehlt, ja, manchmal mußte auch eine wichtige Sitzung auf zwei Stunden unterbrochen werden, weil Adler es sich nicht nehmen ließ, das Arbeiter-Sinfoniekonzert zu besuchen. Es war allerdings noch in der Politik ein ruhigeres Leben als heute und wir hatten vor allem keine öffentlichen Funktionen" (Seitz 1928, S 2 f.).

Auch Victor Adler und der gesamte Parteivorstand waren skeptisch gewesen, nach dem Erfolg des ersten Konzerts jedoch zu jeder Unterstützung bereit (Kotlan-Werner 1977, S 24 f.).

Forstner berichtet, daß die Transportarbeiter, die wegen ihrer Arbeitszeit keine Möglichkeit hatten, sich vor dem Konzert umzukleiden, in der Arbeitskleidung erschienen, was damals wohl Seltenheitswert besaß (Forstner 1928, S 4 f.).

Vorwiegend wurden vor dem Ersten Weltkrieg Werke aus der Klassik und Romantik geboten, 1911 jedoch auch, als erstes Experiment mit neuer Musik, die "Messe des Lebens" von Delius, übrigens unter der Leitung von Franz Schreker (Bach 1926 b, S 2). Einen Widerstand gegen die Arbeiter-Sinfoniekonzerte durch polizeiliche oder behördliche Maßnahmen hat es nie gegeben (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 20); dies

mag mit eine Erklärung dafür sein, daß die Arbeiter-Sinfoniekonzerte auch während des Ersten Weltkriegs unbehindert weitergeführt werden konnten.

Die Zeit der Ersten Republik brachte zunächst einen großartigen quantitativen Aufschwung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, der allerdings bereits 1923, von der Zahl der Besucher her gesehen, abbrach und in einen zunächst langsamen, dann rapiden Rückgang der Besucherzahlen mündete, wobei allerdings dieser Rückgang eine Folge des Rückgangs der Zahl der angebotenen Konzerte war (1). Der Rückgang in den 30er Jahren war eine Folge der rasch abnehmenden finanziellen Möglichkeiten der Kunststelle (vgl. zur quantitativen Entwicklung der Zahl der Konzerte und der Publikumszahlen Anhang II). Bis Ende 1926 wurde ein sehr großer Teil der Arbeiter-Sinfoniekonzerte einmal, manchmal sogar öfter wiederholt, ab 1927 jedoch waren Wiederholungen eine seltene Ausnahme. Die Gründe hierfür sind mir nicht bekannt; finanzielle Gründe waren es wohl kaum, da jede zusätzliche Vorstellung mit demselben Programm den Preis verbilligt, sofern genügend Karten abgesetzt werden können. Der Schluß auf nachlassendes Interesse von seiten des Publikums ist allderdings ohne Basierung auf entsprechenden Quellen wohl gefährlich.

In der Regel spielte das Wiener Symphonieorchester

---

(1) Die Organisationsgeschichte der Arbeiter-Sinfoniekonzerte steht vor dem Problem äußerst mangelhafter auffindbarer Quellen. So ist etwa nichts in Erfahrung zu bringen über so wichtige Bereiche wie Zahlen der Abonnenten, Finanzgebarung, geplante aber verworfene Projekte der Arbeiter-Sinfoniekonzerte u.ä.m.

(der Vorläufer der heutigen Wiener Symphoniker), Ausnahmen waren höchst selten (vgl. dazu und zum folgenden Anhang III). Häufigster Dirigent war in den ersten Nachkriegsjahren - wie schon vor dem Ersten Weltkrieg - Ferdinand Löwe, ein weiterer Dirigent, der mehrfach Arbeiter-Sinfoniekonzerte dirigierte, war Oskar Fried. Daneben gab es aber immer wieder auch andere Dirigenten, teils mit damals bekannten Namen (mehrfach Franz Schalk; Richard Strauss, Klemens Kraus, Fritz Stiedry, Franz Salmhofer), teils mit später bekannten Namen (mehrfach George Szell; Erwin Stein, Jascha Horenstein), teils mit wenig bekannten Dirigenten. Bereits ab etwa 1922 kam Löwe nur mehr wenig zum Einsatz, sondern eine recht große Zahl verschiedener Dirigenten. 1922 war darunter erstmals Anton Webern. Die Zeit der immer wieder wechselnden Dirigenten setzte sich fort bis 1926; ab diesem Jahr wurde Webern der wichtigste Dirigent der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, allerdings mit Ausnahme der Jahre 1928 und 1929, in denen Webern allerdings mehrfach Konzerte wegen Krankheit abgeben mußte. Von Interesse sind weiters die Dirigentennamen Alfredo Casella (italienischer Komponist), Erich Wolfgang Korngold (Komponist), Alexander Zemlinsky und Heinrich Jalowetz (beide gehörten zum engeren Kreis um Arnold Schönberg). Bach hat sich offenbar bemüht, als Solisten eine Gruppe von Künstlern zu erstellen und zu behalten, die immer wieder beschäftigt wurden. Dies betraf vor allem die Organisten und Gesangssolisten. Einige damals schon oder später berühmt gewordene Namen fallen unter den Solisten auf: Richard Mayr (Gesang), Josef Szigeti und Hugo Gottesmann (Violine), Richard Krotschak (Violoncello), Stephan Askenase, Béla Bartók, Eduard Steuermann und Alexander Tscherepnin (Klavier). Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß die Zahl der

ausländischen Mitwirkenden ab etwa Mitte der 20er Jahre zunahm. Viele Konzerte wurden nach der Gründung des Singvereins der Kunststelle (1923) im Hinblick auf diesen Chor mit Chorwerken durchgeführt. Verbindungen mit dem ÖASB und dessen Chören gab es hingegen kaum, mit Ausnahme der Wiener "Freien Typographia", die ebenfalls häufig, teilweise gemeinsam mit dem Singverein der Kunststelle, eingesetzt wurde.

Für das Programm der Arbeiter-Sinfoniekonzerte war David Josef Bach allein - wenn auch natürlich in Absprache und Beratung mit den Musikern - zuständig. Anders als im Bereich des Theaters konnte er hier nicht nur entscheidenden Einfluß ausüben, sondern war vielmehr höchste Instanz, wenn ihm auch dennoch die "Produktionsmittel" nicht gehörten.

Über die Zusammensetzung des Publikums nach sozialen Schichten liegen keine Informationen vor. Kotlan-Werner (1977, S 46) meint, es wären Arbeiter in der Minderheit gegenüber etwa Beamten und Intellektuellen gewesen. Aufgrund der Programme der Konzerte und aufgrund ihrer großen öffentlichen Resonanz (etwa auch in bürgerlichen Zeitungen und durch Übertragungen in der RAVAG, die es mehrfach gab) kann wohl angenommen werden, daß diese Vermutung richtig ist, auch wenn Bach (1929 c, S 143) meinte, eine Erhebung habe ergeben, daß von den damals 160 Abonnenten aus Floridsdorf 95 % manuelle Arbeiter gewesen seien.

1923/24 wurden in Aussig sechs Arbeiter-Sinfoniekonzerte durchgeführt; sie wurden, wie aufgrund von Beiträgen von Josef Luitpold Stern und Paul Amadeus

Pisk in einem Heft mit der Ankündigung der Konzertreihe zu vermuten ist, von Wien aus betreut (Programm GMF).

Die Kunststelle veranstaltete außer den Arbeiter-Sinfoniekonzerten noch eine beträchtliche Anzahl weiterer Konzerte, teils mit großem Orchester, eventuell Chor und Solisten, teils mit Kammerorchester oder Kammermusik. Im Einzelfall ist häufig nicht mehr mit Sicherheit feststellbar, ob ein Konzert als Arbeiter-Sinfoniekonzert deklariert war oder nicht. In die Liste der Konzerte in Anhang III wurden nur solche aufgenommen, die in den Quellen zweifelsfrei als Arbeiter-Sinfoniekonzerte bezeichnet wurden. Darüber hinaus wurden recht häufig Karten für Konzerte anderer Veranstalter durch die Kunststelle in Kommission verkauft. Nach welchem System die Konzerte einmal den Arbeiter-Sinfoniekonzerten, das andere mal hingegen nicht diesen zugerechnet wurden, ist aus den vorliegenden Quellen nicht erhebbar. Selbst Konzerte für Mai- oder Novemberfeiern waren nicht immer als Arbeiter-Sinfoniekonzerte ausgewiesen. Möglicherweise waren für diese unterschiedlichen Bezeichnungen steuerliche Gründe oder solche, die in Zusammenhang mit den Subventionen standen, maßgebend.

3.3.2. Anton Webern und die Arbeiter-Sinfoniekonzerte

Anton Webern lebte von 1883 bis 1945. Aufgrund eines alten Adelstitels seiner Vorfahren hieß er eigentlich Anton von Webern; er wurde in der Regel auch

nach dem Ersten Weltkrieg und innerhalb der Sozialdemokratie so (oder: Dr. Webern) genannt (1). Webern lebte einen großen Teil seiner Jugend in Klagenfurt. 1902 übersiedelte er nach Wien und studierte Musikwissenschaft; seine Promotion bestand in der Herausgabe (Notenschrift-Übertragung und Kommentierung) des "Choralis Constantinus" von Heinrich Isaac, einem Komponisten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. 1904 begegnete Webern erstmals Arnold Schönberg und wurde im selben Jahr sein Schüler, vermutlich der erste Privatschüler Schönbergs; bald kamen auch Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Alban Berg, Erwin Stein und Egon Wellesz hinzu. Aus dieser Zeit stammt auch die Bekanntschaft mit Josef Polnauer (vgl. Moldenhauer 1980, S 63). Webern wollte Dirigent werden; diese Tätigkeit machte dann auch bis in die 30er Jahre einen recht beträchtlichen Teil seines Einkommens aus. Webern hatte vor dem Ersten Weltkrieg Stellungen an verschiedenen Häusern im deutschsprachigen Raum, die er jedoch - oft wegen der lässigen Routine der Musiker und wegen der schlechten Operetten, die er zu dirigieren, teilweise aber auch nur einzustudieren hatte - selten lange behielt.

1905 brachte die erste Mitwirkung Weberns (als Cellist) - gemeinsam mit Alexander Zemlinsky, Oskar Adler und Heinrich Jalowetz - an einer Veranstaltung der Sozialdemokratie anläßlich der "Schillerfeier der Arbeiterschaft Wiens", die im übrigen der letzte Anstoß für

---

(1) Die allgemeinen biographischen Daten sind - auch im folgenden Text - entnommen aus Moldenhauer 1980, ohne daß auf diese Schrift immer hingewiesen wird. Aufgrund dieser sehr ausführlichen und exakten Darstellung erübrigt sich hier das Eingehen auf andere biographische Details außerhalb der Verbindung Weberns mit der Sozialdemokratie.

David Josef Bach, der sie veranstaltete, war, den Plan der Arbeiter-Sinfoniekonzerte in die Tat umzusetzen (vgl. Kotlan-Werner 1977, S 22 f.; diese Mitwirkung ist bei Moldenhauer 1980 nicht erwähnt).

Die Verbindungen zum Wiener Musikverlag Universal Edition wurden 1914 geknüpft; sie bzw. ihr Direktor Emil Hertzka wurden sowohl als Herausgeber der Werke Weberns für ihn wichtig, als auch durch finanzielle Unterstützung oder bezahlte Arbeit, die Webern dort später fand. Der Erste Weltkrieg führte Webern zu ausgeprägt deutschnationalen Einstellungen, von denen er allerdings später wieder abrückte. Zwar mußte Webern zum Heer, vor der Frontverwendung schützte ihn jedoch seine starke Kurzsichtigkeit. Im Juni 1918, einige Zeit nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst, übersiedelte er nach Mödling, wo er zunächst 13 Jahre, später aber nochmals, wohnte.

In den ersten Nachkriegsjahren wirkte Webern mit am berühmten "Verein für musikalische Privataufführungen", in dem Schönberg und seine Freunde und Schüler zusammenarbeiteten (aufgeführte Werke und Mitwirkende sind neuerdings zu entnehmen aus Szmolyan 1981, S 84 - 102). Einer der Sekretäre des Vereins war übrigens Paul Amadeus Pisk, Josef Polnauer, der ab 1922 den ASB Brigittenau leitete (AZ 3.12. 1922), war Archivar (Moldenhauer 1980, S 205). Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Namen der mit dem Schönberg-Verein als Organisatoren, Musiker oder Komponisten verbundenen Personen ist auch in den Programmen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte zu finden. Metzger schrieb, der "Verein für musikalische Privataufführungen" sei "zum Laboratorium für die Praxis der

von Webern und David Josef Bach fachlich betreuten musikalischen Bewegung der Wiener Arbeiter im Austromarxismus" geworden (Metzger 1979, S 6). Dies ist denn doch beträchtlich hoch gegriffen: Richtig ist nur die vielfache Übereinstimmung von Namen in beiden Institutionen, daher auch eine im groben übereinstimmende Zielvorstellung in bezug auf Musik. Keinesfalls aber kam dem Schönberg-Verein eine Rolle als eine Art Vorläufer der Arbeiter-Sinfoniekonzerte zu, ebensowenig war er das Experimentierfeld für die Konzerte der Kunststelle, wie es das Wort "Laboratorium" nahelegt; dies zeigen im übrigen auch die Programme der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (vgl. Anhang III), in denen neue Musik erst beträchtliche Zeit nach der Auflösung des Schönberg-Vereins zunehmenden Stellenwert erhielt. Weiters waren die Arbeiter-Sinfoniekonzerte nur ein Teil der "musikalischen Bewegung der Wiener Arbeiter", der ja immerhin auch die Arbeiter-Gesang- und -Musikvereine angehörten. Und obwohl Bach mit seinen musikphilosophischen Äußerungen (vgl. oben Kap. 3.2.2.) wohl vielleicht begründet dem Austromarxismus als Denkrichtung zugeordnet werden kann, waren die Konzerte der Kunststelle wohl kaum als unmittelbare Übertragung der politischen Aussagen austromarxistischer Theoretiker und Politiker in die Kulturarbeit interpretierbar.

Beim Wiener Musikfest 1920 assistierte Webern Schönberg bei der Einstudierung von dessen "Gurreliedern"; Hauptorganisator des Fests war David Josef Bach (vgl. oben S 644f.).Moldenhauer 1980, S 211). Im selben Jahr erhielt Webern - neben anderen - Hanns Eisler als Schüler; Webern sprang für Schönberg ein, der längere Zeit abwesend war (Moldenhauer 1980, S 215). Sein

erstes Engagement als Chorleiter erhielt Webern 1921 beim Wiener "Schubertbund" und beim Männer-Gesangverein Mödling; die Verbindung mit dem Schubertbund wurde allerdings nach wenigen Monaten wieder gelöst. 1922 folgte das erste Engagement Weberns durch David Josef Bach für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte (vgl. Anhang III). Dieses Konzert mit der III. Symphonie von Gustav Mahler muß ausgezeichnet gewesen sein; Alban Berg schrieb an seine Frau:

> "Gestern abend die Dritte Mahler. Das kannst Du Dir nicht vorstellen. Ohne Übertreibung: Webern ist der größte Dirigent seit Mahler (in jeder Hinsicht). Nach dem ersten und letzten Satz fühlte ich mich genau wie nach einer Adrenalin-Injektion. Ich konnte nicht stehen. Abends vergaß ich fast aufs Nachtmahl. Erst im Bett fiel mir's ein ... Ich fürchte mich fast vor Montag, so aufregend war es" (Moldenhauer 1980, S 222).

An diesem Montag fand die Wiederholung des Konzerts statt; sie hörte auch Arnold Schönberg (Moldenhauer 1980, S 222).

> "Weberns einhelliger Erfolg bei seinem Debüt unter der Ägide der Arbeitersymphoniekonzerte trug ihm Dr. Bachs unerschütterliches Vertrauen ein. Es war der Auftakt zu einer Epoche enger künstlerischer Zusammenarbeit und dauernder persönlicher Freundschaft zwischen den beiden Männern" (Moldenhauer 1980, S 222).

Diese Freundschaft führte im übrigen auch später zu gemeinsamen Berwanderungen. Eine Folge dieses ersten großen Erfolgs als Dirigent war die Einladung des Orchesters der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, des Wiener Symphonieorchesters, an Webern, unabhängig von den Arbeiter-Sinfoniekonzerten volkstümliche Sonntagnachmittags-Konzerte zu dirigieren, jedoch kam ein ursprünglich geplantes dauerhaftes Engagement nach einer heftigen Auseinandersetzung mit einem Orchester-Musiker nicht zustande (Moldenhauer 1980, S 223, S 226 f.).

In der Literatur über Webern wird ein alter Fehler tradiert: Es heißt, Webern hätte von Bach im Herbst 1922 die Leitung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte übertragen erhalten (Wildgans 1967, S 83; vgl. auch Häfeli o.J., S 14). Im Sinn einer festen Anstellung und der Auffassung, Webern hätte die Programme der Arbeiter-Sinfoniekonzerte zusammengestellt, ist dies falsch. Im Sinn häufiger Dirigiertätigkeit für diese Konzerte trifft diese Auffassung, zumindest bis 1926, auch kaum zu (vgl. Anhang III). Zu recht hat Wildgans allerdings festgehalten, daß Weberns Einfluß auf die Programmgestaltung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte - jedoch später erst, als Wildgans meint - sehr groß war; allerdings liegen exakte Informationen hierzu nicht vor.

In das Jahr 1922 fällt die Gründung der "Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" (IGNM; vgl. etwa Häfeli o.J., S 29), die für Webern und für David Josef Bach, somit auch für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte später beträchtliche Bedeutung erlangte. Einer der wesentlichsten Namen der Gründer dieser an der Verbreitung der musikalischen Avantgarde orientierten, bewußt internationalen (gegenüber nationalen Tendenzen in vielen anderen Kunst-Organisationen) Organisation war der Wiener Rudolf Réti, dessen Name bereits oben erwähnt worden ist (vgl. S 626). Auch Egon Wellesz war einer der wesentlichsten Gründer. Ehrenpräsident war anfangs, ohne allerdings weiter mit der IGNM irgendwie verbunden zu bleiben, Richard Strauss (Häfeli o.J., S 42). Die Gesellschaft wurde anläßlich eines von den Gründern in Salzburg veranstalteten Kammermusikfests konstituiert; erster amtierender Präsident war Edward Dent (Großbritannien), die Zentralstelle wurde in London eingerichtet (Häfeli o.J., S 44).

Das Fest in Salzburg bescherte Webern, der selbst anwesend war, einen Skandal: Seine Fünf Sätze für Streichquartett (op. 5; es spielte das Amar-Hindemith-Quartett mit Paul Hindemith am Violoncello) lösten eine Schlägerei aus, die von einem Wiener Komponisten, Wilhelm Grosz, provoziert wurde; er handelte sich bei einem Zwischenruf die Antwort "Maulhalten" durch den Architekten Adolf Loos ein, worauf eine Saalschlacht mit Polizeieinsatz beendet werden mußte (Moldenhauer 1980, S 224 f.; Häfeli o.J., S 49). Auf die IGNM wird unten nochmals zurückzukommen sein (vgl. S

1923 wurde der Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle gegründet (1). Ab Juni waren Einschreibungen möglich (AZ 29.5. 1923, S 8), das erste Mitgliedertreffen erfolgte am 6.12. 1923 im künftigen Probelokal im Saal der Knabenbürgerschule Stubenbastei (AZ 2.12. 1923, S 10), die konstituierende Sitzung fand am 7.12. 1923 (AZ 8.12. 1923, S 10), die erste Probe mit 80 Sängern am 13.12. 1923 statt (Moldenhauer 1980, S 232) Studiert wurde "Elias" von Mendelssohn (AZ 8.12. 1923, S 10). In seiner ersten Konzertmitwirkung sang der Chor am 10.4. 1924 Werke von Brahms; als Veranstalter nennt Moldenhauer (1980, S 232), vermutlich aufgrund eines Übersetzungsfehlers, einen "Verein für populäre Musikkultur", in Wirklichkeit war es jedoch der "Verein für volkstümliche Musikpflege", dessen Orchester im Konzert mitwirkte (AZ 6.4. 1924, S 11)(2). Das näch-

---

(1) Moldenhauer (1980, S 232) gibt fälschlich 1919 an; vermutlich verwechselte er die Gründung des Volkschors des "Vereins für volkstümliche Musikpflege" mit der des Singvereins. Dennoch hat er bis zu einem gewissen Grad recht, da enge Verbindungen über Bach bzw. die Kunststelle bestanden und wohl auch viele Mitglieder übergewechselt sind.

(2) Im Hinblick auf die Webern-Forschung werden im fol-

ste Konzert unter Mitwirkung des Singvereins, bei dem Webern dirigierte, war ein Festabend zu Ehren der Delegierten des dritten internationalen Gewerkschaftskongresses in Wien; es fand im Festsaal der Wiener Hofburg statt, gesungen wurde der Donauwalzer (AZ 1.6. 1924, S 11; Moldenhauer 1980, S 232). Im selben Jahr erhielt Webern zum ersten Mal den Musikpreis der Stadt Wien (Moldenhauer 1980, S 232). Am 10.8. 1924 wirkten Webern und der Singverein mit bei einer Feier des 50. Geburtstags von David Josef Bach (Moldenhauer 1980, S 236). Das Probelokal wechselte, vermutlich im Herbst, von der Stubenbastei in einen Saal im Gebäude des Wiener Konzerthauses (AZ 14.9. 1924, S 12). Das erste große Konzert des Chors, zugleich Weberns zweites Arbeiter-Sinfoniekonzert, fand am 13. und 14.3. 1925 statt (vgl. Anhang III). Die Bearbeitung des Arbeiterchors von Franz Liszt hatte Webern für diesen Anlaß geschrieben (Moldenhauer 1980, S 255). Der Singverein sang weiters am 1.5. 1925 in einer Konzertakademie der Kunststelle das "Sonntagslied" von Josef Scheu, zwei Deutsche Volkslieder von Max Reger und den Walzer "An der schönen blauen Donau" von Johann Strauß; ob Webern dirigierte oder die Einstudierung geleitet hatte, konnte nicht eruiert werden, jedoch ist es immerhin zu vermuten (vgl. 28.4. 1925, S 6; AZ 29.4. 1925, S 5; AZ 3.5. 1925, S 8). Bereits am 21.5. 1925 wurde mit den Proben für ein monumentales

---

genden einige zwar für den Zusammenhang der Arbeiter-Sinfoniekonzerte weniger erhebliche, jedoch für Weberns Biographie bedeutende Einzelheiten genannt, teils um bestehende Irrtümer zu korrigieren, teils um bislang möglicherweise kaum bekannte Ergänzungen zu geben. Allerdings wurde dann kein Wert auf vollständige Auflistung von Daten Weberns im Zusammenhang mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten gelegt, wenn bei Moldenhauer die entsprechenden Angaben vorliegen.

Konzert ein Jahr später begonnen, mit dem der VIII. Symphonie von Gustav Mahler (AZ 17.5. 1925, S 13; allerdings hieß es anläßlich der ersten Probe nach der Sommerpause am 3.9. 1925 ebenso, mit dem Studium werde "begonnen"; vgl. AZ 30.8. 1925, S 11). Das Konzert wurde ein großer Erfolg für alle Beteiligten; es wirkte auch die Wiener "Freie Typographia" mit. Bereits zuvor hatte Webern einen weiteren Chor, den des Wiener Israelitischen Blindeninstituts, übernommen, wo er auch Klavierstunden erteilte. Damit war endlich Weberns finanzielle Situation, die bisher sehr schwierig gewesen war, für einige Zeit verhältnismäßig sicher (Moldenhauer 1980, S 259 f.). Bach versuchte anfang 1926, Webern als Chordirektor des Wiener Staatsopernchors zu lancieren, sowie Konzerte in Moskau und Leningrad zu vermitteln, beides schlug jedoch fehl (Moldenhauer 1980, S 262). Am 1.5. 1926 wirkte der Singverein mit bei einer von der Kunststelle veranstalteten "Bunten Akademie"; gesungen wurde Liszt-Weberns "Arbeiterchor". Unklar ist wiederum, ob Webern dirigiert oder einstudiert hat (vgl. AZ 30.4. 1926, S 5; AZ 4.5. 1926, S 6). Bei der feierlichen Eröffnung des Arbeiter-Turn- und Sportfests dirigierte Webern am 3.7. 1926 den Singverein mit der "Internationale" (KuV Juli 1926, S 8). Bereits zuvor hatte er die Leitung des Mödlinger Männer-Gesangvereins zurückgelegt, nachdem von einigen Chormitgliedern antisemitische Äußerungen (die sich natürlich nicht auf Webern beziehen konnten) kamen (Moldenhauer 1980, S 264).

Am 1.1. 1927 gab es ein Arbeiter-Sinfoniekonzert, in dem Webern den Singverein beim "Morgenblätter-Walzer" von Johann Strauß dirigierte (er dirigierte jedoch nicht die anderen Programmpunkte; vgl. Anhang III).

Am 1. Mai folgte eine Übertragung im Rundfunk; Webern debütierte mit diesem Konzert in der RAVAG (vgl. Moldenhauer 1980, S 269)(1). Die Proben für das Konzert im November mit Mahlers II. Symphonie und Schönbergs "Friede auf Erden" liefen seit dem Frühjahr 1928 (Moldenhauer 1980, S 271). Zugleich war Webern Mitglied der Jury der Musikpreise der Stadt Wien (Moldenhauer 1980, S 271). Ein Kontakt mit dem zum Arbeiter-Sinfoniekonzert vom März 1928 in Wien anwesenden Dirigenten Nikolai Malko brachte den Plan zu einer Konzertreise in die Sowjetunion, der sich jedoch zerschlug (Moldenhauer 1980, S 271 f.).

Im Mai 1928 begann Weberns fixe Anstellung bei der Wiener "Freien Typographia", über die oben ebenso wie über ihr unangenehmes Ende bereits berichtet wurde (vgl. oben S 357 f.). Die Arbeiter-Sinfoniekonzerte vom November mit Mahler und Schönberg konnte Webern dann doch nicht selbst dirigieren, da er unmittelbar vor dem ersten Konzert-Termin schwer erkrankte; er konnte die RAVAG-Übertragung nur zu Hause hören. Seine Einstudierung muß so perfekt gewesen sein, daß die Konzerte trotz des kurzfristigen Einspringens von Erwin Stein ein großartiger Erfolg wurden. Ein Brief, den er aus diesem Anlaß der verhinderten Durchführung des Konzerts an die "Freie Typographia" sandte, ist abgedruckt in Eimert 1955 (S 26 f.). Webern begab sich zur Kur auf den Semmering mithilfe einer von David Josef Bach und der Sängerin Ruzena Herlinger durchgeführten Geldsamm-

(1) Allerdings schrieb Moldenhauer auch bei der RAVAG-Übertragung eines Konzerts am 1.5. 1928, also ein Jahr später, von Weberns erstem Engagement bei der RAVAG (Moldenhauer 1980, S 271).

lung, um die Krankheit auszuheilen (Moldenhauer 1980, S 275); deshalb konnte er auch das nächste Arbeiter-Sinfoniekonzert, das er im Dezember dirigieren sollte, nicht übernehmen. Ein Konzert mit dem selben Programm wie vom 11.11. 1928 dirigierte Webern am 7. (Wiederholung: 14.)4. 1929 selbst, allerdings nicht im Rahmen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, aber mit den selben Chören unter den Mitwirkenden (Singverein und "Freie Typographia"; vgl. Moldenhauer 1980, S 299). Anfang 1929 hatten bereits die Proben für Bachs "Actus Tragicus" und das "Deutsche Requiem" von Brahms begonnen (Moldenhauer 1980, S 299), die allerdings erst am 12.4. 1931 (Brahms) und 1.11. 1931 (Bach) aufgeführt wurden.

Am 1.5. 1929 dirigierte Webern abermals eine RAVAG-Übertragung (Moldenhauer 1980, S 300). Zuvor war ihm eine gut dotierte Position in der Musikabteilung der RAVAG angeboten worden, die er jedoch ablehnte, einmal, weil er als Vertrauensmann der SDAP fungieren sollte, zum anderen, weil ihm die Zeit zum Komponieren dadurch noch mehr eingeschränkt gewesen wäre, als sie das ohnehin schon war (Moldenhauer 1980, S 301 f.). Zu vermuten ist, daß Bach, aber wohl auch Pisk, der Mitglied des Radio-Komitees für Musik war, ihren Einfluß geltend gemacht hatten. Dennoch wurde er in den nächsten Jahren mehrfach für Rundfunk-Konzerte eingesetzt und dirigierte regelmäßig auch am 1. Mai (vgl. Moldenhauer 1980, S 301 f.).

Das Arbeiter-Sinfoniekonzert vom 10.11. 1929 mit den Chören von Hanns Eisler (vgl. Anhang III) löste einen Brief Weberns an Eisler aus, in dem Webern vorschlug, die recht schwierigen Chöre durch eine

Orchester-Begleitung zu stützen (Moldenhauer 1980, S 303). Am 14.12. 1929 gab es - außerhalb der Arbeiter-Sinfoniekonzerte - ein Konzert Weberns mit dem Singverein, in dem unter anderem die Chöre von Schönberg und Eisler aus dem Konzert vom November und Bachs "Kreuustabkantate" aufgeführt wurden (Moldenhauer 1980, S 307).

Im März 1930 erhielt Webern einen Vertrag für sechs Monate als eine Art "musikalischer Dramaturg" bei der RAVAG, als Dirigent und Gutachter für eingereichte Kompositionen (Moldenhauer 1980, S 313); mehrere Konzerte für den Rundfunk waren die Folge. Die Verbindung wurde jedoch im Herbst 1930 wieder gelöst. Webern schrieb unter diesem Eindruck an Hildegard Jone:

> "... ich hatte in den letzten Wochen beruflich so Grauenhaftes mitzumachen, wie vielleicht noch nie! Es ist gar nicht zu sagen, liebe Freunde. ... Liebe Freunde, es wird immer ärger auf der Welt, vor allem auf dem Gebiete der Künste. Und unsere Aufgabe wird immer größer und größer" (Webern/Jone/Humplik 1959, S 16 f.; Hervorh. i.O.).

Moldenhauer führt dies zum einen auf Weberns ungesicherte Stellung bei der RAVAG angesichts des Auslaufens des Vertrags Mitte September (der Vertrag wurde tatsächlich nur um einen Monat verlängert und dann gelöst) zurück, zum anderen darauf, daß Webern gleichzeitig für ein Konzert Schönbergs bei der RAVAG die sehr hohe Honorarforderung Schönbergs durchdrükken wollte, aber angesichts seiner ungesicherten Position auch auf sich selbst Rücksicht nehmen mußte (Moldenhauer 1980, S 315 f.). Möglicherweise hat noch anderes mitgespielt: Pisk trat aus dem (sozialdemokratischen) Radio-Komitee aus, ein zweites Austrittsschreiben ohne Unterschrift könnte vielleicht von

David Josef Bach stammen, da es auf dem Papier der Arbeiter-Zeitung abgefaßt ist; in beiden Schreiben wird der Austritt damit begründet, daß die RAVAG Webern nicht gehalten hat und die sozialdemokratischen Vertreter in der RAVAG offenbar untätig geblieben waren. Die bislang unbekannten Schreiben im Wortlaut:

"Herrn
Leopold Thaller, Wien 8. Oktober 1930

Werter Genosse!

Ich bedaure, an der Beratung des Komitees am Freitag, den 10. ds. nicht teilnehmen zu können und zwar aus folgendem Grund:

Die Ravag hat es fertiggebracht, einen Künstler von internationaler Bedeutung wie Anton Webern auf die Strasse zu setzen und dafür Untermittelmässigkeiten mit hoher Gage anzustellen. Gegen Webern spricht offenbar erstens sein künstlerisches Ansehen und zweitens die Tatsache, dass er es wagt, der Chormeister einer sozialistischen Chorvereinigung zu sein. Unsere Vertreter in der Ravag haben es nicht fertiggebracht, ihn zu schützen. Ich muss ausdrücklich bemerken, dass ein Anton Webern vor allem schon aus künstlerischen Gründen hätte durchgesetzt werden müssen, wenn künstlerische Gesichtspunkte bei der Ravag überhaupt eine Rolle spielen, so dass die Berufung darauf, er hätte aus politischen Gründen weichen müssen, unstichhaltig ist. Ich will wenigstens für den Augenblick nicht die Frage aufwerfen, wozu die Partei dann überhaupt eine Vertretung in der Ravag braucht, aber ich für meine Person bin nicht gewillt, dazu zu verhelfen, dass die Ravag den Schein einer Neutralität bewahrt. Was den Fall Webern betrifft, so kann ich nur sagen, dass er nicht nur in Wien, sondern im ganzen Ausland erörtert werden wird, auch ohne mein Zutun.

Mit Parteigruss

(Stempel der AZ, keine Unterschrift)" (AVA S.D. Parteistellen 1, Fol. 396; dieser Brief war auf dem Briefpapier der AZ geschrieben).

"Dr. Paul A. Pisk
(Adresse) Wien, am 8. Oktober 1930

Werte Genossen!

Ich erhielt Ihre Einladung vom 7. Oktober für

die Sitzung am Freitag und bitte Sie zur Kenntnis zu nehmen, dass ich mich von nun an an den Besprechungen der Fachexperten für die Radio-Kommission nicht mehr beteiligen werde. Gründe hiefür sind das Nichteingreifen bei der Affaire Dr. Anton Webern in der Ravag. Ich bitte mein Fernbleiben zu entschuldigen.

Mit bestem Parteigruss:

(Unterschrift)"
(AVA S.D. Parteistellen 1, Fol. 370)(1).

Der Hinauswurf Weberns zog also innerparteiliche Auseinandersetzungen nach sich; möglich wäre immerhin, daß Weberns Aussage im Brief an Hildegard Jone sich auf die mangelnde Unterstützung der Parteivertreter im Rundfunk bezog. Im übrigen erhielt Webern weiterhin von der RAVAG bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hin und wieder Konzertverpflichtungen, weiters führte er für die RAVAG bis 1945 einen Abhördienst zur Beurteilung ausländischer Musiksendungen durch (Moldenhauer 1980, S 316).

Am 28.11. 1930 wirkten der Singverein und Webern bei einer Veranstaltung in Hietzing mit (mit Werken von Brahms und Schönberg), am 13.12. 1930, einen Tag vor dem nächsten Arbeiter-Sinfoniekonzert, bei der Dr. Karl Renner-Feier (Moldenhauer 1980, S 317). 1931 erhielt Webern zum zweiten Mal den Musikpreis der Stadt Wien (Moldenhauer 1980, S 327). Im Sommer produzierte er mit dem Singverein Schallplattenaufnahmen, die einzigen, die es von Webern als Dirigent zu kommerziellen Zwecken gab (Moldenhauer 1980, S 330).

Für das Konzert am 1.11. 1931, das eine Rundfunk-Über-

(1) Ein kleines Detail dieses Briefs: Pisk hatte den Namen Weberns erst geschrieben als: "Dr. Anton v. Webern"; das "v." ist handschriftlich gestrichen.

tragung war, mußte aufgrund einer neuerlichen Erkrankung Weberns unmittelbar vor dem Konzert Ersatz gefunden werden: Bach verpflichtete erst zwei Stunden vor dem Beginn des Konzerts Leuchter und Kabasta. Weberns gründliche Vorbereitung der Mitwirkenden führte abermals zu einem Erfolg für alle drei Dirigenten (Moldenhauer 1980, S 332 f.).

Am 31.1. 1932 veranstaltete der Singverein eine "Heitere Akademie" im Festsaal "Zum Auge Gottes". Webern dirigierte den Chor, Angaben zum Programm sind mir nicht bekannt. Es wirkten mehrere Solisten mit, sowie eine Jazzband und "The merry wifes" (AZ 24.1. 1932, S 10)(1).

Zum 50. Geburtstag Weberns im Dezember 1933 arrangierte David Josef Bach eine Feier mit Ansprache und der Aufführung einiger Werke Weberns; auch die Partei war - nicht nur durch Bach - bei dieser Feier stark vertreten (Moldenhauer 1980, S 363).

Durch die Februar-Ereignisse des Jahres 1934 verlor Webern weitgehend seine Existenzgrundlagen (2). Auch der Singverein wurde aufgelöst; er hatte im übrigen gerade mit dem Studium von Bachs "Johannes-Passion" begonnen (Moldenhauer 1980, S 371). Damit waren We-

---

(1) Weiters nahm der Singverein im September 1932 an der 40-Jahr-Feier des Gau Wien des ÖASB im Wiener Stadion teil, allerdings nicht unter Weberns Führung (vgl. Jahrbuch 1932, S 333).

(2) Moldenhauer hat in seiner Webern-Biographie unverständlicherweise - allerdings kann dies auch ein Übersetzungsfehler sein - Dollfuß als "Christlichen Sozialisten" bezeichnet (Moldenhauer 1980, S 369).

berns Arbeiten in Zusammenhang mit der Sozialdemokratie weitgehend beendet. Die Verbindungen rissen dennoch nicht ab, zum Teil durch die IGNM (s.u.), zum Teil durch die Fortführung der bestehenden Freundschaften. Webern besuchte David Josef Bach zu dessen 60. Geburtstag - mit ihm hielt er auch insgesamt weiterhin intensiven Kontakt - im August 1934 und brachte ihm seine Zwei Lieder op. 19, die er Bach widmete (Moldenhauer 1980, S 378). Im Herbst 1934 konnte Webern für die Dauer eines Jahres etwa wieder bei der Wiener "Freien Typographia" arbeiten. Dieser Chor, der, wie oben berichtet, seine Wiederzulassung energisch - und gegen den Willen der Brünner Emigration - anstrebte, mußte, wie alle aufgelösten sozialdemokratischen Kulturorganisationen, sich der Aufsicht des Bildungswerks bzw. dem Volksbildungsreferenten Karl Lugmayer unterstellen (vgl. oben S 400 - 404). Die Vereine mußten sich jeweils als "Fachgruppe" organisatorisch dem Volksheim, dem Volksbildungsverein oder dem "Konservatorium für volkstümliche Musikpflege" (das zwar weiter bestand, aber gesäubert worden war) zuordnen. Lediglich die "Freie Typographia" konnte die Zuordnung zu ihrer Gewerkschaft durchsetzen (Skudnigg 1969, S 141).

> "Doch Dr. Jancik, dem Stellvertreter Prof. Lugmayers, ging diese Lösung wider den Strich. Immer wieder versuchte er, trotzdem er praktisch ausgeschaltet war, mit plumper Hand in die Wiederaufrichtung des Vereines einzugreifen. Hatte er von allem Anfang an gegen die Person des Chormeisters Erwin Stein - dessen Bürokollege in der Universal-Edition er war - heftig intrigiert, so nahm er gegen die Berufung des Dr. Webern Stellung und erklärte, die Vereinsleitung hätte kein Recht, Verhandlungen mit Chormeistern zu führen, sondern der Verein hätte den Chormeister zu akzeptieren, den das Volksbildungsreferat bestimme, und das sei Prof. Schnabel. Obmann Oettle lehnte diese Bevormundung kategorisch ab und

> versicherte Dr. Jancik, daß die Typographia nur unter einem Chormeister studieren werde, den sie selbst bestimmt. Der Konflikt fand sein vorläufiges Ende mit der Suspendierung des Obmanns" (Skudnigg 1969, S 141; Hervorh. nicht ber.).

Übrigens kaufte die "Freie Typographia" das Archiv - vermutlich nur das Notenmaterial - des Singvereins aus der Konkursmasse zum Betrag von öS 100.- auf (Skudnigg 1969, S 141). Der am 20.3. 1935 offiziell wieder zugelassene Verein probte bereits seit September 1934 wieder unter Webern und Rudolf Brauner (Skudnigg 1969, S 143)(1). Viele Mitglieder des aufgelösten Singvereins wechselten zur "Freien Typographia" (Moldenhauer 1980, S 379), häufig wohl wegen der Person Weberns. Das erste Konzert des Chors nach 1934, am 14.4. 1935, war zugleich Weberns letzter öffentlicher Auftritt als Chordirigent (Moldenhauer 1980, S 405); Webern teilte die Leitung des Abends mit Rudolf Brauner (Skudnigg 1969, S 144). Entgegen der Darstellung bei Moldenhauer, der sich im übrigen auf eine briefliche Mitteilung von Skudnigg hierbei stützt, war nach Skudnigg 1969 (S 144) der Saal nicht ausverkauft, sondern die Sitzreihen nur zu rund zwei Drittel gefüllt. Im Herbst 1935 mußte Webern die Stellung wieder aufgeben. Moldenhauer vermutet, daß Webern das Gehalt zu niedrig gewesen sein könnte (Moldenhauer 1980, S 405); jedoch war die zunehmend schwierige Finanzlage des Chors, der kaum mehr unterstützende Mitglieder aufwies, so unhaltbar geworden, daß Webern gekündigt werden mußte (Skudnigg 1969, S 145). Allerdings hat-

---

(1) Moldenhauer meint, die "Freie Typographia" wäre politisch unabhängig gewesen, dies ist jedoch - selbst für die Zeit nach dem Februar 1934 - in dieser Form nicht aufrechtzuerhalten (vgl. Skudnigg 1969 pass.).

te Webern zu David Josef Bach bemerkt, daß er mit der "Freien Typographia" und ihren Sängern nie ein so gutes Verhältnis aufbauen konnte, wie mit dem Singverein (Moldenhauer 1980, S 405). Mit Ausnahme des obigen Zitats gibt es keine Hinweise - auch Moldenhauer nennt keinen solchen Hinweis - darauf, daß Webern aus politischen Gründen hätte weichen müssen; vermutlich ist die Darstellung bei Skudnigg glaubhaft.

In den nächsten Jahren und vor allem 1938 verlor Webern einen Großteil seiner alten Freunde; die meisten waren als Sozialdemokraten oder Juden zur Emigration gezwungen. Am 15.9. 1945 wurde Webern von einem amerikanischen Kompaniekoch, der in dem Haus, in dem Webern (bei Verwandten) abends zu Besuch war, mit amerikanischen Soldaten wegen Schwarzhandels eine Verhaftung vornahm, erschossen; der Koch hatte sich grundlos bedroht gefühlt (Moldenhauer 1980, S 571 - 581).

Die Aufgabe des Singvereins der sozialdemokratischen Kunststelle, mit dem Webern knapp mehr als zehn Jahre zusammengearbeitet hatte, wurde kurz vor seiner Gründung so beschrieben:

> "Ein Stück vorwärts wird die Errichtung eines Singvereines der Kunststelle bedeuten, der uns auch bei den schwierigsten Kunstwerken von der immer widerwilligen, schließlich fast gar nicht mehr gewährten Mitwirkung bürgerlicher Gesangvereine befreien soll" (Bildungsarbeit 11/1923, S 92).

Bei seiner Gründung hatte der Chor 80 Mitglieder (vgl. oben S 649). Später hatte er durchgehend rund 130 Mitglieder (vgl. etwa Bildungsarbeit 11/1925, S 100; Jahrbuch 1927, S 240; Jahrbuch 1929, S 389). Die

Schwierigkeiten in den Proben müssen außerordentlich groß gewesen sein: Der vermutlich überwiegende Teil der Mitglieder konnte kaum Noten lesen, die Stimmen hatten keine Schulung (vgl. Moldenhauer 1980, S 256; S 299 f.). Weberns Eindruck auf die Sänger scheint sehr intensiv gewesen zu sein; die Sänger waren wohl zum größten Teil völlig überzeugte Anhänger Weberns in bezug auf seine Tätigkeit als Dirigent (vgl. einen Brief von Hans Csap, abgedruckt in Eimert 1955, S 18).

Recht unklar ist Weberns Stellung zur Sozialdemokratie als Partei und zum politischen Denken von Sozialdemokraten. Seine intensiven und herzlichen Beziehungen zu sozialdemokratischen Künstlern und Musikern, aber auch zu Kritikern der Sozialdemokratie von links, wie Karl Kraus, können wohl nicht spurlos an ihm vorüber gegangen sein. Seine Empfindlichkeit gegen Antisemitismus (vgl. oben S 651) ist verbürgt; dabei ist seine enge Beziehung zu Schönberg, der sich mehrfach mit antisemitischen Anwürfen persönlicher Natur konfrontiert sah, zu bedenken. Webern war aber auch erbitterter Kritiker und Feind des Nationalsozialismus, wie mehrere Aussagen zeigen (vgl. etwa Moldenhauer 1980, S 373; S 452 f.); zuvor schon äußerte er sich über die Zerschlagung der Sozialdemokratie und die Februar-Kämpfe sehr emotionell und bestürzt und meinte aus diesem Anlaß: "Je schrecklicher es wird, umso verantwortungsvoller unsere Aufgabe" (Webern/Jone/Humplik 1959, S 25). Andererseits heißt es in der Literatur, daß er sich nie mit der Sozialdemokratie identifizierte:

> "Trotz der sozialdemokratischen Ausrichtung und Bindung des Singvereins gelang es Webern, sich aus einer tiefergehenden Identifizierung mit den Zielen und Ideologien der Partei heraus-

zuhalten. Es tat seinen persönlichen Beziehungen zu David Josef Bach, dem er seine Position verdankte, keinen Abbruch, daß er wenig Interesse an den politischen Aspekten der Organisation bekundete. Paul A. Pisk zufolge, einem Funktionär der Kunststelle und Musikrezensenten der Arbeiterzeitung, wurde Dr. Bach gemeinhin als 'Genosse Bach' angeredet, und er selbst war der 'Genosse Pisk'. Webern gegenüber wurde aber ein gewisser Abstand gewahrt, und es wurde von ihm nie anders als vom 'Doktor Webern' gesprochen (das war auch die Anrede, die im Mödlinger Gesangverein gebraucht wurde, wie mir Frau Steffi Stadler, ein ehemaliges Mitglied des Chors Weberns in Mödling, mitteilte; W.J.). (Einer Anekdote zufolge soll Webern sich einmal gegen die Anrede 'Genosse Webern' mit der Bemerkung verwahrt haben: 'Wenn schon Genosse Webern, dann bitte Genosse von Webern!') Obgleich mehrere seiner Freunde Parteimitglieder waren, wie Josef Polnauer, vermied es Webern, selbst beizutreten. So nahe er sich auch den Leuten aufgrund seiner eigenen menschlichen Sympathien und seines einfachen Lebensstils verbunden fühlte, so blieb er sich doch stets des aristokratischen Erbes seiner Familie bewußt. ...

Welchen politischen Ansichten auch immer Webern dann und wann anhing, die Grundeinstellung seines Denkens haben sie nie beeinflußt. Musik war seine Berufung, und die Ausübung dieser seiner beruflichen Tätigkeit war sein einziger Wunsch und sein einziges Ziel. Dafür erschien ihm die Ägide des sozialistischen Regimes durchaus annehmbar. Andererseits stand seine künstlerische Integrität allenthalben in so hohem Ansehen, daß die Partei von ihm kein spezielles Bekenntnis seiner politischen Solidarität verlangte" (Moldenhauer 1980, S 255; Herv. i.O.).

"Das Orchester, das er bei den Arbeitersymphoniekonzerten dirigierte, wurde für jede Veranstaltung unter der Ägide der Sozialdemokratischen Partei gemietet, und diese politische Assoziation bedeutete ein gewisses Stigma bei den oberen Schichten der Gesellschaft. Bei seiner materiellen Abhängigkeit fühlte sich Webern oftmals durch einflußreiche Funktionäre erniedrigt" (Moldenhauer 1980, S 318).

Wildgans meint:

> "Der volksbildnerische Gedanke war Webern, der sich - freilich ohne jemals aktiv zu politisieren - quasi von selbst in die Reihe der fortschrittlichen Kräfte gestellt hatte, von Anfang an sehr am Herzen gelegen" (Wildgans 1967, S 84).

Diesen Aussagen fügt sich jedoch andererseits nicht ein Brief Weberns an Paul Richter vom 16.12. 1933, der - im vollen Wortlaut - lautet:

> "Dr. Anton Webern
> (Adresse)
>
> Hochverehrter Genosse!
>
> Nehmen Sie, bitte, meinen innigsten Dank für Ihre lieben Wünsche anläßlich meines 50. Geburtstages entgegen.
>
> Mit der Versicherung treuster Ergebenheit und herzlichstem Parteigruss verbleibe ich
>
> Ihr Anton Webern
>
> 16. XII. 1933"
> (Verein für Geschichte der Arbeiterbewegung, Wien, Lade 24, Personalmappe Webern, Nr. 47).

Dieser bislang vermutlich unbekannte Brief Weberns eröffnet Widersprüche zwischen der Einschätzung der politischen Haltung Weberns durch die Webern-Literatur und seiner parteibezogenen Danksagung an Richter, denen die Webern-Forschung wird nachgehen müssen.

Seinen großen Einfluß auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte erhielt Webern erst - anders, als es in der Literatur meist heißt - ab etwa 1926, in weitaus geringerem Maß schon ab 1922. Die Frage ist allerdings auch, ob er auf die von ihm nicht selbst dirigierten Konzerte überhaupt, auch nach 1926, nennenswerten Einfluß hatte. Wenn, dann vermutlich hauptsächlich durch Gespräche mit Bach über in Frage kommende Dirigenten, Solisten und Musikstücke; aber Bach mußte mit den Musikern verhandeln, nicht mit Webern, wenn dieser nicht selbst

dirigierte. Webern hatte nie einen institutionalisierten Posten in der Kunststelle, der ihm die Möglichkeit zur Programmgestaltung als Aufgabe oder Recht gab. Andererseits hat Bach mit Sicherheit die Programmwahl Weberns für dessen eigene Konzerte nur geringfügig beeinflußt. Bach hatte ja außerdem vermutlich, nicht zuletzt durch die IGNM und teilweise wohl auch vermittelt durch Paul Amadeus Pisk, wohl auch durch Schönberg und seine anderen Musiker-Freunde, nicht wesentlich weniger Informationen und Wissen über Musiker und Komponisten, als Webern; ein Unterschied von größerer Bedeutung kann wohl nur in der Kenntnis der musikalischen Werke und ihrer Einzelheiten gelegen haben. Oberster Herr der Arbeiter-Sinfoniekonzerte in bezug auf die Auswahl der Künstler und die der gespielten Werke war und blieb immer Bach; daß er auch die entsprechenden Fähigkeiten dazu hatte, hatte sich ja auch schon lange vor Weberns erstem Engagement bei den Arbeiter-Sinfoniekonzerten im Jahr 1922 gezeigt. Die intensive Überschneidung der musikalischen Interessen der beiden machte es wohl zudem überflüssig, daß einer gegenüber dem anderen irgendwelche Zielvorstellungen hätte durchsetzen müssen. Überdies ist auch von Konflikten zwischen Bach und Webern nichts bekannt.

Richtig ist aber zweifellos, daß die - ohnehin schon bekannten und geachteten - Arbeiter-Sinfoniekonzerte durch Webern eine kaum zu überschätzende zusätzliche Aufwertung erhielten, und zwar durch Weberns überragende Leistungen als Dirigent. Allerdings wird Bach, sowohl in bezug auf seine kulturpolitische Machtstellung in Wien und insbesondere in der Partei, als auch in bezug auf seine Rolle bei den

Arbeiter-Sinfoniekonzerten bei weitem unterschätzt, wenn etwa Wildgans meint, die Konzerte verdankten ihren guten Ruf

> "in erster Linie der Initiative Weberns, der hier - nicht zuletzt durch seine freundschaftliche Verbindung zu dem Gründer und obersten Chef der Arbeitersymphoniekonzerte, Dr. David Josef Bach - seine Ideen weitgehend verwirklichen konnte" (Wildgans 1967, S 83 f.).

Die "Internationale Gesellschaft für Neue Musik" (IGNM) bzw. deren Wiener Sektion war ein nicht weniger wichtiges Element der Verbindung zwischen Bach sowie der Sozialdemokratie insgesamt und Webern bzw. dem gesamten Schönberg-Kreis, wie die Arbeiter-Sinfoniekonzerte und die bestehenden persönlichen Freundschaften (1). Die Aufgabe, die die IGNM sich gab, war die "Förderung zeitgenössischer Musik aller Richtungen und Tendenzen - ohne Rücksicht auf Staatsangehörigkeit, Rasse, Religion oder politische Ansicht ihrer Mitglieder", die Unterstützung oder Durchführung von Veranstaltungen, in denen die nationale zeitgenössische Musik, wie auch die anderer Länder vorgestellt werden sollte, sowie die Durchführung eines jährlichen internationalen Mu-

---

(1) Zu vermuten ist in diesem Zusammenhang, daß wohl auch in irgendeiner Form Beziehungen zwischen Bach bzw. der Kunststelle und der Universal Edition, dem berühmten Wiener Musikverlag vieler Avantgarde-Komponisten, bzw. deren Direktor Emil Hertzka bestanden. Informationen hierüber liegen mir nicht vor. Die Universal Edition war, wie mir der Verlag mitteilte, Verleger nicht nur der berühmtesten Exponenten der Zweiten Wiener Schule, sondern auch von Hanns Eisler (seit 1923) und von Paul Amadeus Pisk und Rudolf Réti (seit 1921), sowie einigen anderen in deren Umkreis tätige Komponisten. Übrigens hat dieser Verlag auch mehrere Lieder von Bela Reinitz gedruckt. Bach schrieb - wenn auch selten - für die berühmte Musikzeitschrift des Verlags "Der Anbruch" (vgl. etwa Bach 1924).

sikfests, das "die Essenz der musikalischen Produktion jedes Jahres" vermitteln sollte (Häfeli o.J., S 54). Zu diesem Zweck wurde in jedem der (übrigens zahlreichen) beteiligten Staaten eine eigene nationale Sektion gegründet; die internationalen Musikfeste finden heute - wie schon in der Zwischenkriegszeit - jährlich in einem anderen Land statt. Österreich hatte von der Gründung an, die eine österreichische Initiative war, bis heute hohes Gewicht in dieser Gesellschaft, auch im internationalen Rahmen. Diese Bedeutung verdankte es nicht nur der Initiative der Gründung, sondern insbesondere der zentralen Rolle Schönbergs und seines Kreises für die damalige zeitgenössische Musik (1). Traditionell - damals wie

---

(1) Die IGNM war in gewissem Sinn auch eine Fortsetzung der auf einen kleinen Kreis in Wien beschränkten Aktivitäten des früheren Schönbergschen "Vereins für musikalische Privataufführungen", der ja bereits Ende 1921 seine Tätigkeit eingestellt hatte, auf internationaler Ebene. Schönberg war zunächst Ehrenmitglied der IGNM, hat sich allerdings nie aktiv beteiligt, etwa an Sitzungen von Delegierten oder an einer Jury zur Auswahl der Werke für die internationalen Musikfeste. Er besuchte die Musikfeste in Prag und Venedig (1924 und 1925) und brach aufgrund eines Streits wegen der ihm für die Proben seines Stücks zugemessenen Zeit seine Verbindung mit der IGNM auf dem Fest in Venedig ab. Der Konflikt wurde erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder beigelegt (vgl. Häfeli o.J., S 175 - 179). Der Wiener Sektion der IGNM wurde immer wieder vorgeworfen, sie werde fast ausschließlich vom Kreis um Schönberg, der geschlossen in der IGNM vertreten war und blieb, gesteuert und als Instrument mißbraucht. Häfeli hat nachgewiesen, daß dies in dieser Form nicht den Tatsachen entspricht (vgl. stellvertretend etwa Häfeli o.J., S 182).

Die allgemeinen Angaben zur IGNM in diesem Abschnitt basieren auf Häfeli o.J.

heute - ist die IGNM ein Sammelbecken fortschrittlicher Komponisten, Musiker und Interessierter; mit der Gründung 1922 rissen sie die Initiative angesichts der Isolation zeitgenössischer Musik vom Konzertleben, vom Publikum und Verlegern an sich und provozierten damit übrigens Komponisten konservativer musikalischer und politischer Provenienz zu eigenen Zusammenschlüssen und Veranstaltungen. In dieser IGNM bzw. ihrer Wiener Sektion waren wiederum vielfach die selben Musiker vertreten, wie schon im Schönberg-Verein und wie in den folgenden Jahren dann auch in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten: Webern, Berg, Křenek, Wellesz, Erwin Stein, Pisk, Polnauer, Réti und viele andere. In Deutschland war etwa Tiessen, der auch für Arbeiterchöre komponierte, in der IGNM aktiv; selbstverständlich hatte auch Eisler Verbindungen zur IGNM (schon zu Eislers Zeit in Wien, also vor 1925), so durch seine Anwesenheit 1925 in Venedig, wo sein Duo op. 7 aufgeführt wurde (Zobl 1978, S 72); später war er - für kurze Zeit 1949 - Vorstandsmitglied der Wiener Sektion der IGNM (Häfeli o.J., S 268).

Wann Bach zur IGNM stieß, ist gegenwärtig noch nicht klar (1), jedoch schrieb Alban Berg an Webern im November 1926 einen Brief, in dem er die Wiener Sektion der IGNM als "Stefan-Bach-Verein" (Paul Stefan, Musikkritiker und -schriftsteller in Wien; Mitbegründer der IGNM) bezeichnete; Bach war also um diese Zeit

(1) Auf Anfrage teilte die Wiener Sektion der IGNM mit, daß sie ihr Archiv für Forschungsarbeiten eines Wissenschaftlers ins Ausland verliehen habe; eine Durchsicht des Archivs ergäbe vermutlich wesentliche neue Informationen über Bach und seine Beziehungen zur IGNM.

bereits leitendes Mitglied der Sektion Wien (vgl. Häfeli o.J., S 181). Bach und Paul Amadeus Pisk, die ja auch in der AZ zusammenarbeiteten, arbeiteten gemeinsam in der IGNM: Pisk war von der Gründung bis 1934 Sekretär der Wiener Sektion. Bach war - nach der Briefstelle bei Alban Berg zu schließen - schon sehr früh vermutlich im Vorstand (das Archiv der Wiener Sektion, das nicht eingesehen werden konnte, müßte darüber Auskunft geben); jedenfalls war er 1932 Präsident der Wiener Sektion (Moldenhauer 1980, S 341), ihm folgte im selben Jahr als Präsident Anton Webern (Moldenhauer 1980, S 345). 1935 - Webern blieb weiterhin Präsident bis zur Auflösung der Wiener Sektion im Jahr 1938 (Moldenhauer 1980, S 456) - waren im Vorstand: Bach, Jalowetz, Křenek, Polnauer, Willi Reich, Steuermann, Wellesz und Ludwig Zenk (Moldenhauer 1980, S 409). Als sich im Frühjahr 1945 nach Kriegsende die IGNM neu konstituierte, wurde wiederum Webern als Präsident des vorläufigen Vorstands gewählt (Moldenhauer 1980, S 560). Pisk war 1927, beim IGNM-Musikfest in Frankfurt, gemeinsam mit Paul Stefan Delegierter der Wiener Sektion (Häfeli o.J., S 204, Anm. 307)(1). Dieses Fest in Frankfurt war eingebettet in einen "Sommer der Musik" (Häfeli o.J., S 205). Zu vermuten ist, daß eine "Internationale Arbeitermusikwoche" in Frankfurt 1927 ebenfalls Teil dieses Musiksommers war; auf dieser Arbeitermusikwoche war Bach als Redner anwesend (AZ 17.8. 1927), weshalb es möglich scheint, daß er vielleicht auch dem IGNM-Fest (29.6. bis 4.7. 1927; Häfeli o.J., S 205) beigewohnt hatte. Bach war - mit Křenek - auch Delegierter (als Ersatz für Berg, der

(1) Allerdings nennt Häfeli einige Seiten später (S 210, Anm. 326) als Delegierte Stefan und Paul von Klenau.

erkrankt war und bald danach starb) in Prag 1935 (Häfeli o.J., S 347). 1932 fand das zehnte IGNM-Fest in Wien statt; Webern war in der Jury zur Auswahl der Werke (Häfeli o.J., S 240), Bach, wie erwähnt, im selben Jahr noch Präsident der IGNM. Das Fest fand nicht nur große Beachtung durch die Zeitungen, sondern auch die der Bundes- und Staatsbehörden (Häfeli o.J., S 247). Häfeli berichtet andererseits, daß die österreichischen Kritiker konservativer Zeitungen in skandalösem Ausmaß Abwertungen der in den Konzerten gespielten Stücke vorgenommen hätten, die keinesfalls berechtigt gewesen seien; insbesondere wäre dies bei Julius Korngold von der "Neuen Freien Presse" der Fall gewesen (Häfeli o.J., S 249). Neben den offiziellen IGNM-Konzerten mit den von der Jury ausgewählten Werken gab es eine Reihe von Sonderveranstaltungen, zu denen das berühmt gewordene Arbeiter-Sinfoniekonzert vom 21.6. 1932 (vgl. Anhang III), sowie die Aufführung von Křeneks "Der Triumph der Empfindsamkeit" zu zählen sind. David Josef Bach schrieb in der AZ eine ausführliche Vorschau auf das Fest (David J. Bach, Ein Musikfest in Wien, in: AZ 15.6. 1932). Das große Arbeiter-Sinfoniekonzert im Rahmen des IGNM-Fests konnte erst nach einigen Schwierigkeiten mit Schönberg endgültig fixiert werden; dieser wollte die Zustimmung zur Aufführung seiner beiden Werke ursprünglich wegen des viele Jahre zurückliegenden Bruchs mit der IGNM verweigern, jedoch konnte Webern die Aufführung Schönberg gegenüber durchsetzen (vgl. Häfeli o.J., S 179 f.; Moldenhauer 1980, S 340 f.).

Zwar waren alle wesentlichen österreichischen Avantgarde-Musiker Mitglieder der Wiener Sektion der IGNM, jedoch hatten sie teilweise - nicht zuletzt wegen der

immer wieder auftretenden Querelen bei den Auswahlvorgängen der Werke und Musiker für die internationalen Feste - durchaus kritische Distanz zur Arbeit der IGNM, auch wenn sie selbst im Vorstand waren bzw. diese Arbeit mit leisteten. Insbesondere zwischen Alban Berg und der österreichischen Sektion gab es immer wieder Spannungen (vgl. etwa Häfeli o.J., S 181) (1). Jedoch waren etwa Berg, Webern und Pisk, der im übrigen auch bei Festen der IGNM aufgeführt worden war, mehrfach in der Jury zur Auswahl der Werke. Bekannt ist, wie sehr dabei Berg und Webern versuchten, jeweils einander zu unterstützen, wenn einer der beiden Jury-Mitglied war (vgl. etwa Häfeli o.J., S 242).

Die Tatsache dieser engen Verbundenheit der immer wieder gleichen Personen auf so vielen verschiedenen Ebenen (Partei, sozialdemokratische Presse, Arbeiter-Sinfoniekonzerte, IGNM, Kulturpolitik der Gemeinde, persönliche Freundschaften) bewirkte eine ebenso enge Zusammenarbeit auf allen diesen Ebenen, die einander inhaltlich völlig durchdrangen, auch wenn Bach sich bemühte, seine verschiedenen Funktionen auf diesen Ebenen nach außen hin streng auseinanderzuhalten, wohl um Vorwürfe gegenseitiger Begünstigung möglichst zu vermeiden. Mit Sicherheit läßt sich daher sagen, daß die IGNM die Arbeiter-Sinfoniekonzerte - vermittelt vor allem über Bach, Webern und Pisk - massiv beeinflußten. Andererseits ist es jedoch sehr stark übertrieben, wenn Wildgans meint:

> "Die Konzerte wurden später unter Weberns Leitung fast zu einer Filiale der IGNM (In-

(1) Berg sprach von der IGNM in privatem Kreis als der "I.G.f.l.M.i.A.", worin er die Abkürzung der IGNM und die Anfangsbuchstaben der Worte des Götz-Zitats vermengte (Häfeli o.J., S 180).

> ternationale Gesellschaft für Neue Musik), da jetzt die Möglichkeit bestand, Ur- und Erstaufführungen neuer Orchesterwerke durchzuführen, was für den bescheidenen Etat der IGNM stets zu kostspielig gewesen wäre" (Wildgans 1967, S 84).

Richtig daran ist wohl, daß in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten vermutlich Werke aufgeführt wurden, die in den Konzerten der Wiener Sektion der IGNM (die eigene Konzerte auch veranstaltete) nicht hätten finanziert werden können, an denen aber die IGNM großes Interesse hatte; insofern läßt sich wohl von einer Art Arbeitsteilung sprechen. Hingegen hatte einerseits, wie erwähnt, Webern nie die "Leitung" der Arbeiter-Sinfoniekonzerte inne, andererseits mußte Bach mit den Konzerten auch ganz anderen Interessen genügen, als denen der IGNM und ihrer Mitglieder, vor allem durch den volksbildnerischen Anspruch der Arbeiter-Sinfoniekonzerte. Konzerte, die wohl keinesfalls als den Interessen der IGNM in irgendeiner Weise nützlich bezeichnet werden können, gab es denn auch zahlreich (1). In den anderen Konzerten, die deutlich durch die gemeinsame Arbeit in der IGNM geprägt waren, wurde meist neben einem oder zwei Werken zeitgenössischer Komponisten der IGNM bzw. ihres Umkreises auch ältere Musik geboten, während dies in den eigenen Konzerten der IGNM in der Regel nicht der Fall war. Zudem sprechen noch zwei wesentliche Gründe dagegen, die Arbeiter-Sinfoniekonzerte als "fast zu einer Filiale der IGNM" geworden zu bezeichnen: Zum einen wurde Musik zeitgenössischer Komponisten (wozu

---

(1) Einige Beispiele: 13.3. 1923, 11.5. 1924, 13.3. 1925, 12.2. 1927, 8.12. 1928, 19.10. 1929, 12.4. 1931, 10.12. 1933 und viele andere; vgl. zu den Programmen und Ausführenden dieser Konzerte Anhang III.

damals auch noch Gustav Mahler zu zählen war) auch vor der Gründung der IGNM von Bach bereits einbezogen, wenn auch in geringerem Ausmaß als danach (vgl. etwa die Arbeiter-Sinfoniekonzerte vom 1.7. 1919, 1.3. 1920, 24.1. 1921, 28.4. 1922; hier wohl auch noch das Konzert vom 3.10. 1922 mit Schönbergs "Verklärter Nacht"; vgl. Anhang III), zum anderen waren Komponisten, die der IGNM keineswegs freundlich gegenüberstanden oder denen gegenüber die IGNM selbst starke Vorbehalte hatte, wie Richard Strauss, Korngold, Marx etc. durchaus häufig in den Programmen vertreten (vgl. Anhang III). Bach bemühte sich offenbar bewußt um Ausgewogenheit und Förderung aller zeitgenössischen Komponisten, egal welcher musikalischen oder politischen Position, keinesfalls jedoch um einseitige Bevorzugung der Komponisten der IGNM.

Der tatsächliche Einfluß der gemeinsamen Arbeit Bachs, Weberns und ihrer Freunde in der IGNM auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte zeigt sich aber andererseits vermutlich in der Auswahl von Werken etwa eines Bartók, Alban Berg, Casella, Gruenberg, Horwitz, Jirák, Kodály, Křenek, Strawinski und anderer. Er zeigt sich weiters in der Auswahl von Dirigenten und Interpreten, die auch in der IGNM vertreten waren (wobei allerdings der Einfluß wohl auch manchmal in umgekehrter Richtung lief, indem ein Künstler durch Kontakte aus den Arbeiter-Sinfoniekonzerten zur IGNM stieß), wie - abgesehen von Webern - Alfredo Casella, Maurice Frank, Ruzena Herlinger, Jascha Horenstein, Heinrich Jalowetz, Paul von Klenau, Erwin Stein, Eduard Steuermann, Friedrich Wührer, Alexander Zemlinsky und andere. Zum dritten wird dieser Einfluß deutlich an der Präsenz von nicht-deutschsprachigen Komponisten und Interpreten in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten: Während

in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg lediglich - und selten - Werke der anerkannten romantischen Komponisten aus anderen Teilen Europas in den Programmen zu finden sind (vor allem Tschaikowsky, aber auch Dukas, Dvorak, Verdi), begann sich dies langsam ab 1922/23, schneller ab der Mitte der 20er Jahre zu verändern, wobei vielleicht eine besondere Note zunächst das Konzert mit "Asagao" von Yamadi Kakashi hatte (27.3. 1924), dann aber auch Bartók, Beach, Gruenberg, Honegger, Janáček, Jirák, Milhaud, Mossolow, Prokofieff, Strawinsky, Suk, Tscherepnin und andere. Entsprechend verzeichnen zwei Tabellen in KuV, in denen alle Werke, ihre Komponisten und Interpreten genannt sind (KuV April 1926, S 16 - 21; KuV Oktober 1929, S 64 - 67), eine große Zahl von Uraufführungen (dies allerdings von Werken, die sich kaum bis heute im Repertoire erhalten konnten) und österreichische Erstaufführungen (darunter: Bach/ Schönberg: Zwei Choralvorspiele, Bartók: Rhapsodie für Klavier und Orchester, Konzert für Klavier und Orchester, Berg: Drei Stücke aus "Wozzeck", Casella: Italia, Prokofieff: Konzert für Violine und Orchester, Suk: Asraël, Honegger: Chant de Nigamon, Janáček: Sinfonietta, Kodály: Psalmus Hungaricus, Gruenberg: Der Daniel-Jazz und andere; zu allen Angaben, auch oben, vgl. Anhang III). Neben - bzw. nach - den Konzerten des Schönbergschen "Vereins für musikalische Privataufführungen" und den Konzerten der IGNM wurden die Arbeiter-Sinfoniekonzerte ab etwa Mitte der 20er Jahre zu einer Veranstaltungsreihe, die zahlreich wie wohl kaum eine andere Konzertreihe in Wien zeitgenössische Musik und vor allem auch solche aus dem nicht-deutschsprachigen Ausland aufführte. Das erklärt wohl auch - neben der hohen Qualität der Aufführungen - das hohe Interesse von Wiener Musikern

und Intellektuellen an den Arbeiter-Sinfoniekonzerten. Abgesehen von diesem Verdienst, regelmäßig den Wiener Musikern den Kontakt zur neuen Musik des Auslands zu ermöglichen, neben das Verdienst, Komponisten und Musiker durch Aufführungen ideell wie finanziell unterstützt zu haben, wie es ja Bachs erklärtes Ziel ebenso wie Pisks Vorstellungen entsprach (vgl. oben S 422 f.), trat somit auch das Verdienst hinzu, in gewissem Sinn politische Arbeit geleistet zu haben durch die Durchbrechung nationalistischer Beschränkung auf die Konzentration auf die deutsche Musik, die wohl bei den anderen Wiener Konzertveranstaltern die Regel gewesen sein dürfte. Die Bedeutung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte für die Komponisten und Musiker, die aufgeführt wurden bzw. spielten (und damit nebenbei bemerkt auch für die Verleger neuer Musik), sowie für die Musiker und Intellektuellen im Publikum wird man kaum hoch genug einschätzen können. Bach nützte hier also seine Informationen und Kenntnisse, die er durch die Arbeit in der IGNM gewinnen konnte, für die Programmgestaltung und Auswahl der Musiker sehr intensiv, ohne jedoch die Arbeiter-Sinfoniekonzerte zum Instrument der IGNM zu machen. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß er sich vor allem mit Webern, aber auch mit seinen anderen Freunden beriet, allerdings, ohne jemals die Führung der Konzerte abzugeben.

Dieses Verdienst Bachs um die Förderung der zeitgenössischen Musik in Österreich muß sich allerdings wohl die Frage gefallen lassen, ob denn die ursprüngliche Zielgruppe der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, nämlich Arbeiter, hierzu überhaupt einen Zugang finden konnten. Das alte Argument, die Schranken vor Theater und Musik, vor Kunst schlechthin, die den Arbeitern den Zutritt

verwehren, nämlich Besitz und Bildung, müßten beseitigt werden, traf wohl auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte noch immer zu: Zwar war die Schranke des Besitzes wesentlich niedriger geworden, die der Bildung in solchen Konzertprogrammen jedoch nicht. Ob auch Arbeiter einen Zugang finden konnten, wäre nur auf der Basis der - nicht mehr erhebbaren - Kenntnis der Schichtung des Publikums und der Abonnentenzahlen in den einzelnen Wiener Bezirken beantwortbar. Die Vermutung, hier wäre an Arbeitern vorbeimusiziert worden im Blick auf die Kaffeehäuser der Inneren Stadt, wie es Pollak formuliert hatte, drängt sich angesichts der Programme der Arbeiter-Sinfoniekonzerte ab Mitte der 20er Jahre denn doch sehr auf. Andererseits berücksichtigte Bach, manchmal schon um die Mitte des Jahrzehnts, gegen Ende der 20er Jahre auch zunehmend Werke mit eindeutigem Bezug zu Arbeitern und zur Sozialdemokratie, so daß doch auch eine gewisse Attraktivität für Arbeiter vermutet werden kann (etwa Herbst: Requiem für Alfons Petzold, Liszt/Webern: Arbeiterchor, Tiessen: Ein Frühlingsmysterium, Vorspiel zu einem revolutionären Drama, Pisk: Die neue Stadt, Campanella, Lendvai: Jungbrunnen, Marcus: Die Brücke, "Lieder der Arbeit", Eislers Chöre, Nick: Leben in unserer Zeit); wesentlich mehr Attraktivität für Arbeiter ging hingegen wohl von anderen Konzerten, wie Johann Strauß-Feier und ähnlichem, vielleicht auch von solchen mit Werken von Beethoven und Mendelssohn, die, mit Gustav Mahler, zu den öftest gespielten Komponisten der Arbeiter-Sinfoniekonzerte zählten, aus.

Nachzutragen ist zu diesem Kapitel zum einen, in Ergänzung der obigen Bemerkungen zu Weberns musikalischer Arbeit in Verbindung mit der Sozialdemokratie

und mit Arbeiterchören, daß Webern am 30.6. 1928 mit der "Freien Typographia" am Grab von Anna Schoof, der Frau des ersten Chormeisters des Chors, ein Stück von Beethoven (Elegischer Gesang) aufführte (Skudnigg 1969, S 113) und daß, zum anderen, Weberns Verhältnis zu Bach sehr eng gewesen sein mußte, wie ein Ereignis zeigt: Am Morgen nach der Kristallnacht 1938

> "eilte Webern zu den Wohnungen von David Josef Bach und Josef Polnauer, um sich zu vergewissern, daß sie unversehrt seien, eine Handlungsweise, die großen persönlichen Mut erforderte. Seit dem Anschluß, als gesellschaftlicher Verkehr mit Juden ein regelrechtes Vergehen geworden war, hatte Webern es sich zum Vorsatz gemacht, seinen Freunden zu beweisen, daß er sich ihnen in unverbrüchlicher Loyalität verbunden fühlte. Bei diesem seinem Bemühen benahm er sich demonstrativ, mitunter sogar provokativ, etwa wenn er sich beim Spazierengehen auf dem Ring Arm in Arm mit Dr. Bach sehen ließ, dessen Erscheinung ausgesprochen jüdisch war" (Moldenhauer 1980, S 470)(1).

Andererseits war Webern allerdings für einige Jahre zu anfang des Zweiten Weltkriegs durchaus Anhänger des Nationalsozialismus, zumindest einiger Teilbereiche; den Krieg begrüßte er zunächst voll Zuversicht. Jedoch änderte sich dies etwa in der zweiten Hälfte der Kriegszeit wiederum. Seine Unterstützung für Juden (etwa den im Untergrund lebenden Polnauer) gab Webern jedoch nie auf (Moldenhauer 1980, S 478 - 483).

---

(1) Bach emigrierte im Januar 1939 nach London (Moldenhauer 1980, S 470); vorher war er zu einem längeren Aufenthalt in den Vereinigten Staaten gewesen (Kotlan-Werner 1977, S 111).

3.4. Andere Ansätze der Arbeiter-Musikbewegung in Österreich

Im folgenden ist zwischen sehr verschiedenen Formen weiterer musikalischer Aktivitäten innerhalb der Arbeiterschaft zu unterscheiden. Grundsätzlich ist festzuhalten, daß die Überschneidungen aller Gegenstandsbereiche dieses folgenden Kapitels mit den bisher analysierten Organisationen der Arbeiter-Musikbewegung sehr gering waren; die wenigen Überschneidungen, die es gab, wären vorwiegend im Bereich von Aufmärschen, Demonstrationen und Feiern zu finden. Festzuhalten ist weiters, daß die unten behandelten Ansätze zu weiteren Formen einer Arbeiter-Musikbewegung nicht nur gegenüber der Arbeiter-Sängerbewegung, den Arbeiter-Sinfoniekonzerten (bzw. der Kunststelle) und den kulturphilosophischen und -politischen Positionen der höheren Kulturfunktionäre der Sozialdemokratie, sondern auch untereinander - von Ausnahmen abgesehen - organisatorisch nahezu völlig getrennt waren und blieben, sowie auch inhaltlich nicht allzu viele Berührungspunkte aufwiesen.

Zu unterscheiden sind:

Arbeiter-Musikvereine (1)

---

(1) Wenn im folgenden Kapitel 3.4. von "Arbeiter-Musikvereinen" gesprochen wird, so sind - entsprechend der in der Sozialdemokratie in der Zwischenkriegszeit üblichen Bezeichnung - lediglich die Vereine von Arbeitern gemeint, die das Musizieren auf Instrumenten anboten; der Begriff "Arbeiter-Musikverein" ist daher von dem an anderen Stellen dieser Arbeit oft gebrauchten Begriff der "Arbeiter-Musikbewegung" streng zu unterscheiden.

Betriebs- oder Werksmusikvereine

Musikveranstaltungen oder Veranstaltungen mit musikalischen Anteilen von Organisationen, die nicht der organisierten Arbeiter-Musikbewegung zuzurechnen sind (Partei, Gewerkschaften, Sozialistische Akademiker etc.)

Aktives Musizieren in Vereinen, die nicht der organisierten Arbeiter-Musikbewegung zuzurechnen sind (Sozialistische Arbeiterjugend, Naturfreunde, Arbeiter-Sportler, Schutzbund etc.)

Musik bei Aufmärschen, Demonstrationen und Streiks

Sozialdemokratische Festkultur

Musik bei Wahl-, Werbe- und Propagandaarbeit, sowie bei Anti-Nationalsozialismus-Veranstaltungen

Musik im Kabarett, der Politischen Revue, bei den "Roten Spielern"

Repräsentanz der Arbeiterbewegung in Musiksendungen der RAVAG

Der organisierten Arbeiter-Musikbewegung, die Thema dieser Arbeit ist, sind im strengen Sinn von allen diesen Bereichen nur die Arbeiter-Musikvereine zuzuzählen, in einem weiteren Sinn wohl noch die Betriebs- oder Werksmusikvereine. Alle anderen Bereiche müssen daher im folgenden mit wenigen Randbemerkungen behandelt werden. Die Betriebs- oder Werksmusikvereine werden ebenfalls nicht behandelt, weil es hier keine zentrale Organisation gab, weil die Praxis dieser Vereine von Fall zu Fall wohl sehr unterschiedlich war und weil daher die Quellen eines jeden einzelnen Vereins, die aber vermutlich sehr schwer zugänglich oder überhaupt zerstört sind, jeweils von Fall zu Fall aufzusuchen wären. Dies war im Rahmen dieser Arbeit nicht leistbar. Auch der Bereich der im engen Sinn der organisierten Arbeiter-Musikbewegung zuzurechnenden Arbeiter-Musikvereine wird im folgenden wegen seiner geringen Bedeutung nur übersichtsartig behandelt.

Hatte schon die Arbeiter-Sängerbewegung im Vergleich etwa zur Arbeiter-Sportbewegung in der Zeit der Ersten Republik wesentlich geringeren quantitativen Stellenwert, so hatten Arbeiter-Instrumentalmusikvereine völlig marginale Bedeutung. Dies ist einer der Gründe, warum diese Vereinsart in der vorliegenden Arbeit nur am Rand berücksichtigt wird. Weitere Gründe dafür sind: Die Arbeiter-Musikvereine hatten wenig Verbindungen zu den anderen Musikorganisationen der Sozialdemokratie, weshalb diese von jenen ohne Substanzverlust getrennt analysiert werden konnten; der organisatorische Zentralisierungsprozeß der Arbeiter-Musikvereine begann erst Mitte der 20er Jahre, weshalb - zumindest für die Zeit davor - die Quellenlage sehr ungünstig ist (dies ist auch ein Grund, weshalb eine eingehende Analyse der Werks- und Betriebsmusikvereine auf Schwierigkeiten stößt: Während die Arbeitersänger, soweit sie Branchen- oder Betriebsvereinen angehörten, doch auch dem ÖASB zugeordnet waren, gab es für die Musikvereine keine vergleichbare zentrale bundesweite Organisation, aus deren Publikationen und Schriften Informationen einholbar wären); und schließlich ist ein weiterer Grund die Beschränkung der Arbeiter-Musikvereine auf - zum größten Teil - Humoristisches, Tanzlieder und Bearbeitungen der "großen" Musik, während hier eine inhaltliche Orientierung an der Sozialdemokratie kaum je erreicht wurde, weshalb neue Erkenntnisse in Richtung auf "proletarische Kultur" oder "Gegenkultur" von hier her nicht zu erwarten sind.

Ein "Erster Wiener Arbeiter-Musikverein" feierte im Oktober 1926 sein 20-jähriges Bestandsjubiläum, war also 1906 gegründet worden (AZ 27.10. 1926, S 8).

Vermutlich ist es derselbe, über den eineinhalb Jahre zuvor geschrieben worden war:

> "Es kommt vorläufig noch nicht viel künstlerisch Hochwertiges heraus. Tanzweisen und billigere Orchestereffektstücke herrschen vor" (AZ 8.4. 1925, S 8).

Dieser Verein war vermutlich, sofern sich dies aus dem angeführten Zitat schließen läßt, nicht beschränkt auf eine bestimmte Instrumentengruppe. Für 1910 nennt Langewiesche weiters einen Arbeiter-Zitherclub (Langewiesche 1979 a, S 71).

1924 wurde der "Zentralverband der Arbeiter-Mandolinenorchester Österreichs" gegründet (Jahrbuch 1927, S 271); er scheint die erste organisatorische Zusammenfassung von Arbeiter-Musikvereinen, welcher Instrumentengruppen auch immer, in Österreich gewesen zu sein. Er gab eine eigene Zeitschrift "Neue Volksmusik" heraus, veranstaltete im Mai 1925 im großen Wiener Konzerthaussaal sein erstes Verbandskonzert und umfaßte 1925 in ganz Österreich (nicht allein in Wien) 18 Mitgliedervereine (AZ 27.5. 1925, S 7). Anfang 1926 waren ihm 25 Mandolinenorchester in ganz Österreich beigetreten (in Wirklichkeit gab es wahrscheinlich mehr), die zusammen 1500 aktive Mitglieder aufwiesen; acht dieser Vereine waren außerhalb Wiens angesiedelt (AZ 3.2. 1926, S 9). 1927 umfaßte dieser Zentralverband der Mandolinenorchester, die den weitaus größten Teil der österreichischen Arbeiter-Musikvereine ausmachten, 40 Vereine mit 1632 Mitgliedern (davon 978 Männer und 654 Frauen), die in ganz Österreich insgesamt 28 Konzerte veranstalteten (Jahrbuch 1927, S 271), 1928 nur mehr 24 Vereine mit 1024 Mitgliedern (619 Männer, 405 Frauen) und 26 Konzerten der Wiener Vereine (über die Zahl der Konzerte in den

Bundesländern außerhalb Wiens lagen mir keine Zahlen vor; Jahrbuch 1928, S 352). Im März 1929 wurde diese Zentralorganisation der Arbeitermandolinisten umgebildet zu einer Dachorganisation aller Arbeiter-Musikvereine Österreichs, dem "Verband der Arbeiter-Musikvereine Österreichs" (VAMÖ); diesem Verband schloß sich auch der erst ein Jahr zuvor durch Austritte aus bürgerlichen Vereinen entstandene "Verband der Arbeiter-Zitherclubs Österreichs" an (vgl. Jahrbuch 1928, S 352; Jahrbuch 1929, S 414; AZ 30.6. 1928, S 7). Der neue Dachverband umfaßte 1929 65 Mandolinenorchester, zwölf Zither-, vier Streich-, ein Tamburizza-, drei Blechorchester und elf Trommler- und Pfeifergruppen. Zusammen hatten diese Orchester 2095 Mitglieder (Jahrbuch 1929, S 414). 1930 hatte der VAMÖ 80 Mandolinen-, zwölf Zither-, vier Streich-, ein Tamburizza-, drei Blechorchester und elf Trommler- und Pfeifergruppen mit zusammen 2260 Mitgliedern (Jahrbuch 1930, S 424), 1931 70 Mandolinen-, acht Zither-, fünf Streich-, fünf Blechorchester und eine nicht genannte Zahl von Tamburizza- und Pfeifergruppen bei 2000 Mitgliedern (Jahrbuch 1931, S 392) und 1932 56 Mandolinen-, sieben Zither-, vier Streich-, zehn Blechorchester und zwei Pfeifergruppen bei ebenfalls rund 2000 Mitgliedern (Jahrbuch 1932, S 357). 1930 wurde vom VAMÖ ein eigener Verlag gegründet (Jahrbuch 1931, S 392), über dessen Produktionen mir keine Informationen vorlagen. Typisch für Programme von Konzerten der Vereine des VAMÖ waren Programme, wie das des "Monster-Mandolinen-Orchesterkonzerts" im großen Wiener Musikvereinssaal vom 22.3. 1931; die Programmpunkte:

Bellini: Ouverture zu "Norma"
Grieg: An den Frühling
"Peer Gynts Heimkehr" und "Solvejgs Lied" aus "Peer Gynt"

Rubinstein: Toreador et Andalouse aus der Suite "Bal costume"
Kollmanek: Zukunft (Hymnus)(Chor und Mandolinenorchester; es sang der Volkschor Landstraße)
Johann Strauß: Wiener Blut
Verdi: Ouverture zu "Nabukodonosor"
Mozart: Türkischer Marsch
Leoncavallo: Prolog aus "Der Bajazzo" (mit Opernsänger Turiddu Bertotti)
Ziehrer: Faschingskinder

Dazwischen sang noch der Volkschor Landstraße (unter Erwin Leuchter) zwei von Viktor Korda bearbeitete Volkslieder. Das Orchester bestand aus dem Bläserchor eines "Orchesters der ehemaligen Wiener Volksoper", aus zwei Harfinisten und einem 170 Mitglieder umfassenden Mandolinenorchester (Mandolinen, Mandolen, M.-Cellis, Gitarren, Berden, Schlagwerk). Die Orchesterarrangements stammten von Hans Ortmann, der auch dirigierte (alle Angaben nach einem Programmheft im Archiv der GMF). Heute würde kaum jemand zögern, solche Transkriptionen als schlichtweg geschmacklos zu bezeichnen. Sie wurden damals aber wohl - zumindest von den Mitwirkenden und ihrem Publikum - gar nicht so empfunden, sondern als Schritt zur Eroberung der Kunst mit den dem Proletariat zur Verfügung stehenden Mitteln. Dasselbe Programm kündigte übrigens die "erste Original-Mandolinen-Oper" (!) an: "Die Straßensängerin" wurde am 18. und 19.4. 1931 in den "Kunstspielen" in der Wiener Riemergasse gegeben. Die Dichtung war von Alfred Schaffer, die Musik von Otto Lachmayer; es dirigierte wiederum Hans Ortmann.

Alfred Stern, anfang der 30er Jahre als Jugendlicher beim "Musikverein Verdi", einem Mandolinenorchester, erinnert sich (er ist im übrigen nicht verwandt mit Josef Luitpold Stern), daß in seiner Orchestergruppe vorwiegend Volkslieder aus den österreichischen Schulbüchern gespielt wurden; sozialistische Lieder wurden

nur anläßlich von Parteifesten, Ehrungen und Jubiläen gespielt, meist waren dies das "Lied der Arbeit" und das "Kinderfreundelied". In den Konzerten spielten im "Vorprogramm" häufig Kinder- oder Jugendgruppen des Mandolinenvereins. Sonntags wurden häufig Wanderungen mit den Instrumenten und den Lehrern unternommen. Für ihn war einer der Hauptbeweggründe, im Verein Mandoline zu lernen und zu spielen, die Mädchen im Verein kennenzulernen (1). Nach 1934 trafen sich die Mitglieder des Vereins weiterhin, aber unter anderem Vereinsnamen; ein Polizist war immer dabei.

Über Betriebs- und Werksmusikvereine (vor allem wohl Blaskapellen) müßte, wie erwähnt, Material erst in Einzeluntersuchungen erhoben werden. Aus verstreuten Konzert- und Veranstaltungsankündigungen geht hervor, daß sie recht häufig bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen spielten, sowie bei Aufmärschen etc. Im täglichen Betrieb der Veranstaltungen und Feiern sozialdemokratischer Organisationen kam ihnen vermutlich beträchtlich höherer Stellenwert zu, als den selbständigen Arbeiter-Musikvereinen (s.o.). In Wien dürfte die Dichte solcher Werksmusikkapellen recht

---

(1) Die Motivation, Kontakte zu gleichaltrigen Jugendlichen, vor allem zu denen des jeweils anderen Geschlechts, zu knüpfen, wurde mit Absicht nur an dieser Stelle, wo sie - bei einer Einzelperson - definitiv nachweisbar ist, genannt. Der Stellenwert von Wünschen dieser Art dürfte jedoch bei allen Vereinen zur Freizeitgestaltung für Sozialdemokraten eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben; dies ist allerdings aus den Quellen natürlich nicht nachweisbar und wird wohl selbst in persönlichen Gesprächen mit heute noch Lebenden - verständlicherweise - kaum zugegeben.

hoch gewesen sein, und zwar vor allem in den Betrieben der Gemeinde (Gaswerke, Straßenbahnen etc.). Orientierung auf neue sozialistische Werke bzw. auf Märsche der Arbeiterbewegung sowie Kampflieder scheint dort wesentlich häufiger anzutreffen gewesen zu sein, als in den selbständigen Arbeiter-Musikvereinen. Der "Musikverein Hauptwerkstätte der städtischen Straßenbahner" in Wien spielte beispielsweise in einem Konzert am 18.4. 1931 mit bei Stücken von Pisk (Die neue Stadt), Human (Kalte Schlote) und Lustgarten (Der Mensch ist unterwegs; alle Angaben aus dem Programmheft im Archiv der GMF). Der Musikverein der Straßenbahner spielte auch am "Tag der Musikpflege" am 23.4. 1933 (vgl. oben S 480f.), der zu einer unerwarteten vorgezogenen Mai-Demonstration angesichts des Aufmarsch-Verbots geworden war, ohne daß die Führer der Sozialdemokratie dies geplant hätten; er spielte unter anderem den "Wiener Kinder-Marsch" von Rey, das Kinderfreundelied, den Donauwalzer, die "Internationale" und das "Lied der Arbeit" (AZ 24.4. 1933, S 1).

Mehrfach wurde bereits an früheren Stellen dieser Arbeit darauf hingewiesen, daß zahlreiche Feiern, Bunte Abende und ähnliche Veranstaltungen von Bezirksorganisationen der Partei, von der Gewerkschaft oder von anderen sozialdemokratischen Vereinen, also außerhalb der eigentlichen Musikorganisationen, wenn auch oft mit deren Mitwirkung, durchgeführt wurden; diese Veranstaltungen wurden oft in den Zeitschriften "Bildungsarbeit" und "Kunst und Volk" angegriffen:

> "Ort: Wien - ein Vorstadtvarieté.
>
> Aufgeführt wird eine Revue: 'Wien, werde wieder, wie du warst.' Abschlußbild: Auftreten des letzten Wiener Deutschmeistertambours. 'Wolferl' erscheint - er wird mit geradezu

frenetischem Beifall empfangen. Die 'Wolferl' da so stürmisch feiern, sind Wiener Arbeiter. (Das Varieté liegt in einem Bezirksteil, in dem bei der letzten Wahl zu 75 Prozent sozialdemokratische Stimmen abgegeben wurden.) Ein Beschönigen dieser Tatsache wäre Selbstbetrug. Er singt zwei alte Wiener Lieder. Inhalt des Liedes - Stimme des Sängers - alles längst versunkene Vergangenheit.

Ein anderes Beispiel:

Ort: Ein niederösterreichisches Industriedorf. Maifest. Verfasser dieses Artikels war Festredner. Nach der Festrede kommt ein Festsingspiel, verfaßt und komponiert vom Chormeister des örtlichen Gesangvereines. Es führte den Titel: 'Freie Studenten'. Es wirkten sechs Mädchen in voller Studentenwichs mit: Hohe Stulpenstiefel, die bis zu dem Bauch der Mädchen reichten, Couleurkappen, Biertrinkhorn, lange Fleuretdegen. Über die Brust schlang sich - das sollte scheinbar den Zusammenhang mit dem 1. Mai darstellen - ein breites, rotes Band. Die Mädchen sangen unaufhörlich - es war schrecklich - Chöre und schwangen dazu im vollendeten Durcheinander die Degen. Der Refrain eines der Chöre lautete: Wir wollen unsere Degen kreuzen für das Proletariat.

Ein letztes Beispiel: Eine Sängergruppe. Die Solistin dieser Gruppe, ein Proletariermädchen darstellend, singt:

> Mag er vom Lande sein oder aus dem Städtchen,
> So soll er sein ein roter Demokrat.
> Jawohl, ich bin ein Proletariermädchen,
> Mein Herz gehört dem Proletariat" (Neuhaus 1930, S 4 f.).

Ein ähnliches Zitat aus der Zeitschrift "Bildungsarbeit" gibt Langewiesche (1979 b, S 46) wieder. Teilweise gab es auch langfristige Unternehmungen lokaler Organisationen, wie etwa eine Operettenbühne im Arbeiterheim Favoriten, zu der es in der Zeitschrift "Bildungsarbeit" hieß:

> "Die Wochenschrift 'Die Bühne', ein Tratsch- und Klatschblatt, enthält in der Nummer 32 einen Artikel, betitelt 'Das Arbeitertheater in Favoriten', in dem es unter anderem heißt:

'Die Volksbühne im Arbeiterheim in der Laxenburgerstraße ist nämlich gar kein Arbeitertheater, wie man es sich etwa vorstellen könnte und wie man sich das in Wien auch zumeist vorstellt. In gar keiner Hinsicht. Denn die gewisse Einfachheit des großen, über tausend Personen fassenden Saales kann da nicht ausschlaggebend sein. Unter Arbeiterbühne würde man sich ein sozialisiert geführtes Institut denken, eine Bühne, die nur revolutionäre Stükke spielt ... ein Publikum, das nur aus Arbeitern bestünde und sich auch demgemäß klassenbewußt benimmt. Nichts von alledem ist in Wien der Fall ... Hier wird das Arbeitertheater wie jedes andere bürgerliche derartige Haus geführt. Wird an einen Direktor verpachtet, der sein Ensemble zusammenstellen kann, wie er will, Stükke aufführen darf, die ihm passen und zugkräftig erscheinen ... Für gewöhnlich herrschen die 'Gräfin Mariza', 'Doktor Stieglitz' und andere bürgerliche und sogar aristokratische Angelegenheiten ... Da draußen im Wiener Arbeiterbezirk wird ganz bürgerlich Theater gespielt und dieses auch ganz bürgerlich vom Publikum aufgefaßt ... Die sentimentale Aristokratenfamilientragödie, die verarmte Komtesse und der verkannte Graf, sie werden da ebenso mit Tränen gesehen, ebenso mit Seufzern begleitet, wie im Theater an der Wien.'

Wenn der bürgerliche Journalist auch aus ganz bestimmten Gründen - nämlich um nachzuweisen, daß es in Wien überhaupt kein klassenmäßig geschichtetes Theaterpublikum gibt - den Spielplan der Favoritner Arbeiterbühne einer Betrachtung unterzieht, wäre es doch hoch an der Zeit, wenn wir selber einmal uns darüber Gedanken machen wollten. Wir sind stolz darauf, daß unsere Kunststelle jährlich hunderttausende Theaterkarten absetzt und übersehen, was an Verbildung in den eigentlichen Volkshäusern geleistet wird. Wir wollen die proletarische Jugend zum Klassenbewußtsein erziehen, und das Ladenmädel, die Kontoristin schluchzt im Arbeiterheimtheater wegen einer unglücklichen Baronin oder folgt mit glühenden Wangen den Abenteuern irgendeines adeligen Feschaks. Wir sind wirklich sehr tolerant!" (Bildungsarbeit 10/1925, S 85).

Die Bildungszentrale und die Kunststelle kritisierten solche Veranstaltungen, die sehr zahlreich waren,

in heftigster Weise; alle ihre Zentralisierungsbestrebungen, die solchen Stücken ein Ende machen sollten, wie die Übernahme solcher Veranstaltungen in die eigene Regie oder die Vermittlung von Künstlern, hatten nur mäßigen Erfolg: 1921/22 führte die Kunststelle lediglich 16 Sonderveranstaltungen für verschiedene Organisationen durch (Bildungsarbeit 9/1922, S 64), 1922/23 immerhin 81 (Bildungsarbeit 11/1923, S 92), 1923/24 waren es 75 (Bildungsarbeit 10-11/1924, S 75), 1924/25 51 (Bildungsarbeit 11/1925, S 100 f.), 1926/27 53 (Bildungsarbeit 5/1928, S 97); erst um 1930 konnte die Kunststelle die Zahl beträchtlich steigern: 1928/29 (oder Kalenderjahr 1929) gab es 111 solcher Veranstaltungen (Bildungsarbeit 4/1930, S 53) und 1929/30 (oder Kalenderjahr 1930)(1) 73 (Bildungsarbeit 4/1931, S 49). Die Zahl solcher Veranstaltungen, die unabhängig von der Kunststelle durchgeführt wurden, dürfte aber bei weitem höher liegen. Historische Untersuchungen zu diesem Bereich liegen meines Wissens nicht vor; sie wären aber wohl ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung als Kulturbewegung und zum Alltag bzw. seinem durch kleine regionale Feste und Feiern durchbrochenen Ablauf, der so zwar in sozialdemokratische Regie genommen wurde, aber dennoch ohne inhaltlichen Bezug zu ihr blieb. Natürlich gab es nicht nur heitere Veranstaltungen der oben beschriebenen Art; Stellenwert und organisatorische Träger dieser anderen, nicht bloß "heiteren" Veranstaltungen sind aber bislang völlig unzureichend erfaßt, wobei vor allem quantifizierende Untersu-

(1) Aus den Berichten geht für die letzten zwei Angaben nicht klar hervor, ob sie sich auf die Saison oder das Kalenderjahr beziehen.

chungen fehlen. Eine solche Veranstaltung war etwa die Maifeier der sozialistischen Akademiker, Studenten und Mittelschüler im großen Wiener Musikvereinssaal am 29.4. 1920 mit Werken von Mozart, Haydn und Weber, sowie Scheu (Festgesang), Human (Kalte Schlote) und Lustgarten (Der Mensch ist unterwegs); es dirigierte Kurt Pahlen, Orgel spielte der Komponist und Musikwissenschaftler Robert Schollum, der nach dem Zweiten Weltkrieg längere Zeit Bundeschormeister des ÖASB war (vgl. Programmheft im Archiv der GMF). Ebenso war etwa das kulturelle Rahmenprogramm des Wiener Sozialistischen Jugendtreffens von 1929 (12. bis 14.7. 1929) vorwiegend auf sozialistische Oratorien und Kantaten, sowie entsprechende Lieder abgestimmt, wenn man von einem "Wiener Abend" mit - außer einem Programmpunkt von Schubert - Walzern und Märschen, Polkas und Operettenausschnitten absieht (Programm des Sozialistischen Jugendtreffens Wien 1929, Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Wien, Lade 6, Mappe 18). Hingegen war das Programm der künstlerischen Veranstaltungen des Arbeiter-Turn- und Sportfests 1926 noch ein Gemisch von vorwiegend heiteren Darbietungen und alten Tendenzliedern, selten ergänzt durch sozialistische Theaterstücke oder Kantaten, gewesen (vgl. KuV Juli 1926, S 8 f.).

Auch die aktive musikalische Betätigung in Chören, Orchestern und Kapellen anderer, nicht-musikalischer Organisationen der Partei ist bislang nicht wissenschaftlich untersucht. Zahlreiche Vereine des Schutzbunds hatten eigene Musikkapellen, ebenso die Arbeiter-Turner; sie spielten häufig bei Demonstrationen und Aufmärschen. Die Naturfreunde hatten eine eigene Gesangsgruppe und bei den Kinderfreunden wurde regel-

mäßig mit den Kindern gesungen und gegen Ende der 20er Jahre teilweise mit dem ÖASB gemeinsam die Errichtung von Kindersingschulen betrieben. Der Verband der Sozialistischen Studenten verfügte über ein eigenes Orchester (vgl. Programm GMF vom 29.4. 1930) und die Sozialistischen Mittelschüler hatten einen Chor, einen Kammerchor, einen Zentralchor aller Sektionen, einen Sprechchor und einen Rhythmikkurs; auch ein Orchester sollen die Mittelschüler gebildet haben (Tidl 1977, S 39 f.). Weiters ist zu berücksichtigen, daß in allen diesen Organisationen auch außerhalb der dezidiert als Chöre eingerichteten Gruppen sehr häufig gesungen wurde, wobei wohl vor allem die Arbeiterjugend führend war und sich dabei von den anderen Organisationen unterschied (vgl. etwa auch Neugebauer 1980, S 20 f.). Von Vereinsart zu Vereinsart wird dabei mit unterschiedlichen Liedern und Liedarten zu rechnen sein; während die Arbeiterjugend vor allem Arbeitervolkslieder, Kampf- und Marschlieder sang, hatten in anderen Organisationen vermutlich Volkslieder einen höheren Stellenwert, als in der Jugend. Im Unterschied zum Singen im Chor war diese Form des Singens wohl meist einstimmig und mit Begleitung eines Instruments, wie Gitarre, Laute oder Harmonika. Mehrfach wurde im übrigen in der Zeit der Ersten Republik festgestellt, daß das Singen bei Aufmärschen und Feiern stark abgenommen habe; demgegenüber wurde von Jugendlichen immer wieder festgehalten, daß die Jugend sehr wohl ihre Lieder habe, sie auch singe und viele Kampf- und Marschlieder erst durch die Jugend in Wien verbreitet wurden - allerdings waren dies wohl vielfach Lieder, die den älteren Parteimitgliedern nicht vertraut waren (vgl. oben S 413 - 416).

Aus allen diesen bisher genannten Bereichen wurde auch das Singen und Musizieren auf Aufmärschen, bei Demonstrationen und Streiks gestützt, ebenso natürlich durch geplante Darbietungen von Arbeiter-Gesangvereinen und Arbeiter-Musikvereinen. Arbeiterchorlieder kamen hier allerdings so gut wie gar nicht zur Verwendung, es sei denn, sie waren deutlich sozialistisch in ihrer Textaussage; die Darbietungen der organisierten Chöre und Orchester beinhalteten vor allem jedoch die Parteihymnen. Frei im Demonstrationszug gesungen wurden hingegen Arbeitervolkslieder (zu der Unterscheidung zwischen Arbeitervolksliedern, Arbeiterchorliedern und Parteiliedern vgl. oben Kap. 1.3.2.2.).

Mit der Errichtung einer eigenen Abteilung für "Festkultur" in der sozialdemokratischen Kunststelle in der Saison 1929/30 verstärkte sich die schon bestehende Tendenz, große Feiern der Sozialdemokratie dramaturgisch aufzubauen. Auch hierin hatte Musik wesentliche Funktion, zum einen in Form der Darbietung durch Chöre und Orchester oder Kapellen, zum anderen - zunehmend in den 30er Jahren - in Form des Massensingens, bei dem alle Besucher, mit Hilfe der anwesenden Chöre und von ihnen initiiert, bei Massen- und Kampfliedern einstimmig mitsingen sollten (vgl. etwa oben Kap. 3.1.2.3.).

Nicht geringer, vielleicht sogar eher noch höher war der Stellenwert von Musik bei Wahl-, Werbe- und Propagandaveranstaltungen vor allem ab 1930. Arbeiter-Gesangvereine spielten dort eine sehr rudimentäre Rolle bzw. wurden sogar hinausgedrängt (vgl. oben S 385). Meist wurden hier Lieder - etwa als Einschübe oder eigene Programmpunkte zwischen szeni-

schen Darstellungen und Sprechchören der "Blauen Blusen" - im einstimmigen Chor, von Klavier oder allenfalls Gitarre oder Harmonika begleitet, gesungen; es waren vor allem Arbeitervolkslieder und in nicht geringem Ausmaß Lieder nach dem Kontrafakturverfahren, also Umdichtungen populärer Melodien, von Volksliedern bis hin zu Schlagern. Hatten schon die oben angeführten musikalischen Aktivitäten in nicht-musikalischen Organisationen der Sozialdemokratie und bei Demonstrationen und Aufmärschen recht wenig Überschneidungen mit der musikalischen Arbeit der Musikorganisationen, allenfalls abgesehen von an einer Hand abzählbaren Parteihymnen, so trifft dies hier in noch stärkerem Maß zu, wie etwa ein von Felix Kanitz herausgegebenes Heft zur Propagandaarbeit der Propagandastelle für die "Blauen Blusen" zeigt (AVA, S.D. Parteilstellen 24, Propagandastelle; vgl. hierzu etwa auch Exenberger 1980, S 12 - 16).

Ebenso hoch war der Stellenwert von Musik im Politischen Kabarett, der Politischen Revue und bei den "Roten Spielern" (auf diese Gruppen kann hier nicht weiter eingegangen werden; vgl. vor allem Scheu F. 1977; aber auch etwa Tidl 1977; Exenberger 1980, S 12 - 16). Hier wurde nach demselben Verfahren vorgegangen, wie in den Propagandaveranstaltungen, die vielleicht von den Spottliedern des Politischen Kabaretts gelernt hatten, nämlich nach dem Kontrafakturverfahren. Scheu berichtet, daß im berühmt gewordenen "Politischen Kabarett" die Mehrzahl der Liedmelodien aus einem Band mit Wiener Liedern (Eduard Kremser, Wiener Lieder und Tänze, Wien 1913, Bd. 1) stammte, aber auch Schlagermelodien und Volkslieder verwendet wurden; sie wurden ebenfalls einstimmig (solo oder im Chor) mit Klavierbegleitung gesungen

(Scheu F. 1977, S 67 f.).

Bis zu einem gewissen, wenn auch geringen Grad wurde die Sozialdemokratie bzw. die Arbeiter-Musikbewegung auch in den Musiksendungen der RAVAG berücksichtigt, vor allem in Sendungen am 1. Mai und in den 30er Jahren in den zwar seltenen, aber regelmäßigen Übertragungen von Chorkonzerten der Arbeiter-Gesangvereine; allerdings setzten hier schon früh Zensurmaßnahmen ein (vgl. oben S 319 f.).

Insgesamt ist festzuhalten, daß Musik in der Sozialdemokratie eine sehr große Rolle bei den verschiedensten Anlässen und daher auch mit sehr unterschiedlichen Funktionen spielte. Nur einen Teil, und wohl nicht den größten, haben von all dem die Arbeiter-Gesangvereine, Arbeiter-Musikvereine und musikalischen Veranstaltungen der Kunststelle getragen. Allerdings hatten die Musikorganisationen bei größeren Anlässen (Konzerte, Darbietungen bei Aufmärschen, Feiern, Akademien, Festversammlungen etc.) wohl den größten Stellenwert. Den Musikorganisationen der Arbeiterbewegung stand eine - oft wildwüchsige, ungeplante, zufällige - durchaus nicht unbedeutende musikalische Aktivität auf anderen Ebenen der Sozialdemokratie und in anderen Organisationen, anderen Veranstaltungen gegenüber. Oft war, insbesondere bei Aufmärschen und Demonstrationen, in den Kabaretts, bei den "Roten Spielern" und den "Blauen Blusen", diese wildwüchsige musikalische Aktivität zwar musikalisch keineswegs originell oder neu, jedoch waren die Lieder und ihre Texte wohl häufig näher an tagespolitischen Ereignissen und an der unmittelbar politischen Agitation, als die Chorgesänge der Arbeiter-Gesangvereine.

3.5. Zu einigen Bedingungen und Funktionen der österreichischen Arbeiter-Musikbewegung zwischen 1918 und 1934

Die Arbeiter-Gesangvereine des 19. Jahrhunderts sind, dies muß hier einleitend in Erinnerung gerufen werden, aus den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen heraus, teils in bewußter Abgrenzung, teils durch Abdrängung von seiten der bürgerlichen Männer-Gesangvereins-Mitglieder, entstanden. Mit den Organisationen der sich formierenden Arbeiterbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete die Arbeiterbewegung eine Öffentlichkeit, deren Foren die Verbände und Vereine der Arbeiterbewegung waren, also auch, als Teilbereich hiervon, die Arbeiter-Gesangvereine. Die Strukturen dieser Öffentlichkeit übernahmen die Arbeiter-Gesangvereine von den bürgerlichen Gesangvereinen: Vereinsstruktur, Vereinshierarchie, Vereinsrituale, Formen des öffentlichen Auftretens, Liedmaterial in großem Ausmaß. Sehr schnell trennten sich die anfänglich öfters wohl noch verbundenen Bereiche der Arbeitervolkslieder, der Parteilieder und der Arbeiterchorlieder: Noch im 19. Jahrhundert legten sich die Arbeiter-Gesangvereine in ihrem öffentlichen Auftreten - von Ausnahmen abgesehen - weitgehend auf die Form der konzertmäßigen Darbietung in Liedertafel, Konzert, aber auch als Mitwirkende bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen fest, damit auch auf - abgesehen von dem dominierenden Bereich der sich mit dem Repertoire der bürgerlichen Gesangvereine überschneidenden Chorlieder und allenfalls einigen Werken aus der "großen" Musik - Arbeiterchorlieder und Parteilieder. An Aufmärschen und Demonstrationen nahmen sie entweder auch

in Form konzertmäßigen Singens teil, oder, unabhängig vom Gesangverein, als einzelne sozialdemokratische Arbeiter. Die Arbeiter-Gesangvereine, von der Entstehung sowie dem Selbstverständnis ihrer Mitglieder her primär Geselligkeitsvereine, isolierten sich - als Vereine - in der Mehrheit von der Straße und beschränkten sich auf das gesellige Singen nach innen, auf die Darbietung in Liedertafel und Konzert, allenfalls in der Mitwirkung an Veranstaltungen der Partei und der Gewerkschaften, nach außen. Solcherart übernahmen sie auch Funktionen der Arbeiterbildung und der Repräsentation der Arbeiterbewegung als Partei.

Bevor die Arbeiter-Gesangvereine sich als eigene Vereine von den bürgerlichen Gesangvereinen lösten, hatte bereits die Öffentlichkeit der bürgerlichen Vereine beträchtliche Wandlungen erfahren: ursprünglich, zu anfang des 19. Jahrhunderts, noch bis zu einem gewissen Grad aus der Tradition einer literarischen Öffentlichkeit (als Vorform der politischen Öffentlichkeit) des Bürgertums entstanden, streiften die bürgerlichen Männer-Gesangvereine ihre alten Funktionen bald ab, nämlich die Funktionen als Ort der Verständigung der Bürger über sich selbst und als Medium des - auf den im engen Sinn kulturellen Bereich eingegrenzten - Räsonnements gegenüber der von oben entfalteten feudalen Öffentlichkeit mit ihrer Kultur der Repräsentation des Hofs und der Kirche. Sie wurden zu einem Medium der Selbstdarstellung des politisch erstarkten Bürgertums nach außen, und zwar zunächst als einer der Träger liberaler und nationaler Opposition; ihre alte Funktion der Geselligkeit nach innen behielten sie. Nach ihrer Einpassung in den Staat durch Aufgabe der liberalen Opposition und Abschwächung der nationalen Komponente verblieb ihnen nur noch die Geselli-

keit, die nun auch zunehmend ihre öffentlichen Auftritte - in Form von Humoristika, Wettsingen u.ä. - okkupierte: depravierte literarische Öffentlichkeit, nicht mehr als Vorform einer politischen Öffentlichkeit und mit dem Anspruch öffentlicher Relevanz und Resonanz, sondern als Medium der geselligen Privatheit und ihrer Vermittlung.

Als Arbeitersänger begannen, ihre eigenen Arbeiter-Gesangvereine den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen gegenüberzustellen, konnten sie nur mehr den Bereich der öffentlichen oppositionellen Selbstdarstellung aufgreifen, nicht mehr aber die Jahrzehnte zurückliegende ursprüngliche Form und Funktion der literarischen Öffentlichkeit, die des Räsonnements im literarischen Bereich und mit dessen Mitteln. Als Organisationen einer Partei erhielten die Arbeiter-Gesangvereine zudem in gewissem, regional wohl sehr unterschiedlichem Ausmaß (bei der Mitwirkung als Gesangvereine an Feiern und Aufmärschen) Funktionen der Repräsentation der Partei; nach innen waren sie vorwiegend Geselligkeitsvereine. Zwar war anfangs das Singen der Arbeiter-Gesangvereine noch nicht so strikte abgedichtet gegen den Gesang auf der Straße, bei Aufmärschen, Demonstrationen etc., zwar konnten manche Vereine in Zeiten der Illegalität der politischen Organisationen als Plattform einer in den Untergrund gedrängten politischen Öffentlichkeit fungieren; aber die Entwicklung hin zur Aufspaltung der Öffentlichkeit der Arbeiterbewegung in eine politische der Partei, der Gewerkschaften und einzelner Bereiche der Arbeiterbildung (als politischer Bildung) einerseits, in eine andere, depravierte literarische Öffentlichkeit der Kulturorganisationen und überwiegenden Bereiche der Arbeiterbildung (als im engen Sinn kulturelle Bildung) andererseits

setzte sich, regional und in den Branchen unterschiedlich schnell und stark, zu anfang des 20. Jahrhunderts vollends durch. Die Arbeiter-Gesangvereine, Teil der Medien der Selbstdarstellung der organisierten Arbeiterbewegung, behielten diese repräsentative Funktion zwar, wenn sie an Partei- oder Gewerkschaftsveranstaltungen mitwirkten; sicherlich konnten sie auf diese Weise auch die politische Agitation wirksamer zu gestalten helfen. Jedoch im eigenen engen Kreis des Vereins sowie in ihren eigenen Veranstaltungen (Liedertafeln, Stiftungsfeste, Kränzchen, Bunte Abende etc.) wurden sie spätestens jetzt, ähnlich der Entwicklung der bürgerlichen Männer-Gesangvereine etwa dreißig oder vierzig Jahre zuvor, vorwiegend zu Medien reiner Geselligkeit. Allenfalls trat in Konzerten das Moment der Bildung noch hinzu. Dies war, zusammengefaßt, das Ergebnis der Überlegungen zur Öffentlichkeit der Arbeiter-Gesangvereine oben in Kap. 1.3.2.

Im folgenden wird versucht, die Überlegungen zur Entwicklung der Arbeiter-Musikbewegung unter diesem Blickwinkel für die Zeit der Ersten Republik weiterzutreiben. Der Versuch zu dieser Projektion der oben in den Kap. 3.1. bis 3.4. gesammelten Daten und Informationen auf die Projektionsfläche "Öffentlichkeit" will, das sei hier ausdrücklich festgehalten, nicht mehr - aber auch nicht weniger - als Perspektiven vermitteln; er muß bruchstückhaft bleiben, allein schon durch die Beschränkung auf die Arbeiter-Musikbewegung, die schließlich nur ein Teilbereich der Öffentlichkeit der Arbeiterbewegung war. Die Ergebnisse aus dem Kap. 1.3. sind grundlegender Ausgangs- und Bezugspunkt, auch, wenn in der Regel nicht ausdrücklich darauf verwiesen wird.

An die eben in Kurzfassung geschilderte Situation der

Arbeiter-Sängerbewegung vor dem Ersten Weltkrieg knüpfte sie, nach ihrer weitestgehenden Lahmlegung während des Kriegs, wieder an. Der status quo ante war schnell wieder hergestellt, spätestens bis 1923/24, allerdings in zwei Punkten leicht verändert: Die Arbeiter-Gesangvereine konnten jetzt beträchtlich mehr Mitglieder anziehen, als vor dem Krieg und die organisatorische Zentralisierung, wie sie sich nach der Jahrhundertwende allmählich entwickelt hatte, wurde nun sofort wieder eingeführt und war entsprechend wirksam: Vermutlich gab es nach dem Ersten Weltkrieg, ab etwa 1923/24, kaum mehr Vereine mit ausschließlich sozialdemokratisch organisierten und orientierten Mitgliedern, die nicht dem ÖASB beitraten (obwohl nach wie vor eine sehr große Zahl von Arbeitern in bürgerlichen Gesangvereinen blieb). Organisatorische Neuerungen gab es zunächst, bis auf die Einführung der Kreise im Jahr 1923, nicht. Für die Funktion der Arbeiter-Gesangvereine für ihre einzelnen Mitglieder, für die Öffentlichkeit, an der sie teilnahmen oder die sie bildeten, sowie für das Liedrepertoire gilt im wesentlichen noch, was zur Arbeiter-Sängerbewegung der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gesagt wurde (vgl. v.a. Kap. 1.3.2.1., 1.3.2.2., 1.3.2.3.). Erste Veränderungen kündigten sich zunächst nur langsam an, etwa im Fragwürdig-werden der Tendenzlieder und in der beginnenden verstärkten Ausrichtung auf die Übernahme der "großen" Musik des Erbes; die Ergänzung der organisatorischen Aufteilung in Gaue durch eine weitere Unterteilung in Kreise bezweckte zwar - unter anderem - bereits die Unterstützung der Beschäftigung mit der Musik des Erbes und der Propagierung der Erweiterung der Männerchöre zu gemischten Chören; auch die Polemiken gegen bürgerliche Liedertafelliteratur und Humoristika, gegen die Vereinsri-

tuale (Trinkhorn, Fahnenjunker etc.) setzten bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg ein. Jedoch veränderte sich die Praxis der Vereine anfangs kaum, wie nicht zuletzt die zunehmende Vehemenz all der genannten Forderungen und Polemiken der Funktionäre des ÖASB in der Mitte der 20er Jahre zeigt (vgl. oben Kap. 3.1.2.2., 3.1.2.3., 3.1.2.4.)(1).

Der rasante quantitative Aufbau der Organisationen der Arbeiter-Sängerbewegung stand nicht isoliert: Die sozialdemokratischen Organisationen aller Bereiche, politische, kulturelle, Sportorganisationen, entwickelten sich rasch mit beeindruckenden Zahlen. Der Trend, der schon vor dem Ersten Weltkrieg, teilweise im Rükken der Partei (vgl. Langewiesche 1979 b, S 43 f.), eingesetzt hatte, nämlich die Ausweitung des Tätigkeitsfelds sozialdemokratischer Vorfeldorganisationen zur umfassenden Betreuung sehr vieler, fast aller auch nur einigermaßen wesentlichen Lebensbereiche, setzte sich nun vollends durch und fand endgültig die Unterstützung von Partei und Gewerkschaften, die schon in den Jahren von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Kriegs zunehmend erreicht worden war. Die Sozialdemokratie baute, vielfach schon vor dem Ersten Weltkrieg, schließlich vor allem aber in den ersten Jahren der Zeit der Ersten Republik, ein nahezu lückenloses Netz von Organisationen und Vereinen zur Freizeit-Strukturierung auf, das ihr zu einem international beispiellos hohen Organisierungsgrad von Arbeitern in der Partei und in deren Vorfeldorganisationen verhalf. Positiv gemeint formulierte Leichter 1934 euphorisch:

"Das barbarische Ideal des 'totalen Staates',

(1) Auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte wird weiter unten eingegangen; vgl. S 721 - 736.

> das nach faschistischen Vorstellungen auch die private Sphäre des menschlichen Lebens zu kontrollieren hat, das Ideal der Totalität war im Organisationsgebäude der österreichischen Arbeiterschaft in höherem, kulturvollem Sinn verwirklicht. Es gab keinen Zweig menschlichen Lebens und proletarischer Betätigungsfreude, für welche nicht im Rahmen des großen Organisationskörpers vorgesorgt worden wäre. Die Arbeiter von den 'Lastern der Enterbten' zu befreien und sie vor allem nicht dem korrumpierenden Einfluß des gesellschaftlichen Zusammenseins mit Klassengegnern auszusetzen, war der Leitsatz dieses Zweiges sozialdemokratischer Pionierarbeit. ... Bei der Gestaltung seiner Freizeit sollte der Arbeiter zugleich Sozialist sein. Wie oft hat man darüber gelächelt, daß es in Österreich auch Arbeiter-Kanarienzüchtervereine oder Arbeiter-Trachtenerhaltungsvereine gab und daß bei den großen Festaufmärschen der Arbeiter, diesen friedlichen Paraden des Kulturwillens einer aufsteigenden Klasse, all diese Sparten und Gruppen mit ihren roten Wimpeln mitmarschierten! Und doch lag gerade darin, in der das ganze Leben gestaltenden sozialistischen Kulturarbeit, ein Stück verheißungsvollen Klassenbewußtseins und konstruktiver sozialistischer Zukunftsarbeit" (Leichter 1964, S 33 f.).

Die Tatsache, daß es kaum auch nur einen Bereich von Möglichkeiten der Freizeitgestaltung gab, in dem in der Zeit der Ersten Republik nicht die Sozialdemokratie eigene Organisationen und Vereine den bürgerlichen Vereinen gegenüberstellte, wurde so oft in der Literatur zum Thema hervorgehoben, daß es sich erübrigt, hier abermals darauf einzugehen (vgl. etwa, stellvertretend, aus der neueren Literatur: Kulemann 1979, v.a. S 319 - 321; S 324 - 327; Langewiesche 1979 a, S 386 f.; Langewiesche 1979 b, S 47 f.).

Was Kulemann mit bezug auf diese Situation in der Zeit der Ersten Republik "Gegengesellschaft" der sozialdemokratischen Organisationen nennt, bezeichnet Lange-

wiesche, wohl zutreffender - und, möglicherweise, an der Terminologie von Staudinger (1913; vgl. oben Kap. 1.3.2.) orientiert -, als "Gesellschaft in der Gesellschaft" (Langewiesche 1979 b, S 48).

Hier ist zu erinnern an zwei wesentliche Funktionen dieser sozialdemokratischen "Gesellschaft in der Gesellschaft", nämlich die Abgrenzung von den entsprechenden bürgerlichen Organisationsformen, jedoch bei gleichzeitigem Anspruch der Integration der Arbeiter in die gesamte Gesellschaft ("sich einen höheren moralischen Boden in der Gesellschaft erwirken"; vgl. oben S 153); diese beiden nur scheinbar widersprüchlichen, aber tatsächlich aufeinander verweisenden Funktionen, die den gesamten Bereich der Bildungsarbeit und Kulturorganisationen der Sozialdemokratie vor dem Ersten Weltkrieg weitgehend prägten, blieben auch in der Zeit der Ersten Republik, wenn auch in sich zunehmend abschwächender Form, wirksam. Sie förderten mit die sich in der Ersten Republik weitgehend durchsetzende Gegenüberstellung von - die bürgerlichen Organisationen abbildenden und ihnen entsprechenden - sozialdemokratischen Organisationen, die so zu Konkurrenzorganisationen wurden, aber sich - als Konkurrenz - inhaltlich an ihrem bürgerlichen Gegenüber orientierten (1). In der Arbeiter-Sängerbewegung hatte sich diese Entwicklung hin zur bloßen Konkurrenz bereits vor dem Ersten Weltkrieg deutlich angekündigt (vgl. oben Kap. 1.3.2.3. und 1.3.2.4.).

---

(1) Nicht gilt dies allerdings für die Gewerkschaften und Betriebsräte, die eigene, auch inhaltlich keineswegs den Arbeitgeberverbänden parallele Organisationen ausgebildet hatten.

Auch Negt/Kluge haben, bereits vor Langewiesche, die "Öffentlichkeit der Arbeiterklasse als Gesellschaft in der Gesellschaft" bezeichnet (Negt/Kluge 1977, S 341); der Zusammenhang ergibt sich für sie aus dem - für die Situation der Zwischenkriegszeit in Österreich zunächst von Wandruszka eingeführten, eigentlich aber älteren - Begriff des "Lagers". Sie schreiben, unter Bezugnahme auf diesen Begriff:

> "Die österreichische Sozialdemokratische Partei führte nach dem Ersten Weltkrieg eine spezifische Tradition der Zweiten Internationale fort: innerhalb des kapitalistischen Systems die sozialistischen Kräfte fest zusammenzufassen und ihren Lebenszusammenhang in Form einer starken oppositionellen Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft zu organisieren (sozialistische Gemeindepolitik, Siedlungen, Genossenschaften, eigene Zeitungen, eigene Truppen usf.)" (Negt/Kluge 1977, S 353; Hervorh. nicht ber.).

Die theoretische Grundlage dieser umfassenden Organisierung der Arbeiterfreizeit lieferte der Austromarxismus in Form der Theorie vom Gleichgewicht der Klassenkräfte (1), die eine der wesentlichsten Grundlagen des

---

(1) Diese Theorie richtete sich natürlich keineswegs bloß auf die Organisierung der Arbeiterfreizeit, sondern vor allem auf die Arbeit der politischen und gewerkschaftlichen Organisationen, sowie auf das Verhältnis der Sozialdemokratie zum Staat, in dem sie nur unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg für kurze Zeit an einer Koalitionsregierung mit den bürgerlichen Parteien teilnahm, sowie weiters auf das Verhältnis zu den anderen relevanten Kräften im Staat, insbesondere den bürgerlichen Parteien. Auf diese Theorie, wie auf den Austromarxismus insgesamt kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden; zudem gibt es hierzu eine Flut von politikwissenschaftlicher und historischer Spezialliteratur, so daß sich eine ausführliche Beschäftigung damit im Zusammenhang des Themas dieser Arbeit erübrigt.

"Linzer Programms" (1926) der SDAP Österreichs war. Grob und verkürzt zusammengefaßt meinte Otto Bauer, der Urheber der Theorie, dem Klassenstaat der Bourgeoisie sei nicht die Diktatur des Proletariats gefolgt, sondern ein Zustand des Gleichgewichts der Klassenkräfte, in dem weder das Lager der Arbeiterbewegung, noch das des Bürgertums eine deutliche und überdauernde Mehrheit in den Parlamenten erringen könne. Diese Situation sei wahrscheinlich als Übergangsperiode vor einem Zustand des parlamentarisch-demokratisch errungenen Übergewichts der Partei(en) der Arbeiterbewegung zu interpretieren; erst in diesem künftigen Zustand werde der Staat eine Klassenorganisation des Proletariats werden. Das bestehende Gleichgewicht sei höchst labil und jedes der beiden Lager lauere auf eine Machtverschiebung zu seinen Gunsten. Das Proletariat sei in diesem Gleichgewichtszustand unbefriedigt, weil es die Produktionsverfassung nicht umwälzen könne (vgl. die längeren Zitate von Otto Bauer, Das Gleichgewicht der Klassenkräfte, in: Der Kampf 1924, S 64 und S 66 f. bei Negt/Kluge 1977, S 371 f. und Leichter 1970, S 267 f.). Eine Folge dieser Theorie, die sich auch auf die Kulturorganisationen der Sozialdemokratie bezog, war, daß die Sozialdemokratie sich bereitmachen sollte, alle bürgerlichen Positionen in allen Bereichen des Staats und der Gesellschaft selbst besetzen zu können, in allen Bereichen Organisationen bereitzustellen, die die bürgerlichen Organisationen übernehmen und ihre Funktionen ausfüllen konnten, wenn eine klare Machtverschiebung zugunsten der Sozialdemokratie erfolge (1). Diese Machtverschiebung hatte die

(1) Diese Theorie Bauers blieb allerdings umstritten: so wurde sie etwa von Hans Kelsen und Otto Leichter schon kurz nach ihrer Formulierung kritisiert

Sozialdemokratie ja, als stärkste Partei in Österreich und mit nur wenig niedrigerer Stimmenzahl bei Wahlen, als für die absolute Mehrheit im Parlament erforderlich war, mehrfach vor Augen, ohne sie allerdings tatsächlich erreichen zu können. Zwar war die Existenz eines nahezu alle Lebensbereiche lückenlos umfassenden Organisationsnetzes der Sozialdemokratie 1924, als Bauer seine Theorie formulierte, bereits Tatsache, mit dieser Theorie erhielt es jedoch die offizielle Bestätigung seiner Notwendigkeit durch einen Politiker vom Rang Otto Bauers; das Organisationsnetz sollte bereit stehen, die bürgerlichen Organisationen und die bürgerliche Gesellschaft zu übernehmen, wenn es so weit wäre. Seine Existenz, auf solche Weise durch politische Argumentation sanktioniert, wurde damit nachdrücklich legitimiert und festgeschrieben. Implizit wurde damit aber auch die - ohnehin schon weitestgehende - Fixierung auf die Parallelität - und daher Konkurrenz - der Arbeiterorganisationen zu den bürgerlichen Organisationen fixiert; zwar grenzte man sich in eigenen Arbeiterorganisationen ab, aber indem die Abgrenzung rein organisatorisch blieb - und dies gilt für einen Großteil der Vereine der Arbeiterbewegung jener Zeit -, kam es zu keiner inhaltlichen Abgrenzung oder Neubestimmung: Bestimmend blieb, was die bürgerlichen Organisationen taten. Falsch wäre es, diese Fixierung auf Parallelität und Konkurrenz der Organisationen als Folge der Gleichgewichtstheorie zu bezeichnen; jene wurden nicht aus dieser deduziert, sondern der "Stempel des Ursprungs", wie es Heinzel für die Arbeiter-Sängerbewegung formuliert hat (Heinzel in ASZ 1/1924, S 2), nämlich "gewisse Merkmale der Verwandt-

---

(vgl. Leichter 1970, S 266, S 269 f.). In diesem Rahmen kann darauf nicht näher eingegangen werden.

schaft mit ihrer Schwester, den bürgerlichen Gesangvereinen", der von Anfang an ein prägendes Element aller aus bürgerlichen Organisationen hervorgegangenen Arbeitervereine gewesen war, wurde nun indirekt und im nachhinein politisch abgesegnet.

Für die Praxis der meisten Kulturorganisationen der Arbeiterbewegung bedeutete die Theorie vom Gleichgewicht der Klassenkräfte denn auch weiter nichts, als die Bestätigung des ohnehin schon, und viel früher, eingeschlagenen Wegs. Manchmal wurde dies sogar - wenn auch undeutlich - formuliert:

> "Wenn wir prophetisch in die Zukunft blicken und uns fragen: 'Was will der Sozialismus?', so wissen wir: er will die ganze Gesellschaft übernehmen. Auf uns gewendet, heißt dies, daß die Arbeitersänger der Zukunft auch die Leistungen der bürgerlichen Gesangvereine übernehmen müssen" (Protokoll ÖASB 1926, S 15; Redner war Richard Fränkel).

Die immer wieder in den Aufsätzen der Funktionäre des ÖASB vorgenommene Abgrenzung gegenüber den bürgerlichen Vereinen wurde fast immer gleichzeitig mit dem Ziel verbunden, es besser zu machen, als die bürgerlichen Konkurrenten. Selbst der Unterschied, daß die Arbeiter-Sängerbewegung ab der Mitte der 20er Jahre den Anteil der Frauen unter ihren Mitgliedern rasch erhöhen konnte, wurde nur im Zusammenhang damit gesehen, auf diese Weise die "große" Musik und mit ihr einen Vorsprung vor den bürgerlichen Sängern zu erringen. Sogar noch die Formulierung der Forderung nach Eroberung der "großen" Kunst bei den in gewissem Ausmaß politisch argumentierenden Funktionären (Heinzel, Polnauer, Pisk; vgl. oben S 407 - 410, S 234 - 237) läßt sich noch auf die Gleichgewichtstheorie Bauers beziehen: Sie sahen ihre Zeit, bezogen auf die Arbeiter-Musikbewegung, wie Bauer als Zwischenstadium, in

dem die Entwicklung einer eigenen sozialistisch-revolutionären Kunst noch nicht möglich sei, weshalb es zunächst das Erbe aufzuarbeiten gelte. Allerdings ist wohl nicht anzunehmen, daß solche Äußerungen unmittelbar von Bauer beeinflußt sind; jedoch machte es ihre Übereinstimmung mit der politisch gedachten Theorie Bauers überflüssig, solche Äußerungen aus der Arbeiter-Musikbewegung in Frage zu stellen. Überall legte sich die Arbeiter-Sängerbewegung fest auf dieses Konkurrenzverhältnis gegenüber den bürgerlichen Sängern (vgl. auch oben Kap. 1.3.2.4. und S 424 - 426) - mit einer Ausnahme, nämlich dem Bereich der Tendenzlieder. Aber der Stellenwert der Tendenzlieder behauptete sich nur in den Mitwirkungen bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen, während in der eigenen Praxis der Vereine, in ihren eigenen Veranstaltungen, ihr Gewicht zunehmend schwand (erst am Ende der 20er Jahre setzten hier gegenläufige Veränderungen ein). Zudem wurden auch die Tendenzlieder in Form der konzertmäßigen Darbietung gesungen; man sang sie nicht anders bzw. hörte sie nicht anders an, wie etwa Liedertafelchöre oder Chorwerke der "großen" Musik.

Die Entwicklung, die zur parallelen und konkurrierenden Gegenüberstellung von sozialdemokratischen Vereinen gegenüber bürgerlichen Vereinen geführt hatte, war aber auch noch von der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Öffentlichkeit selbst gefördert worden. "Bürgerliche Öffentlichkeit", als "Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute" (Habermas), war an die Voraussetzungen des Besitzes und der Bildung gebunden und richtete sich - politisch gesehen - auf das Räsonnement im Bereich "des Verkehrs in der grundsätzlich privatisierten, aber öffentlich relevanten Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen

Arbeit" (Habermas; vgl. oben S 125 f.):

> "Weil die dem Staat gegenübergetretene Gesellschaft einerseits von öffentlicher Gewalt einen privaten Bereich deutlich abgrenzt, andererseits aber die Reproduktion des Lebens über die Schranken privater Hausgewalt hinaus zu einer Angelegenheit öffentlichen Interesses erhebt, wird jene Zone des kontinuierlichen Verwaltungskontraktes zu einer 'kritischen' auch in dem Sinne, daß sie die Kritik eines räsonierenden Publikums herausfordert" (Habermas 1975, S 39; vgl. oben S 127).

Die private Sphäre der Kleinfamilie grenzte sich gegenüber der Sphäre der gesellschaftlichen Reproduktion in dem Maß zunehmend als Intimsphäre ab, in dem der Warenverkehr die Grenzen der Hauswirtschaft sprengte: Der Status des Privatmanns als Warenbesitzer und sein Status als Familienvater, einst in ihrer Bezogenheit aufeinander Basis der bürgerlichen Öffentlichkeit, fielen auseinander (Habermas; vgl. oben S 127). Sichtbares Zeichen der vollzogenen Trennung dieser beiden Bereiche der Rollen des Privatmanns war - und ist - die zeitliche und räumliche Trennung beider Bereiche: zeitlich als voneinander abgegrenzte Arbeitszeit und Freizeit, räumlich als voneinander abgegrenzter Arbeitsraum und Wohnraum. Diese Aufspaltungen, vollzogen im wesentlichen im 19. Jahrhundert, wurden im 20. Jahrhundert, spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, definitiv. Hier ist im übrigen, ergänzend zu Habermas, festzustellen, daß sich für das Industrieproletariat des 19. Jahrhunderts dieser Prozeß nicht als Entwicklung vollzog, sondern als Bruch: Entweder wechselten abgehauste Bauern aus dem Lebenszusammenhang, in dem Produktion und Familie nicht deutlich voneinander abgegrenzt waren, plötzlich und ohne Übergang in den industriellen Arbeitsprozeß, der die Trennung von Arbeitszeit und Freizeit, von Arbeitsraum und Wohnraum bereits einschloß, oder man wurde in diese Lebens- und

Produktionsweise bereits hineingeboren (1). Die Ergebnisse von Kap. 1.3.2.3., hier kurz rekapituliert, sind nun weiterzuführen im Hinblick auf die Situation nach dem Ersten Weltkrieg.

Basis der bürgerlichen Öffentlichkeit und ihrer politischen Wirksamkeit war in der frühbürgerlichen Zeit ihre Zulassungsbedingung, der Besitz von Eigentum bzw. Kapital. Solcherart bezogen auf und eingebunden in die Produktionssphäre verlor die Öffentlichkeit der zum Publikum versammelten Privatleute ihre ursprüngliche Funktion als Plattform des (politischen) Räsonnements in dem Maß, in dem die Zulassungsbedingung fortfiel und sich damit der Bereich der Öffentlichkeit auf die "Masse der Nichteigentümer" (Habermas) ausdehnte.

> "Zwei dialektisch aufeinander verweisende Tendenzen bezeichnen einen Zerfall der Öffentlichkeit: sie durchdringt immer weitere Sphären der Gesellschaft und verliert gleichzeitig ihre politische Funktion, nämlich die veröffentlichten Tatbestände der Kontrolle eines kritischen Publikums zu unterwerfen. ... Öffentlichkeit scheint in dem Maße die Kraft ihres Prinzips, kritische Publizität, zu verlieren, in dem sie sich als Sphäre ausdehnt und noch den privaten Bereich aushöhlt" (Habermas 1975, S 171; Hervorh. nicht ber.).

Mit ihrer Ausdehnung als Sphäre ging einher ihre Auf-

---

(1) Dies bewirkte im übrigen mit den "hohen Grad sozialer Desorganisation" (Ehmer), den Verlust des "invarianten Schatzes von Gewohnheiten, an Einsichten, Symbolen, Wegweisern und kulturellen Immobilien, denen wir die Steuerung unseres Verhaltens mit dem Gefühl überlassen können, es richtig zu machen" (Gehlen, nach Brückner/Ricke; vgl. oben S 79 - 83).

spaltung gemäß der "Konkurrenz organisierter Privatinteressen" (Habermas 1975, S 215). Dieser Prozeß, der im 19. Jahrhundert zunehmend alle Bereiche des "öffentlichen Lebens" durchdrang, wird sichtbar einerseits in der Aufspaltung von Berufssphäre und berufsfreier Zeit (Freizeit, Familie etc.) im Leben des Bürgers, womit, am Endpunkt der Entwicklung, diese Aufspaltung für alle, nicht nur für das Industrieproletariat, definitiv wurde.

> "Verglichen mit dem typischen Privatunternehmen des 19. Jahrhunderts verselbständigt sich die Berufssphäre als ein quasi-öffentlicher Bereich gegenüber einer auf die Familie zusammengeschrumpften Privatsphäre; heute bezeichnet die berufsfreie Zeit geradezu das Reservat des Privaten, während mit der Berufsarbeit der 'Dienst' beginnt" (Habermas 1975, S 186 f.).

Andererseits war der Zerfall der Öffentlichkeit, als Durchdringung immer weiterer Sphären der Gesellschaft, getragen vom Eindringen der Organisationen der Arbeiterbewegung in Bereiche, die bisher der bürgerlichen Öffentlichkeit vorbehalten waren, etwa durch Bildungsvereine, Gesangvereine, Sportvereine, politische Organisationen (1). Der Zerfall der Öffentlichkeit durch Ausdehnung ihrer Sphäre bewirkte, daß heute, aber auch schon für die Zeit zwischen den Weltkriegen, von Öffentlichkeit als einheitlicher Substanz nicht mehr gespro-

---

(1) Das Eindringen von Organisationen der Arbeiterbewegung in die bürgerliche Öffentlichkeit, die Konstituierung von Vereinen der Arbeiter nach dem Muster bürgerlicher Vereine, war in ihrem raschen Wachstum - mit dem Höhepunkt dieses Wachstums in der Zeit zwischen den Kriegen - nur möglich auf der Basis der zeitlichen Ausdehnung der Freizeit bzw. der Verkürzung der Arbeitszeit. Auf diesen Punkt kann hier nicht näher eingegangen werden (vgl. etwa Langewiesche 1979 a, S 33 - 39; Langewiesche 1979 b, S 51; Otruba 1980, S 137; Kulemann 1979, S 65 f.).

chen werden kann (vgl. Negt/Kluge 1977, S 35).

Damit vollzogen sich Annäherungsprozesse jener Teilbereiche der Öffentlichkeit, die außerhalb des Bereichs der Produktion, also außerhalb der Arbeitszeit, in der Freizeit, angesiedelt sind: Die Aufspaltung von Berufssphäre und in die Freizeit verwiesener Privat- und Intimsphäre wurde zum gemeinsamen Merkmal von Arbeitern und Bürgern, und das Eindringen von Arbeiterorganisationen in die bislang bürgerliche Öffentlichkeit der Vereine bewirkte, daß der auf die jeweiligen Organisationen bezogene öffentlich relevante Bereich der Freizeit bei beiden, Arbeitern und Bürgern, die gleichen oder zumindest sehr ähnliche Strukturen ausbildete. Nachdem die beiden Entwicklungen ihren Schnittpunkt erreicht hatten und von nun an sich gleich fortsetzten, wurde die grundsätzliche Vergleichbarkeit der vereinsöffentlichen Strukturen von Bürgern und Arbeitern juridisch - von der Arbeiterbewegung erzwungen - sanktioniert durch die Gleichstellung der Rechte von Arbeitern und Bürgern in den Veränderungen des Wahlrechts zu anfang des 20. Jahrhunderts und 1918/19 und damit durch die Anerkennung der Arbeiterbewegung als gleichberechtigtes politisches Subjekt, als Gesprächspartner (1). Spätestens ab hier sind für kurze Zeit (am Ende der 20er Jahre liefen die Entwicklungen tendenziell auseinander) die Freizeitorganisationen und -vereine von Bürgertum und Arbeiterbewegung bzw. der Sozialdemokratie von ihrer grundlegenden Funktion her

(1) Der triviale Hinweis, daß dieser juridischen Gleichstellung keineswegs die Gleichstellung im Bereich der Warenproduktion und im Bereich der kulturellen Anerkennung der Arbeiter folgte, ist wohl nur der Vollständigkeit halber notwendig.

kaum unterscheidbar, auch wenn sie sich einem von (mindestens) zwei politischen Lagern zuordneten: Bürgerliche und Arbeitervereine traten auf jeweils gleicher Ebene zur Konkurrenz gegeneinander an.

Der Zerfall der Öffentlichkeit durch ihre Ausdehnung über immer weitere Sphären der Gesellschaft, der Verlust ihrer politischen Funktion und die Abdichtung von Berufssphäre und arbeitsfreier Zeit, die immer mehr hermetisch wurde, ließ eine Öffentlichkeit, die der des frühen Bürgertums vergleichbar wäre (vgl. oben Kap. 1.3.2.3.), nicht mehr zu.

> "Wenn Freizeit der Arbeitszeit als deren Komplement verhaftet bleibt, kann sich in ihr die Verfolgung je privater Geschäfte nur fortsetzen und nicht in die öffentliche Kommunikation der Privatleute miteinander umsetzen. Wohl mag sich die vereinzelte Befriedigung von Bedürfnissen unter Bedingungen der Öffentlichkeit, nämlich massenhaft vollziehen, aber daraus entsteht noch nicht Öffentlichkeit selbst. Wenn die Gesetze des Marktes, die die Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit beherrschen, auch in die den Privatleuten als Publikum vorbehaltene Sphäre eindringen, wandelt sich Räsonnement tendenziell in Konsum, und der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation zerfällt in die wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption" (Habermas 1975, S 194).

Die publikumsbezogene Privatheit der zum Publikum versammelten Privatleute des frühen Bürgertums, früher Basis des Räsonnements und gerichtet auf den gesamten Lebenszusammenhang und daher auch Produktionszusammenhang, von dem sie sich dann zunehmend löste, jene publikumsbezogene Privatheit wird dadurch "geradezu umgestülpt":

> "Die Muster, die aus ihrem Stoff einst literarisch gestanzt worden sind, kursieren heute als

> das ausgesprochene Fabrikationsgeheimnis einer patentierten Kulturindustrie, deren Erzeugnisse, durch die Massenmedien öffentlich verbreitet, im Bewußtsein der Verbraucher den Schein bürgerlicher Privatheit ihrerseits erst hervorbringen. ... (die) Ablösung der Intimsphäre von der Basis des kapitalistisch fungierenden Eigentums, die die Einlösung ihrer Idee in einer Öffentlichkeit emanzipierter Privatleute zu ermöglichen scheint - hat doch auch andererseits neue Abhängigkeitsverhältnisse hervorgebracht. Die Autonomie der Privatleute, die jetzt nicht mehr originär in der Verfügung über privates Eigentum begründet ist, wäre als eine von öffentlichen Statusgarantien der Privatheit derivierte Autonomie nur zu verwirklichen, wenn die 'Menschen' (nicht mehr als bourgeois wie früher, sondern) als citoyen vermittels einer politisch fungierenden Öffentlichkeit diese Bedingungen ihrer privaten Existenz selbst in die Hand bekämen. Damit kann unter den gegebenen Umständen nicht gerechnet werden" (Habermas 1975, S 194 f.).

"Räsonnement" hat sich damit also grundlegend verändert und unterliegt nun einer Dialektik, die es in Konsum auflöst: Gerichtet nach wie vor auf (politische) Wirksamkeit bzw. Veränderung der öffentlichen Angelegenheiten (die über den Bereich der zum Publikum versammelten Privatleute längst hinausgewachsen sind), ist es nun aber vollends beschränkt auf die individuelle private Freizeit. Selbst für das verbleibende "Reservat des Privaten" konstatiert Habermas aufgrund der "öffentlichen Garantien ihres Status" eine Entprivatisierung.

> "Private Autonomie erhält sich nicht so sehr in den dispositionellen als in den konsumtiven Funktionen; sie besteht heute weniger in der Verfügungsgewalt von Warenbesitzern als in der Genußfähigkeit der Leistungsberechtigten. Dadurch entsteht der Schein intensivierter Privatheit in einer auf den Bereich der kleinfamilialen Konsumentengemeinschaft zusammengeschrumpften Intimspäre" (Habermas 1975, S 188 f.).

Genau dies war die Basis, auf der sich in den Arbeiter-Gesangvereinen - durch die oben beschriebene Annäherung von Freizeitvereinen der Arbeiter und der Bürger bis zur völligen Vergleichbarkeit durch Reduktion auf dieselben Funktionen (allerdings mit Ausnahme der parteilich politisch gebundenen Selbstdarstellung und Repräsentation) - die geselligen Vereinsrituale, die Vermittlung der Geselligkeit nach außen durch Humoristika u.ä., so hartnäckig erhalten konnte: Der Schein der intensivierten Privatheit autonomer Privatleute. Ohne sich dessen bewußt zu sein, richtete sich der Kampf der Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung - und nicht nur der der Arbeiter-Sängerbewegung, sondern der "Zweifrontenkampf" gegen die eigenen kulturellen Traditionen der Unterschichten und gegen "die populären Kulturformen der industriekapitalistischen Gegenwart" (Langewiesche 1979 b, S 45) - genau gegen diesen Schein der intensivierten Privatheit. Von den Vereinen selbst wurde gerade er jedoch zäh verteidigt als Rückzugsposten intimer Geselligkeit, den die Vereine weder durch Chorzusammenlegungen (die die intime Geselligkeit der zwanzig bis dreißig Mitglieder massiv gestört hätten), noch durch Aufgabe der Vereinsrituale, der geselligen Lieder und der ihnen entsprechenden "Bunten Abende", Tanzkränzchen etc. gefährden wollten. Dagegen setzten die Funktionäre als Forderung anfang der 20er Jahre die nach der "großen" Musik des Erbes und nach Vergrößerung der Chöre sowie Errichtung von gemischten Chören, die Forderung nach Aufgabe der geselligen Rituale. Damit ersetzten sie, ohne es zu wissen, den Schein der intensivierten Privatheit durch den Schein des Räsonnements der literarischen Öffentlichkeit, das die Werke des Erbes wohl zur Zeit ihrer Entstehung noch, wie sowohl Funktionäre der Arbeiter-Sängerbewegung, wie auch vor allem David

Josef Bach immer wieder festhielten, gehabt hatten: Ihre Formulierungen, die Kunst des frühen Bürgertums sei die Kunst einer revolutionären Klasse gewesen, dieses Revolutionäre weise über die Entstehungsbedingungen dieser Kunst hinaus und das sei es, was die Arbeiterbewegung an diesen Kunstwerken aufsuchen, erobern und festhalten müsse, richtete sich genau auf ihren Gehalt des literarischen Räsonnements; Kommunikation zerfiel mit dem Zerfall der bürgerlichen Öffentlichkeit in die "wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption" (Habermas 1975, S 194; vgl. oben S 710) und dieser Zerfall riß die Kraft des literarischen Räsonnements mit sich, nur mehr ihren Schein hinterlassend, den die kulturellen Führer der Arbeiter-Musikbewegung durch die Rezeption des Erbes zu durchbrechen glaubten, der ihnen jedoch unter der Hand zum versteinerten Kanon der Werke des Erbes gerann. Während dieser Versuche zur Restauration des alten literarischen Räsonnements der "großen" Kunst verlor indes das alte Tendenzlied des späten 19. Jahrhunderts, als dritter Teil der zerfallenen Öffentlichkeit der Arbeiter-Gesangvereine, laufend an Stellenwert, gefährdet sowohl durch den Anspruch der Vereine auf ihre intime Geselligkeit, wie auch durch den ästhetischen Anspruch der "großen" Musik des Erbes, dem gegenüber - isoliert ästhetisch betrachtet - das Tendenzlied mit seiner Mischung freiheitlicher, vielleicht sogar kämpferischer Texte und musikalischem Idiom der Musik der Liedertafel nicht bestehen konnte. Die Tendenzlieder ragten als Fremdkörper in Kunstlied-Abende ebenso, wie in Heitere Akademien (1). So war der Zer-

(1) Hanns Eisler hat dies deutlich erkannt und etwas krass formuliert: "Diese Tendenzlieder wurden aus keinem revolutionären Bedürfnis, sondern aus einer

fall der Öffentlichkeit noch bis in die Öffentlichkeit, an der die Vereine teilnahmen und die sie mit bildeten, vorgedrungen: unvermittelt stehen die vereinsinterne Geselligkeit (mit ihrer Vermittlung nach außen durch Bunte Abende, Kränzchen, Stiftungsfeste etc.), das konzertgemäße Auftreten in Konzert und Liedertafel und die Selbstdarstellung und Repräsentation in Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen und bei Aufmärschen nebeneinander. Von einer einigermaßen einheitlichen "Öffentlichkeit" der Arbeiter-Gesangvereine kann nun weder in diesem Sinn mehr, noch in dem des einlösbaren Anspruchs auf kritische öffentliche Relevanz gesprochen werden. Gegen alles Gesellige in den Arbeiter-Gesangvereinen setzten die Funktionäre des ÖASB, teilweise die Diskussionen innerhalb der Chöre, die um 1927 einsetzten, aufnehmend, die Förderung der neuen sozialistischen Musikliteratur und, später, der Massenlieder; darauf wird unten zurückzukommen sein.

Die Gesangvereine der Arbeiter und der Bürger waren, so wurde oben gesagt, vergleichbar in ihrer Funktion geworden (mit Ausnahme des Bereichs der Selbstdarstellung und Repräsentation der Arbeiterbewegung bzw. Sozialdemokratie) durch ihre Reduktion und Isolierung als Freizeitveranstaltung. Es standen sich nun nicht mehr, wie früher, Arbeiter und Bürger, gegenseitig sich aus- und voneinander abgrenzend, gegenüber, sondern sozialdemokratisch orientierte Sänger (denen ja nun auch zunehmend nicht nur Arbeiter angehörten) und bürgerlich orientierte Sänger. Hatte sich ursprüngsprünglich die Abspaltung der Arbeiter-Gesangvereine von den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen im Zug ei-

---

Art Pietät zur revolutionären Vergangenheit gesungen, und die Zuhörer antworteten darauf mit Gähnen" (Eisler 1973, S 218).

ner inneren Differenzierung der bürgerlichen Vereine nach gesellschaftlichen Schichten entwickelt, so war die Abgrenzung nun eine nach der Parteizugehörigkeit, nach dem Lager (1).

In bezug auf die Bestimmung der Arbeiterklasse bzw. der Sozialdemokratie und ihrer Organisationen als Lager haben Negt/Kluge den Begriff des Lagers jedoch als problematisch erkannt:

> "Es steht aber eine Klasse mit entfalteter Produktionsweise, die Bourgeoisie, dem anderen Lager ohne eigene Produktionsweise gegenüber. Als Lager läßt sich die proletarische Klasse deshalb nicht begreifen, weil ein wesentlicher Faktor, nämlich die Verfügung über die materielle Produktion, ihr fehlt" (Negt/Kluge 1977, S 342)(2).

Wo, wie in der österreichischen Ersten Republik zur Zeit der Koalition mit Sozialdemokraten 1919/20, das Gleichgewicht in einem Proporzsystem organisiert ist,

> "dominiert ein Kompromißzwang, so daß sich weder das eine noch das andere Interesse konkretisiert, sondern statt dessen etwas Drittes entsteht. Meist kommt es aber nicht einmal hierzu, da das Gleichgewicht in Wirklichkeit gar nicht entsteht und der Proporz und die Theorie vom Gleichgewicht die tatsächliche Herrschaft von einer der beiden Seiten ver-

---

(1) Dies bekam auch Anton Webern nach dem 12. Februar 1934 zu spüren, als er zunehmend weniger Möglichkeiten in der RAVAG erhielt, weil seine Verbindung zur Sozialdemokratie ihn in den Augen der Rundfunkverantwortlichen belastete (vgl. Moldenhauer 1980, S 379).

(2) Diese Kritik ist im übrigen nicht neu: Bereits Otto Bauers Theorie vom Gleichgewicht der Klassenkräfte wurde in den 20er Jahren, etwa von Kelsen und Leichter, unter genau diesem Blickwinkel kritisiert (vgl. oben S 702 f., Anm.).

> decken" (Negt/Kluge 1977, S 376; Hervorh. nicht ber.).

Einmal aus der Regierung ausgetreten und auf den Weg der Erringung der Mehrheit in Wahlen verwiesen, war sozialdemokratische Politik - als Politik, die in Arbeits- und Lebensverhältnisse unter den gegebenen Bedingungen des Kapitalismus einzugreifen beanspruchte - auf Bereiche verwiesen, zu deren

> "organisatorischer Durchsetzung kein gesamtgesellschaftlicher Konsensus erforderlich war: die Organisation der Lebens- und Freizeitverhältnisse der Sozialdemokraten, die Organisierung der Gesellschaft in zwei großen Blöcken, dem der bürgerlichen und klerikalen Kräfte, die im Besitz der allgemeinen staatlichen Öffentlichkeit blieben, und dem einer neuen Gesellschaft innerhalb der alten durch sozialdemokratische Selbsthilfe an der Basis, wobei aus dieser Basis wiederum der Produktionsprozeß ausgegliedert blieb. Es ist eine Politik praktischer Kompromisse in einer im politischen Sinn aussichtslosen Situation" (Negt/Kluge 1977, S 375 f.; Hervorh. nicht ber.)(1).

Die Arbeiterorganisationen begaben sich damit in ihrem Kampf auf eine andere Ebene als jene, auf der sich die Gewaltverhältnisse befinden, denen sie unterliegen:

---

(1) Es sind allein schon aus diesem Grund Feststellungen zum Ende der Sozialdemokratie 1934, wie die folgende, völlig unzureichend, weil sie den zentralen Aspekt der Beschränkung der Kulturorganisationen der Sozialdemokratie auf den Bereich außerhalb der Produktion und auf die Organisation der Freizeit unberücksichtigt lassen: "Das Forcieren des 'Genusses revolutionärer Kunst' durch Otto Bauer und die anderen Führer der Sozialdemokratie war zu wenig gewesen: sie hatten es verabsäumt, auch die Arbeiterschaft selbst rechtzeitig gegen den Faschismus zu mobilisieren" (Kannonier 1978 a, S 58; vgl. auch Kannonier 1978 b, S 510).

> "Die bürgerliche Öffentlichkeit tritt dem einzelnen Arbeiter als Kapitalverhältnis, der gesamten Arbeiterklasse aber vor allem als staatliches Gewaltmonopol gegenüber, als außerökonomisches Gewaltverhältnis. Dementsprechend organisiert sich die Partei der Arbeiterklasse als politische Partei, das heißt als außerökonomisches Verhältnis der Gegengewalt. Diese Ebene der Auseinandersetzung und des Klassenkampfes ist jedoch die abgeleitete" (Negt/Kluge 1977, S 112; Hervorheb. nicht ber.).

Während "die entfaltete bürgerliche Öffentlichkeit" "auf der fiktiven Identität der zum Publikum versammelten Privatleute" in ihren beiden Eigenschaften als Eigentümer und als Menschen schlechthin (Habermas 1975, S 74; vgl. oben S 135) bestand, war die Bedingung, Eigentümer zu sein, für die Arbeiter - weder als Individuen, noch als Klasse, formiert im Lager der Sozialdemokratie - gegeben. Drei spezifische Konflikte bringt die Formation im Lager als eine "Gesellschaft in der Gesellschaft" mit sich, wenn sie sich als eigene Öffentlichkeit der bürgerlichen gegenüber stellen will:

Sie führt dazu, "daß die Totalität der gesellschaftlichen Widersprüche in der als Lager gedachten Öffentlichkeit nicht in voller Konkretion sichtbar wird. Das Widerspruchspotential des Klassengegners kann nur noch schematisiert aufgefaßt werden".

Sie beschränkt den gesellschaftlichen Erfahrungshorizont für alle Klassen auf der Ebene von Wahrnehmung und Bewußtsein (vgl. den Begriff des "fraktionierten Bewußtseins" oben S 89).

Sie ermöglicht nicht, was sie als erreichbar vorgibt: Das Lernen des Umgangs der Arbeiterklasse mit bürgerlicher Öffentlichkeit (als Ort des Zusammenwirkens von Produktionsinteressen und akkumulierter Macht). "Die Arbeiter unterliegen dem Einfluß dieser bürgerlichen Öffentlichkeit, die insbesondere in Krisensituationen manifest wird. Elemente dieser Öffentlichkeit dringen in die Organisationen der Arbeiterklasse ein und sind dort als bürgerliche Öffentlichkeit nicht erkennbar" (Negt/Kluge 1977, S 349).

Viele dieser Widersprüche und Probleme, vor denen die

Kultur- und Freizeitorganisationen der Arbeiterbewegung - und mit ihnen die Arbeiter-Sängerbewegung - in der Zeit der Ersten Republik standen, wurden auch in der Zeit selbst erkannt, ohne daß daraus allerdings die entsprechenden Konsequenzen in ausreichendem Maß gezogen wurden (vgl. etwa Fischer 1925; Fischer 1926; vgl. auch Ansätze hierzu etwa bei Tietze 1926; Wagner 1926; Reventlow 1927; Wagner 1927). In die Diskussion innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung ist davon nur wenig - und nur sehr bruchstückhaft - eingedrungen (vgl. oben Kap. 3.1.2.3., 3.1.2.4.). Selbst noch dieser Mangel, der nicht nur für die Arbeiter-Sängerbewegung galt, wurde bereits 1926 erkannt (Wagner 1926, S 42 f.), ein Erfolg der Forderung nach einer Bildungs- und Kulturtheorie blieb jedoch weitgehend aus. Dennoch wurden diese Widersprüche und Probleme in der Arbeiter-Sängerbewegung massiv sichtbar und spürbar, auch wenn sie immer nur zu isolierten Gegenmaßnahmen der Funktionäre führten. Genannt wurde bereits die immer wieder betonte Abgrenzung von den bürgerlichen Gesangvereinen bei gleichzeitigem Anspruch, besser zu sein, als diese (vgl. oben S 703 - 705); ebenfalls bereits genannt wurde das Vordringen des Zerfalls der Öffentlichkeit selbst noch in die Praxis der Vereine, sowie der Verlust des Stellenwerts der Tendenzlieder, das Beharren der Vereine auf den geselligen Traditionen und die Polemiken der Funktionäre dagegen (vgl. oben S 712 - 714). Ebenso wurden sie sichtbar an der Tatsache, daß die Chorliteratur, die die Arbeiter-Gesangvereine vom Verlag ihres Dachverbands kauften, nur einen geringen Bruchteil dessen ausmachte, was sie insgesamt kauften und daß ein sehr großer Teil der nicht vom ÖASB bezogenen Literatur aus bürgerlichen Verlagen kam. Die Theorielosigkeit der Funktionäre des ÖASB gegenüber all diesen Phänomenen

und Problemen führte sie nur zu einzelnen, voneinander isolierten Maßnahmen; diese isolierten Maßnahmen sollten in der zweiten Phase der Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung, zwischen etwa 1924 und 1929, die inhaltliche Zentralisierung, Vereinheitlichung und Zusammenfassung der Arbeiter-Gesangvereine bewirken, nachdem ja der Prozeß der organisatorischen Wiedererrichtung, Konsolidierung und des quantitativen Ausbaus um 1924 im wesentlichen abgeschlossen worden war. Solche Maßnahmen dieser zweiten Phase zur inhaltlichen Zentralisierung waren etwa der Versuch der Kontrolle der Programme der Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine durch eigene Prüfungskommissionen und durch entsprechende Praxis der Musikkritik in den Zeitungen, die Unterscheidung zwischen Wahl- und Pflichtchören, die ab der Mitte der 20er Jahre gesteigerte Polemik der zahllosen Aufsätze gegen Liedertafelliteratur und Humoristika. Auch das prekäre Verhältnis zu Partei und Parteipresse zeigt noch die Probleme des Anspruchs auf eine Gegenöffentlichkeit bei gleichzeitiger (aufgezwungener) Beschränkung dieser Gegenöffentlichkeit auf die Bereiche, in denen kein "gesamtgesellschaftlicher Konsensus" erforderlich war (vgl. oben S 716), nämlich auf die Organisierung der Arbeiter-Freizeit: Zwar unterstützte die Partei die Ausbreitung des Organisationsnetzes der Vorfeldorganisationen über möglichst alle Lebensbereiche, aber dennoch lagen diese Bereiche nur zum Teil im zentralen Interesse der politischen Arbeit der Partei; die zu recht oft festgestellte Fragwürdigkeit des Zusammenhangs von etwa sozialdemokratischen Kleintierzüchtervereinen mit den politischen Zielen ihrer Partei ist die Folge des Versuchs der österreichischen Sozialdemokratie, durch den Aufbau einer "Gesellschaft in der Gesellschaft" in einer Art zentripetaler Bewegung alle Freizeitbe-

reiche der Arbeiter organisatorisch zu erfassen und damit die Arbeiter eng an die Sozialdemokratie zu binden, der aber eben gleichzeitig eine zentrifugale Verflüchtigung sozialistischer Inhalte, Ziele und programmatischer Gesichtspunkte in solch entlegeneren Freizeitbereichen auslöste. Basierend auf der - aufgezwungenen - Beschränkung auf die Organisierung der Arbeiter-Freizeit durch die Unmöglichkeit, auch auf die Produktionsverhältnisse unmittelbar Einfluß nehmen zu können, zeigen die aufeinander verweisenden Tendenzen der zentripetalen organisatorischen Zusammenfassung bei gleichzeitiger zentrifugaler Verflüchtigung des spezifisch "Sozialistischen" von sozialdemokratischen Freizeit-Vereinen genau das, was Langewiesche "Utopieverlust und Realitätsverlust" der österreichischen sozialdemokratischen Organisationen und Vereine genannt hat (Langewiesche 1979 b, S 48, S 51 f.): Weder konnte die Realität des Arbeiter-Alltags auf diese Weise der Organisierung der Arbeiter-Freizeit erfaßt werden, da die Arbeits- und Produktionsverhältnisse ausgespart blieben, noch konnte in entlegeneren Freizeit-Bereichen ein ausreichend abgesicherter und legitimierbarer Zusammenhang der Tätigkeit solcher Vereine mit der sozialistischen Programmatik und ihrer Orientierung auf die Zukunft einer veränderten Gesellschaft aufrechterhalten werden. Diese zwar gegenläufigen, aber dem Ursprung nach aufeinander verweisenden zentripetalen und zentrifugalen Tendenzen gingen auch an der Arbeiter-Sängerbewegung nicht wirkungslos vorüber und belasteten mit das Verhältnis zur Partei. Die der österreichischen Sozialdemokratie aufgezwungene Beschränkung auf die Organisierung der Arbeiter-Freizeit bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, auch in die Produktionsverhältnisse wirksam einzugreifen, die damit gekoppelte gesellschaftliche Isolation der Arbeiter-Sängerbewegung als

auf Freizeit beschränktes Organisationsnetz gleich den anderen Organisationen der Sozialdemokratie könnte schließlich noch eine wesentliche Ursache für die geringe Attraktivität der Arbeiter-Sängerbewegung für die Jugend gewesen sein.

Für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte gilt, was bisher für die Arbeiter-Sängerbewegung der Zeit bis gegen Ende der 20er Jahre gesagt wurde, in gleicher Weise; jedoch liegt hier der Fall insofern noch einfacher, als die Arbeiter-Sinfoniekonzerte eine noch exaktere Kopie bürgerlicher Institutionen waren, als die Arbeiter-Gesangvereine: Eintrittskarten wurden verkauft und gekauft, die Form des Konzerts wurde unverändert beibehalten, noch die Künstler und die vorgetragenen Musikstücke waren zum weitaus überwiegenden Teil, trotz aller Berücksichtigung junger unbekannter Künstler sowie der Avantgarde der Komponisten, dieselben, wie in den Konzerten bürgerlicher Veranstalter. Der Besuch eines Arbeiter-Sinfoniekonzerts, als Freizeitbeschäftigung, unterschied sich qualitativ in nichts von dem Konsum der Musik durch das Bürgertum. Was David Josef Bach ein neues Verhältnis der Arbeiterschaft zur Kunst zu ermöglichen schien, nämlich die Öffnung der Einrichtungen der "Kunstpflege" auch für die bislang ausgeschlossene Arbeiterschaft, legte die nun zum Konzert- und Theaterpublikum aufgestiegenen Arbeiter auf das gleiche Verhältnis zur Kunst fest, als es schon vorher das Bürgertum hatte, nämlich das des Konsums auf der Basis des Kaufs einer Eintrittskarte auf dem Markt. Selbst das "Konservatorium für volkstümliche Musikpflege" blieb eine Kopie der bestehenden Konservatorien. Was Bach - kraft seiner Bildung und philosophischen Schulung - an der "großen" Kunst als ihren gesellschaftlichen Gehalt, als ihr über ihre Entstehungszeit Hinausweisen-

des, in Bachs Terminologie als ihr "Revolutionäres" wahrnehmen konnte, konnte sich Arbeitern, die ein Arbeiter-Sinfoniekonzert besuchten, unmittelbar wohl nur in den seltenen Fällen vergleichbarer Vorbildung mitteilen. Die in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten gespielten Werke, für Bach "groß" aufgrund ihres gesellschaftlichen Gehalts, versteinerten deshalb zu einem Kanon großer Kunst; selbst noch die Werke der zeitgenössischen Avantgarde, die in den Konzerten geboten wurden, konnten sich dieser Versteinerung trotz ihrer Neuheit und Ungewohnheit nicht entziehen.

Aber die Beschränkung des fast alle Lebensbereiche umfassenden Organisationsnetzes der Sozialdemokratie auf die Organisierung der Freizeit der Arbeiter bzw. die Unmöglichkeit, wirksamen Einfluß auf die Produktionsverhältnisse im Sinn einer sozialistischen Umgestaltung zu gewinnen, reichte noch weiter, als bisher geschildert: Der bürgerlich-kapitalistische Markt reichte massiv in die Organisationen der Arbeiterbewegung bzw. der Sozialdemokratie hinein. Dies auf zweifache Weise: Zum einen, indem die Organisationen der Arbeiterbewegung für manche Teilbereiche einen eigenen sozialdemokratischen Markt neben dem bereits zuvor bestehenden allgemeinen, bürgerlich-kapitalistischen Markt aufbauten und dabei die Muster des bürgerlich-kapitalistischen Markts im wesentlichen übernahmen, allerdings ohne die Preise profitorientiert festzusetzen, dadurch also mit billigeren Preisen, als ihre bürgerlichen Konkurrenten; Beispiele dafür aus dem Bereich der Arbeiter-Musikbewegung sind etwa die Konzertkartenvermittlung für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, der Verlag des ÖASB und die vereinseigenen Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine. Zum anderen mußten die sozialdemokratischen Organisationen vielfach,

allein schon, um überhaupt ihren Betrieb aufrecht erhalten zu können, sich des bestehenden bürgerlich-kapitalistischen Markts bedienen; Beispiele aus dem Bereich der Arbeiter-Musikbewegung sind zahlreich: Anmietung von Veranstaltungsräumen und Konzertsälen für die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, aber auch teilweise für andere Veranstaltungen; Kauf der Noten für die aufgeführten Werke in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten; Honorare und Vermittlungsgebühren für Manager der Künstler bzw. deren Agenturen; bei weitem überwiegender Anteil der Notenankäufe aus bürgerlichen Verlagen durch die Arbeiter-Gesangvereine (bei recht geringer Zahl der Notenkäufe beim Verlag des ÖASB oder seinem deutschen Bruderverlag). Während auf diese Weise der bürgerlich-kapitalistische Markt ganz unmittelbar in die sozialdemokratischen Vereine und ihre alltägliche Praxis hineinragte und nie daraus verdrängt werden konnte, hatten umgekehrt die entsprechenden Institutionen der Sozialdemokratie äußerst bescheidenen Einfluß auf bürgerliche Institutionen und Organisationen: Wo sozialdemokratische Vereine für ihren Bereich einen eigenen Markt aufgebaut hatten, konnten ihn die bürgerlichen Vereine, ohne in ihrer Vereinstätigkeit auch nur den geringsten Schaden zu nehmen, meist schlichtweg ignorieren (1).
Der Arbeiter-Musikbewegung gelang es nur mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten (soweit sich dies, ohne erhaltene Zahlenangaben, schließen läßt), einen Einbruch in den bürgerlich-kapitalistischen Musikmarkt

(1) Diese zuletzt genannten Fragen sind meines Erachtens bislang in der Regel in der Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung und insbesondere in der Auseinandersetzung um die Bewertung der Arbeiterkultur als "Gegen-", "Sub-" oder sonstige Kultur völlig ungenügend berücksichtigt worden.

zu erzielen; allerdings muß auch hier ausdrücklich auf die geringe Zahl der Arbeiter-Sinfoniekonzerte im Vergleich zu der um ein Vielfaches höheren Zahl anderer Konzerte in Wien hingewiesen werden. Dieser Einbruch war nur auf der Basis der in der Regel hohen Qualität der Interpretation der Musikstücke in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten, sowie auf der der Auswahl der Werke (mit zunehmender Berücksichtigung der Moderne) möglich. Alle anderen Bereiche, in denen die Arbeiter-Musikbewegung einen eigenen Markt aufbaute, blieben für die bürgerlichen Musikorganisationen völlig belanglos.

Klar auf der Hand liegt, daß Bereiche, wie die Arbeiter-Musikbewegung, nicht von sich aus und allein tragfähige Basis einer sozialistischen Umgestaltung der gesamten Gesellschaft sein konnten, daß sie allein auch die Zerschlagung der Sozialdemokratie, selbst bei konsequenter Entwicklung revolutionär-agitatorischer Kunst, keinesfalls hätten verhindern können. Übersehen wurde jedoch in der Zeit der Ersten Republik ebenso, wie meist in der heutigen Literatur hierzu, daß der Beitrag der Arbeiter-Musikbewegung - als Teil der Kulturbewegung der Sozialdemokratie - über den Bereich der Entwicklung einer revolutionär-agitatorischen Kunst hätte hinausgehen können. Die Chance der Arbeiter-Musikbewegung lag grundsätzlich nicht nur in der Entwicklung einer neuen Kunst, sondern in zwei weiteren Bereichen ebenso, nämlich einerseits in der Entwicklung eines eigenen Musikmarkts mit dem Ziel, den bürgerlich-kapitalistischen Markt nach und nach zu verdrängen (und nicht bloß einen neuen Markt, dem alten parallel, aber auf Mitglieder der Sozialdemokratie beschränkt, aufzubauen), sowie andererseits in der Entwicklung neuer Formen der Vermittlung zwi-

schen den Künstlern und ihrem Publikum unter Ausschaltung aller Marktmechanismen (so, daß dann von einem "Publikum" im gewohnten Sinn nicht mehr gesprochen werden könnte). Die erste dieser Möglichkeiten wurde lediglich mit den Arbeiter-Sinfoniekonzerten in gewissem, wenn auch - wie erwähnt - recht geringem Ausmaß realisiert, wobei allerdings bedacht werden muß, daß dies nicht ausdrücklich als Anspruch der Arbeiter-Sinfoniekonzerte formuliert worden war. Die zweite Möglichkeit wurde bis in die späten 20er Jahre hinein wenig genützt: Sie wurde nicht konsequent entwickelt, sondern lief - in Form der Mitwirkungen der Arbeiter-Gesangvereine bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen, sowie bei Aufmärschen - nur nebenbei mit. Dies veränderte sich tendenziell ab dem Ende der 20er Jahre. Allerdings muß vorausgeschickt werden, daß diese Veränderungen, von äußerst wenigen Vereinen abgesehen, nie die altbekannten und gewohnten Formen der Musik- und Konzertpraxis der Arbeiter-Sängerbewegung verdrängen, ja nicht einmal gefährden konnten, sondern lediglich zu den alten Formen hinzutraten, und selbst dies nur in einer kleinen Zahl der Arbeiter-Gesangvereine. Zudem wurde zwar mit diesen Veränderungen der Weg der Entwicklung neuer Formen der Vermittlung außerhalb der Marktmechansimen beschritten, jedoch war dies keineswegs bewußte Strategie, sondern ergab sich eher zufällig aus Versuchen zur Lösung isolierter Einzelprobleme der "Krise" der Arbeiter-Gesangvereine um 1930 (etwa des problematischen Verhältnisses zur Partei, der Stagnation der Mitglieder- und Publikumszahlen, der geringen Anziehungskraft der Arbeiter-Sängerbewegung auf Jugendliche)(1). Die Veränderungen

(1) Nicht in diese Arbeit einbezogen wurde die für

liefen, sowohl in der Arbeiter-Sängerbewegung, wie auch bei den Arbeiter-Sinfoniekonzerten, in zwei Richtungen: Zum einen wurden zunehmend neue sozialistische Tendenzwerke (Großformen, wie "sozialistische" Kantaten und Oratorien) in die Konzerte der Arbeiter-Gesangvereine, in ihre Mitwirkungen bei Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen und in die Arbeiter-Sinfoniekonzerte einbezogen, zum anderen wurde, zeitlich nachgeordnet, das Massensingen forciert und ebenfalls in Konzerte, Feiern, Parteiveranstaltungen und Arbeiter-Sinfoniekonzerte aufgenommen. Damit wurde nun, ohne daß man sich dessen bewußt war, der Versuch unternommen, die alte, nicht depravierte Form der literarischen Öffentlichkeit als Öffentlichkeit des Räsonnements mit Mitteln kultureller Ausdrucksformen aufzugreifen, und zwar auf der einzig erfolgversprechenden Ebene, nämlich nicht - oder nicht primär - auf den Foren, die die ursprünglichen Foren der bürgerlichen Öffentlichkeit in ihrer literarischen Gestalt waren (Konzert, Liedertafel), sondern jenseits der Strukturen bürgerlicher literarischer Öffentlichkeit und bür-

---

diesen Punkt vermutlich sehr ergiebige Möglichkeit, die Entwicklungen und Veränderungen in der österreichischen Arbeiter-Musikbewegung zu vergleichen mit denen in der deutschen kommunistischen Arbeiter-Musikbewegung, die, vor allem verbunden mit dem Namen Hanns Eislers, genau diesen letztgenannten Weg der Suche nach neuen Formen der Vermittlung außerhalb der Marktmechanismen vielfach bewußt und jedenfalls konsequenter, als die österreichische Arbeiter-Musikbewegung beschritt. Zu vermuten ist, daß der schmale Bereich der Veränderungen innerhalb der österreichischen Arbeiter-Musikbewegung in den letzten Jahren der Ersten Republik der Praxis der deutschen kommunistischen Sängerbewegung beträchtlich näher stand, als der sozialdemokratischen Arbeiter-Musikbewegung in Deutschland.

gerlich-kapitalistischer Marktmechanismen.

Die "sozialistischen" musikalischen Großformen (Oratorien, Kantaten) wiesen zwar weder der musikalischen Form nach, noch nach der Form ihrer Darbietung in Konzertveranstaltungen in eine neue Richtung. Neu war aber der textlich enge Bezug zur Sozialdemokratie in seiner Verbindung nicht mehr mit einzelnen Chorliedern, sondern mit großen Kompositionen und in der Verbindung mit dramatischer oder erzählter Handlung; neu war darüber hinaus, daß damit auch sogleich ein eigener Markt begründet wurde (durch Veröffentlichung im Verlag des ÖASB), wobei die Werke nicht unmittelbar vergleichbar waren mit Produktionen bürgerlicher Verlage, während die herkömmlichen Tendenzlieder (der Form der einzelnen Chorlieder) sich ja nur textlich, nicht jedoch formal und von der musikalischen Faktur her von den Produktionen bürgerlicher Verlage unterschieden hatten. Mit diesen größeren musikalischen Formen wurden zwar nicht die traditionellen Formen der Öffentlichkeit der Arbeiter-Gesangvereine und der Arbeiter-Sinfoniekonzerte durchbrochen, die diese von den bürgerlichen Vorbildern übernommen hatten, aber mit ihnen wurde intensiver als zuvor an der Realität des proletarischen Publikums, an seinen Zukunftshoffnungen angeknüpft. Hatten die alten Tendenzlieder des 19. Jahrhunderts dies zwar immerhin versucht, aber dabei bei schwärmerischen Floskeln und Synonymen verharrt, so wurde jetzt - sozusagen - im Klartext gesprochen bzw. gesungen oder wenigstens die Utopien des Publikums, ihre Hoffnungen und Sehnsüchte aufgegriffen. Damit boten die Großformen neue und stärkere Möglichkeiten der Identifikation der Zuhörer, allerdings, wie gesagt, ohne den äußeren Rahmen der Form

des Konzerts anzutasten.

Mit den Massenliedern hingegen wurde diese Form der konzertanten Darbietungen dann jedoch überschritten: Es waren Marsch- und Kampflieder, die von allen Anwesenden, nicht bloß von einem Chor gesungen wurden und von denen agitatorische und aktivierende Wirkung erwartet wurde. Zwar auch in Konzerten gesungen, vor allem jedoch bei Aufmärschen und Großveranstaltungen, verlagerten diese Massenlieder zumindest tendenziell die Ebenen vom Konzertsaal auf die Straße, auf funktional gebundene Musik im Zusammenhang unmittelbar politischer Kundgebung. Dazu kamen noch - allerdings höchst selten - weitere Versuche, die Konzertform aufzubrechen, nämlich etwa die Chorrevue von Viktor Korda, sowie Lehrstücke, wie Brecht/Weills "Jasager" und Brecht/Eislers "Maßnahme". Diese letztgenannten Stücke wurden zwar im Konzert- oder Veranstaltungssaal geboten, versuchten aber (zumindest vom Anspruch her), die kontemplative Konzerthaltung und die erheiternde Funktion der "leichten" Musik zu durchbrechen und die politische Diskussion konstitutiv sowohl in die Vorbereitung der Stücke durch die Mitwirkenden, als auch in ihre Aufführung einzubeziehen; es sollten Diskussionsanläße, jenseits der bloßen Konsumhaltung, mit ihnen geschaffen werden. Beide Bereiche, Massenlied und Lehrstück, vor allem jedoch das Lehrstück, das die politische Diskussion der Ausübenden und Zuhörer massiv einfordern wollte, entsprachen den Forderungen Eislers nach "Liquidierung der Tendenzkunst" und seinen Forderungen an eine neue, dem Proletariat entsprechende Musikkultur (vgl. etwa Eisler 1973, v.a. S 127 - 133, S 160 - 163). Mit beiden Formen setzte sich die Arbeiter-Musikbewegung deutlich von den bürgerlichen Vorbildern ab.

Zwar war der Stellenwert all dieser Neuorientierungen innerhalb der österreichischen Arbeiter-Musikbewegung relativ gering, sie wiesen aber in eine neue Richtung, nämlich in die des Aufbaus einer eigenen Musikkultur der Arbeiterbewegung jenseits der kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Insofern sind diese neuen Ansätze auch zu interpretieren als Schritt in die Richtung der Überwindung der auf das Freizeitverhalten und seine Organisation beschränkten und isoliert von den Produktionsverhältnissen bestehenden depravierten literarischen Öffentlichkeit: Die Kraft des Räsonnements mit literarischen Mitteln, der bürgerlichen Öffentlichkeit schon lange verlorengegangen, wurde hier für die Arbeiterbewegung, wenn auch nur ansatzweise, auf einer weitaus fundierteren Ebene entfaltet, als im späten 19. Jahrhundert, nämlich auf der Basis von in die eigene Regie genommenen Produktionsverhältnissen im musikalischen Bereich. Diese Perspektive der Neuorientierungen in der Arbeiter-Musikbewegung um 1930 zeigt jedoch zugleich deren Grenzen auf: Im Bereich der materiellen Güterproduktion blieben Arbeiterbewegung und Sozialdemokratie weiterhin verwiesen auf die Rolle des Zusehens. Unter den gegebenen gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnissen der Zeit der Ersten Republik blieb die räsonierende literarische Öffentlichkeit, die sich hier im Keim entwickelt hatte, isoliert von anderen Bereichen einer räsonierenden und auf Veränderung zielenden Öffentlichkeit der Sozialdemokratie; Ursache dieser Isolierung war wohl vor allem die nicht vorhandene Verfügungsmöglichkeit der Sozialdemokratie bzw. der Arbeiter als Klasse über die Produktionsmittel im Bereich der materiellen Güterproduktion. Damit war dieser räsonierenden literarischen Öffentlichkeit der Arbeiter-Musikbewegung aber die Entwicklungsmöglich-

keit hin zu einer Vorform einer entfalteten, auf den gesamten gesellschaftlichen Zusammenhang und die Produktionsverhältnisse zielenden proletarischen Öffentlichkeit verbaut: War literarische Öffentlichkeit des frühen Bürgertums noch als Vorform einer umfassenden bürgerlichen Öffentlichkeit interpretierbar, so ist dies hier nicht möglich.

Aber diese das Räsonnement bereits einschließende literarische Öffentlichkeit, die in der Arbeiter-Musikbewegung eben erst sich zu entwickeln begann, war auch innerhalb der Sozialdemokratie und der Arbeiter-Musikbewegung selbst gefährdet.

> "Das Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit rechnete mit der strikten Trennung des öffentlichen vom privaten Bereich, wobei die Öffentlichkeit der zum Publikum versammelten Privatleute, die den Staat mit Bedürfnissen der Gesellschaft vermittelt, selbst zum privaten Bereich zählte" (Habermas 1975, S 211).

Mit der Ausdehnung der Sphäre der Öffentlichkeit auch über den privaten Bereich, die, gemeinsam mit der Ausdehnung der Sphäre der zur Öffentlichkeit Zugelassenen auch auf die Masse der Nicht-Eigentümer, den Zerfall der Öffentlichkeit einleitete und die sich auch die Freizeit unterwarf, indem sie in ihr nur mehr unpolitische (oder vielmehr: entpolitisierte) Öffentlichkeit jenseits des unmittelbaren Bezugs und der Eingebundenheit auf bzw. in die Produktionsverhältnisse zuließ, wurde dieses von Habermas beschriebene Modell unanwendbar.

> "Es entsteht nämlich eine repolitisierte Sozialsphäre, die sich weder soziologisch noch juristisch unter Kategorien des Öffentlichen oder Privaten subsumieren läßt. In diesem Zwischenbereich durchdringen sich die verstaatlichten Bereiche der Gesellschaft und die vergesellschafteten Bereiche des Staates

> ohne Vermittlung der politisch räsonierenden Privatleute. Das Publikum wird von dieser Aufgabe durch andere Institutionen weitgehend entlastet" (Habermas 1975, S 211).

Dies erfolgt

> "einerseits durch Verbände, in denen sich die kollektiv organisierten Privatinteressen unmittelbar politische Gestalt zu geben suchen; andererseits durch Parteien, die sich, mit Organen der öffentlichen Gewalt zusammengewachsen, gleichsam über der Öffentlichkeit etablieren, deren Instrumente sie einst waren. ... das Publikum als solches wird in diesen Kreislauf der Macht sporadisch und auch dann nur zu Zwecken der Akklamation einbezogen" (Habermas 1975, S 211 f.; Hervorh. i.O.).

Die Verbände - aus der Privatsphäre stammend - sowie die Parteien - aus der Öffentlichkeit heraus gebildet - betreiben nun anstelle der Privatleute "Machtvollzug und Machtausgleich im Zusammenspiel mit dem Staatsapparat intern";

> "Publizität wird gleichsam von oben entfaltet, um bestimmten Positionen eine Aura von good will zu verschaffen. Ursprünglich garantierte Publizität den Zusammenhang des öffentlichen Räsonnements sowohl mit der legislativen Begründung der Herrschaft als auch mit der kritischen Aufsicht über deren Ausübung. Inzwischen ermöglicht sie die eigentümliche Ambivalenz einer Herrschaft über die Herrschaft der nichtöffentlichen Meinung: sie dient der Manipulation des Publikums im gleichen Maße wie der Legitimation vor ihm. Kritische Publizität wird durch manipulative verdrängt" (Habermas 1975, S 213; Hervorh. i.O.).

Diese Akklamations- und Legitimationsöffentlichkeit bildete sich zum zweiten Mal noch selbst innerhalb der sozialdemokratischen "Gesellschaft in der Gesellschaft", und zwar gerade durch ihren Charakter eines geschlossenen Lagers, das, gesamtkulturell nur bedingt anerkannt und ohne Verfügung über die Produktionsmittel, dem Druck von außen mit der Zentralisierung nach

innen antwortete, indem es versuchte, möglichst jeden Lebensbereich der Arbeiter systematisch zu erfassen und gegen die übrige Gesellschaft außerhalb der Sozialdemokratie abzudichten. Die Kehrseite davon ist dann die Überantwortung der kritischen Publizität der räsonierenden Öffentlichkeit durch die Masse der Mitglieder an ihre Führer, also an die Schicht der Funktionäre. Öffentlichkeit als Manipulation des Publikums und als Legitimation vor ihm wurde im Österreich der Ersten Republik durch die Art der politischen Entscheidungsfindung verstärkt, die wesentlich durch den Zug zur Verlagerung politischer Entscheidungen auf außerparlamentarische Wege und Institutionen gekennzeichnet war. Grundlage dafür war nicht zuletzt das von der Sozialdemokratie verfochtene Prinzip des Proporzsystems (Kaufmann 1978, S 195 f.), das wohl als Pendant der Theorie vom Gleichgewicht der Klassenkräfte in einer Situation der Schwäche gegenüber dem Gegner (aufgrund der Ausgrenzung der Sozialdemokratie von der Verfügung über die Produktionsmittel) interpretierbar ist. Innerhalb der Partei wurde Publizität auf dieselbe Weise hergestellt, wie Habermas sie beschrieben hat (s.o.): Publizität als Erklärung und Rechtfertigung vorab erfolgter Entscheidungen und Tätigkeiten der Parteiführung, nicht jedoch als Ort der Entscheidungsfindung. Das zeigt sich etwa an den Funktionen, die der AZ in der Ersten Republik zugemessen wurden:

> "Was die Zeitung enthielt, war Ausdruck dessen, was der führende Politiker konzipiert hatte. Die Politik der Partei wurde im täglichen Leitartikel deklariert" (Leichter 1970, S 313).

Leichter stellte fest, daß diese Zeit der großen Parteiblätter eine Periode gewesen sei, in der die Menschen ihre Meinung von der Parteipresse formen ließen

(Leichter 1970, S 313).

> "Wer damals seine (Otto Bauers; W.J.) Leitartikel in der Arbeiter-Zeitung gelesen hat, wird nicht selten den Eindruck gehabt haben: Das habe ich ja selber gedacht, und das steht hier jetzt schwarz auf weiß. In dieser großen journalistischen Gabe - zu sagen, was andere fühlten - lag Genialität; sie war die politische Führungsbefähigung Bauers, der anderen niemals etwas aufzwang, sondern in ihnen das Gefühl erweckte, daß sie selbst gedacht oder gefühlt hatten, was Bauer zum Ausdruck brachte" (Leichter 1970, S 314).

Was Habermas für die Verbände - als Interessenvertretungs-Organisationen - formulierte, gilt umso stärker für die nicht direkt der Sammlung und Vertretung der unmittelbar politischen Interessen ihrer Mitglieder dienenden Vereine, die Angebote zur Strukturierung der Freizeit zur Verfügung stellten, und zwar in zwei Richtungen: Zum einen innerhalb der Organisationen, in denen Publizität von oben durch Verbandszeitungen, Gremienbeschlüsse usw. entfaltet wurde (1), zum anderen im Verhältnis der Organisationen zur Partei. Die Mitwirkung der Arbeiter-Gesangvereine an Partei- und

---

(1) Dies ist gerade an der Arbeiter-Sängerbewegung deutlich zu beobachten: Der Prozeß der inhaltlichen Zentralisierung in der zweiten Phase der Arbeiter-Sängerbewegung zwischen etwa 1924 und 1929 (nämlich Bekämpfung der Liedertafelliteratur und Humoristika durch Pflicht- und Wahlchöre, Chorprüfungskommissionen und Rezensionen in der ASZ, Polemiken gegen gesellige Rituale, Propagierung zunächst der "großen" Musik, Propagierung von Chorzusammenlegungen und gemischten Chören etc.) wurde von oben mithilfe der ASZ, des Verlags des ÖASB, durch Fortbildungskurse und über die Vermittlung der zwischen Verband und einzelne Vereine geschalteten Gremien der Gaue entfaltet, und zwar meist gegen die Praxis der Vereine, um die in den einzelnen Vereinen vorgefundene Realität zu beeinflussen und zu verändern; was Langewiesche den "Zweifrontenkampf" der kulturellen Führer der Sozialdemokratie genannt hat (Langewiesche 1979 b, S 45), ist Ausdruck hiervon.

Gewerkschaftsveranstaltungen, ja selbst teilweise bei Aufmärschen, hatte von der Funktion her wenig andere Bedeutung als die, die von oben entfaltete, Akklamation und Legitimation heischende Publizität der Partei dekorativ zu umrahmen. Die Mitwirkung von Arbeitersängern wurde somit instrumentalisiert für den Zweck dieser von oben entfalteten Publizität. Das Anhören eines Musikstücks, vielleicht gar noch eines Tendenzlieds oder Kampflieds, fügt sich denn auch bruchlos, gleichsam wie ein Ausrufezeichen, an das Anhören eines Vortrags eines Parteifunktionärs vor versammeltem sozialdemokratischen Publikum, dessen Öffentlichkeit beschränkt wird auf die konsumative Rolle des Zuhörers. Seine Meinung kann das Publikum hier nur mehr kundtun durch unterschiedliche Stärkegrade des Beifalls.

Pfoser hat Parallelen festgestellt zwischen der sozialdemokratischen Festkultur und barock-feudaler Repräsentation sowie säkularisierter Heilserwartung; die "ornamentale Ausgestaltung der Politik" besaß, nach Pfoser, "halluzinatorischen Charakter", unter anderem, weil die sozialdemokratischen Massenaufmärsche und Festspiele der letzten Jahre der Zeit der Ersten Republik eine Stärke, Geschlossenheit und Macht der Bewegung vortäuschten, die real nicht bestand (Pfoser 1980, S 73 - 78), weil ihr statt der Macht über die Produktionsmittel und Produktionsverhältnisse nur die Macht über die Organisierung der Arbeiterfreizeit geblieben war. Zu vermuten ist, daß ein ganz wesentlicher Aspekt dieser pompösen Feste, an denen die Arbeitersänger meist an zentraler Stelle mitwirkten, die Repräsentation auf der Basis der von oben entfalteten Publizität der Legitimations- und Akklamationsöffentlichkeit war. Dasselbe gilt wohl

für deren Wiederholung im Kleinen: die "sozialistischen" Oratorien und Kantaten (1).

Vor dem Hintergrund der Unmöglichkeit, Öffentlichkeit als proletarische Öffentlichkeit auf der Basis ihrer Verschränkung mit der Verfügung über die Produktionsmittel und -verhältnisse zu entfalten, vor dem Hintergrund der - gesellschaftlich aufgezwungenen - Beschränkung auf eine depravierte literarische Öffentlichkeit der Freizeit, in der selbst noch das Potential des Räsonnements, das in den letzten Jahren vor der Auflösung der Sozialdemokratie in der Arbeiter-Musikbewegung ansatzweise entwickelt werden konnte, instrumentalisiert wurde und sich deshalb und durch die Isolation vom Zusammenhang mit den Produktionsverhältnissen nicht über den engen Rahmen des Literarischen hinaus entfalten konnte, vor diesem Hintergrund erübrigt sich die Frage nach Politisierung oder Verbürgerlichung der Arbeiter-Musikbewegung ebenso,

---

(1) Theweleit hat die Massenaufmärsche in geordneter Formation, wie sie die Nationalsozialisten durchführten, beschrieben als ausnahmsweise Zulassung ansonsten tabuisierter Triebe und Wunschproduktionen, die aber - in der geregelten Formation der Marschierenden - gleich wieder kanalisiert und reglementiert wurden. Möglichweise böte eine an Theweleits Aussagen orientierte Analyse der sozialdemokratischen Massenaufmärsche und -festspiele neue Erkenntnisse und Perspektiven über die großen Feste der Sozialdemokratie: als ornamentale Ausgestaltung von Wunschproduktionen, die - sei es innerhalb der Partei durch ihren bekannten Puritanismus, sei es von außen durch die Übermacht der Gegner - öffentlich sonst nicht zugelassen waren, hier aber, von oben entfaltet und eingebettet in die Öffentlichkeit der Akklamation und Legitimation, durch ihre öffentliche Inszenierung in kanalisierter Form als Ritual der Masse erlebt und ausgedrückt werden konnten. Näheres Eingehen auf diesen Bereich ist in diesem Rahmen einer Arbeit über die Arbeiter-Musikbewegung nicht möglich (vgl. Theweleit 1980, S 447 - 454).

wie die nach der Entwicklung einer "Gegenkultur": Diese war objektiv unter den gegebenen Bedingungen der Zeit der Ersten Republik für die Sozialdemokratie und ihre Kulturorganisationen nicht erreichbar; in der Frage danach ist die negative Antwort vorab einprogrammiert, weil Gegenkultur einer entwickelten Gegenöffentlichkeit als Basis bedarf.

> "Sobald der Arbeiter an der bürgerlichen Öffentlichkeit teilnimmt, Wahlsiege errungen, gewerkschaftliche Initiative ergriffen hat, steht er vor einem Dilemma. Er kann von dieser in bloße Mittel zersetzten Öffentlichkeit nur einen 'privaten' Gebrauch machen. Nach dieser Regel des Privatgebrauchs funktioniert die Öffentlichkeit; nach den Regeln, in denen sich Erfahrungen und Klasseninteressen der Arbeiter organisieren, funktioniert sie nicht. Das Arbeiterinteresse erscheint in der bürgerlichen Öffentlichkeit lediglich als ein gigantisches, kumuliertes 'Privatinteresse', nicht als eine kollektive Produktionsweise qualitativ neuer Formen von Öffentlichkeit und von öffentlichem Bewußtsein. In dem Maße, wie die Interessen der Arbeiterklasse nicht mehr als genuine, autonome Interessen gegenüber der bürgerlichen Öffentlichkeit formuliert und vertreten werden, ist der Verrat einzelner Repräsentanten der Arbeiterbewegung kein individuelles Problem mehr. Er ist keine Frage der Charakterstärke des Einzelnen. Dadurch, daß sie die Mechanismen der bürgerlichen Öffentlichkeit für ihre Sache nutzen wollen, werden sie objektiv zu Verrätern an der Sache, die sie vertreten" (Negt/Kluge 1977, S 26; Hervorh. nicht ber.).

ANHANG I: Tabellen zur quantitativen Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich in der Zeit der Ersten Republik

Die folgenden Daten und Tabellen sind gruppiert in zwei Bereiche: zunächst Längsschnitte zur quantitativen Entwicklung der Organisationen des ÖASB zwischen 1918 und 1934, anschließend Querschnitte zur quantitativen Erfassung der finanziellen, musikalischen und sozialen Situation der Arbeiter-Sängerbewegung im Jahr 1930.

Die Längsschnitte beruhen auf der Sammlung und Auswertung einer Vielzahl von Daten aus sehr unterschiedlichen Quellen. Daraus resultiert das erste Problem der vorgelegten Zahlen: Es gibt mehrfach einander widersprechende Zahlenangaben; solche zusätzlichen Zahlen wurden in den Anmerkungen angeführt. Bei der Auswahl der in die Tabellen aufgenommenen Zahlen, wenn für eine Position in der Tabelle mehrere unterschiedliche Angaben vorlagen, wurde einerseits vom Kriterium der zu vermutenden Zuverlässigkeit der jeweiligen Quellen ausgegangen, andererseits versucht, die Zahlen einer Tabelle möglichst auf der Basis des selben Quellentypus wiederzugeben, etwa nach Möglichkeit nach der ASZ. Das zweite Problem der folgenden Tabellen der Längsschnitte ergibt sich daraus, daß einige der Quellen für ihre Angaben kein exaktes Datum als Stichtag angeben; es bestehen daher gewisse Unsicherheiten in den Fällen, in denen entweder Zahlen von einander nicht entsprechenden Stichtagen zweier Jahre verglichen werden, oder in denen Zahlen mit bekanntem Stichtag mit Zahlen eines anderen Jahrs ohne Kenntnis des Stichtags in Beziehung gesetzt werden. Ein drittes Problem resul-

tiert aus der Tatsache, daß die Mitgliederzahlen, die in den folgenden Tabellen angegeben sind, vermutlich deshalb zu niedrig sind, weil die einzelnen Arbeiter-Gesangvereine häufig arbeitslose Mitglieder nicht meldeten und sogar mit der Meldung auch von nicht-arbeitslosen Mitgliedern nachlässig waren (vgl. die Anmerkung oben auf S 363 dieser Arbeit). Als viertes Problem tritt weiters hinzu, daß die Daten aufgrund der Quellenlage teilweise lückenhaft bleiben mußten.

Die Querschnitte wurden abgedruckt oder abgeschrieben aus Fränkel o.J., jedoch mit Ausnahme der Tabellen 16 a und 16 b, die aus den Zahlen derselben Veröffentlichung errechnet wurden. Die Angaben basieren auf einer Umfrage, die der ÖASB 1930 durchführte und auf die rund 80 % aller Vereine des ÖASB mit zusammen rund 84 % der Mitglieder antworteten. Zum berufsstatistischen Teil (Tabellen 13, 14, 15, 16 a, 16 b) machten allerdings nur 74 % der Vereine mit 79 % der Mitglieder Angaben. Verzerrungen der Angaben Fränkels im Vergleich zur Realität können sich daraus ergeben, daß die Vereine, die den Fragebogen nicht beantwortet hatten, im Durchschnitt wesentlich weniger Mitglieder hatten, so daß bei diesen immerhin 20 % der Vereine wohl davon ausgegangen werden kann, daß ihre Aktivitäten, ihr finanzieller Rahmen etc. wesentlich geringer waren, als die der anderen 80 %. Unsicherheiten ergeben sich in Fränkels Tabellen durch eine größere Zahl von Druck- und Rechenfehlern (1). Aufgedeckt wer-

(1) Hier ist im übrigen festzuhalten, daß Fränkel äußerst unsystematisch bei der Auf- und Abrundung von Prozentangaben vorgegangen ist. Diese Angaben Fränkels wurden in den folgenden Tabellen nicht vereinheitlicht, um den Anmerkungs-

den konnten nur solche Fehler, bei denen durch Zahlen an anderer Stelle der Tabellen eine Kontrolle möglich war; dies wurde jeweils in den Anmerkungen festgehalten. Möglicherweise sind aber auch Zahlenangaben Fränkels, bei denen ein solcher Vergleich nicht möglich war, manchmal fehlerhaft.

---

apparat nicht zu überlasten. Die durch Rundungsfehler entstandenen falschen Zahlen haben zudem eine Abweichung, die unter einem Prozent liegt.

Tabelle 1: Quantitative Entwicklung der Arbeiter-Gesangvereine in der Ersten Republik

Jahr	Zahl der Vereine	Zahl der Mitglieder	durchschnittliche Mitgliederzahl	Quelle
1918 (1)	43			ASZ 1 (Januar)/1919, S 5
1919 (2)	216	7368	34,1	ASZ 7 (Sept.)/1919, S 3
1920 (3)	256	9064	35,4	ASZ 1/1921, S 2
1921 (3)	340	11.832 (4)	34,8	ASZ 1/1922, S 4
1922 (3)	380	12.873	33,9	ASZ 1/1923, S 2
1923 (5)	446	14.950	33,5	ASZ 1/1924, S 3
1924 (3)	504	15.295	30,3	ASZ 1/1925, S 13, ASZ 2/1925, S 13
1925 (6)	456	15.178	33,3	ASZ 11/1926, S 12
1926 (3)	462	14.825	32,1	ASZ 1/1927, S 30
1927 (7)	473	15.228 (8)	32,2	ASZ 1/1928, S 15
1928 (7)	473	15.589 (9)	33,0	ASZ 1/1929, S 15
1929 (10)	452	15.255 (11)	33,8	Vorstandsbericht ÖASB 1930, S 5, 1933, S 3
1930 (10)	419 (12)	14.024	33,5	Jahrbuch 1930, S 423
1931 (10)	378	12.563	33,2	Jahrbuch 1931, S 392
1932 (10)	360	11.624 (13)	32,3	Jahrbuch 1932, S 355 f.

Für 1933 und 1934 sind mir keine Angaben bekannt.

---

(1) Stichtag: 15. 12. 1918; Angaben über den Mitgliederstand liegen nicht vor.

(2) Stichtag: 25. 8. 1919.

(3) Stichtag jeweils 31. 12. des angegebenen Jahres.

(4) Zobl (1978, S 140) nennt - ohne Angabe des Stichtags - fälschlich 250 Vereine mit 10.000 Mitgliedern.

(5) Stichtag: 20. 12. 1923; das Protokoll ÖASB 1926 nennt für

"Ende" 1923 420 Vereine mit 14.150 Mitgliedern (S 13); Fränkel (1948, S 36) nennt - ohne Angabe des Stichtags - 423 Vereine mit 14.080 Mitgliedern.

(6) Stichtag: 31. 10. 1925; das Protokoll ÖASB 1926 nennt für "Ende" 1925 461 Vereine mit 15.190 Mitgliedern (S 13).

(7) Stichtag jeweils 15. 12. des angegebenen Jahres.

(8) Jahrbuch 1927 gibt - ohne Nennung des Stichtags - 471 Vereine mit 15.106 Mitgliedern an (S 271). Das Protokoll ÖASB 1928 über den 1. Bundestag, der vom 7. bis 9. 4. 1928 tagte, vermerkt ohne Angabe des Stichtags (wahrscheinlich bezogen auf 1927) 466 Vereine mit 14.763 Mitgliedern (S 16). Langewiesche (1979 a, S 388) übernahm die Zahlen aus dem Jahrbuch 1927.

(9) Jahrbuch 1928 gibt - ohne Nennung des Stichtags - 476 Vereine mit 15.714 Mitgliedern an (S 352).

(10) Stichtag nicht bekannt.

(11) Jahrbuch 1929 gibt - ohne Nennung des Stichtags - 463 Vereine mit 14.459 Mitgliedern an (S 413). In der obigen Tabelle wurde versucht, möglichst die Daten zum Ende eines jeden Kalenderjahres zu erfassen; insofern dürften die Zahlen des Vorstandsberichts ÖASB 1930 das richtige Bild geben, da sie sich auf das "Jahresende" beziehen, während der Redaktionsschluß des Jahrbuchs wahrscheinlich einige Wochen vor Jahresende lag. Fränkel (1948, S 37) nennt ebenfalls die Zahlen der Vorstandsberichte. Mit geringfügiger Abweichung stimmt zudem mit der in der Tabelle angegebenen Zahl ASZ 1/1930, S 14, überein: Dort sind 15.258 Mitglieder genannt; die Vereinszahl ist dort nicht angegeben.

(12) Fränkel o.J. (S 2) gibt 421 Vereine an; der Zahl von 489 Vereinen in einer Anmerkung auf S 4 derselben Schrift dürfte ein Irrtum oder Druckfehler zugrunde liegen.

(13) Die Zahlen stimmen überein mit folgenden Quellen, die ebenfalls keinen Stichtag angeben (im Vorstandsbericht ÖASB 1933 mit dem Vermerk "Jahresende"): Fränkel 1948, S 37; Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 4; Langewiesche (1979 a, S 388) übernahm ebenfalls diese Zahl.

Tabelle 2a: Verteilung der Vereine und Mitglieder auf die Gaue in den Jahren 1920, 1921, 1922

Stichtag:	25. 3. 1920 (1)		30. 4. 1921 (2)		Index (3)	31. 3. 1922 (4)		Index (5)
Gau	Zahl der Vereine	Mitgl.	Zahl der Vereine	Mitgl.		Zahl der Vereine	Mitgl.	
Bruck/Mur	16	457	19	550	120,35	26	735	133,64
Graz	26	869	36	1219	140,28	43	1433	117,56
Innsbruck	7	205	14	399	194,63	17	487	122,06
Klagenfurt	10	330	16	503	152,42	20	606	120,48
Linz	24	785	33	1061	135,16	45	1398	131,76
Mödling	9	222	11	330	148,65	17	568	172,12
Salzburg	5	167	5	184	110,18	7	265	144,02
Vorarlberg	2	58	-	-	-	-	-	-
Waidhofen/Ybbs	6	142	7	176	123,94	10	251	142,61
Wien	45	2384	58	2813	117,99	64	3126	111,13
Wien-Floridsdorf	17	586	18	672	114,68	24	790	117,56
Wiener Neustadt	31	1141	40	1276	111,83	55	1740	136,36
Wilhelmsburg	10	330	14	530	160,61	16	517	97,55
Zeltweg-Knittelfeld	8	227	8	252	111,01	10	203	80,56
Zusammen:	215	7903	279	9965	126,09	354	12.119	121,62

(1) ASZ 4/1920, S 3 f.

(2) ASZ 5/1921, S 3

(3) Um die Veränderungen der Mitgliederzahlen in den einzelnen Gauen vergleichbar zu machen, wurde wie folgt vorgegangen: Die Mitgliederzahlen, die für März 1920 angegeben sind, wurden jeweils auf die Zahl 100 zurückgerechnet, so daß die Veränderungen der Zahlen von März 1920 auf April 1921 jeweils vom gleichen Wert ausgehend (eben 100) angebbar wurden. Anders ausgedrückt: Wenn die Mitgliederzahlen des Jahres 1920 100 % sind, dann haben die jeweiligen Gaue eine Veränderung der Mitgliederzahlen gemäß den Indexzahlen erfahren; Gau Graz hatte beispielsweise 1920 869 Mitglieder (=100 %), 1921 1219 Mitglieder (=140,28 % bezogen auf 1920), daher einen Zuwachs von 40,28 %.

(4) ASZ 4/1922, S 2

(5) Vgl. oben Anm. 3, jedoch mit folgender Veränderung: Diese Indexzahlen geben nun die Veränderungen der Mitgliedszahlen von 1921 auf 1922 an, d.h. nun wurden die Zahlen des Jahres 1921 auf den Wert 100 zurückgerechnet.

Tabelle 2b: Verteilung der Vereine und Mitglieder auf die Gaue in den Jahren 1924, 1929, 1930, 1932

Stichtag:	30. 6. 1924 (1)		Ende 1929 (2)		Ende 1930 (3)	Ende 1932 (4)		Index (5)
Gau	Zahl der Vereine	Mitgl.	Zahl der Vereine	Mitgl.	Zahl der Vereine	Zahl der Vereine	Mitgl.	
Amstetten	-	-	16	320	16	14	311	97,19
Baden	-	-	30	657	25	21	519	79,0
Bruck/Leitha	-	-	12	254	13	8	161	63,39
Bruck/Mur	31	942	32	905	32	29	800	88,39
Ebenfurth	-	-	11	294	10	7	196	66,67
Gänserndorf	8	311	5	144	-	-	-	-
Gloggnitz	-	-	12	534	12	11	322	60,3
Gmünd	-	-	10	283	10	10	247	87,28
Götzendorf	15	503	-	-	-	-	-	-
Graz	40	1299	36	1203	34	33	864	71,82
Innsbruck	20	548	12	267	10	6	198	74,16
Klagenfurt	33	908	32	937	29	26	790	84,31
Knittelfeld	15	494	21	658	17	16	470	71,43
Linz	51	1544	40	1194	34	29	923	77,3
Mödling/Liesing	11	399	11	337	11	7	218	64,69
Salzburg	13	371	16	427	14	10	294	68,85
Schrems	10	348	-	-	-	-	-	-
St. Pölten (6)	-	-	16	506	13	20	676	133,6
Traisen	-	-	8	304	7	-	-	-
Vorarlberg	-	-	6	185	6	5	126	68,11
Waidhofen/Ybbs (7)	13	362	-	-	-	-	-	-
Wien	76	3466	88	4867	95	82	3840	78,9
Wien-Floridsdorf (8)	24	871	-	-	-	-	-	-
Wiener Neustadt	82	2458	38	979	33	26	669	68,34
Wilhelmsburg	21	794	-	-	-	-	-	-
Zusammen (9):	464	15.630 (10)	452	15.255	421	360	11.624	76,2

(1) ASZ 7/1924, S 4

(2) Vorstandsbericht ÖASB 1930, S 5

(3) Fränkel o.J., S 2

(4) Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 4

(5) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a, jedoch mit folgender Veränderung: Der Index mißt die Veränderung der Mitgliederzahlen zwischen 1929 und 1932, d.h. die Mitgliedszahlen des Jahres 1929 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet; der Wert gibt also an, wie hoch der Mitgliederstand 1932 in Prozenten war, verglichen mit dem Mitgliederstand des Jahres 1929.

(6) Die Erhöhung der Vereins- und Mitgliederzahlen des Gaus St. Pölten nach 1930 dürfte wohl auf die Auflösung des Gaus Traisen zurückzuführen sein, dessen Vereine wahrscheinlich dem Gau St. Pölten angeschlossen wurden.

(7) Im Original eigentlich "Waidhofen/Ybbs - Amstetten"; die weitere quantitative Entwicklung des Gaus ist daher wohl an den Zahlen des Gaus Amstetten abzulesen.

(8) Der Gau Wien-Floridsdorf wurde 1929 aufgelöst und seine Vereine dem Gau Wien zugeordnet (vgl. ASZ 4/1930, S 54).

(9) Im gesamten Bundesgebiet sank die Mitgliederzahl der Arbeiter-Gesangvereine zwischen 1924 und 1929 um 2,4 % (errechnet aus den angeführten Zahlen).

(10) Die in der Quelle angegebenen Summen der Vereins- und Mitgliederzahlen stimmen nicht überein mit den tatsächlichen Summen, die sich durch Addition der einzelnen Werte ergeben; die Addition ergibt 463 Vereine und 15.618 Mitglieder, weicht also geringfügig von den in der ASZ abgedruckten Summen ab.

Tabelle 3: Verteilung der Vereine und Mitglieder auf die Bundesländer

Teil 1: 1927, 1928, 1929 (1)

	1927 Zahl der Vereine	1927 Zahl der Mitgl.	1928 Zahl der Vereine	1928 Zahl der Mitgl.	Index (2)	1929 Zahl der Vereine	1929 Zahl der Mitgl.	Index (3)
Wien	93	4684	99	5126	109,4	90	4559	88,9
Niederösterreich	179 (4)	4854	153	4205	96,0	169	3804	90,5
Burgenland			16	454		13	243	53,5
Oberösterreich	42	1333	43	1250	93,8	39	1346	107,7
Salzburg	13	371	13	404	108,9	16	406	100,5
Kärnten	34	876	37	970	110,7	32	937	96,6
Steiermark	93	2576	96	2784	108,1	86	2672	96,0
Tirol	12	280	12	274	97,9	12	284	103,6
Vorarlberg	5	132	7	247	187,1	6	208	84,2
Gesamt	471	15.106	476	15.714	104,0	463	14.459	92,0

(1) Quellen: 1927: Jahrbuch 1927, S 271
1928: Jahrbuch 1928, S 352
1929: Jahrbuch 1929, S 413

(2) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a; die Zahlen dieser Rubrik geben die Veränderung der Mitgliederzahlen vom Jahr 1927 auf das Jahr 1928 an, die Werte von 1927 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet.

(3) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a und Anm. 2 auf dieser Seite; jetzt allerdings sind die Veränderungen von 1928 auf 1929 angegeben, die Werte von 1928 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet.

(4) 1927 trennte die Statistik im Jahrbuch nicht zwischen Niederösterreich und Burgenland; daher ist auch der Index für die Veränderung der Mitgliederzahlen zwischen 1927 und 1928 für beide Bundesländer zusammen angegeben.

Tabelle 3: Verteilung der Vereine und Mitglieder auf die Bundesländer

Teil 2: 1930, 1931, 1932 (1)

	1930 Zahl der Vereine	1930 Zahl der Mitgl.	Index (2)	1931 Zahl der Vereine	1931 Zahl der Mitgl.	Index (3)	1932 Zahl der Vereine	1932 Zahl der Mitgl.	Index (4)
Wien	81	4391	96,3	78	4002	91,1	71	3552	88,8
Niederösterreich	144	3886	102,2	124	3281	84,4	122	3314	101,0
Burgenland	15	372	153,1	14	337	90,6	13	300	89,0
Oberösterreich	37	1121	83,3	31	1053	93,9	30	954	90,6
Salzburg	14	396	97,5	11	350	88,4	9	253	72,3
Kärnten	31	880	93,9	25	806	91,6	26	772	95,8
Steiermark	80	2510	93,9	81	2320	92,4	77	2115	91,2
Tirol	11	291	102,5	9	275	94,5	7	238	86,5
Vorarlberg	6	177	85,1	5	139	78,5	5	126	90,6
Gesamt	419	14.024	97,0	378	12.563	89,6	360	11.624	92,5

(1) Quellen: 1930: Jahrbuch 1930, S 423
1931: Jahrbuch 1931, S 392
1932: Jahrbuch 1932, S 356

(2) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a; die Zahlen dieser Rubrik geben die Veränderung der Mitgliederzahlen vom Jahr 1929 auf das Jahr 1930 an, die Werte von 1929 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet.

(3) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a und Anm. 2 auf dieser Seite; jedoch sind jetzt die Veränderungen von 1930 auf 1931 angegeben, die Werte von 1930 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet.

(4) Vgl. Anm. 3 zu Tabelle 2a und Anm. 2 auf dieser Seite; jedoch sind jetzt die Veränderungen von 1931 auf 1932 angegeben, die Werte von 1931 wurden auf den Wert 100 zurückgerechnet.

Tabelle 4: Ausgewählte Daten zur quantitativen Entwicklung der Arbeiter-Gesangvereine in Wien in der Ersten Republik

Jahr	Wien Zahl der Vereine	Wien Zahl der Mitgl.	Wien-Floridsdorf Zahl der Vereine	Wien-Floridsdorf Zahl der Mitgl.	Zusammen: Zahl der Vereine	Zusammen: Zahl der Mitgl.	durchschnittliche Mitgliederzahl (Wien + Wien-Floridsdorf)	Quelle
1920 (1)	45	2384	17	586	62	2970	47,9	ASZ 4/1920, S 4
1921 (2)	58	2813	18	672	76	3485	45,9	ASZ 5/1921, S 3
1922 (3)	64	3126	24	790	88	3916	44,5	ASZ 4/1922, S 2
1923 (4)	65	ca. 3000						Fränkel 1948, S 36
1924 (5)	76	3466	24	871	100	4337	43,4	ASZ 7/1924, S 4

	Wien (gesamt) Zahl der Vereine	Wien (gesamt) Zahl der Mitglieder	durchschnittliche Mitgliederzahl	
1927 (6)	93	4684	50,4	Jahrbuch 1927, S 271
1928 (6)	99	5126	51,8	Jahrbuch 1928, S 352
1929 (7)	88	4867	55,3	Vorstandsbericht 1930, S 5
1930 (8)	81	4391	54,2	Jahrbuch 1930, S 423
1931 (9)	78	4002	51,3	Jahrbuch 1931, S 392
1932 (10)	71	3552	50,0	Jahrbuch 1932, S 356

(1) Stichtag: 25. 3. 1920

(2) Stichtag: 30. 4. 1921

(3) Stichtag: 31. 3. 1922

(4) Stichtag nicht bekannt

(5) Stichtag: 30. 6. 1924

(6) Stichtage nicht bekannt; nachdem die Jahrbücher ihre Angaben nach Bundesländern aufschlüsselten, ist anzunehmen, daß die Zahlen den damals noch bestehenden Gau Floridsdorf beinhalten.

(7) Stichtag nicht bekannt (vermutlich Jahresende); der Gau Wien-Floridsdorf wurde 1929 dem Gau Wien angegliedert (vgl. ASZ 4/1930, S 54). Für dieses Jahr liegen auch einige andere, widersprechende Angaben vor: 90 Vereine mit 4559 Mitgliedern (Jahrbuch 1929, S 413); 93 Vereine (errechnet aus AZ 7. 4. 1931, S 5); 4787 Mitglieder (ASZ 1/1930, S 14); mit Stichtag 31. 12. 1929: 91 Vereine mit 5060 Mitgliedern (ASZ 4/1930, S 54 f.).

(8) Stichtag nicht bekannt (vermutlich Jahresende); auch hier liegen andere, widersprechende Angaben vor: 90 Vereine einschließlich der Vereine des Bezirks Stockerau (errechnet aus AZ 7. 4. 1931, S 5); 90 Vereine mit 4904 Mitgliedern (ASZ 5/1931, S 70).

(9) Stichtag nicht bekannt (vermutlich Jahresende); nach anderen, widersprechenden Angaben: 90 Vereine mit 4713 Mitgliedern (AZ 25. 4. 1932, S 7).

(10) Pinter L. (1968, S 23) gibt 84 Vereine mit rund 4700 Mitgliedern an, allerdings könnte sich (bei anderer Interpretation der Grammatik des betreffenden Satzes) diese Angabe auch auf 1928 beziehen. Auch der Stichtag für 1932 ist nicht bekannt (vermutlich Jahresende).

Tabelle 5: Vergleich der Mitgliederbewegungen der Arbeiter-Gesangvereine und der Partei in der Ersten Republik (1)

Jahr	Mitgliedszahlen der Arbeiter-Gesangvereine	Index (2)	Mitgliedszahlen der SDAP	Index (2)
1919	7368	62,3	332.391	72,1
1920	9064	76,6	335.836	72,8
1921	11.832	100,0	461.150	100,0
1922	12.873	108,8	553.022	119,9
1923	14.950	126,4	414.237	89,8
1924	15.295	129,3	566.124	122,8
1925	15.178	128,3	576.107	124,9
1926	14.825	125,3	595.417	129,1
1927	15.228	128,7	669.686	145,2
1928	15.589	131,8	713.834	154,8
1929	15.255	128,9	718.056	155,7
1930	14.024	118,5	698.181	151,4
1931	12.563	106,2	653.605	141,7
1932	11.624	98,2	648.497	140,6

(1) Zu den Quellen der Mitgliedszahlen der Arbeiter-Gesangvereine vgl. oben Tabelle 1; die Mitgliedszahlen der Partei wurden entnommen aus Kulemann 1979, S 298.

(2) Beide Rubriken geben an, wieviele Prozent Mitglieder die Arbeiter-Gesangvereine bzw. die Partei jeweils im Vergleich zum Jahr 1921 hatten; zu diesem Zweck wurden die Mitgliedszahlen für 1921 auf den Wert 100 zurückgerechnet. Das Jahr 1921 wurde im Hinblick auf die folgende Graphik gewählt, weil die beiden Kurven durch ihre Lage auf der Basis des Vergleichsjahres 1921 am übersichtlichsten vergleichbar sind.

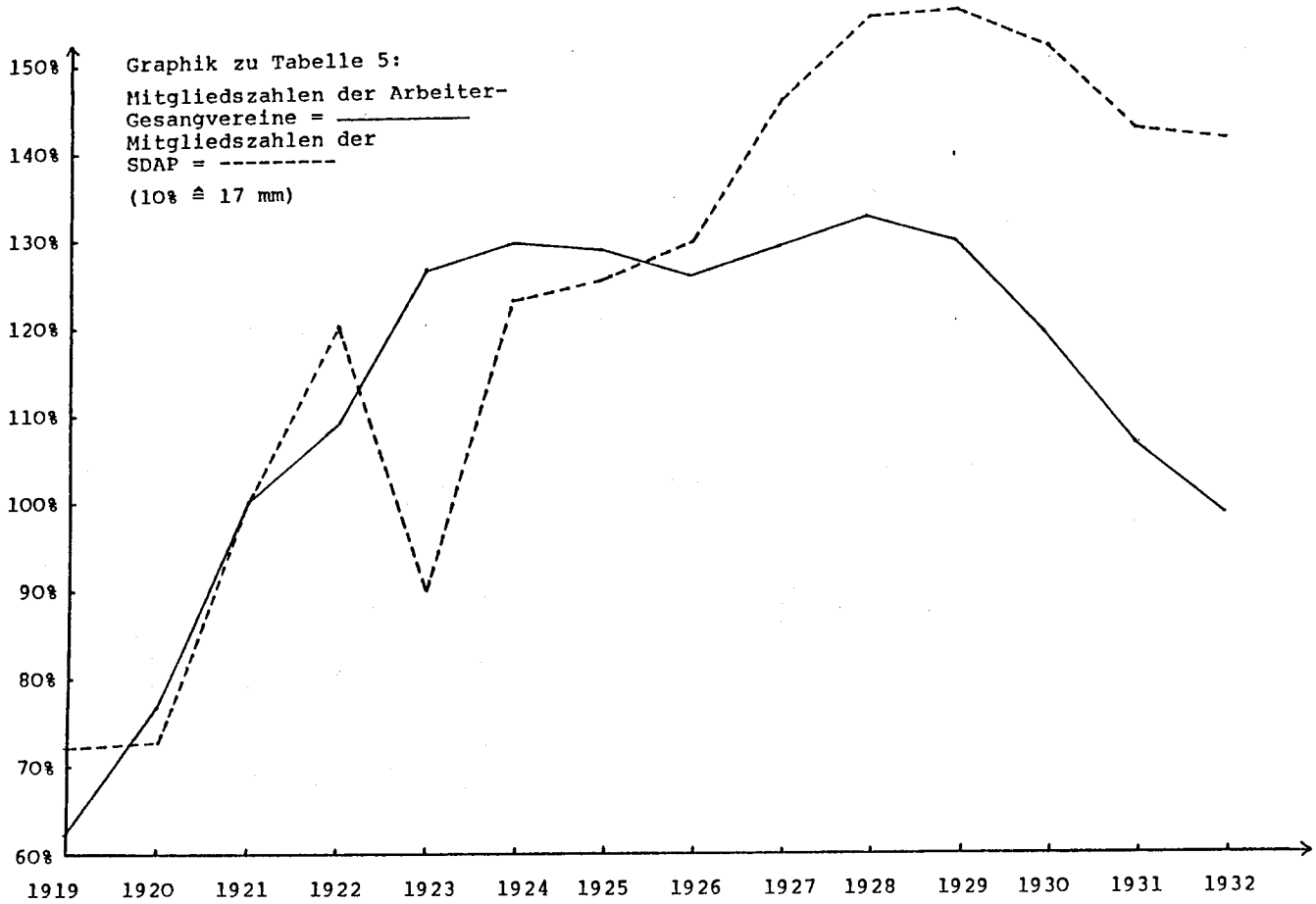

Graphik zu Tabelle 5:
Mitgliedszahlen der Arbeiter-Gesangvereine = ————
Mitgliedszahlen der SDAP = ---------
(10% ≙ 17 mm)
150%
140%
130%
120%
110%
100%
90%
80%
70%
60%
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932

Tabelle 6a: Anzahl der Männer und Frauen in den Arbeiter-Gesangvereinen in absoluten Zahlen

Jahr	Anzahl der			Anzahl der Mitglieder in			Anzahl der Mitglieder insgesamt	
	Männerchöre	Frauenchöre	gemischten Chöre	Männerchören	Frauenchören	gemischten Chören	männlich	weiblich
1926 (1)	374	18	71	10.797	616	3605		
1927 (2)	356	24	91	9910	813	4383	12.388	2718
1928 (3)	317	24	135	8510	724	6480	12.213	3501
1929 (4)	298	25	140	7716	661	6082	11.038	3421
1930 (5)	230	21	168				10.206	3818
1931 (6)	200	20	158				8939	3624
1932 (7)	182	19	159	4268	449	6907	8260	3364

Tabelle 6b: Anzahl der Männer und Frauen in den Arbeiter-Gesangvereinen in Prozentzahlen (8)

Jahr	Anzahl der			Anzahl der Mitglieder in			Anzahl der Mitglieder insgesamt	
	Männerchöre	Frauenchöre	gemischten Chöre	Männerchören	Frauenchören	gemischten Chören	männlich	weiblich
1926	80,8%	3,9%	15,3%	71,9%	4,1%	24,0%		
1927	75,6%	5,1%	19,3%	65,6%	5,4%	29,0%	82,0%	18,0%
1928	66,6%	5,0%	28,4%	54,2%	4,6%	41,2%	77,7%	22,3%
1929	64,4%	5,4%	30,2%	53,4%	4,6%	42,1%	76,3%	23,7%
1930	54,9%	5,0%	40,1%				72,8%	27,2%
1931	52,9%	5,3%	41,8%				71,2%	28,8%
1932 (9)	50,6%	5,3%	44,2%	36,7%	3,7%	59,4%	71,1%	28,9%

(1) Stand vom September 1926; Protokoll ÖASB 1926, S 13 f.

(2) Jahrbuch 1927, S 271. Das Protokoll ÖASB 1928 (S 16) gibt - bei sonst gleichen Angaben - 86 gemischte Chöre mit 4040 Mitgliedern an. Im folgenden wurden jeweils die Zahlen aus den entsprechenden Jahrbüchern entnommen, da sie für jedes Jahr vorliegen, die Protokolle und Berichte des ÖASB hingegen nicht, weshalb die Vergleichbarkeit der Zahlen der Jahrbücher besser ist. In Kauf genommen wurde dabei, daß die - möglicherweise exakteren - Zahlen der Veröffentlichungen des ÖASB nur in den Anmerkungen aufscheinen.

(3) Jahrbuch 1928, S 352

(4) Jahrbuch 1929, S 413; andere Angaben lauten nach Protokoll ÖASB 1930 (S 5): 274 Männer-, 27 Frauenchöre und 151 gemischte Chöre, sowie insgesamt 10.955 männliche und 4300 weibliche Mitglieder. In der Tabelle des Protokolls sind 4380 weibliche Mitglieder angegeben, jedoch wurde diese Zahl in der Debatte um den Bericht des Bundesvorstands auf Anfrage hin korrigiert zu 4300 (Protokoll ÖASB 1930, S 45).

(5) Jahrbuch 1930, S 423; für 1930 und 1931 differenziert das Jahrbuch nicht nach dem Mitgliederstand der drei Chorarten.

(6) Jahrbuch 1931, S 392; vgl. ferner oben Anm 5.

(7) Jahrbuch 1932, S 355 f.; diese Zahlen stimmen überein mit denen aus dem Vorstandsbericht ÖASB (1933, S 4). Ebenfalls übernommen hat dieselben Zahlen Fränkel 1948 (S 37 f.).

(8) Errechnet aus den Zahlen der Tabelle 6a.

(9) Die Summe von 100,1% bei den Vereinen und 99,8% bei den Mitgliedern in den verschiedenen Chorarten ergibt sich aus Fehlern bei Auf- und Abrundungen.

Tabelle 7a: Quantitative Entwicklung der Kinderchöre und der Arbeiter-Kindersingschulen im ÖASB

Jahr	Wien Anzahl der Schulen	Wien Anzahl der Kinder	gesamtes Bundesgebiet Anzahl der Chöre bzw. Schulen	gesamtes Bundesgebiet Anzahl der Kinder	Quelle
1927			25 (1)		Protokoll ÖASB 1928, S 17
1928			25 (2)		Marini 1928, S 163
1929 (3)	12	1256	ca. 16		ASZ 4/1930, S 54 f., Protokoll ÖASB 1930, S 5
1930 (4)	16	1389	21		ASZ 5/1931, S 70, Fränkel o.J., S 2
1931 (5)	20	1902			AZ 25. 4. 1932, S 7
1932 (6)	20	2063	39	2938	Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 4 f.

Tabelle 7b: Quantitative Entwicklung der Jugendchöre im ÖASB

Jahr	Wien Anzahl der Chöre	Wien Anzahl der Sänger	gesamtes Bundesgebiet Anzahl der Chöre	gesamtes Bundesgebiet Anzahl der Sänger	Quelle
1927	4 (7)		5	343	Protokoll ÖASB 1928, S 16
1929 (8)	12	695			ASZ 4/1930, S 54 f.
1930 (9)	12	808			ASZ 5/1931, S 70
1931 (10)	9	432			AZ 25. 4. 1932, S 7
1932 (11)	12		keine außerhalb von Wien		Vorstandsbericht ÖASB 1933, S 4

(1) Die organisatorischen Träger dieser Vereine waren: Arbeiter-Gesangvereine (9 Kinderchöre), "Kinderfreunde" (8 Chöre), beide genannten Organisationen im Zusammenwirken (7 Chöre) und Ortsstadtschulrat (1 Chor). Über diese Kinderchöre hinaus bestanden noch weitere, deren Zahl nicht vom ÖASB aufgezeichnet wurde, bei den "Kinderfreunden" (Protokoll ÖASB 1928, S 17).

(2) Möglicherweise bezieht sich Marini allerdings noch auf die Zahlen des Jahres 1927.

(3) Vgl. auch AZ 7. 4. 1931, S 5, und - für die Zahl der Vereine - AZ 31. 3. 1930, S 6; das Protokoll ÖASB 1930 nemmt die Zahl der Kinder nicht exakt, sondern meldet "über 1200" (S 5).

(4) Vgl. für Wien ebenso: AZ 7. 4. 1931, S 5; dort mit der Aufschlüsselung: 470 Knaben, 919 Mädchen. Fränkel (o.J.) nennt allerdings für die 21 Kindersingschulen in ganz Österreich rund 1250 Kinder (S 2). Für Wien sind weitere, teilweise abweichende Zahlen bekannt: Die Zeitschrift "Bildungsarbeit" (4-5/1932, S 87) nennt 20 Arbeiter-Kindersingschulen mit 2000 Kindern.

Die AZ vom 17. 2. 1930 nannte noch 11 Kindersingschulen (S 6), die AZ vom 15. 9. 1930 nannte für den Schluß des Schuljahrs 1929/30 12 Schulen (S 6). Zu Schulbeginn des Schuljahrs 1930/31 lag die Zahl bei 14 Kindersingschulen mit 1200 Kindern (AZ 4. 8. 1930, S 5, AZ 15. 9. 1930, S 6). Das Jahrbuch 1930 nennt 16 Schulen mit 2500 Kindern, wobei die Angabe der Zahl der Kinder - verglichen mit den obigen Angaben - wohl falsch ist (S 422).

(5) 637 Knaben und 1265 Mädchen (AZ 25. 4. 1932, S 7). Die AZ vom 5. 10. 1931 nannte noch (wahrscheinlich für Schulbeginn des Schuljahrs 1931/32) 15 Kindersingschulen (S 5). Für ganz Österreich sind mir keine Zahlen bekannt.

(6) Der Vorstandsbericht ÖASB 1933 (S 5) nennt am Schluß einer Tabelle 46 Kindersingschulen in Wien; dabei handelt es sich offenbar um einen Rechen- oder Druckfehler. Das Jahrbuch 1932 (S 355) nennt für Wien 47 Kindersingschulen mit

2121 Kindern, für ganz Österreich 64 mit 2700 Kindern. Möglicherweise sind diese Zahlen richtig, wenn sie die Kinderchöre der "Kinderfreunde" beinhalten, die nicht dem ÖASB angeschlossen und keine "Arbeiter-Kindersingschulen" im engen Sinn waren. Die Zahl von 20 Schulen in Wien wird bestätigt durch einen Brief von Franz Leo Human vom 29. 4. 1932 an J. L. Stern; dort werden allerdings ca. 1800 Kinder genannt (AVA, S.D. Parteistellen 1, Fol. 325). Ebenfalls 20 Schulen nennt die AZ vom 22. 8. 1932 (S 5). Die Zahlen für ganz Österreich hat Fränkel (1948, S 38) übernommen.

(7) Jahrbuch 1927 (S 271) nennt für Wien 5 Jugendchöre im ÖASB.

(8) Für 1928 sind mir keine Zahlen bekannt.

Die Zahlen für Wien im Jahr 1929 stimmen im wesentlichen überein mit dem Protokoll ÖASB 1930, wo 12 Chöre mit ca. 700 Mitgliedern genannt sind (S 5). Jahrbuch 1929 nennt allerdings für Wien nur 6 Jugendchöre mit 500 Mitgliedern (S 412).

(9) Zur Zahl der Vereine vgl. auch AZ 25. 4. 1932, S 7; die AZ vom 17. 2. 1930 (S 6) nannte noch 11 Vereine. Ebenfalls 11 Vereine bei 625 Mitgliedern nennt das Jahrbuch 1930 (S 422). Über die Zahlen für ganz Österreich für die Jahre 1928 bis 1931 lagen mir keine Informationen vor.

(10) Vgl. auch Bildungsarbeit 4-5/1932, S 87.

(11) Fränkel (1948, S 38) hat die Zahl für Wien übernommen.

Tabelle 8:

Die Veranstaltungen der Vereine und ihr Erträgnis

Gau	1	2	3			4			5			6			7	8							9							
			Eigene Veranstaltungen der Vereine													Ohne Reingewinn blieben Veranstaltungen zur Zahl							Defizit hatten Veranstaltungen zur Zahl							
	Zahl der berichtenden Vereine	Zahl der Veranstaltungen	Konzertsaal			Konzert bei Sesselreihen			Liedertafeln			Sonstige			Keine Veranstalt. hatten Vereine	3	in %	4	in %	5	in %	6	in %	3	in %	4	in %	5	in %	6	in %
			Anzahl	Besucher	Reingewinn	Anzahl	Besucher	Reingewinn	Anzahl	Besucher	Reingewinn	Anzahl	Besucher	Reingewinn																
Amstetten	16	25	3	1180	180	1	150	75	5	536	180	16	3292	1005	4	2	67	—	—	2	40	6	37	—	—	—	—	—	—	—	—
Baden	16	24	—	—	—	2	250	30	7	1070	260	15	2750	1478	2	—	—	1	50	1	14	7	46	—	—	—	—	1	14	—	—
Bruck a. d. L.	3	4	1	200	100	—	—	—	1	70	—	2	800	300	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	100	—	—
Bruck a. d. M.	31	82	14	2955	340	9	1703	307	25	4558	1512	34	8328	2748	1	2	14	2	2	3	12	4	12	3	33	—	—	—	—	—	—
Ebenfurth	7	20	—	—	—	—	—	—	7	1370	408	13	2320	747	—	—	—	—	—	1	14	2	15	—	—	—	—	—	—	—	—
Gloggnitz	12	22	3	550	190	2	250	232	6	934	408	11	2368	678	1	—	—	—	—	1	17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gmünd	9	17	2	431	159	—	—	—	7	1070	136	8	1693	590	—	—	—	—	—	3	43	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Graz	29	82	8	6070	263	5	900	358	25	4935	44	44	15073	3794	1	3	4	—	—	5	20	2	5	2	100	—	—	—	—	1	2
Innsbruck	10	22	4	1500	23	3	380	130	5	1074	318	10	2136	1087	1	1	25	—	—	—	—	1	10	—	—	—	—	2	40	1	10
Klagenfurt	21	52	9	3300	660	11	2903	835	6	1320	688	26	9083	5449	2	2	22	1	9	1	17	—	—	2	22	2	18	—	—	—	—
Knittelfeld	16	59	6	1760	460	4	650	97	21	2608	547	28	6370	2182	—	1	17	1	25	2	10	3	11	1	16	—	—	—	—	1	4
Linz	22	80	12	4080	655	13	2390	191	10	1650	602	45	10914	3473	4	1	8	4	30	2	20	2	4	1	8	—	—	—	—	1	2
Mödling	9	18	4	1018	130	3	683	68	4	900	429	7	1740	1092	1	—	—	—	—	—	—	1	14	1	25	—	—	—	—	—	—
Salzburg	12	42	7	2010	370	2	380	60	10	2170	379	23	5555	1624	3	—	—	1	50	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
St. Pölten	11	27	5	3963	483	3	470	138	7	1230	633	12	4328	2242	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Traisen	7	26	—	—	—	4	650	205	11	1635	381	11	2150	832	—	—	—	—	—	1	9	1	9	—	—	—	—	—	—	—	—
Vorarlberg	6	21	2	500	208	2	416	137	6	917	276	11	2509	832	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	9
Wien	74	181	41	31492	3612	28	10663	2485	6	1971	62	106	36509	22482	7	8	4	4	14	2	33	3	3	5	12	5	18	—	—	2	2
Wr.-Neustadt	24	37	3	410	70	2	399	130	17	3150	683	15	3620	818	8	1	3	—	—	2	12	1	7	—	—	—	—	1	6	1	7
Zusammen	335	841	124	61419	7903	94	23237	5478	186	33168	7946	437	121538	53453	41	21	2	14	15	26	19	33	8	15	12	7	7	5	3	8	2
Durchschnittliche Besucherzahl und Reingewinn				495	63·70		247	58·20		178	42·72		278	122·38																	

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 8.

Tabelle 9:

Mitwirkungen

Gau	Zahl der berichtenden Vereine	Mitwirkungen für				
		Partei	Gewerkschaft	Sonstige	Summe	Durchschnitt
Amstetten	16	56	8	27	91	6
Baden	16	46	1	39	86	5
Bruck a. d. L.	3	16	4	6	26	8
Bruck a. d. M.	31	108	39	91	238	8
Ebenfurth	7	24	5	3	32	5
Gloggnitz	12	33	8	20	61	5
Gmünd	9	17	2	7	26	3
Graz	29	156	66	145	367	13
Innsbruck	10	33	14	24	71	7
Klagenfurt	21	78	27	56	161	10
Knittelfeld	16	97	15	66	178	8
Linz	22	65	13	42	120	5
Mödling	12	26	4	27	57	6
Salzburg	9	59	16	41	116	9
St. Pölten	11	52	9	41	102	10
Traisen	7	20	3	16	39	5
Vorarlberg	6	15	—	3	18	3
Wien	74	363	191	494	1048	14
Wr.-Neustadt	24	91	20	46	157	6
Zusammen	335	1355	445	1194	2994	9

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 5 (Ausschnitt).

Tabelle 10:

Einnahmen

Gau	Zahl der berichtenden Vereine	Subventionen						Diverse Einnahmen					
		Partei		Gewerkschaft		Gemeinden		Spenden		Unterstützende Mitglieder		Mitwirkungs-Honorare	
		Vereine	Betrag S	Vereine	Betrag S	Vereine	Betrag S	Vereine	Betrag S	Vereine	Betrag S	Vereine	Betrag S
Amstetten	16	3	45	2	70	1	150	2	50	10	808	1	60
Baden	16	1	30	1	30	2	150	3	230	15	589	3	310
Bruck a. d. L.	3	1	20	—	—	—	—	2	40	3	514	—	—
Bruck a. d. M.	31	4	220	9	790	1	200	12	1086	23	2697	5	180
Ebenfurth	7	3	65	3	280	—	—	1	125	5	226	—	—
Gloggnitz	12	1	20	—	—	—	—	3	231	10	999	2	406
Gmünd	9	1	200	—	—	—	—	2	258	7	622	—	—
Graz	29	1	70	8	1500	—	—	9	801	27	5786	4	155
Innsbruck	10	1	260	6	1088	1	100	6	221	8	2358	4	250
Klagenfurt	21	2	155	3	580	1	150	8	1503	19	5175	5	248
Knittelfeld	16	1	60	1	60	—	—	5	212	15	2130	2	80
Linz	22	3	50	2	600	—	—	8	368	21	3134	5	181
Mödling	9	—	—	2	300	1	100	3	55	8	591	—	—
Salzburg	12	2	150	3	300	—	—	3	544	11	2200	5	195
St. Pölten	11	1	20	1	394	—	—	4	515	10	1268	2	110
Traisen	7	3	120	3	186	—		3	155	7	615	1	70
Vorarlberg	6	1	292	—	—	—	—	4	220	4	922	1	24
Wien	74	13	5390	25	11858	1	3000	29	3492	58	66030	27	7380
Wr.-Neustadt	24	1	15	—	—	—	—	6	164	19	2829	2	60
Zusammen	335	43	7182	69	18036	8	3850	113	10270	280	99493	69	9709

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 10.

Tabelle 11:

Mitgliederbewegung

Gau	Zahl der berichtenden Vereine	Mitgliederbewegung männlich: Stand am 1. Jänner 1930	zu	ab	Gestorben	Stand am 31. Dezember	zu od. ab in %	zu od. ab in %	davon arbeitslos: am 31. Dez. 1930	in %	Mitgliederbewegung weiblich: Stand am 1. Jänner 1930	zu	ab	Gestorben	Stand am 31. Dez. 1930	zu od. ab in %	zu od. ab in %	davon arbeitslos: am 31. Dez. 1930	in %	Stand der unterstützenden Mitglieder: am 31. Dez. 1930	Gegenüber dem 1. Jänner 1930: zu	in %	ab	in %
Amstetten	16	349	45	51	4	339	—	3	135	40	47	4	8	—	43	—	8	—	—	1004	—	—	31	3
Baden	16	236	24	33	2	225	—	4	159	71	144	42	27	—	159	10	—	73	46	339	—	—	23	7
Bruck a. d. L. .	3	74	11	26	—	59	—	20	11	20	—	30	10	—	20	67	—	4	20	232	—	—	58	25
Bruck a. d. M. .	31	649	57	120	3	583	—	10	166	28	254	60	66	1	247	—	2	36	15	1597	—	—	52	3
Ebenfurth	7	179	19	41	1	156	—	13	56	35	34	2	11	—	25	—	27	10	40	55	—	—	4	7
Gloggnitz	12	287	36	41	1	281	—	2	103	36	171	33	44	—	160	—	6	30	19	379	—	—	70	18
Gmünd	9	176	20	31	2	163	—	7	49	30	80	4	12	2	70	—	10	11	16	510	—	—	19	4
Graz	29	824	130	176	5	773	—	6	241	31	182	113	88	—	207	13	—	44	21	1909	15	1	—	—
Innsbruck	10	199	54	32	—	221	11	—	21	10	82	36	29	—	89	9	—	6	7	667	—	—	1	1
Klagenfurt ...	21	549	90	124	1	514	—	6	130	25	192	29	60	—	161	—	16	12	7	1784	49	27	—	—
Knittelfeld ...	16	389	45	71	—	363	—	6	115	32	137	36	21	1	151	11	—	23	15	907	—	—	34	4
Linz	22	637	113	94	5	651	3	—	193	30	176	41	33	—	184	4	—	50	27	1305	—	—	38	3
Mödling	9	188	18	44	—	162	—	14	57	35	59	5	14	—	50	—	17	14	28	132	—	—	7	6
Salzburg	12	283	45	40	1	287	1	—	43	15	82	15	9	—	88	7	—	19	22	1088	88	8	—	—
St. Pölten	11	267	75	44	1	297	11	—	122	41	127	51	35	—	143	12	—	29	20	363	42	11	—	—
Traisen	7	188	33	44	3	174	—	7	48	28	102	18	36	1	83	—	17	23	28	419	—	—	35	8
Vorarlberg ...	6	122	59	54	—	127	4	—	27	21	71	35	31	—	75	6	—	8	11	475	—	—	88	19
Wien	74	2804	373	456	11	2710	—	3	505	19	1534	325	391	4	1464	—	5	163	11	17658	—	—	451	3
Wr.-Neustadt .	24	508	47	40	3	512	1	—	251	49	108	23	11	—	120	11	—	39	33	1440	-	—	224	15
Zusammen .	335	8908	1294	1562	43	8597	5·16	7·76	2432	24	3582	902	936	9	3539	14·20	12	594	17	32263	194	0·61	1135	3·51

*) Im Bundesgebiet bestehen 489 Vereine mit 13.959 Mitgliedern.

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 4; vgl. Anmerkungen auf der folgenden Seite.

Anmerkungen zu Tabelle 11:

Die Prozentangaben zu den arbeitslosen männlichen Mitgliedern sind wie folgt zu korrigieren:

Bruck a.d.L.: statt 20 % muß es heißen: 19 %;

Ebenfurth: statt 35 % muß es heißen: 36 %;

Gloggnitz: statt 36 % muß es heißen: 37 %;

Für das gesamte Bundesgebiet: statt 24 % muß es heißen: 28 %.

Tabelle 12:

Honorare und Berufe der Chormeister

Gau	Anzahl der Chormeister mit einem Monatshonorar (in Schilling)												Berufe der Chormeister						
	ohne feste Vereinbg.	bis 10	bis 20	bis 30	bis 40	bis 50	bis 60	bis 70	bis 100	bis 100	ohne Honorar	Durchschnittshonorar	Musiker	Lehrer	Öffentliche Angestellte	Privatangestellte	Arbeiter	Studenten	Freie Berufe
Amstetten	—	4	1	1	—	—	—	—	—	—	10	6·66	2	3	1	4	5	—	1
Baden	2	8	3	1	1	—	—	—	—	—	1	13·12	2	7	—	1	6	—	—
Bruck a. L.	—	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	23·33	—	1	—	—	2	—	—
Bruck a. M.	—	5	10	3	3	—	—	—	—	—	10	14·83	2	4	13	1	9	—	2
Ebenfurth	—	1	4	2	—	—	—	—	—	—	—	21·42	—	3	—	—	4	—	—
Gloggnitz	1	2	1	1	—	—	—	—	—	—	7	5·83	—	3	1	3	5	—	—
Gmünd	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	7	4·45	—	6	1	—	2	—	—
Graz	2	2	5	7	5	3	—	1	2	—	2	32·50	9	6	2	6	5	—	1
Innsbruck	—	2	2	3	—	—	—	—	1	—	2	25·—	5	—	—	1	3	—	—
Klagenfurt	—	—	3	5	2	1	1	1	—	—	8	24·28	2	8	5	3	3	—	—
Knittelfeld	—	3	4	—	1	1	—	1	—	—	6	16·87	4	1	1	6	4	—	—
Linz	—	5	2	4	4	—	—	—	1	—	6	21·36	3	7	5	3	4	—	—
Mödling	—	—	3	2	—	—	—	1	—	—	3	21·10	3	4	—	1	1	—	—
Salzburg	1	1	1	3	1	—	—	—	—	—	5	13·33	1	6	2	1	2	—	—
St. Pölten	—	1	5	1	—	—	1	—	—	—	3	18·18	3	3	1	3	1	—	—
Traisen	—	4	2	1	—	—	—	—	—	—	—	15·71	1	2	—	2	2	—	—
Vorarlberg	—	—	3	1	1	—	—	—	—	—	1	21·66	—	—	1	2	3	—	—
Wien	1	—	5	16	17	12	9	1	3	2	8	41·48	30	17	17	6	2	1	1
Wr.-Neustadt	1	7	7	1	—	—	—	—	—	—	8	10·—	2	6	1	4	11	—	—
Zusammen	8	47	62	53	36	17	11	5	7	2	87	22·68	69	87	51	47	74	1	6

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 13; vermutlich sollte die rechte der beiden Spalten mit der Überschrift "Anzahl der Chormeister mit einem Monatshonorar bis 100" lauten: "... Monatshonorar über 100".

Tabelle 13:

A.: Arbeiter Berufsgattung	Verteilung der männlichen Mitglieder nach Berufen in den einzelnen Gauen																				
	Im ganzen Bundesgebiet	Amstetten	Baden	Brück a. L.	Brück a. M.	Ebenfurth	Gloggnitz	Gmünd	Graz	Innsbruck	Klagenfurt	Knittelfeld	Linz	Mödling	Salzburg	St. Pölten	Traiskirchen	Vorarlberg	Wien	Wr. Neustadt
Bauarbeiter	706	26	35	—	39	18	14	17	84	11	65	40	62	17	19	40	10	12	102	95
Bergarbeiter	256		12		36	21	6	—	25	10	28	44	26	—	27				—	21
Buchdrucker	462	—	4	—	—	1	2	1	44	25	4	—	48	5	28	—	—	1	298	1
Buchbinder	25	—	1	—	—	—	—		4	—	—	—	3	—	—	—	—	2	15	—
Chemische Ind.	481	26	10	1	40	3	93	7	42	19	33	11	31	27	20	22	—	1	58	37
Eisenbahner	1056	33	7	1	143	—	13	15	82	42	55	121	111	12	75	61	16	35	178	56
Friseure	45	3	—	—	4	3	6	—	4	1	1	—	3	1	—	1	1	2	12	3
Glasarbeiter	207	—		23	—	—	—	75	90	—	—	—	1	3	7	—	—	—	7	1
Handels- und Transportarb.	404	2	3	—	9	—	4	—	11	7	20	2	14	7	1	2	—	4	318	—
Handschuhmacher	26	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	26	—
Holzarbeiter	313	7	10	5	33	10	8	4	33	1	16	19	26	11	13	25	3	—	62	27
Hotel- u. Gastgewerbe	124	2	1	—	7	—	1	2	7	—	4	2	6	2	5	3	—	—	78	4
Hutarbeiter	43	1	—	—	—	22	—	—	2	6	4	—	—	—	—	—	—	—	8	—
Juweliere und Goldarbeiter	34	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	1	—	—	—	—	—	30	—
Kartonagearb.	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Kürschner	11	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10	—
Land- u. Forstarbeiter	137	6	11	—	8	16	10	2	25	—	2	6	12	7	1	19	—	2	6	4
Lebensmittelindustrie	368	3	4	8	23	3	6	1	69	56	12	6	22	2	15	5	—	4	127	2
Lederarbeiter (Gerber)	70	—	1	1	1	—	—	—	6	—	3	3	1	1	13	—	2	3	33	2
Ledergalanteriearbeiter	17	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—	14	—
Lithographen	66	—	—	—	—	—	1	—	8	1	—	—	2	—	—	—	—	—	54	—
Metallarbeiter	1801	93	94	5	181	43	61	5	172	8	100	89	180	29	13	41	116	14	435	122
Sattler, Taschner	36	—	—	—	2	—	1	—	1	2	—	—	10	—	—	1	2	—	15	2
Schneider	130	1	1	—	8	1	3	1	22	3	13	8	7	1	7	3	—	8	40	3
Schuhmacher	148	5	8	1	16	4	5	4	17	4	11	9	11	2	5	3	1	6	28	8
Spitalsbedienst.	34	13	—	—	1	—	3	—	8	1	5	—	1	—	—	—	—	—	1	1
Telegr. Telephon	25	—	—	—	2	—	—	1	1	1	1	5	1	1	1	—	2	—	9	—
Textilindustrie	253	11	6	11	—	14	20	11	21	6	1	—	9	23	—	52	7	28	6	27
Wehrmänner	16	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	5	—	—	2	—	—	7	—

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 17.

Tabelle 14:

B.: Arbeiterinnen Berufsgattung	Verteilung der weiblichen Mitglieder nach Berufen in den einzelnen Gauen																				
	Im ganzen Bundesgebiet	Amstetten	Baden	Bruck a. L.	Bruck a. M.	Ebenfurth	Gloggnitz	Gmünd	Graz	Innsbruck	Klagenfurt	Knittelfeld	Linz	Mödling	Salzburg	St. Pölten	Traisen	Vorarlberg	Wien	Wr.-Neustadt
Baugewerbe*)	13	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—	—	4	—	5	—
Bergbau*)	10	—	—	—	2	—	—	—	7	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Buchdruckerei*)	113	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	112	—
Buchbinderei*)	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12	—
Chemische Ind.*)	108	—	5	—	—	—	40	1	22	9	—	1	2	6	1	1	—	1	19	—
Eisenbahn	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—
Friseurinnen	17	—	1	—	—	—	—	—	3	2	—	—	1	1	—	—	—	—	9	—
Glasindustrie*)	20	—	—	—	—	—	—	3	16	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Handel und Transport*)	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	1	—	1	—	7	—
Holzindustrie*)	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—
Hotel- u. Gastgewerbe	11	—	—	—	—	—	—	—	2	4	—	1	1	—	—	—	—	—	3	—
Hutindustrie	36	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—	—	—	31	—
Kartonagearb.	9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—
Kürschner	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—
Land- u. Forstarbeiterinnen	9	—	1	—	—	—	—	1	5	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—
Lebensmittelindustrie*)	86	2	—	5	1	—	—	—	5	4	—	—	2	—	10	8	—	1	48	—
Lederindustrie*)	9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	7	—
Metallindustrie*)	75	2	13	—	—	—	7	—	12	1	1	—	10	—	—	—	—	—	29	—
Schneiderinnen	163	1	11	—	3	—	1	—	16	3	6	2	6	—	—	7	8	—	99	—
Schuhindustrie*)	18	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	5	—	8	—
Spitalsbedienst.	38	8	—	—	—	—	2	—	12	—	4	—	4	—	—	—	—	—	8	—
Textilindustrie	287	—	44	14	—	16	28	30	—	8	—	1	3	9	—	42	12	27	41	15
Haushalt	1766	28	80	4	228	8	87	30	140	47	87	111	134	12	41	86	41	39	509	54
Hausgehilfinnen	117	—	2	—	22	—	3	1	12	11	11	16	5	1	2	6	1	—	23	1

*) Hilfsarbeiterinnen dieses Berufes.

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 19.

Tabelle 15:

C.: Angestellte (M = Männer, F = Frauen) Berufsgattung		Verteilung der Mitglieder nach Berufen in den einzelnen Gauen																				
		Im ganzen Bundesgebiet	Amstetten	Baden	Bruck a. L.	Bruck a. M.	Ebenfurth	Gloggnitz	Gmünd	Gras	Innsbruck	Klagenfurt	Knittelfeld	Linz	Mödling	Salzburg	St. Pölten	Trailen	Vorarlberg	Wien	Wr.-Neustadt
Banken	M	33	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	31	—
	F	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Gemeinde	M	209	7	—	1	11	2	3	—	56	2	6	6	9	5	7	8	—	—	79	4
	F	66	1	—	—	—	1	—	—	—	—	2	2	2	—	—	1	—	—	58	—
Gewerkschaft u. Partei	M	36	—	1	—	2	—	7	—	3	1	2	2	—	—	—	2	—	1	15	—
	F	8	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—	—	—	—	1	—	—	4	—
Industrie	M	101	3	2	1	12	2	8	1	5	3	5	1	4	3	3	2	—	1	38	7
	F	22	2	—	—	—	—	—	—	1	—	4	—	—	—	—	1	—	—	14	—
Kaufmänn. Angest.	M	146	6	6	—	1	1	2	2	22	9	9	8	7	2	4	4	3	4	44	12
	F	116	—	1	—	6	—	2	2	7	4	1	3	10	—	—	—	3	4	72	1
Lehrer	M	65	—	3	1	6	—	1	5	2	—	3	2	19	2	9	—	1	—	7	4
	F	13	—	—	—	1	—	—	1	1	—	—	—	9	—	—	—	—	—	1	—
Öffentliche Angest.	M	9	—	3	—	1	—	1	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	3	—
Post	M	123	2	—	—	2	—	2	6	4	3	21	1	11	—	1	1	—	—	67	2
	F	9	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	1	—	6	—
Sozialversicherung	M	74	4	2	—	—	—	—	2	7	2	7	—	6	—	—	1	1	1	37	4
	F	9	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	2	3	—	—	—	—	—	2	—
Versicherungsangest.	M	12	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	—	—	1	8	—
	F	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Zahntechniker	M	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
	F	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Sicherheitsdienst	M	12	—	—	—	1	—	2	—	1	—	—	—	—	—	2	—	—	—	4	2
Zeitungsangest.	M	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	4	—

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 18.

Tabelle 16 a:

Prozentuelle Verteilung der männlichen Mitglieder der österreichischen Arbeiter-Gesangvereine auf ihre Berufe im Jahr 1930 (errechnet nach Fränkel o.O., o.J., 1931, S 17 und S 18):

aa) Arbeiter

Beruf	%
Bauarbeiter	8,69
Bergarbeiter	3,15
Buchdrucker	5,69
Buchbinder	0,31
Chem. Industrie	5,92
Eisenbahner	13,00
Friseure	0,55
Glasarbeiter	2,55
Handels- und Transportarbeiter	4,97
Handschuhmacher	0,32
Holzarbeiter	3,85
Hotel- und Gastgewerbe	1,53
Hutarbeiter	0,53
Juweliere und Goldarbeiter	0,42
Kartonagearb.	0,02
Kürschner	0,14
Land- und Forstarbeiter	1,69
Lebensmittelindustrie	4,53
Lederarbeiter (Gerber)	0,86
Ledergalanteriearbeiter	0,21
Lithographen	0,81
Metallarbeiter	22,17
Sattler, Taschner	0,44
Schneider	1,60
Schuhmacher	1,82
Spitalsbedienstete	0,42
Telegraph/Telephon	0,31
Textilindustrie	3,11
Wehrmänner	0,20

bb) Angestellte

Beruf	%
Banken	0,41
Gemeinde	2,57
Gewerkschaft/Partei	0,44
Industrie	1,24
Kaufmännische Ang.	1,80
Lehrer	0,80
Öffentliche Ang.	0,11
Post	1,51
Sozialversicherung	0,91
Versicherungsang.	0,15
Zahntechniker	0,02
Sicherheitsdienst	0,15
Zeitungsangest.	0,06

Tabelle 16 b:

Prozentuelle Verteilung der weiblichen Mitglieder der österreichischen Arbeiter-Gesangvereine auf ihre Berufe im Jahr 1930 (errechnet nach Fränkel o.O., o.J., 1931, S 18 und S 19):

aa) Arbeiterinnen

Beruf	%
Bauarbeiterinnen	0,41
Bergbau	0,31
Buchdruck	3,54
Buchbinderei	0,38
Chem. Industrie	3,38
Eisenbahn	0,22
Friseurinnen	0,53
Glasindustrie	0,63
Handel und Transport	0,34
Holzindustrie	0,13
Hotel- und Gastgewerbe	0,34
Hutindustrie	1,13
Kartonagearbeiterinnen	0,28
Kürschnerinnen	0,19
Land- und Forstarbeiterinnen	0,28
Lebensmittelind.	2,69
Lederindustrie	0,28
Metallindustrie	2,35
Schneiderinnen	5,11
Schuhindustrie	0,56
Spitalsbedienstete	1,19
Textilindustrie	8,99
Haushalt	55,33
Hausgehilfinnen	3,67

bb) Angestellte

Beruf	%
Banken	0,06
Gemeinde	2,07
Gewerkschaft/Partei	0,25
Industrie	0,69
Kaufmännische Ang.	3,63
Lehrerinnen	0,41
Post	0,28
Sozialverischerungsangestellte	0,28
Versicherungsang.	0,03
Zahntechniker	0,03

Tabelle 17:

Organisations-Zugehörigkeit

Gau	1	2		3		4		5		6	7		8		9	
	Berichteter männl. Mitgliederstand	Organisiert männlich								Berichteter weibl. Mitgliederstand	Organisiert weiblich					
		Partei		Gewerkschaft		Kulturorg.		Schutzbund*)			Partei		Gewerkschaft		Kulturorg.	
		Zahl	in % zu Zahl 1	Zahl	in % zu Zahl 1	Zahl	in % zu Zahl 1	Zahl	in % zu Zahl 1		Zahl	in % zu Zahl 6	Zahl	in % zu Zahl 6	Zahl	in % zu Zahl 6
Amstetten	339	135	40	286	84	145	43	138	41	43	20	46	15	35	37	63
Baden')	225	205	91	186	83	135	60	106	47	159	98	63	42	26	79	50
Bruck a. d. L.	59	55	93	56	95	50	85	41	97	420	14	70	14	70	9	45
Bruck a. d. M.	583	535	92	443	76	343	59	287	49	247	222	90	26	5	67	27
Ebenfurth	156	150	96	138	88	94	60	86	55	25	22	88	15	60	14	56
Gloggnitz	281	246	88	235	84	166	59	142	50	160	69	43	34	21	67	42
Gmünd	163	147	90	141	86	97	59	73	45	70	37	53	31	44	22	31
Graz	773	599	77	622	80	340	44	300	39	207	127	61	64	31	108	52
Innsbruck	221	152	69	168	76	88	40	46	21	89	66	74	36	40	26	29
Klagenfurt	514	461	90	392	76	184	36	241	47	161	122	76	44	27	55	34
Knittelfeld	363	358	99	298	82	221	61	186	51	151	126	83	7	5	73	48
Linz	651	596	91	556	85	311	48	273	42	184	152	83	23	12	75	41
Mödling	162	156	96	141	87	51	32	69	43	50	48	96	37	74	30	66
Salzburg	287	281	98	225	78	162	56	76	26	88	73	83	10	11	28	32
St. Pölten	297	263	89	243	82	236	79	160	54	143	115	80	62	43	129	90
Traisen	174	175	99	145	83	138	79	101	58	83	53	64	18	22	54	65
Vorarlberg	127	90	71	57	45	29	23	27	21	75	31	41	16	21	14	19
Wien	2710	2461	91	2535	93	1235	45	800	30	1464	1123	77	697	48	652	45
Wr.-Neustadt	512	465	91	419	82	233	45	225	44	120	67	56	33	21	53	44
Zusammen	8597	7530	88	7286	85	4258	49	3377	39	3539	2585	73	1244	34	1592	45

*) 4 weibl. Schutzbündler.

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 21; vgl. Anmerkungen auf der folgenden Seite.

Anmerkungen zu Tabelle 17:

In dieser Tabelle sind einige Zahlen zu korrigieren.

1) Der Gau Traisen hatte 174 Mitglieder; die angegebene Zahl der Parteimitglieder mit 175 (männliche Mitglieder) kann daher nicht stimmen, ebenso die entsprechende Prozentzahl.

2) Die Prozentzahl der in Kulturorganisationen organisierten männlichen Mitglieder der Vereine des Gau Mödling hat zu lauten: statt 32 %: 31 %.

3) Die Prozentzahl der Schutzbundmitglieder im Gau Bruck a.d.L. hat zu lauten: statt 97 %: 69 %.

4) Der berichtete weibliche Mitgliederstand des Gau Bruck a.d.L. hat statt 420 nur 20 zu lauten.

5) Die Prozentzahl der weiblichen Parteimitglieder im Gau Baden hat zu lauten: statt 63 %: 62 %.

6) Die Prozentzahl der weiblichen Gewerkschaftsmitglieder im Gau Bruck a.d.M. hat zu lauten: statt 5 %: 11 %.

7) Die Prozentzahl der weiblichen Gewerkschaftsmitglieder im Gau Wr. Neustadt hat zu lauten: statt 21 %: 28 %.

8) Die Gesamtsumme der weiblichen Gewerkschaftsmitglieder (in absoluten Zahlen) beträgt nicht 1244, sondern 1224; daher ist die entsprechende Prozentzahl statt 34 %: 35 %.

9) Die Prozentzahl der weiblichen Mitglieder in Kulturorganisationen im Gau Amstetten hat zu lauten: statt 63 %: 86 %.

10) Die Prozentzahl der weiblichen Mitglieder von Kulturorganisationen im Gau Mödling hat zu lauten: statt 66 %: 60 %.

Zur Berechnung der richtigzustellenden Prozentzahlen bin ich von der Annahme ausgegangen, daß die angegebenen absoluten Zahlen der Tabelle richtig sind (Ausnahme: die offensichtlich falsche Zahl der weiblichen Mitglieder von Arbeiter-Gesangvereinen im Gau Bruck a,d,L.; zu dieser falschen absoluten Zahl vgl. etwa auch die Angabe von 20 Mitgliedern bei Fränkel o.J., S 4).

Tabelle 18: Die dem ÖASB angehörenden Vereine wurden gegründet in den Jahren:

	1869 bis 1889	1890	1891 bis 1900	1901 bis 1905	1906 bis 1910	1911 bis 1914	1915 bis 1918	
Anzahl:	15	7	44	33	37	17	3	(Gesamt: 156)

	1919 bis 1922	1923 bis 1926	1927 bis 1930	
Anzahl:	86	55	38	(Gesamt: 179)

Abgedruckt aus: Fränkel o.O., o.J. (1931), S 20.

ANHANG II: Entwicklung der Konzert- und Publikumszahlen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte in der Zeit der Ersten Republik

Die Angaben der folgenden Tabelle sind in nur beschränktem Maß aussagefähig. Folgende Einschränkungen müssen beachtet werden:

- Das Zahlenmaterial ist lückenhaft.
- Die Zahlen umfassen nur die ausdrücklich als Arbeiter-Sinfoniekonzerte angekündigten Veranstaltungen; darüber hinaus organisierte jedoch die sozialdemokratische Kunststelle weitere Konzerte, über deren Zahlen mir keine Angaben vorlagen.
- Weiters ist zu beachten, daß anfangs die Arbeiter-Sinfoniekonzerte meist wiederholt wurden; es gab daher eine größere Zahl von Konzertabenden, als es verschiedene Programme gab.

Die Tabelle - und mit ihr die auf ihr aufbauende Graphik - ist nicht mehr, als eine Zusammenstellung von Richtwerten der Tendenzen der quantitativen Entwicklung im Bereich der Arbeiter-Sinfoniekonzerte.

Zahl der Arbeiter-Sinfoniekonzerte mit voneinander verschiedenen Programmen, Gesamtzahl der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (einschließlich der Wiederholungen) und Zahl der Besucher je Saison von 1914 bis 1934 (1)

Saison	Zahl der verschiedenen Programme	Gesamtzahl der Konzerte einschließlich Wiederholungen	Zahl der Besucher
1914/15		3	5986
1915/16		2	2486
1916/17		2	3324
1917/18		5	6958
1918/19	2+)	4+)	
1919/20	10+)	21 (2)	35.584
1920/21	6+)	11+)	
1921/22		21 (3)	37.934
1922/23		24 (4)	38.727
1923/24		20 (5)	27.904
1924/25		15 (6)	27.417
1925/26		16 (7)	26.341
1926/27 (8)	9+)	8+)	
1927/28 (9)			12.525
1928/29 (10)			9057
1929/30 (11)			13.239
1930/31 (12)			9353
1931/32		3 (13)	4567
1932/33	3+)	3+) (14)	
1933/34	2+)	2+) (14)	

(1) Die Angaben beruhen, wo nicht anders angegeben, auf den Berichten der Kunststelle in der Zeitschrift "Bildungsarbeit" und in den "Jahrbüchern der österreichischen Arbeiterbewegung", sowie auf eigenen Berechnungen anhand der Liste der Konzerte in Anhang III. Die Angaben nach den Be-

richten der Kunststelle sind zugleich offizielle Zahlen; die Angaben nach den eigenen Berechnungen sind nur Mindestzahlen, die tatsächlichen Zahlen lagen wohl im allgemeinen höher, wenn man von den Saisonen 1932/33 und 1933/34 absieht. Diese letzteren Angaben sind durch ein hochgestelltes "+)" kenntlich gemacht. Die Quellen im einzelnen: Bildungsarbeit 1-2, August 1919, S 15; Bildungsarbeit 9-10/1920, S 73; Bildungsarbeit 9/1922, S 64; Bildungsarbeit 11/1923, S 92; Bildungsarbeit 10-11/1924, S 75; Bildungsarbeit 11/1925, S 100 f.; Bildungsarbeit 12/1926, S 218; Bildungsarbeit 5/1928, S 97; Jahrbuch 1927, S 240; Bildungsarbeit 4/1929, S 62; Jahrbuch 1928, S 327; Bildungsarbeit 4/1930, S 53; Jahrbuch 1929, S 388; Bildungsarbeit 4/1931, S 49; Jahrbuch 1930, S 398; Jahrbuch 1931, S 366; Jahrbuch 1932, S 333.

(2) Nach der Liste in Anhang III gab es 1919/20 allerdings 10 verschiedene Programme in 23 Konzerten, die ausdrücklich als Arbeiter-Sinfoniekonzerte deklariert waren.

(3) Davon mindestens 8 verschiedene Programme (vgl. Anhang III).

(4) Davon mindestens 10 verschiedene Programme (vgl. Anhang III).

(5) Davon mindestens 7 verschiedene Programme (vgl. Anhang III).

(6) Davon mindestens 8 verschiedene Programme (vgl. Anhang III).

(7) Davon mindestens 9 verschiedene Programme (vgl. Anhang III).

(8) Im Kalenderjahr 1927 gab es 8 Konzerte mit 12.346 Besuchern (Bildungsarbeit 5/1928, S 97; Jahrbuch 1927, S 240).

(9) Der Bericht in der Bildungsarbeit (4/1929, S 62) nennt keine Zahl der Konzerte, ebensowenig Jahrbuch 1928 (S 327); es waren mindestens 6 verschiedene Programme in mindestens ebensovielen Konzerten (vgl. Anhang III).

(10) Der Bericht in der Bildungsarbeit (4/1930, S 53) nennt keine Zahl der Konzerte, ebensowenig Jahrbuch 1929 (S 388); es waren mindestens 8 verschie-

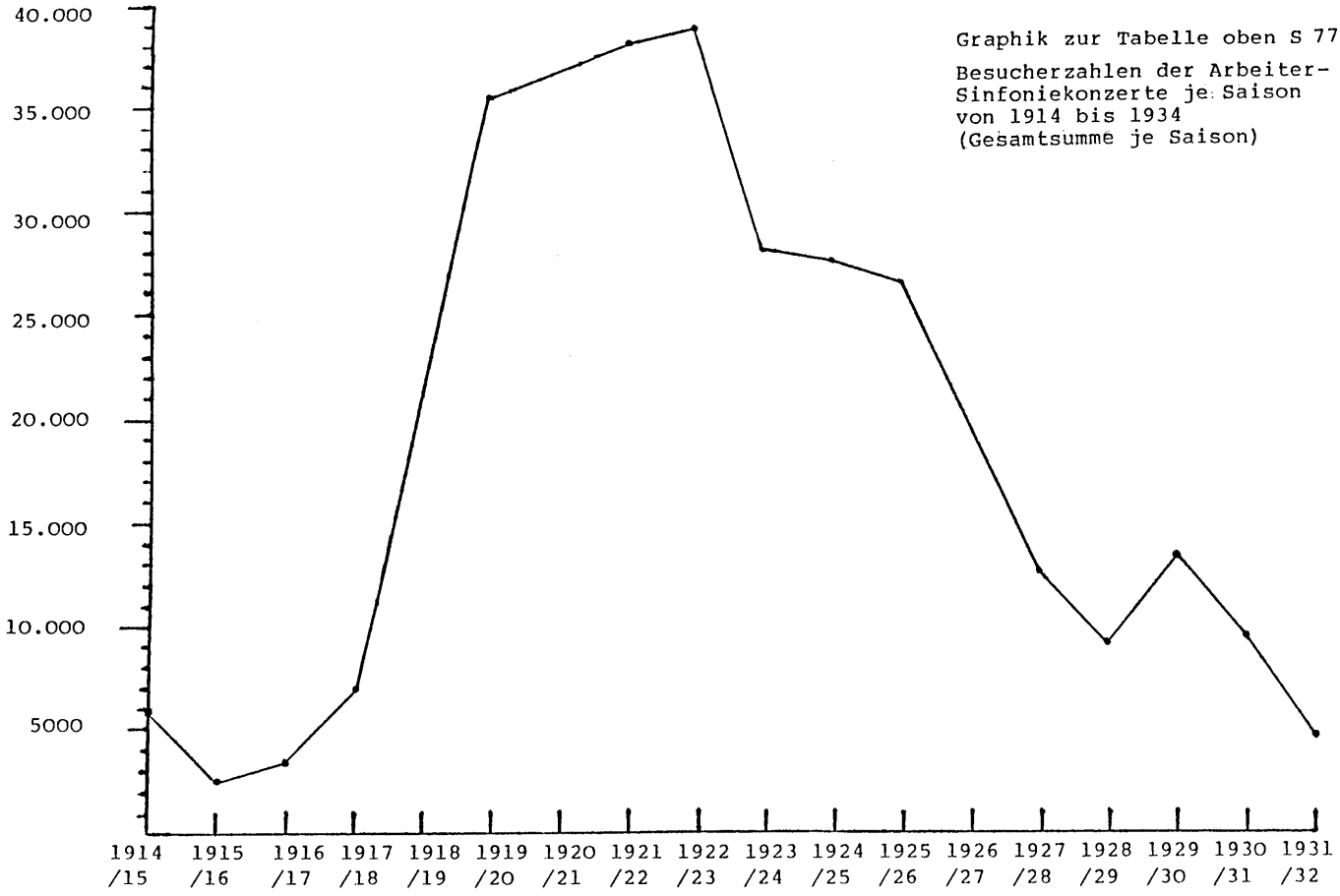
dene Programme in mindestens 9 Konzerten (vgl. Anhang III).

(11) Der Bericht in der Bildungsarbeit (4/1931, S 49) nennt keine Zahl der Konzerte, ebensowenig Jahrbuch 1930 (S 398); zudem ist nicht mit Sicherheit klar, ob sich die Publikumszahl auf die Saison 1929/30 oder auf das Kalenderjahr 1930 bezieht; es waren in der Saison 1929/30 mindestens 6 verschiedene Programme in mindestens 7 Konzerten (vgl. Anhang III).

(12) Der Bericht im Jahrbuch 1931 (S 366) nennt keine Zahl von Konzerten; nicht ganz klar ist, ob sich die Zahl auf die Saison 1930/31 oder auf das Kalenderjahr 1931 bezieht; es waren in der Saison 1930/31 mindestens 7 verschiedene Programme in mindestens ebensovielen Konzerten (vgl. Anhang III).

(13) Nach der Liste in Anhang III waren es 4 Programme in 4 Konzerten, die ausdrücklich als Arbeiter-Sinfoniekonzerte deklariert waren.

(14) Die Zahlen für 1932/33 und 1933/34 sind mit größter Wahrscheinlichkeit richtig; vgl. Moldenhauer 1980, S 337 - 381.



Graphik zur Tabelle oben S 772:

Besucherzahlen der Arbeiter-Sinfoniekonzerte je Saison von 1914 bis 1934 (Gesamtsumme je Saison)

ANHANG III: Liste der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (Daten, Veranstaltungsorte, Programme, Mitwirkende) von 1919 bis 1934

Die folgende Aufstellung ist unvollständig. Zum einen lagen nicht für alle Arbeiter-Sinfoniekonzerte Informationen vor; die Liste umfaßt vermutlich rund 80 % aller in der Zeit der Ersten Republik veranstalteten Arbeiter-Sinfoniekonzerte. Zum anderen veranstaltete die Kunststelle neben den als Arbeiter-Sinfoniekonzerte ausdrücklich deklarierten Konzerten eine beträchtliche Anzahl weiterer Konzerte, teilweise ebenfalls mit großer Besetzung und vielfach mit Künstlern, die auch in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten beschäftigt wurden. Bei einem Teil der von der Kunststelle veranstalteten Konzerte gab es zwar Hinweise dafür, daß es sich um Arbeiter-Sinfoniekonzerte handelte, jedoch konnten diese Hinweise nicht immer verifiziert werden. Diese Konzerte, bei denen die Zuordnung zu den Arbeiter-Sinfoniekonzerten nicht zweifelsfrei festgestellt werden konnte, wurden in die folgende Liste nicht aufgenommen. Ebenso wurden die Konzerte der Kunststelle, die dezidiert außerhalb der Reihe der Arbeiter-Sinfoniekonzerte stattfanden, nicht berücksichtigt.

Links werden jeweils das Datum, darunter - abgekürzt - der Veranstaltungsort genannt; in der Mitte folgen Titel der Veranstaltung, Programm und Mitwirkende; rechts sind die Quellen angegeben. In Anmerkungen werden Änderungen im Programm und bei den Mitwirkenden angegeben. Die im Normaltext, also außerhalb der Anmerkungen angegebenen Programme und Mitwirkenden sind jeweils die, die tatsächlich zur Aufführung gelangten bzw. konzertierten.

11. 1. 1919 (1) "Trauerfeier für Viktor Adler"
GKH
Bruckner: Trauermusik (= Ausschn. aus Adagio d. VII. Symph.)
Beethoven: IX. Symphonie
Dir.: Ferdinand Löwe AZ 5. 1. 1919, S 9

1. 7. 1919 Mahler: II. Symphonie
GKH Fried: Erntelied (Text: Dehmel)
S: Gertrude Förstel
A: Hermine Kittel
Chor der Oratorienvereinigung
Arbeitersänger (Einstudierung: Heinrich Schoof)
Dir.: Oskar Fried AZ 22.6. 1919, S 10
AZ 9.7. 1919, S 7

Wiederholungen: 3.7., 5.7. 1919

28. 9. 1919 "Beethoven-Konzert"
GKH
Ouverture zu "Egmont"
III. Symphonie
Leonoren-Ouverture Nr. 3
Dir.: Ferdinand Löwe AZ 14.9. 1919, S 8

Wiederholungen: 29.9., 20.9., 5.10. 1919

2.11. 1919 "Trauerfeier für Viktor Adler"
GKH
Bach: Orgelphantasie
Brahms: Ein deutsches Requiem (2)
Gesang: Annie Kallab

---

(1) Ursprünglich war dieses Konzert für den 18.12. 1918 vorgesehen (vgl. AZ 1.12. 1918, S 7; AZ 18.1. 1919, S 6). Laut KuV April 1926 (S 17) hat bereits am 24.11. 1918 ebenfalls eine "Trauerfeier für Viktor Adler" stattgefunden, diese Feier war jedoch kein ASK: In der AZ (1.12. 1918, S 7) heißt es, das für den 18.12. 1918 geplante Konzert sei das erste ASK des Jahres.

(2) Allerdings schrieb Bach 1930 in einer Vorschau auf die Konzertsaison 1930/31, das "Deutsche Requiem" sei noch nicht in den ASK aufgeführt worden (Bach 1930, S 3). Jedoch irrte Bach hier, wie auch aus einer Statistik in KuV April 1926 (S 17) hervorgeht.

Fortsetzung 2.11. 1919

Gesang: Stefanie Bruck-Zimmer
Leo Schützendorf
Orgel: Louis Dité
Singakademie

Dir.: Ferdinand Löwe — AZ 16.10. 1919, S 7
KuV April 1926, S 17
Kotlan-Werner 1977, S 156

Wiederholung: 9.11. 1919

12.11. 1919
GKH

Liszt: Mazeppa
Rezitation
Mendelssohn: Walpurgisnacht

Gesang: Erika Folkung
Armin Armidi
Josef Manowarda

Dir.: Oskar Fried — AZ 11.11. 1919, S 5
AZ 14.11. 1919, S 5

4.12. 1919
GKH

Weber: Ouverture zu "Euryanthe"
Mozart: Konzert für Violine und Orchester A-Dur
Bruckner: III. Symphonie

Violine: Hugo Gottesmann

Dir.: Ferdinand Löwe — AZ 23.11. 1919, S 9
AZ 27.11. 1919, S 7
AZ 7.12. 1919, S 8

Wiederholung: 5.12. 1919 (1)

16.12. 1919
GMV

Mozart: Ouverture zu "Die Zauberflöte"
Beethoven: IX. Symphonie

S: Mina Lefler
A: Erika Folkung
T: Georg Maikl
B: Richard Mayr

Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde
Wiener Männergesangverein

Dir.: Franz Schalk — AZ 7.12. 1919, S 8
Programm GMF

Wiederholung: 17.12. 1919

(1) Eine Aufführung, die für den 1.12. 1919 geplant war, entfiel.

2. 1. 1920 GMV
Beethoven: II. Symphonie
Tschaikowsky: Konzert für Klavier und Orchester b-Moll
Dukas: Der Zauberlehrling
Klavier: Helene Lampl-Eibenschütz (1)
Dir.: Georg Szell
AZ 19.12. 1919, S 7
Programm GMF

Wiederholungen: 4.1., 5.1. 1920, GKH

2. 2. 1920 GMV
Beethoven: VII. Symphonie
Weber: Ouverture zu "Oberon"
Ozeanarie (2)
Dvorak: Karnevals-Ouverture
Gesang: Charlotte Glaser (3)
Dir.: Ferdinand Löwe
AZ 1.2. 1920, S 8

Wiederholungen: 3.2., 4.2. 1920, GKH

22. 2. 1920 Mittl. KH
"Kammerkonzert"
Mozart: Oboenquintett
Schubert: Lieder und kleine Männerchöre mit Gitarrenbegleitung
Beethoven: Septett für Streich- und Blasinstrumente
AZ 8.2. 1920, S 8

Wiederholung: 29.2. 1920

1. 3. 1920 GKH
Händel: Concerto grosso d-Moll
Haydn: Symphonie mit dem Paukenschlag
Löwe: Der Nöck (instrumentiert von Arnold Schönberg)
Strauss: Der Arbeitsmann
Mahler: Lied des Verfolgten im Turm
Tschaikowsky: Capriccio
Dir.: Fritz Krenn, Bernhard Tittel
AZ 29.2. 1920, S 9
AZ 29.3. 1920, S 4

Wiederholungen: 2.3., 4.3. 1920

---

(1) Ursprünglich war Richard Glas vorgesehen (AZ 1.1. 1920, S 10).

(2) Ursprünglich hieß es statt "Weber": Arien und Lieder mit Orchesterbegleitung (AZ 24.1. 1920, S 6), später (bei Beibehaltung der Programmpunkte von Weber, Dvorak und Beethoven): Mozart: Arie aus "Il re pastore" und Goetz: Arie aus "Der Widerspenstigen Zähmung" (AZ 28.1. 1920, S 6).

(3) Ursprünglich Bella Alten, die jedoch erkrankte (AZ

19. 5. 1920 (1) "Gustav-Mahler-Gedenkfeier"
GMV
IV. Symphonie
Orchesterlieder
Gesang: Hermine Kittel
Felicie Mihacsek
Dir.: Franz Schalk
AZ 15.5. 1920, S 7
AZ 19.5. 1920, S 6

27.11. 1920
GKH
Graener: Pan (Suite)
Beethoven: Ouverture zu "Coriolan"
Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Strauss: Don Juan
Violine: Francis Aranyi
Dir.: Karl Alwin
AZ 21.11. 1920, S 8
AZ 12.12. 1920, S 7

27.12. 1920
GMV
"Beethoven-Festkonzert"
Reger: Weihnachten (Orgelpräludium)
Wolf: Geistliche Lieder (Fassung für Orgelbegleitung von Reger)
Beethoven: IV. Symphonie
Schubert: Zwei Entree-Akte aus "Rosamunde"
Liszt: Tasso
Gesang: Hedi Hitschmann
Orgel: Franz Schütz
Dir.: Georg Szell
Programm GMF
AZ 9.1. 1921, S 8

Wiederholung: 30.12. 1920

24. 1. 1921
GKH
Wagner: Ouverture zu "Rienzi"
Bella: Herbst
Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur
Mendelssohn: Ouverture zu "Die Hebriden" (2)

28.1. 1920, S 6; AZ 1.2. 1920, S 8).

(4) Ursprünglich hieß es: Werke von Händel, Haydn, Strauss (AZ 22.2. 1920, S 8).

(1) Dieses Konzert war ursprünglich für den 17.5. 1920 vorgesehen (AZ 7.5. 1920, S 7).

(2) Ursprünglich war statt Mendelssohn vorgesehen: Schmidt: Zwischenspiel aus der Oper "Notre Dame" (AZ 9.1. 1921, S 8).

Fortsetzung 24.1. 1921

Klavier: Richard Glas

Dir.: Rudolf Schwarz AZ 2.2. 1921, S 7

Wiederholung: 27.1. 1921

20. 2. 1921 GMV
Beethoven: VIII. Symphonie
Strauss: Orchester-Lieder
Mozart: Symphonie Nr. 41 ("Jupiter-Symphonie")

Gesang: Berta Kiurina

Wiener Philharmoniker

Dir.: Richard Strauss AZ 13.2. 1921, S 8

Wiederholung: 22.2. 1921

19. 3. 1921 GKH
Bach: Konzert für Violine und Orchester E-Dur
Schubert: Symphonie h-Moll ("Unvollendete")
Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen
Beethoven: V. Symphonie

Violine: Karl Berla

Gesang: Heinrich Tiemer

Dir.: Franz Schalk AZ 19.3. 1921, S 6

Wiederholung: 21.3. 1921

1. 5. 1921 GKH
Orgelpräludium
Rezitation
Beethoven: IX. Symphonie (1)

S: Elisabeth Schumann
A: Emilie Bittner
T: Karl Fälkl
B: Helge Lindberg

Orgel: Louis Dité

Philharmonischer Chor
Volkschor des Vereins für volkstümliche Musikpflege (Einstudierung: Josef Seyfried)
Freie Typographia (Einstudierung: Heinrich Schoof)

Dir.: Georg Szell AZ 30.4. 1921, S 9
AZ 2.5. 1921, S 3

Wiederholung: 2.5. 1921 AZ 6.5. 1921, S 7

---

(1) Zum ersten Mal wirkten in einem ASK Arbeitersänger in tragender Funktion mit.

22.10. 1921 (1) GMV

Mozart: Ouverture zu "Die Hochzeit des Figaro"
Schubert: Die Nachtigall
Im Gegenwärtigen Vergangenes (Chor mit Klavierbegleitung)
Bruckner: Um Mitternacht (Chor)
Schumann: Ritornell (Chor mit Klavierbegleitung)
Vogrich: Memento mori (Symphonische Dichtung mit Violin-Solo)
Juon: Schwedische Tanzklänge
Kreisler: Liebeslied
Alt-Wiener Tanzweise
Achron: Hebräisches Wiegenlied
Stoessel: Humoreske
Amerikanischer Negertanz
Strauß: An der schönen blauen Donau (mit Chor)
Kremser: Dankgebet
Altniederländisches Volkslied (mit Orchester, Chor und Orgel)

Orgel: Georg Valker

Klavier: Erich Meller

Violine: Mayo Wadler

Dir.: Carl Luze Programm GMF

4.11. 1921 GKH

Hundertstes ASK (2)

Ansprache: Karl Seitz

Weber: Ouverture zu "Oberon"
Wolf: Lieder
Beethoven: III. Symphonie
Wagner: Zwei Lieder mit Orchesterbegleitung
Ouverture zu "Tannhäuser"

Gesang: Emilie Bittner

Klavier: Erich Meller

Dir.: Franz Schalk AZ 30.10. 1921, S 8
AZ 4.11. 1921, S 7

Wiederholung: 7.11. 1921

---

(1) Ursprünglich hieß es: außerordentliches ASK, Chöre von Bruckner, Schubert, Schumann, Joh. Strauß (Donauwalzer), Max Vogrich (Symphonische Phantasie), Internationale Volksweisen. Als Chor wurde der Wiener Männergesangverein angegeben (AZ 16.10. 1921, S 6; AZ 22.10. 1921, S 7).

(2) Es wurde dasselbe Programm geboten, wie beim allerersten Wiener ASK im Jahr 1905.

12.11. 1921 GKH
Dvorak
Schumann
Mendelssohn

Gesang: Karla Karl
Georg Maikl
Josef Manowarda
Klavier: Richard Glas

Volkschor des Vereins für volkstümliche Musikpflege
Freie Typographia

Dir.: Karl Prohaska — AZ 10.11. 1921, S 8

27.12. 1921 GMV
Mozart: Symphonie g-Moll
Tschaikowsky: VI. Symphonie
Strauss: Konzert für Horn und Orchester

Horn: Emil Kreuziger

Dir.: Alfred Fröhlich — AZ 25.12. 1921, S 14
AZ 5.1. 1922, S 8

Wiederholung: 28.12. 1921

13. 1. 1922 GKH
Weber: Ouverture zu "Abu Hassan"
Fuchs: Serenade e-Moll für Streichorchester
Weber: Konzert für Klarinette und Orchester
Bruckner: IV. Symphonie

Klarinette: Johann Löw

Dir.: Rudolf Huber — AZ 1.1. 1922, S 9
AZ 11.1. 1922, S 6

Wiederholung: 16.1. 1922

24. 2. 1922 GMV
Weber: Ouverture zu "Der Freischütz"
Schillings: Hexenlied (für Sprechstimme und Orchester)
Schubert: Symphonie in C-Dur
Rezitation

Rezitator: Otto Löwe

Dir.: Ferdinand Löwe — Programm GMF

Wiederholung 27.2. 1922

28. 4. 1922 GKH
Orgelpräludium
Weigl: Weltfeier (Maikantate - Symphonische Kantate für Tenor, Baß, gemischten Chor und Orchester)

Fortsetzung 28. 4. 1922

Gesang: Georg Maikl
Hermann Gallos
Karl Rössel (1)

Orgel: Karl Walter

Singakademie
Philharmonischer Chor

Dir.: Paul Klenau — Programm GMF

Wiederholung: 29.4. 1922

27. 5. 1922
GKH

"Gustav-Mahler-Feier"

III. Symphonie

Gesang: Emilie Bittner

Philharmonischer Chor
Ein Knabenchor

Dir.: Anton Webern — KuV April 1926, S 17
AZ 14.5. 1922, S 9
AZ 27.5. 1922, S 5

Wiederholung: 29.5. 1922

3. 10. 1922
GMV

Weber: Ouverture zu "Euryanthe"
Schönberg: Verklärte Nacht (2)
Bittner: Fünf Orchester-Lieder
Beethoven: VI. Symphonie (3)

Gesang: Emilie Bittner

Orgel: Franz Schütz

Dir.: Erwin Stein — Programm GMF
AZ 1.10. 1922, S 9

Wiederholung: 4.10. 1922

---

(1) Tatsächlich sangen am 28.4. 1922 Maikl und Rössel, am 29.4. 1922 Gallos und Rössel (vgl. AZ 7.5. 1922, S 7). Ursprünglich waren Maikl und Josef Manowarda vorgesehen (vgl. AZ 16.4. 1922, S 8). Die AZ gibt keinen Hinweis auf das Orgelpräludium.

(2) Dies war die erste Aufführung eines von Schönberg selbst komponierten Werks in einem ASK (vgl. KuV April 1926, S 17).

(3) Ursprünglich war vorgesehen: Schumann, IV. Symphonie, Brahms, Konzert für Violine und Orchester, Mendelssohn, Vier Orchesterstücke aus "Ein Sommernachtstraum"; Violine: Christa Richter, Dirigent: Ferdinand Löwe (vgl. AZ 24.9. 1922, S 9).

10.11. 1922 "Republik-Feier und Viktor-Adler-Gedenkfeier"
GKH

Bach: Präludium und Fuge C-Dur
Salmhofer: Ouverture zu "Der Ackermann und der Tod"
Konzertstück für Trompete und Orchester
Mahler: I. Symphonie

Orgel: Franz Schütz

Trompete: Wilhelm Wendt

Dir.: Jascha Horenstein, Franz Salmhofer

AZ 5.11. 1922, S 9
AZ 10.11. 1922, S 7
Programm GMF

Wiederholung: 12.11. 1922, GMV

27.11. 1922 Verdi: Requiem
GKH

S: Viorica Ursulaec
A: Hermine Kittel
T: Karl Fischer-Niemann
B: Franz Markhoff

Philharmonischer Chor

Dir.: Theodor Christoph AZ 24.11. 1922, S 6

Wiederholung: 28.11. 1922

25.12. 1922 Händel: Orgelkonzert F-Dur
GMV Beethoven: V. Symphonie
Dvorak: Konzert für Violine und Orchester a-Moll (1)
Casella: Italia

Orgel: Louis Dité (2)

Violine: Ludwig Wittels (3)

Dir.: Klemens Kraus AZ 10.12. 1922, S 10
AZ 17.12. 1922, S 10
AZ 24.12. 1922, S 10
AZ 28.12. 1922, S 7
Programm GMF

Wiederholung: 26.12. 1922

---

(1) Ursprünglich statt Dvorak vorgesehen: Paganini, Konzert für Violine und Orchester.

(2) Ursprünglich statt Dité vorgesehen: Franz Schütz.

(3) Ursprünglich statt Wittels vorgesehen: Vasa Prihoda. Zu allen Veränderungen vgl. AZ 10.12. 1922, S 10; AZ 20.12. 1922, S 6.

22. 1. 1923 GKH

Dvorak: In der Natur (1)
Goldmark: Scherzo
Paganini: Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Berlioz: Symphonie fantastique

Violine: Vasa Prihoda

Dir.: Erich Stekel

AZ 11.1. 1923, S 7
AZ 21.1. 1923, S 8

Wiederholung: 23.1. 1923

20. 2. 1923 GKH

Reznicek: Ouverture zu "Donna Diana"
Smetana: Die Moldau
Lafite: Suite aus "Das Traumkönigreich"
Strauß: Ouverture zu "Indigo"
Quartettwalzer aus "Simplicius"
Erstes Finale aus "Cagliostro"

S: Paula Hentke
A: Grete Gayer
T: Leonardo Aramesco
B: Paul Lorenzi (2)

Dir.: Robert Kurmann

AZ 11.2. 1923, S 9
AZ 22.2. 1923, S 8

Wiederholung: 21.2. 1923

13. 3. 1923 GMV

Weber: Ouverture zu "Der Freischütz"
Brahms: Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Beethoven: Egmont

Gesang: Luise Helletsgruber

Rezitation: Otto Löwe

Violine: Christa Richter

Dir.: Ferdinand Löwe

Programm GMF
AZ 4.3. 1923, S 9
AZ 11.3. 1923, S 7

Wiederholung: 14.3. 1923

---

(1) Ursprünglich statt Dvorak und Goldmark vorgesehen: Schumann: Ouverture zu "Genoveva" (AZ 11.1. 1923, S 7).

(2) Ursprünglich statt Lorenzi vorgesehen: Alfred Tauber (AZ 11.2. 1923, S 9).

17. 4. 1923 GKH
Mendelssohn: Ouverture zu "Athalia"
Gotthelf: Ein Frühlingsfest
Herbst: Requiem für Alfons Petzold
Gedenkrede für Petzold (Nationalrat Karl Leuthner)
Gesang: Laurenz Hofer
Dir.: Ignaz Herbst — AZ 8.4. 1923, S 10
Wiederholung: 18.4. 1923

1. 5. 1923 Festsaal des Rathauses (1)
"Johann-Strauß-Konzert"
Chor und Orchester der Wiener Staatsoper
Gesang: Elise Elizza
Dir.: Rudolf Nilius — AZ 26.4. 1923, S 6; AZ 29.4. 1923, S 2
Wiederholung am selben Tag

14. 5. 1923 GMV
Beethoven: IX. Symphonie
Ouverture zu "Egmont"
S: Anny Kalab-Barthlmé
A: Emilie Bittner
T: Lothar Riedinger
B: Alfred Jerger
Freie Typographia
Dir.: Klemens Kraus — AZ 6.5. 1923, S 9; AZ 13.5. 1923, S 11
Wiederholung: 15.5. 1923

16. 9. 1923 GKH
Abgesagt (2)

12.11. 1923 GKH
Verdi: Ouverture zu "Die sizilianische Vesper"
Casella: Totenklage (3)
Dvorak: Konzert für Violoncello und Orchester
Beethoven: III. Symphonie
Violoncello: Alexander Barjansky
Dir.: Alfredo Casella — AZ 4.11. 1923, S 12
Wiederholung: 13.11. 1923

---

(1) Es war das erste Konzert der ASK im Festsaal des Rathauses (KuV April 1926, S 17).

(2) Es wäre ein "außerordentliches" ASK gewesen; vorgesehen

28.12. 1923 GKH
Händel: Concerto grosso g-Moll
Bruckner: II. Symphonie
Liszt: Konzert für Klavier und Orchester A-Dur
Wagner: Vorspiel zu "Die Meistersinger"
Klavier: Fanni Schmeidler
Dir.: Ludwig Rüth — AZ 16.12. 1923, S 10

Wiederholung: 29.12. 1923 (1)

19. 1. 1924 GMV
Mahler: Das Lied von der Erde
Horwitz: Gesänge vom Tode
Gesang: Emilie Bittner, Franz Szekelikidy, Eduard Erhard
Dir.: Fritz Stiedry — AZ 6.1. 1924, S 6; AZ 19.1. 1924, S 8

Wiederholung: 20.1. 1924

17. 2. 1924 GMV
Mendelssohn: Ouverture zu "Die Hebriden" (2)
Haydn: Symphonie c-Moll
Prohaska: Der Fußwanderer (weltliche Kantate)
Dvorak: II. Symphonie
Gesang: Eduard Erhard
Dir.: Benno Sachs — AZ 2.2. 1924, S 9; AZ 15.2. 1924, S 9

Wiederholung: 18.2. 1924

13. 3. 1924 GMV
Händel: Konzert für Orgel und Orchester B-Dur
Bella: Feierliche Ouverture (3)
Beethoven: Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Mendelssohn: IV. Symphonie ("Italienische")
Orgel: Franz Schütz
Violine: Siegmund Feuermann
Dir.: Richard Ehrmann

Wiederholung: 14.3. 1924

---

waren: Beethoven: Ouverture zu "Coriolan", Liszt: Les Preludes, Ravel: La Valse, Beethoven: III. Symphonie; Dir.: Willem Mengelberg (AZ 2.9. 1923, S 11; AZ 5.9. 1923, S 7 f.).

(3) In der Zeitschrift "Der Anbruch" (Dez. 1923, S 312) wurde für Casella ein anderer Titel genannt: Elegie für Orchester.

(1) Am 29.12. 1923 wurde wegen Erkrankung von Frau Schmeid-

27. 3. 1924 "Der Osten"
Festsaal der Wiener Hofburg

Weber: Ouverture zu "Turandot"
Yamada Kakashi: Asagao
Salmhofer: Acht Geisha-Lieder
Hummel: Septett d-Moll

Rezitation

Gesang: Louise Krenn-Kornfeld

Klavier: Franz Salmhofer, Friedrich Würrer, Paul Amadeus Pisk

Rezitation: Elise Karau

Kammerorchester des Wiener Sinfonieorchesters

AZ 23.3. 1924, S 11

11. 5. 1924 Weber: Ouverture zu "Oberon" (1)
GMV Schumann: "Rheinische" Symphonie
Strauss: Der Arbeitsmann
Winterweihe
Winterliebe
Till Eulenspiegels lustige Streiche

Gesang: Laurenz Hofer

Dir.: Ernst Kunwald AZ 4.5. 1924, S 12
AZ 7.5. 1924, S 8

Wiederholung: 12.5. 1924

27. 9. 1924 Jubiläumskonzert "20 Jahre Arbeiter-Sinfoniekonzerte" (2)
GKH

Bach: Zwei Choralvorspiele (für großes Orchester bearbeitet von Arnold Schönberg)
Salmhofer: Der geheimnisvolle Trompeter (Melodram)
Beethoven: IX. Symphonie

---

ler die "Ungarische Phantasie" von Franz Liszt mit dem Pianisten Oskar Dachs gegeben (AZ 30.12. 1923, S 12).

(2) Ursprünglich waren statt Mendelssohn und Haydn vorgesehen: Cimarosa: Ouverture zu "Die geheime Ehe", Bizet: Suite L'Arlesienne (AZ 2.2. 1924, S 9).

(3) Ursprünglich war statt der "Feierlichen Ouverture" von Bella dessen "Der Tod des Jünglings" vorgesehen (AZ 24.2. 1924, S 12).

(1) Ursprünglich hieß es: Werke von Mendelssohn, Schumann und R. Strauss (AZ 27.4. 1924, S 12)

(2) Zugleich auch Konzert im Musik- und Theaterfest der Stadt Wien.

Fortsetzung 27.9. 1924:

S: Marie Gerhardt
A: Bella Paalen
T: Hermann Gallos
B: Richard Mayr

Sprecher: Ferdinand Onno

Singakademie
Freie Typographia

Dir.: Paul von Klenau — AZ 21.9. 1924, S 10; AZ 27.9. 1924, S 9; AZ 30.9. 1924, S 9

Wiederholung: 28.9. 1924

12.11. 1924 GKH
Liszt: Präludium für großes Orchester
Lalo: Symphonie Espagnole für Violoncello und Orchester
Kalinikoff: I. Symphonie

Violoncello: Kathleen Parlow

Dir.: Ignaz Neumark — AZ 1.11. 1924, S 10

Wiederholung: 13.11. 1924

8.12. 1924 GKH
Reger: Fantasie d-Moll
Mahler: II. Symphonie

S: Felicie Hüni-Mihacsek
A: Hermine Kittel

Philharmonischer Chor

Orgel: Franz Schütz

Dir.: Victor Zuckerkandl(1) — AZ 7.12. 1924, S 10

2. 1. 1925 GMV
Weber: Ouverture zu "Der Freischütz"
Mendelssohn: "Schottische" Symphonie
Wieniawski: Konzert für Violine und Orchester d-Moll
Strauß: Ouverture zu "Die Fledermaus"

Violine: Marianne Theiner

Dir.: Ferd. Löwe (2) — AZ 14.12. 1924, S 10; AZ 6.1. 1925, S 9

Wiederholung: 3.1. 1925

---

(1) Ursprünglich war Ottorino Respighi vorgesehen (AZ 23.11. 1924, S 11).

(2) Ursprünglich war auch angekündigt: Goldmark: Ouverture zu "Sakuntala". Dieses Konzert war das 50. mit Löwe am Dirigentenpult. Zwei Tage nach der Wiederholung starb Löwe (AZ 14.12. 1924, S 10; AZ 7.1. 1925, S 5).

14. 2. 1925
GMV

Goldmark: Ouverture zu "Sakuntala"
Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart
Haydn: Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur
Schumann: II. Symphonie

Violoncello: Maurice Frank

Dir.: Leopold Reichwein — Programm GMF
AZ 5.2. 1925, S 9

Wiederholung: 15.2. 1925

13. 3. 1925
GKH

"Märzfeier"

Beethoven: Ouverture "Die Weihe des Hauses"
Brahms: Nänie (Chor und Orchester)
Weber: Konzertstück für Klarinette und Orchester
Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht
Liszt: Arbeiterchor (Bearbeitung von Anton Webern)

A: Käthe Schwarz
T: Josef Buresch
T: Gustav Ullmann
B: Anton Baumann
B: Felix Dantine
B: Karl Ettl (1)

Klarinette: Kary Aarvold

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern — AZ 1.3. 1925, S 10
AZ 12.3. 1925, S 9
AZ 19.3. 1925, S 9

Wiederholung: 14.3. 1925

14. 4. 1925
GMV

Erkel: Ouverture zu "Hunyady"
Bartók: Rhapsodie für Klavier und Orchester
Toldi: Wanderskizzen
Tschaikowsky: IV. Symphonie

Klavier: Tibor Szatmari

Dir.: Anton Fleischer — AZ 29.3. 1925, S 11
AZ 5.4. 1925, S 14

Wiederholung: 15.4. 1925

---

(1) Ursprünglich waren lediglich die Sänger angegeben: T: Laurenz Hofer, B: Anton Baumann, B: Frant Ettl (AZ 1.3. 1925, S 10).

16. 5. 1925 GKH
Strawinski: Ballett "Pulcinella"
Goldmark: Konzert für Violine und Orchester
Brahms: I. Symphonie
Violine: Bronislav Gimpel
Dir.: Fritz Stiedry — AZ 3.5. 1925, S 14

Wiederholung: 17.5. 1925

17.10. 1925 GKH
"Johann-Strauß-Feier"
Ägyptischer Marsch
An der schönen blauen Donau
Liguorianer Polka
Märchen aus dem Orient
Erstes Finale aus "Cagliostro"
Frühlingsstimmenwalzer
Ballettmusik aus "Ritter Pazman"
Gesang: Sylvia Feller
Singverein der Kunststelle
Hellerauer Tanzgruppe
Dir.: Felix Greißle — AZ 20.9. 1925, S 13; AZ 4.10. 1925, S 13; AZ 20.10. 1925, S 5

Wiederholung: 18.10. 1925

30.10. 1925 GMV
Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3
Vitali: Chaconne für Orgel und Streichorchester (bearbeitet von Ottorino Respighi) (1)
Prokofieff: Konzert für Violine und Orchester
Suk: Asraël
Orgel: Franz Schütz
Violine: Josef Szigeti
Dir.: Erich Stekel — Programm GMF; AZ 18.10. 1925, S 13; AZ 30.10. 1925, S 8

Wiederholung: 31.10. 1925

---

(1) Ursprünglich war statt der Chaconne von Vitali dessen Konzert für Violine und Orchester vorgesehen (AZ 25.10. 1925, S 13).

12.11. 1925 "Republikfeier"
GKH

Rosenfeld: Kerker (Sprechchor)
Korngold: Vier Stücke aus "Viel Lärm um Nichts"
Mussorgski: "Bilder einer Ausstellung"
Nicolai: Ouverture zu "Die lustigen Weiber von Windsor"
Mozart: "Les petits riens" (Pantomime)

Klavier: Friedrich Wührer

Ein Sprechchor

Tanzgruppe Kratina der Schule Hellerau

Dir.: Erich Wolfgang Korngold

AZ 1.11. 1925, S 11
AZ 10.11. 1925, S 6

Wiederholung: 13.11. 1925

12.12. 1925 Weber: Ouverture zu "Euryanthe"
GKH Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll
Bruckner: V. Symphonie

Klavier: Julius Isserlis

Dir.: Franz Schalk AZ 15.11. 1925, S 13

Wiederholung: 13.12. 1925

26.12. 1925 "Kammermusik"
Hofburg

Schubert: Streichquintett C-Dur
Lieder von Brahms, Schubert und Dvorak
Brahms: Klavierquartett g-Moll (1)

Gottesmann-Quartett

2. Violoncello: Zupancic

Gesang: Käte Seibt

Klavier: Walter Bricht

AZ 13.12. 1925, S 5
AZ 20.12. 1925, S 12
AZ 8.1. 1926, S 5

16. 1. 1926 Joh. Chr. Bach: Symphonie B-Dur
GMV Blavet: Konzert für Flöte und Orchester

---

(1) Ursprünglich war für Brahms angegeben: Klavierquartett d-Moll (AZ 13.12. 1925, S 13).

Fortsetzung 16.1. 1926

Gluck: Chants d'élysée (1)
Verdi: Ballettmusik aus "Othello"
Beethoven: VII. Symphonie

Flöte: Jean Fleury

Dir.: Robert Heger — Programm GMF
AZ 1.1. 1926, S 11
AZ 19.1. 1926, S 5

13. 2. 1926
GMV

Zemlinsky: 23. Psalm
Kauder: Konzert für Violine und Orchester
Mahler: X. Symphonie
Haydn: Symphonie C-Dur (2)

Violine: Franz Höne (3)

Philharmonischer Chor

Dir.: Alexander Zemlinsky — AZ 20.1. 1926, S 9
AZ 24.1. 1926, S 10
AZ 13.2. 1926, S 8

Wiederholung: 14.2. 1926

13. 3. 1926
GKH

Schmidt: Fredigundis-Fanfaren (Orgel und Blasorchester) (4)
Berg: Drei Stücke aus "Wozzeck"
Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5, Es-Dur
Leonoren-Ouverture Nr. 3

Orgel: Franz Schütz

Gesang: Wanda Achsel-Clemens

Klavier: Stephan Bergmann (5)

Dir.: Heinrich Jalowetz — AZ 28.2. 1926, S 12

18. 4. 1926
GKH

"200. Arbeiter-Sinfoniekonzert"

Mahler: VIII. Symphonie
Strauss: Fanfaren

---

(1) Die AZ sprach statt dessen ursprünglich von einem Menuett aus Glucks "Orpheus und Eurydike" (AZ 19.1. 1926, S 5).

(2) Ursprünglich war Haydns Symphonie in D-Dur vorgesehen (AZ 20.1. 1926, S 9).

(3) Ursprünglich war statt Höne Siegmund Feuermann vorgesehen (AZ 20.1. 1926, S 9).

(4) Ursprünglich hieß es: Werke von Marschner, Berg, Beetho-

Fortsetzung 18.4. 1926

Soli: Marie Gerhard
Sylvia Feller
Emilie Bittner
Yella Schmeidel
Karl Ettl
Oskar Eisenberg
Max Klein

Orgel: Franz Schütz

Philharmonischer Chor
Singverein der Kunststelle (1)
Freie Typographia

Dir.: Anton Webern — AZ 28.3. 1926, S 11; AZ 11.4. 1926, S 13; AZ 20.4. 1926, S 8

Wiederholung: 19.4. 1926 (2)

24.10. 1926
GMV

Mendelssohn: "Schottische" Symphonie
Wladiguerov: Konzert für Violine und Orchester
Beethoven: Egmont

Violine: Hugo Gottesmann

Gesang: Annemarie Lenzberg (3)

Rezitation: Paul Hartmann

Dir.: Robert Manzer — AZ 19.9. 1926, S 10; AZ 24.10. 1926, S 13

---

yen und Mozart (KuV Februar 1926, S 8).

(5) Ursprünglich war statt Bergmann Robert Goldsand vorgesehen (AZ 21.2. 1926, S 15).

(1) Die Chorsänger kamen mit Parteiabzeichen auf die Bühne. Anwesend waren unter anderem: Präsident Hainisch, Unterrichtsminister Schneider, Bürgermeister Seitz, Gesandte der Länder Deutschland, Frankreich, Rußland, Tschechoslowakei, Holland (AZ 20.4. 1926, S 8).

(2) Am 17.4. 1926 hatte - zu Eintrittspreisen - wegen der großen Nachfrage eine öffentliche Generalprobe stattgefunden (AZ 11.4. 1926, S 13).

(3) Ursprünglich war statt Lenzberg Wanda Acnsel-Clemens vorgesehen (AZ 19.9. 1926, S 10).

11.11. 1926 (1) "Viktor-Adler-Gedenkfeier"
GMV

Beethoven: Ouverture zu "Coriolan"
Liszt: Totentanz
Mahler: Das klagende Lied

Klavier: Lucie Cafferet

Gesang: Grete Wilhelm
Ida Schäffer
William Wernigk

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern

AZ 17.10. 1926, S 11
AZ 31.10. 1926, S 12
AZ 7.11. 1926, S 11

Wiederholung: 14.11. 1926

1. 1. 1927 (2) "Aus der Geschichte der Tanz- und Volksmusik"
GKH

Schubert: Drei Deutsche
Mozart: Tanzstücke
Beethoven: Zwei Stücke aus dem Ballett "Die Geschöpfe des Prometheus" (3)
Rossini: Tarantella für Tenor und Orchester
Liszt: Spanische Rhapsodie für Klavier und Orchester
Rimsky-Korsakow: Fantasie über russische Themen (Violoncello und Orchester)
Bartók: Rumänische Volkstänze
Strauß: Morgenblätterwalzer
Gruenberg: Der Danieljazz (Singstimme und Orchester)
Der Jazz: a) Choral
b) Foxtrott
c) Blues
d) Bajazzo-Shimmy

Klavier: Natalie Freundlich

Violoncello: Josef Zimbler

Gesang: Hermann Gallos

Singverein der Kunststelle

Dir.: Erich Stekel
Anton Webern (nur Strauß)

The Michigan Jazzband, Dir.: Obdulio Villa

AZ 8.12. 1926, S 12
AZ 17.12. 1926, S 8
AZ 19.12. 1926, S 12

---

(1) Moldenhauer (1980, S 267) gibt fälschlich den 10.11. 1926 an.

(2) Das Konzert sollte ursprünglich am 25.12. 1926 stattfin-

15. 1. 1927 GMV

Marschner: Ouverture zu "Der Vampyr"
Willner: Konzert für Streicher
Beethoven: Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester ("Tripelkonzert")
Schubert: Symphonie C-Dur

Violine: Christa Richter

Violoncello: Bernard Heifetz

Klavier: Severin Eisenberger

Dir.: Franz Schalk

AZ 1.1. 1927, S 14
AZ 9.1. 1927, S 11

12. 2. 1927 GMV

Reger: Präludium und Fuge D-Dur für Orgel
Schubert: Symphonie h-Moll
Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur
Schumann: Symphonie d-Moll

Klavier: Tibor Szatmari

Dir.: Felix Weingartner

AZ 23.1. 1927, S 13

5. 3. 1927 Mittl. KH

"Beethoven-Feier" (Kammermusik)

Sonate für Klavier und Horn op. 17
Streichquartett B-Dur op. 130
Irische Melodien für Gesang, Klavier, Violine und Violoncello
Trio b-Moll op. 1

Kolisch-Quartett

Klavier: Julia Goldner-Elbogen

Horn: Karl Stiegler

Gesang: Yella Braun-Fernwald

KuV März 1927, S 5 ff.
AZ 27.2. 1927, S 13

20. 3. 1927 (1) GMV

"Beethoven-Feier"

Leonoren-Ouverture Nr. 3

---

den (AZ 8.12. 1926, S 12).

(3) Statt Beethovens Ballettstücken waren ursprünglich seine "Mödlinger Tänze" geplant (AZ 8.12. 1926, S 12).

(1) Das Konzert war ursprünglich mit Wiederholung am 21.3. 1927 geplant und dann für 19. und 20.3. 1927 (AZ 6.3. 1927, S 12;

Fortsetzung 20.3. 1927

IV. Symphonie
Chor aus "Die Weihe des Hauses"
Fantasie für Klavier, Chor und Orchester

S: Adelheid Aunhold

Klavier: Eduard Steuermann

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern — AZ 6.3. 1927, S 12
AZ 13.3. 1927, S 12

1. 5. 1927 (1) — Tießen: Ein Frühlingsmysterium (Text: Schönlank) — KuV August 1926, S 7

9. 10. 1927
GKH

Händel: Concerto grosso Nr. 10 d-Moll
Mozart: Konzertarie für Sopran, Klavier und Orchester (2)
Bach: Konzert für drei Klaviere und Orchester
Rohde: Märchenlied
Der arme Kunrad
Schubert: Memnon
Simon: ? (Text: Liebknecht)
Russisches Volkslied Ej uchnem (Die Wolgaschiffer)
Pisk: Die neue Stadt

S: Luise Helletsgruber

B: Alfred Jerger

Klavier: Ella Kugel
Helene Bath
Marie Tauszky

Singverein der Kunststelle

Dir.: Paul Amadeus Pisk — KuV Oktober 1927, S 4 ff.
AZ 9.10. 1927, S 11
AZ 14.10. 1927, S 10

---

vgl. auch KuV März 1927, S 7 f.). Für eine Aufführung am 19.3. 1927 lag mir kein Original-Beleg vor, jedoch nennt Moldenhauer auch dieses Datum (Moldenhauer 1980, S 267). Mit Sicherheit stattgefunden hat die Aufführung am 20.3. 1927. Die Aufführung am 21.3. 1927 hat ebenfalls stattgefunden, jedoch nicht unter dem Patronat der Arbeiter-Sinfoniekonzerte (bzw. der Kunststelle), sondern unter dem der Gemeinde Wien (vgl. Programm GMF).

(1) Ein Beleg für die tatsächliche Aufführung lag mir nicht vor.

(2) Ursprünglich hieß es: Händel: Concerto grosso F-Dur; Mozart: Rezitativ und Rondo Es-Dur für Sopran und Klavier (AZ 9.10. 1927, S 11).

6. 11. 1927
GMV

"Republikfeier"

Liszt: Heldenklage
Tschaikowsky: V. Symphonie
Bartók: Konzert für Klavier und Orchester
Kodály: Psalmus Hungaricus

T: Georg Maikl
Klavier: Béla Bartók
Orgel: Erhard Kranz
Singverein der Kunststelle

Kinderchor der Kinderfreunde

Dir.: Stephan Straßer
Anton Webern (nur Kodály)

AZ 6.11. 1927, S 11

25.12. 1927
GMV

"Volks- und Tanzmusik"

Frankl: Ouverture zu einem Lustspiel
Bizet: Erste Suite L'Arlesienne
Pehm: Capriccio und Valse concertante
Borodin: Polowetzer Tänze
Mozart: Drei Tänze
Sinigaglia: Piemontesische Tänze
Volkslieder (arrangiert von Paul Pisk)
Jos. Strauß: Aquarellen-Walzer
Strauß: Ouverture zu "Simplicius"

Violine: Erna Lamatsch

Gesang: Charlotte Jaeckel

Dir.: Rudolf Pehm

AZ 27.11. 1927, S 12
AZ 25.12. 1927, S 12

8. 1. 1928
GMV

"Pernerstorfer-Gedenkfeier"

Goldmark: Ouverture zu "Der gefesselte Prometheus"
Gedenkrede: David J. Bach

Brahms: Schicksalslied
Bruckner: VII. Symphonie

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern

AZ 30.12. 1927, S 9

12. 2. 1928
GKH

Haydn: Symphonie C-Dur ("Der Bär")
Mendelssohn: Konzert für Violine und Orchester
Janáček: Sinfonietta

Violine: Henri Marteau

Dir.: Jascha Horenstein

KuV Februar 1928, S 5
AZ 29.1. 1928, S 14

4. 3. 1928 GKH	Mjaskowsky: V. Symphonie Franck: Symphonische Variationen für Klavier und Orchester Tschaikowsky: Aus der Suite Nr. 3 Klavier: Hilde Schalk Dir.: Nikolai Malko	KuV März 1928, S 7 f. AZ 19.2. 1928, S 12
4. 4. 1928 GMV	Abgesagt (1)	
20.10. 1928 GKH	Mozart: Symphonie g-Moll Suk: Fantasie für Violine und Orchester Rimski-Korsakow: Ouverture "Russische Ostern" Hristic: Zwei südserbische Tänze Baranovic: Suite aus dem Ballett "Das Lebzelterherz" Violine: Stefan Frenkel Dir.: Lovro Matassic	KuV Oktober 1928, S 6 AZ 7.10. 1928, S 12
11.11. 1928 GMV	Mahler: II. Symphonie Schönberg: Friede auf Erden (2) S: Ruzena Herlinger A: Emilie Bittner Singverein der Kunststelle Freie Typographia Dir.: Erwin Stein (3)	AZ 28.10. 1928, S 11 Moldenhauer 1980, S 274

Wiederholung: 12.11. 1928

---

(1) Vorgesehen war: Bach: Matthäus-Passion (Wiener Philharmoniker, Dir.: Franz Schalk) (AZ 11.3. 1928, S 13; AZ 20.3. 1928, S 9).

(2) Der Chor von Schönberg wurde mit der ebenfalls von Schönberg stammenden Orchesterstütze (an sich kleines Orchester, hier zusätzlich verstärkt) aufgeführt (Moldenhauer 1980, S 274).

(3) Das Konzert sollte Webern dirigieren, der die Einstudierung bis 10.11. 1928 auch geleitet hatte; eine plötzliche Erkrankung machte das Einspringen von Stein notwendig (Moldenhauer 1980, S 274).

8. 12. 1928 "Schubert-Feier"
Großer Festsaal der Wiener Hofburg

Ouverture e-Moll
Wandererphantasie (Klavier und Orchester; bearbeitet von Franz Liszt)
Symphonie B-Dur
Chöre: Geist der Liebe
Nachthelle
Ständchen
Lieder: Der Wanderer
Der Lindenbaum
An die Musik
In der Ferne
Mignon

Gedenkrede: David J. Bach

Klavier: Paul Amadeus Pisk (1)

Gesang: Enid Szantho
William Wernigk

Singverein der Kunststelle

Dir.: Erwin Stein (2)

KuV Dezember 1928, S 105
AZ 18.11. 1928, S 10

25.12. 1928 "Jugendkonzert"
GKH

Mozart: Ouverture zu "La finta semplice"
Haydn: "Kindersymphonie"
Lendvai: Jungbrunnen (Chor und Orchester)
Bruch: Konzert für Violine und Orchester
Marcus: Die Brücke (Chor und Orchester; Text: Josef Luitpold)

Violine: Liesl Pollak

Klavier: Trude Zerner-Magaziner

Kinderchor der Kinderfreunde

Dir.: Erwin Marcus

KuV Dezember 1928, S 105
AZ 16.12. 1928, S 9
AZ 23.12. 1928, S 11

---

(1) Ursprünglich war als Pianistin vorgesehen Katharina Goodson (AZ 2.12. 1928, S 9).

(2) Ursprünglich war als Dirigent Anton Webern vorgesehen, dessen Erkrankung vor dem Konzert vom 11.11. 1928 jedoch den Wechsel erzwang (Moldenhauer 1980, S 275).

26. 1. 1929
GMV

Händel: Konzert für Orgel und Orchester A-Dur
Prohaska: Lieder
Vorspiel und Finale aus der Oper "Madeleine Guimard"
Tschaikowsky: VI. Symphonie

Gesang: Wanda Achsel-Clemens
Georg Maikl (1)

Orgel: Franz Schütz

Dir.: Robert Heger

AZ 13.1. 1929, S 9
AZ 20.1. 1929, S 8

16. 2. 1929
GKH

Berlioz: Ouverture zu "Benvenuto Cellini"
Franck: Symphonie d-Moll
Tscherepnin: Konzert für Klavier und Orchester F-Dur
Honegger: Chant de Vigamon (Symphonische Dichtung)
Rimski-Korsakow: Capriccio espagnol

Klavier: Alexander Tscherepnin

Dir.: Rhené-Baton

KuV Februar 1929
S 160 f.

10. 3. 1929
GMV

Mendelssohn: Ouverture zu "Ruy Blas"
Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester G-Dur
"Lieder der Arbeit":
Pisk: Arbeiter-Sage (Text: Josef Luitpold)
Beach: Auf der Straße
Milhaud: Lied des Landmanns
Batka: Vision
Bruckner: III. Symphonie

Gesang: Hans Schwarz-Glossy
Klavier: Paul Amadeus Pisk

Dir.: Rudolf Gerhart Schwarz

KuV März 1929
S 196 ff.

10. 4. 1929
GMV

Außerordentliches ASK (2)

Palestrina: Stabat mater

---

(1) Ursprünglich war statt Maikl Josef Kalenberg vorgesehen (AZ 6.1. 1929, S 11).

(2) Vermutlich hat die Kunststelle nur einen Teil der Plätze für dieses Konzert gekauft und vergeben; die Bezeichnung "Arbeiter-Sinfoniekonzert" scheint in AZ 10.4. 1929, S 7 und AZ 12.4. 1929, S 8 nicht auf.

Fortsetzung 10.4. 1929

Lotti: Crucifixus
Bach: Motette "Singet dem Herrn ein neues Lied"
Lasso: Drei Chöre
Brahms: Nachtwache I
Nachtwache II
Beherzigung
Prohaska: Der Jüngling
Neujahrsglocken
Strauss: Der Abend
Haydn: Sonate für Violoncello solo

Violoncello: Richard Krotschak

Chor der Wiener Staatsoper

Dir.: Franz Schalk — KuV April 1929, S 233; AZ 7.4. 1929, S 12; AZ 10.4. 1929, S 7; AZ 12.4. 1929, S 8

19.10. 1929
GMV

Bach: Suite h-Moll (Bearbeitung von Gustav Mahler)
Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur
Bruckner: I. Symphonie

Klavier: Friedrich Wührer

Orgel: Erhard Kranz

Dir.: Franz Schalk — AZ 6.10. 1929, S 15

10.11. 1929
GMV

"Republik-Feier"
Bach: Präludium und Fuge Es-Dur (Bearbeitung von Arnold Schönberg)
Brahms Beherzigung
Schönberg: Schein uns, du liebe Sonne
Herzlieblich Lieb, durch Scheiden
(Aus den drei Alten Deutschen Volksliedern)
Eisler: Naturbetrachtung
Auf den Straßen zu singen
Mahler: I. Symphonie

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern — AZ 27.10. 1929, S 12; Moldenhauer 1980, S 303

Wiederholung: 11.11. 1929

1. 1. 1930
GKH

Schmidt: Präludium D-Dur für Orgel
E.W. Korngold: Sinfonietta H-Dur
Bittner: Schlußszene aus der Oper "Mondnacht"
Fuchs: Serenade D-Dur
Korngold: Zwei Lieder
Strauß: Ouverture zu "Cagliostro"
Jos. Strauß: Transaktionen-Walzer
Strauss: Walzer aus der Oper "Der Rosenkavalier"
Strauß: An der schönen blauen Donau

Gesang: Hanna Schwarz

Orgel: Franz Schütz

Dir.: Erich Wolfgang Korngold

AZ 22.12. 1929, S 12

25. 1. 1930
GMV

Liszt: Les Preludes
Weigl: Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Haydn: Symphonie G-Dur
Rimski-Korsakow: Aus der Suite "Zar Saltan"
Strawinski: Schlußbild aus "Petruschka"

Violine: Josef Wolfsthal

Dir.: Nikolai Malko AZ 12.1. 1930, S 9

22. 2. 1930
GMV

Strauss: Festliches Präludium
Also sprach Zarathustra
Beethoven: Zwei Märsche aus "Die Ruinen von Athen"
V. Symphonie

Orgel: Franz Schütz

Dir.: Richard Strauss AZ 2.2. 1930, S 10

16. 3. 1930
GKH

"Märzfeier"

Tießen: Vorspiel zu einem revolutionären Drama
Schubert und Wolf: Lieder
Reger: Requiem
Beethoven: III. Symphonie

Gesang: Paul Lohmann

Klavier: Paul Amadeus Pisk

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern AZ 2.3. 1930, S 10
AZ 16.3. 1930, S 10

4. 10. 1930 GKH	Kerll: Canzone (Bearbeitung: Redlich) Stimmer: Arkadia Liszt: Konzert für Klavier und Orchester A-Dur Dvorak: IX. Symphonie Mossolow: Eisengießerei (1) Klavier: Franz Osborn Dir.: Erich Stekel	AZ 14.9. 1930, S 8 AZ 21.9. 1930, S 18 AZ 28.9. 1930, S 8
23.11. 1930 GMV	Bach: Toccata Adagio und Fuge C-Dur Weill: Der Lindbergh-Flug Réti: Aufruf an die Armee der Künstler Tschaikowsky: V. Symphonie T: Hugo Sterne Bar.: Josef Manowarda B: Julius Lindner Orgel: Franz Schütz ASB "Stahlklang" Wien Simmering ASB Landstraße Dir.: Erwin Leuchter	KuV November 1930, S 46
14.12. 1930 GMV	Eisler: Gemischte Chöre a capella: a) Gesang der Besiegten b) Naturbetrachtung c) Auf den Straßen zu singen Mahler: VI. Symphonie Singverein der Kunststelle Dir.: Anton Webern	Programm GMF
18. 1. 1931 GKH	Nick: Leben in unserer Zeit (Text: Erich Kästner; für Soli, Sprechchor, Gesangschor, Tanzgruppe, Jazzorchester) Soli: Käthe Nick Wilhelm Klitsch Kurt Jessen Chor der Wiener Staatsoper Appollo-Jazz-Band Dir.: Paul Amadeus Pisk	AZ 21.12. 1930, S 17 AZ 4.1. 1931, S 8 AZ 11.1. 1931, S 10

(1) Dieses Stück, eine Uraufführung, wurde im Konzert wiederholt (AZ 8.10. 1930, S 10).

7. 2. 1931
GMV

"Kammerkonzert"

Mozart: Nächtliche Serenade für zwei Orchester
Konzert für Klarinette und Orchester
Bach: Konzert für vier Klaviere und Orchester
Grosz: Afrika singt

Gesang: Charles Jaeckel
Hans Duhan

Klavier: Friedrich Wührer
Robert Spitz (1)
Walter Bricht
Erich Landauer

Klarinette: Gottfried Ortlieb

Gottesmann-Quartett

Dir.: Wilhelm Grosz — Programm GMF

14. 3. 1931
GKH

Mozart: Fantasie für eine Orgelwalze (2)
Bach: Konzert für Violine und Orchester
d-Moll
Jirák: Ouverture zu einer Komödie von
Shakespeare
Bartók: Erste Rhapsodie für Violine und
Orchester (3)
Jelinek: Musik in Jazz

Orgel: Erhard Kranz

Violine: Josef Szigeti

Dir.: K. B. Jirák — AZ 22.2. 1931, S 15
AZ 1.3. 1931, S 13

12. 4. 1931
GMV

Brahms: Ein deutsches Requiem

S: Margaret Philipsky
Bar.: Carlo Haas

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern — Programm GMF

---

(1) Ursprünglich war statt Spitz Rita Kurzmann vorgesehen (AZ 1.2. 1931, S 18).

(2) Ursprünglich war Mozarts Symphonie in g-Moll vorgesehen (lt. Ankündigung auf Programm GMF vom 7.2. 1931).

(3) Ursprünglich war Bartóks Fantasie für Violine und Orchester vorgesehen (lt. Ankündigung auf Programm GMF vom 7.2. 1931).

1. 11. 1931 Haydn: Symphonie D-Dur
GMV Mozart: Konzert für Klavier und Orchester G-Dur (1)
Milhaud: Konzert für Viola und Orchester
Schubert: Deutsche Tänze (Bearbeitung: Anton Webern)
Bach: Actus Tragicus

Klavier: Stefan Askenase

Viola: Marcell Dick

A: Karla Karl
T: Lothar Riedinger
B: Josef Hueber

Orgel: Bruno Seidlhofer

Klavier: Olga Novakovic

Singverein der Kunststelle

Dir.: Erwin Leuchter, Oswald Kabasta (2)

AZ 11.10. 1931, S 9
AZ 25.10. 1931, S 10

6. 12. 1931 "Kammermusik"
Festsaal des Hauses der gastgewerblichen Arbeiterschaft
Treitlstraße 3

Mozart: Streichquintett g-Moll
Brahms: Liebesliederwalzer
Mendelssohn: Streichoktett

S: Hedda Kux
A: Gertrud Höller
T: Hugo Sterne
B: Oskar Jölli

Klavier: Rita Kurzmann
Paul Amadeus Pisk

Oktett Dr. Oskar Adler

AZ 8.11. 1931, S 10
AZ 15.11. 1931, S 9
AZ 22.11. 1931, S 9
AZ 29.11. 1931, S 9

---

(1) Ursprünglich war Mozarts Klavierkonzert in Es-Dur vorgesehen (AZ 4.10. 1931, S 12).

(2) Ursprünglich war als Dirigent Anton Webern vorgesehen; er erkrankte jedoch unmittelbar vor der Aufführung (AZ 3.11. 1931, S 6). Der Programmzettel (Programm GMF) nannte noch Webern als Dirigenten.

13. 3. 1932 GKH

"Goethe-Feier"

Brahms: Beherzigung
Gesang der Parzen
Lieder und Duette von Beethoven, Schubert und Wolf
Křenek: Musik zu "Der Triumph der Empfindsamkeit"
Mendelssohn: Erste Walpurgisnacht
Beethoven: Meeresstille und glückliche Fahrt

Soli: Hanna Schwarz
Maria Jelmar
Erik Zimmermann (1)

Klavier: Paul Amadeus Pisk

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern

AZ 21.2. 1932, S 9
AZ 28.2. 1932, S 10
AZ 6.3. 1932, S 10
AZ 13.3. 1932, S 11

21. 6. 1932 (2) GMV

Schönberg: Friede auf Erden
Musik zu einer Lichtspielszene
Mahler: II. Symphonie
Berg: Der Wein (Arie)

S: Ruzena Herlinger
A: Enid Szantho

Singverein der Kunststelle
Freie Typographia

Dir.: Anton Webern

AZ 29.5. 1932, S 11
AZ 5.6. 1932, S 11

26.11. 1932 GMV

Brahms: Nänie
Mahler: V. Symphonie

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern

AZ 9.10. 1932, S 10
AZ 23.10. 1932, S 10

19. 3. 1933 GKH

Eisler: Das Lied vom Kampf (Text: B. Brecht)

---

(1) Ursprünglich waren als Sänger(innen) vorgesehen: Lydia Lang, Emilie Bittner, Leo Barczinski (AZ 21.2. 1932, S 9).

(2) Dieses Konzert war zugleich ein Festkonzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die ihr 10-jähriges Bestandsjubiläum feierte und Wien zum Veranstaltungsort ihres jährlich stattfindenden Weltmusikfests gemacht hatte (vgl. AZ 15.6. 1932, S 5).

Fortsetzung 19.3. 1933

Křenek: Kleine Blasmusik
Pisk: Campanella (Text: Josef Luitpold)

Wiener Orchesterstudio

Singverein der Kunststelle

Sprechchor der Kunststelle

Gesang: Alice Lack
Hans Felder
Hugo Sterne (1)

Dir.: Anton Webern — AZ 26.2. 1933, S 8 f.
AZ 12.3. 1933, S 12
AZ 19.3. 1933, S 11

10.12. 1933
GMV

"Festkonzert 10 Jahre Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle"

Beethoven: Ouverture und Tanzlied aus "Die Weihe des Hauses"
Mozart: Rezitativ und Rondo (Sopran, Klavier, Orchester)
Brahms: Schicksalslied
Schubert: Symphonie C-Dur

S: Alice Frey-Knecht

Klavier: Walter Frey

Singverein der Kunststelle

Dir.: Anton Webern — Moldenhauer 1980, S 362

11. 2. 1934 (2)
GMV

Stölzel: Konzert für zwei Trompetenchöre, Holzbläserchor und Streichorchester
Pisk: Volkslieder (Solo, Chor und Orchester)
Bach: Konzert für vier Klaviere und Orchester
Milhaud: Tagesneuigkeiten
Honegger: Konzert für Violoncello und Orchester
Eisler: Musik zu einem Tonfilm

Klavier: Rita Kurzmann
Martha Pollak
Marion Siehs
Zofjia Spatz

Gesang: Klara Rassaerts

Violoncello: Richard Krotschak

ASB Landstraße
ASB Favoriten
Jugendchor Favoriten

Dir.: Erwin Leuchter — Kotlan-Werner 1977, S 109 f.

(1) Ursprünglich waren als Sänger(innen) vorgesehen: Paula Janower, Hans Felder, Heinz Heimböck, Desider Kovacs (AZ 26.2. 1933, S 8 f.).

(2) Die "Musik zu einem Tonfilm" endet mit dem "Solidaritätslied"; dieses wurde von allen im Saal stehend als Massenlied gesungen. Nach dem Konzert formierten sich Ausübende und Publikum zu einer Demonstration über die Ringstraße. Anlaß war die bedrohliche innenpolitische Lage der Sozialdemokratie, die wenige Stunden später tatsächlich zu den blutigen Februar-Kämpfen führte (Kotlan-Werner 1977, S 110; eine im wesentlichen gleichlautende Information erhielt ich von einem Augenzeugen, von Karl Marckh).

ANHANG IV: Kursorische Anmerkungen zu: Reinhard Kannonier, Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich, Wien 1981.

Dieses Buch erschien zu einem Zeitpunkt, zu dem der bei weitem größte Teil der vorliegenden Dissertation bereits im fertigen Manuskript vorlag. Eine Bezugnahme auf das Buch Kannoniers innerhalb dieser Dissertation wäre daher nur um den Preis einer beträchtlichen Verzögerung der Fertigstellung der Dissertation oder um den des unsystematischen Anklitterns möglich gewesen. Unsystematisch, unvollständig und problematisch muß auch dieser kurze Exkurs zu Kannoniers Buch an dieser Stelle bleiben: Er leistet weder eine gründliche und systematische Analyse der Arbeit von Kannonier, noch einen ausführlichen Vergleich zwischen dessen Arbeit und meiner Dissertation. Es werden im folgenden lediglich einige wenige, aber zentrale Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Arbeiten benannt, allerdings völlig ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Zur Entwicklung der Arbeiter-Musikbewegung vor dem Ersten Weltkrieg:

Kannonier geht zwar bis zu einem gewissen Grad - und zu Recht - auf Traditionen der Musikpraxis der Unterschichten ein (Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts, Traditionen des Bänkellieds; vgl. Kannonier 1981, S 7 - 13), die in der vorliegenden Dissertation nicht berücksichtigt wurden. Außer acht läßt Kannonier hingegen die Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung heraus aus den bürgerlichen Männer-Gesangvereinen, durch die die Arbeiter-Gesangvereine bereits von ihren Anfängen

im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weg weitgehend auf die Übernahme aller Formen des Vereinslebens und vieler Formen der Musikpraxis von den bürgerlichen Vorbildern fixiert wurden. Dadurch unterläuft ihm hier, wie schon in früheren seiner Schriften, der Fehler, die Arbeiter-Sängerbewegung zwar vorsichtig, aber doch als Hort sozialdemokratisch-bewußter politischer Arbeit zu interpretieren (vgl. etwa Kannonier 1981, S 17 f.). Dies wird verstärkt durch die weitgehende Ausblendung der Tatsache, daß die Vereine ihr Repertoire zum weitaus überwiegenden Teil nach dem Muster der bürgerlichen Männer-Gesangvereine zusammenstellten und daß die Arbeiter-Gesangvereine einen quantitativ recht geringen Stellenwert hatten; weiter verstärkt wird diese Fehleinschätzung durch nicht mit der Realität in Einklang stehende unablässige Vermischung der Tätigkeiten und Funktionen der Arbeiter-Gesangvereine und der Arbeiter-Bildungsvereine. Oben in Kap. 1. wurde deutlich gemacht, daß denn auch kaum von einer Tendenzwende zu anfang des 20. Jahrhunderts von politisch bewußter Kulturarbeit zur Rezeption der bürgerlichen "großen" Kunst (vgl. etwa Kannonier 1981, S 46) die Rede sein kann: Das Bild von der überwiegend politisch bewußten Haltung der Arbeiter-Gesangvereine ist bereits für die Anfangszeit der Arbeiter-Sängerbewegung recht verzerrt (vgl. oben Kap. 1.). Vollends kann die Tendenzwende, von der Kannonier spricht, nicht an David Josef Bach festgemacht werden, zum einen, weil sein Einfluß auf die Arbeitersänger denkbar gering war, zum anderen, weil Kannoniers Bild von Bachs Positionen, nämlich das einer typischen l'art pour l'art-Haltung, nicht zutrifft (vgl. oben Kap. 1., 2., 3.2.).

Zur Entwicklung der Arbeiter-Musikbewegung in der Zeit

der Ersten Republik:

Trotz vielfach recht unterschiedlicher Ausgangspunkte kommen Kannonier und die vorliegende Arbeit zu einigen ähnlichen Ergebnissen, insbesondere zum Bereich der Feststellung qualitativer Veränderungen in der Musikpraxis ab den letzten Jahren der 20er Jahre, sowie zu dem der Feststellung, daß die Entwicklung einer konsequenten musikalischen "Gegenkultur" nicht gelang und nicht gelingen konnte (vgl. Kannonier 1981, etwa S 103 - 133), wobei Kannonier ausführlich auch auf die Sprechchorbewegung eingeht (Kannonier 1981, S 118 - 128), die in der vorliegenden Dissertation nicht behandelt wurde. Kannonier läßt in diesem Zusammenhang Gesichtspunkte, wie den der Struktur der Öffentlichkeit als Basis für die der kulturellen Ausdrucksformen, sowie Aspekte der Entwicklung der Arbeiter-Musikbewegung in ihren organisatorischen Bereichen, die beide in meiner Dissertation eine wesentliche Erklärungsfunktion hierfür haben, unberücksichtigt; er bezieht sich in seiner Einschätzung auf rein musikimmanente Kriterien des Verhältnisses von Form und Inhalt, sowie der Entwicklung der musikalischen Technik bzw. des Materials (vgl. Kannonier 1981, S 107 f.). Selbst, wenn beide Arbeiten zu durchaus vergleichbaren Schlußfolgerungen kamen, scheint mir doch Kannoniers Ansatz in diesem Punkt zu sehr isoliert auf ästhetische Kategorien abzuheben, deren gesellschaftliche Vermitteltheit Kannonier nicht anspricht.

Als für die Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung entscheidenden Faktor nennt Kannonier ein "Kräfteparallelogramm" zwischen den Chormeistern, den Vereinsfunktionären, den Interessen von Partei und Ge-

werkschaften und den Sängern selbst. In der vorliegenden Dissertation wurde in diesem Zusammenhang hingegen vorwiegend auf unterschiedliche, oft gegensätzliche Auffassungen zwischen dem Dachverband bzw. seinen Funktionären und den einzelnen Vereinen hingewiesen. Kannoniers "Kräfteparallelogramm" hat - trotz der geringen Gewichtung der Rolle der Funktionäre des Dachverbands mit ihren Instrumenten der ASZ, des Verlags des ÖASB, der Chormeisterschulung, der Chorprüfungskommissionen etc. - viel für sich. Eine Kombination der beiden Erklärungsansätze des "Kräfteparallelogramms" und der Differenzen zwischen Dachverband und Vereinen könnte zu weiteren Erkenntnissen über die Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung in der Zeit der Ersten Republik vermutlich einiges beitragen.

Kannonier bietet in seinem Buch eine Reihe von Informationen zur Arbeiter-Musikbewegung aus den Bundesländern außerhalb Wiens, vor allem Oberösterreichs, die ich in der vorliegenden Dissertation nicht aufarbeiten konnte; andererseits fehlt jedoch eine konsequente Analyse der einzelnen zentralen Bereiche der Entwicklung, wie etwa quantitative Entwicklung, Entwicklung des Verlags des ÖASB und seiner Produktionen, Entwicklung der Auseinandersetzungen um die geselligen Vereinsrituale und die ihnen entsprechende Literatur und vieles mehr. Dadurch zerfällt seine Arbeit vielfach in eine eher assoziative Aneinanderreihung von Einzelaussagen, die Kannonier offenbar nicht mehr aufs Ganze der Arbeiter-Musikbewegung zurückbeziehen konnte, wobei sich als Nachteil bemerkbar macht, daß Kannonier mit einer doch recht schmalen Basis an Quellen arbeitete.

Insgesamt ist festzustellen, daß beide Arbeiten völlig unterschiedlich aufgebaut sind, teilweise auch mit unterschiedlichen Belegen argumentieren, jedoch für die Zeit der Ersten Republik zu annähernd ähnlichen Schlußfolgerungen kommen. Insofern können sich wohl beide Arbeiten gut gegenseitig stützen und ergänzen, indem sie je unterschiedliche Zugänge und Blickwinkel zur selben Sache aufzeigen und nutzen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AGV	Arbeiter-Gesangverein(e)
ASB	Arbeiter-Sängerbund
ASK	Arbeiter-Sinfoniekonzert(e)
ASZ	Arbeiter-Sängerzeitung
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv, Wien
AZ	Arbeiter-Zeitung
DAP	Deutsche Arbeiterpresse
DÖTZ	Deutsch-Österreichische Tageszeitung
GKH	Großer Konzerthaussaal
GMF	Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
GMV	Großer Musikvereinssaal
KuV	Zeitschrift "Kunst und Volk"
MEW	Marx Engels Werke
Mittl. KH	Mittlerer Konzerthaussaal
MuG	Zeitschrift "Musik und Gesellschaft"
NFP	Neue Freie Presse
NMB	Neues Montag-Blatt
ÖASB	Österreichischer Arbeiter-Sängerbund
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
RAVAG	Österreichische Radioverkehrs A.G.
SDAP	Sozialdemokratische Arbeiterpartei
WrZ	Wiener Zeitung

VERZEICHNIS DER ZEITSCHRIFTEN UND TAGESZEITUNGEN

Arbeiter-Sängerzeitung, Organ des Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes, Wien (1919 - 1933)(1)

Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der sozialdemokratischen Partei Österreichs, Wien (1904/05, 1918 - 1934)

Bildungsarbeit, Blätter für sozialdemokratisches Bildungswesen, Wien (1919 - 1933)

Der Kampf, Zeitschrift der sozialdemokratischen Partei Österreichs, Wien (1912 - 1933)

Kunst und Volk, Mitteilungen des Vereines "Sozialdemokratische Kunststelle", Wien (1926 - 1931)

Mitteilungsblatt des Gau Wien I des Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes, Wien (1927/28)

Der Strom, Wien (1911 - 1913)

Weiters wurden einzelne Ausgaben folgender Zeitschriften und Tageszeitungen verwendet:

Der Anbruch, Wien (1924)

Der Arbeitersänger, Wien (1964)

Deutsche Arbeiterpresse, Wien (1928)

Deutsch-Österreichische Tageszeitung, Wien (1928)

Die Fackel, Wien (1925/26)

Der Kommunist, Wien (1978)

Musik und Gesellschaft, Wolfenbüttel und Mainz (vgl. Kolland 1978) (1930/31)

Musikerziehung, Wien (1981)

---

(1) Die in Klammern angeführten Jahreszahlen geben nicht den Erscheinungszeitraum der Zeitschriften und Zeitungen an, sondern den Zeitraum, der jeweils im Hinblick auf die vorliegende Arbeit zur genauen Durchsicht ausgewählt wurde.

Neue Freie Presse, Wien (1928)
Neues Montag-Blatt, Wien (1928)
Österreichische Musikzeitschrift, Wien (1981)
Reichspost, Wien (1928)
Wiener Zeitung, Wien (1928)

LITERATURVERZEICHNIS

ADAM, Erik (Hg.), Die österreichische Reformpädagogik 1918 - 1938; Symposiumsdokumentation (= Beiträge zur Geschichte der Pädagogik, Bd. 1), Wien - Köln - Graz 1981.

ADLER, Guido, Handbuch der Musikgeschichte, Berlin-Wilmersdorf, 2. verb., erg. u. verm. Aufl. 1930; Reprint München 1975, Bd. 3.

ADORNO, Theodor W., Dissonanzen - Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956 (5. Aufl. 1972).

ADORNO, Theodor W., Kritik des Musikanten, in: Adorno 1956, S 62 - 101 (= Adorno 1956 a).

ADORNO, Theodor W., Zur Musikpädagogik, in: Adorno 1956, S 102 - 119 (= Adorno 1956 b).

ADORNO, Theodor W., Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1958 (Aufl. von 1974).

ADORNO, Theodor W., Gesammelte Schriften 16 (= Musikalische Schriften I - III), Frankfurt/M. 1978.

ADORNO, Theodor W./KRENEK, Ernst, Briefwechsel, Frankfurt/M. 1974.

ANTONICEK, Theophil, Biedermeierzeit und Vormärz, in: Flotzinger/Gruber 1979, S 215 - 279.

AUER, Martin, Volksmusik - eine wichtige Quelle zur Schaffung einer revolutionären Kultur, in: Kommunist 10/1978, S 415 - 420.

AUTORENKOLLEKTIV (Hg.), Deutsche Volksdichtung - Eine Einführung, Leipzig 1979.

BACH, David Josef, Volkstümliche Musikpflege, in: Der Strom April 1911, S 13 - 15.

BACH, David Josef, Der Arbeiter und die Kunst, in: Der Kampf 1913/14, S 41 - 46 (= Bach 1913).

BACH, David Josef (Hg.), Kunst und Volk - Eine Festgabe der Kunststelle zur 1000. Theateraufführung, Wien 1923.

BACH, David Josef, Die Kunststelle, in: Bach, David Josef (Hg.), Kunst und Volk - Eine Festgabe der Kunststelle zur 1000. Theateraufführung, Wien 1923, S 112 - 118.

BACH, David Josef, "Der Staat ist in Gefahr", in: ASZ 5/1924, S 3 - 5.

BACH, David Josef, Aus der Jugendzeit, in: Der Anbruch September 1924, S 317 - 320.

BACH, David Josef, Zum Beginn, in: KuV Februar 1926, S 1 (= Bach 1926 a).

BACH, David Josef, Zur Erinnerung, in: KuV April 1926, S 1 - 3 (= Bach 1926 b).

BACH, David Josef, In tyrannos, in: KuV August 1926, S 1 - 3 (= Bach 1926 c).

BACH, David Josef, Wie feiern wir Beethoven, in: KuV August 1926, S 6 f. (= Bach 1926 d).

BACH, David Josef, Rechenschaftsbericht für 1928, in: KuV Juni 1929, S 282 - 288 (= Bach 1929 a).

BACH, David Josef, Eine Erinnerung, in: KuV November 1929, S 97 - 99 (= Bach 1929 b).

BACH, David Josef, Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?, in: Der Kampf 1929, S 139 - 148 (= Bach 1929 c).

BACH, David Josef, 25 Jahre Arbeiter-Sinfoniekonzerte, in: KuV Oktober 1929, S 41 - 43 (= Bach 1929 d).

BACH, David Josef, Programm 1930/31, in: KuV September 1930, S 2 - 4.

BACH, David Josef, Sozialismus und Kunst, in: KuV Juli 1931, S 90 - 94.

BACKHAUS, Hans Georg, u.a. (Hg.), Gesellschaft - Beiträge zur Marxschen Theorie Bd. 11, Frankfurt/M. 1978.

BARUCH, Otto, Unsere Arbeitersänger, in: KuV Februar 1929, S 157 - 159.

BEER, Leopold J., Tendenzchöre?, in: ASZ 5/1927, S 93 - 98.

BENJAMIN, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1966 (Aufl. von 1977).

BERICHT des Bundesvorstandes des ÖASB über seine Tätigkeit in den Jahren 1930 - 1932 an den 3. Bundestag (13. Hauptversammlung), Wien 1933.

BERNSTEIN, Eduard, Klassenromantik, in: Der Strom Oktober 1912, S 193 - 201.

BEZZEL, Chris, u.a., Das Unvermögen der Realität - Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik, Berlin (BRD) 1974 (Aufl. von 1975).

BITTNER, Julius, Proletarische Musikkultur, in: KuV Juni 1926, S 5 f.

BLUME, Friedrich, Barock, in: Epochen der Musikgeschichte, München - Kassel usw. 1974, S 168 - 232 (= Blume 1974 a).

BLUME, Friedrich, Klassik, in: Epochen der Musikgeschichte, München - Kassel usw. 1974, S 233 - 306 (= Blume 1974 b).

BÖCKLE, Roland, Musik am Arbeitsplatz - Eine Sammlung von Standpunkten oder: Es ist mühsam, sich eine eigene Meinung zu bilden, in: Musikerziehung Juni 1981, S 196 - 208.

BOSCH, Manfred (Hg.), Kulturarbeit, Frankfurt/M. 1977.

BOTZ, Gerhard, u.a. (Hg.), Bewegung und Klasse - Studien zur österreichischen Arbeitergeschichte, Wien - München - Zürich 1978.

BRÜCKNER, Peter/RICKE, Gabriele, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, in: Bezzel 1975, S 37 - 68.

BUNDESPOLIZEIDIREKTION Wien: Bericht über die Liquidierung der Vermögenschaften der verbotenen Parteien und ihrer Organisationen durch die Bundespolizeidirektion in Wien, vervielfältigtes Manuskript Wien o.J. (ca. 1935/36); Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Wien.

DANGL, Margareta, Die musikpädagogische Erneuerungsbewegung in der österreichischen Volksschule im Rahmen der Schulreform seit 1920 (mit besonderer Berücksichtigung der Leistung Anna Lechners), Diss. phil. Wien 1973.

DEUTSCHES Arbeiterliederbuch, Wien 1928.

DOWE, Dieter, Die Arbeitersängerbewegung in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg - Eine Kulturbewegung im Vorfeld der Sozialdemokratie, in: Ritter 1979, S 122 - 144.

DÜMLING, Albrecht, "Im Zeichen der Erkenntnis der socialen Verhältnisse". Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich, in: ÖMZ Februar 1981, S 65 - 73.

EBERT-OBERMEIER, Traude, Zur Herausbildung eines historisch-materialistischen Musikgeschichtsbildes, in: Arbeitsheft der Sektion Musik der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 15, Berlin (DDR) 1974, S 14 - 26.

EHMER, Josef, Rote Fahnen - Blauer Montag. Soziale Bedingungen von Aktions- und Organisationsformen der frühen Wiener Arbeiterbewegung, in: Puls 1979, S 143 - 174.

EIMERT, Herbert (Hg.), Anton Webern (2. Fassung), Wien 1955.

EISLER, Hanns, Einiges über die Aufgaben der Arbeiterchorbewegung, in: ASZ 10/1933, S 126 - 128 (Abdruck aus der Zeitschrift 'Die Politische Bühne' 3-4/1933, S 51 - 53).

EISLER, Hanns, Musik und Politik 1924 - 1948 (= Schriften I), hg. v. Günter Mayer, München 1973.

ELLENBOGEN, Wilhelm, Geschichte des Arbeiter-Bildungsvereines in Gumpendorf, Wien 1892.

ELLENBOGEN, Wilhelm, Richard Wagner und das Proletariat, in: Der Kampf 1912/13, S 376 - 384.

EMIG, Brigitte, Die Veredelung des Arbeiters - Sozialdemokratie als Kulturbewegung, Frankfurt/M. - New York 1980.

EXENBERGER, Herbert, Arbeiterdichtung in Österreich 1918 bis 1934, Vortrag anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik" der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 - 1938 (11. bis 13. 11. 1980), unveröff. Manuskr. Wien 1980.

FEHLING, Reinhard, Manipulation durch Musik, München 1976.

FEIDEL-MERTZ, Hildegard, Zur Ideologie der Arbeiterbildung, Frankfurt/M. 1964 (2. erw. Aufl. 1972).

FESTSCHRIFT 80 Jahre Arbeitergesangverein Wolfsberg, 1900 - 1980, Wolfsberg 1980.

FISCHER, Walter, Zum Kulturkampf der Jugend, in: Der Kampf 1925, S 431 - 436.

FISCHER, Walter, Aesthetische Dogmatik und proletarische Kulturpolitik, in: Der Kampf 1926, S 338 - 344.

FLOTZINGER, Rudolf/GRUBER, Gernot, Musikgeschichte Österreichs, Bd. II, Vom Barock zur Gegenwart, Graz - Wien - Köln 1979.

FORSTNER, August, Die Transportarbeiter im ersten Arbeiter-Sinfoniekonzert, in: KuV Oktober 1928, S 4 f.

FRÄNKEL, Richard, Arbeitersang und Kultur, in: ASZ 2/1922, S 1 f.

FRÄNKEL, Richard, Zum fünfundzwanzigjährigen Bestande, in: ASZ 1/1927, S 2 - 4.

FRÄNKEL, Richard, Unsere Arbeiter-Gesangvereine im Lichte der Zahlen, Teil 1, in: ASZ 10/1931, S 145 - 150.

FRÄNKEL, Richard, Unsere Arbeiter-Gesangvereine im Lichte der Zahlen, Teil 2, in: ASZ 11/1931, S 161 - 167.

FRÄNKEL, Richard, Unsere Arbeiter-Gesangvereine im Lichte der Zahlen. Dem Parteitag gewidmet vom Österreichischen Arbeiter-Sängerbund, Wien o.J. (1931).

FRÄNKEL, Richard, 80 Jahre Lied der Arbeit - Geschichte der österreichischen Arbeitersängerbewegung, Wien 1948.

FRANKL, Paul Josef, Vom Verständnis des musikalischen Kunstwerkes, in: KuV November 1927, S 13.

FUHR, Werner, Proletarische Musik in Deutschland 1928 - 1933 (= Göppinger Akademische Beiträge 101), Göppingen 1977.

GLANTSCHNIG, Irmgard, Geschichte des Schulmusikunterrichtes in Oesterreich von 1848 bis 1918, Diss. phil. Wien 1950.

GÖHRE, Paul, Arbeitergesang und Volkschöre, in: Der Strom August 1911, S 137 - 142.

GRAF, Karl, Erster Chormeisterkurs in Himberg, in: ASZ 11/1926, S 169.

GRAF, Karl, Die Bedeutung des gemischten Chores, in: ASZ 3/1928, S 40 f.

GRUBER, Gernot, Nachmärz und Ringstraßenzeit, in: Flotzinger/Gruber 1979, S 313 - 384.

GÜNTHER, Ulrich, Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches, Neuwied - Berlin (BRD) 1967.

HABERMAS, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied - Berlin (BRD) 1962 (7. Aufl. 1975).

HAEFELI, Toni, Die "Internationale Gesellschaft für Neue Musik" (IGNM) - Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, vervielfältigtes Manuskr. o.O., o.J.

HAGELWEIDE, Gert, Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied, Bremen 1968.

HARBAUER, Karl (Hg.), Das 10. Deutsche Sängerbundesfest Wien 1928, Wien - Leipzig o.J. (1928).

HARTMANN, Hans, Unsere Stellung zu Richard Wagner, in: ASZ 3/1928, S 38 - 40.

HAUTMANN, Hans/KROPF, Rudolf, Die österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945 - Sozialökonomische Ursprünge ihrer Ideologie und Politik, Linz - Wien 1974 (2. korr. u. erg. Aufl. 1976).

HEINZEL, ?, Die Stellung der Arbeitergesangsvereine in der proletarischen Gesamtbewegung, in: ASZ 1/1924, S 1 f.

HELLER, Friedrich C., Die Auseinandersetzung mit der Tradition, in: Flotzinger/Gruber 1979, S 385 - 432.

HENKE, Karl, Die Ungetreuen, in: ASZ 11/1925, S 5 - 8.

HILMAR, Ernst, Zemlinsky und Schönberg, in: Kolleritsch 1976, S 55 - 79.

HODEK, Johannes, Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos, Weinheim - Basel 1977.

HÖLDER, Alfred, Die Arbeitervereine in Österreich nach dem Stande vom 31. Dezember 1900 samt den in diesem Stande bis Ende 1904 vorgefallenen Veränderungen, Bd. 1, hg. vom K.K. Arbeitsstatistischen Amt im Handelsministerium, Wien 1905.

HOPF, Helmuth/HEISE, Walter (Hg.), Lexikon der Musikpädagogik, Kastellaun 1976 ff.

HOPF, Helmuth, Zur Geschichte des Musikunterrichts, in: Valentin/Hopf 1975, S 9 - 36.

HORN, Klaus/SCHÜLEIN, Johann, Interaktionsformen im organisierten Kapitalismus und ihre politische Bedeutung, in: Leithäuser/Heinz 1976, S 82 - 104.

HUMAN, Franz Leo/KORDA, Viktor, Singende Jugend, I. Folge, Wien 1928.

HUMAN, Franz Leo/KORDA, Viktor, Singende Jugend, II. Folge, Wien o.J. (1930).

JAHRBÜCHER der österreichischen Arbeiterbewegung 1927 - 1932, Wien 1928 - 1933 (jeweils jährlich erschienen).

JANK, Werner, Aspekte der Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik, Vortrag anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik" der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 - 1938 (11. bis 13. 11. 1980), unveröff. Manuskr. Wien 1980.

JANK, Werner, "Wenn schon, dann bitte Genosse v o n Webern!" - Zu den Beziehungen zwischen IGNM-Österreich und Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik, in: ÖMZ Februar 1981, S 73 - 82.

JANK, Werner, Zur Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik, in: Tagungsbericht der Internationa-

len Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung, Sonderkonferenz Arbeiterkultur in Österreich 1918 - 1945 (Februar 1981), Wien 1981.

KADEN, Werner, Ziele und Aufgaben des Laienmusizierens der Arbeiter, in: Arbeiterklasse und Musik - Theoretische Positionen in der deutschen Arbeiterklasse zur Musikkultur vor 1945, Arbeitsheft der Sektion Musik in der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 15, Berlin (DDR) 1974, S 51 - 65.

KANNONIER, Reinhard, Musik im Rahmen der Arbeiterkultur in der Ersten Republik, Forschungsbericht für das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, unveröff. Manuskr. Linz 1978 (= Kannonier 1978 a).

KANNONIER, Reinhard, Zur Entwicklung der österreichischen Arbeitermusikbewegung, in: Botz u.a. 1978, S 501 - 510 (= Kannonier 1978 b).

KANNONIER, Reinhard, Zwischen Beethoven und Eisler - Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich (= Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung, Materialien zur Arbeiterbewegung 19), Wien 1981.

KAUFMANN, Fritz, Sozialdemokratie in Österreich - Idee und Geschichte einer Partei, von 1889 bis zur Gegenwart, Wien - München 1978.

KLUSEN, Ernst, Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt/M. 1978.

KOLLAND, Dorothea (Hg.), Reprint von Musik und Gesellschaft - Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik (vgl. Zeitschriftenverzeichnis), Berlin (BRD) 1978.

KOLLAND, Dorothea, Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis, Stuttgart 1979.

KOLLERITSCH, Otto (Hg.), Alexander Zemlinsky - Tradition im Umkreis der Wiener Schule, Graz 1976.

KOLLERITSCH, Otto (Hg.), Adorno und die Musik, Graz 1979.

KONRAD, Helmut, Wurzeln deutschnationalen Denkens in der österreichischen Arbeiterbewegung, in: Konrad 1978, S 19 - 30.

KONRAD, Helmut (Hg.), Sozialdemokratie und "Anschluß" - Historische Wurzeln, Anschluß 1918 und 1938, Nachwirkungen (= Schriftenreihe des Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte der Arbeiterbewegung 9), Wien 1978.

KOTLAN-WERNER, Henriette, Kunst und Volk - David Josef Bach 1874 - 1947 (= Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung, Materialien zur Arbeiterbewegung 6), Wien 1977.

KOWALEWSKY, Gerhard, Musik im modernen Großwerkbetrieb, in: MuG Mai 1930, S 57 - 59.

KRABBE, Wilhelm, Chormusik (Lied und kleinere Chorwerke), in: Adler 1930, S 955 - 963.

KROVOZA, Alfred, Zum Sozialisationsgehalt der kapitalistischen Produktionsweise, in: Leithäuser/Heinz 1976, S 69 - 81.

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

LAMMEL, Inge, Traditionen des Arbeiterliedes, in: Forum: Musik in der DDR, II. Teil, Arbeitsheft der Sektion Musik der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9, Berlin (DDR) 1972, S 53 - 62.

LAMMEL, Inge, Politisches Lied und Volkslied in der Gesangspraxis der Arbeiterklasse, in: Arbeiterklasse und Musik - Theoretische Positionen in der deutschen Arbeiterklasse zur Musikkultur vor 1945, Arbeitsheft der Sektion Musik der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 15, Berlin (DDR) 1974, S 26 - 51.

LAMMEL, Inge, Kampfgefährte - unser Lied, Berlin (DDR) 1978.

LANGEWIESCHE, Dieter, Zur Freizeit des Arbeiters - Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte 29), Stuttgart 1979 (= Langewiesche 1979 a).

LANGEWIESCHE, Dieter, Arbeiterkultur in Österreich: Aspekte, Tendenzen und Thesen, in: Ritter 1979, S 40 - 57 (= Langewiesche 1979 b).

LANIA, Leo, Das Theater als Ausdruck der Zeit, in: KuV Mai 1927, S 1 - 3.

LAZARSFELD, Paul F./WAGNER, Ludwig, Gemeinschaftserziehung durch Erziehungsgemeinschaften - Bericht über einen Beitrag der Jugendbewegung zur Sozialpädagogik (= Der Aufstieg 30/31), Leipzig - Wien o.J. (1924).

LECHNER, Anna, Ein froher Weg ins Reich der Töne, Bd. 1, Wien 1929.

LEICHTER, Otto, Glanz und Ende der Ersten Republik - Wie es zum österreichischen Bürgerkrieg kam, (= Reprint von: Pertinax /= Otto Leichter/, Österreich 1934 - Die Geschichte einer Konterrevolution), Wien - Köln - Stuttgart - Zürich 1964.

LEICHTER, Otto, Otto Bauer - Tragödie oder Triumph, Wien - Frankfurt - Zürich 1970.

LEITHÄUSER, Thomas, Kapitalistische Produktion und Vergesellschaftung des Alltags, in: Leithäuser/Heinz 1976, S 48 - 68.

LEITHÄUSER, Thomas/HEINZ, Walter R., Produktion, Arbeit, Sozialisation, Frankfurt/M. 1976.

LIED und Kampf - Liederbuch der sozialistischen Jugend, Wien 1926.

LORENZER, Alfred, Zur Dialektik von Individuum und Gesellschaft, in: Leithäuser/Heinz 1976, S 13 - 47.

LÜDTKE, Alf, Alltagswirklichkeit, Lebensweise und Bedürfnisartikulation, in: Backhaus u.a. 1978, S 311 - 350.

MAIMANN, Helene, Bemerkungen zu einer Geschichte des Arbeiteralltags, in: Botz u.a. 1978, S 599 - 628.

MAIMANN, Helene, Arbeiterkultur in Österreich 1918 - 1934: einige Thesen, Vortrag anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik" der Wissenschaftlichen Kommis-

sion des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 - 1938 (11. bis 13. 11. 1980), unveröffentl. Thesenpapier Wien 1980.

MARINI, Peter, Zur Chormeisterfrage, in: ASZ 10/1928, S 162 - 164.

MARX, Karl, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, MEW 13, S 3 - 160.

MAYER, Günter. Adorno und Eisler, in: Kolleritsch 1979, S 133 - 155.

METZGER, Heinz-Klaus, Zur Beethoven-Interpretation, in: Musik-Konzepte 8, Beethoven - Das Problem der Interpretation, München 1979, S 5 - 8.

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

MOROLD, Max, Die Persönlichkeit Richard Wagners, in: Der Strom August 1911, S 129 - 134.

MOßMANN, Walter/SCHLEUNING, Peter, Alte und neue politische Lieder - Entstehung und Gebrauch - Texte und Noten, Reinbek bei Hamburg 1978.

NATTER, Karl, Erinnerungsschrift 65 Jahre Arbeiter-Sängerbund Favoriten 1890 - 1955, Wien 1955.

NEGT, Oskar/KLUGE, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung - Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972 (5. Aufl. 1977).

NEUGEBAUER, Wolfgang, Die sozialistische Jugendbewegung in Österreich 1918 - 1934. Politische und geistige Strömungen, Vortrag anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik" der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 bis 1938 (11. bis 13. 11. 1980), unveröff. Manuskr. Wien 1980.

NEUHAUS, Rudolf, Der Kampf um den Sonntag, in: KuV September 1930, S 4 - 7.

NEUMANN, Oskar, Warum braucht die Arbeiterklasse Kultur?, in: Bosch 1977, S 55 - 70.

OTRUBA, Gustav, Entstehung und soziale Entwicklung der Arbeiterschaft und der Angestellten bis zum Ersten Weltkrieg, in: Zöllner 1980, S 123 - 154.

OTT, Brigitte, Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919 - 1934, Diss. phil. Wien 1968.

PFEIFFLE, Horst, Otto Glöckel und die Organisation des Bildungswesens, Vortrag anläßlich der Tagung "Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik" der Wissenschaftlichen Kommission des Theodor Körner-Stiftungsfonds und des Leopold Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1918 - 1938 (11. bis 13. 11. 1980), unveröffentl. Manuskr. Wien 1980.

PFOSER, Alfred, Literatur und Austromarxismus, Wien 1980.

PINTER, Josef, Das künstlerische Wirken der Kreise. Massenchor oder Kammerchor?, in: ASZ 7/1926, S 98 - 101.

PINTER, Josef, Unsitten, in: ASZ 2/1927, S 43 - 45.

PINTER, Josef, Betrachtungen zum 10. Deutschen Sänger-Bundesfest, in: ASZ 9/1928, S 152 - 154.

PINTER, Lotte, Der Arbeiter und die Musik, in: Österreichischer Gewerkschaftskalender 1956, S 35 - 39.

PINTER, Lotte, 100 Jahre Lied der Arbeit, Festschrift, Wien 1968.

PISK, Paul Amadeus, Zur Soziologie der Musik, in: Der Kampf 1925, S 184 - 187.

PISK, Paul Amadeus, Die kulturellen Aufgaben des Arbeitergesanges, in: ASZ 1/1927, S 12 - 14.

PISK, Paul Amadeus, Kann der Arbeiter ein inneres Verhältnis zur zeitgenössischen Musik finden?, in: KuV Februar 1927, S 4 f. (= Pisk 1927 a).

PISK, Paul Amadeus, Opernbühne und Arbeiterschaft, in: Der Kampf 1927, S 288 f. (= Pisk 1927 b).

PISK, Paul Amadeus, Schubertfeiern, in: KuV Juni 1928, S 1 f. (= Pisk 1928 a).

PISK, Paul Amadeus, Der proletarische Musikstudent, in: KuV September 1928, S 24 - 26 (= Pisk 1928 b).

POLLAK, Oskar, Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?, in: Der Kampf 1929, S 83 - 86.

POLNAUER, Josef, Was uns nottut, 1. Teil, in: ASZ 10/1926, S 147 - 150.

POLNAUER, Josef, Was uns nottut, 2. Teil, in: ASZ 11/1926, S 164 - 168.

PROTOKOLL des X. Verbandstages des Reichsverbands der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs (25./26. 9. 1926), Wien 1926.

PROTOKOLL des 1. Bundestages (XI. Hauptversammlung) des Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes (7. - 9. 4. 1928), Wien 1928.

PROTOKOLL des 2. Bundestages des Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes (12. Hauptversammlung) und Bericht des Bundesvorstandes über seine Tätigkeit in den Jahren 1928 - 1929, Wien 1930.

PROTOKOLLBUCH des Arbeiter-Gesangvereines Mödling vom 11. 9. 1893 - 18. 4. 1907, handschriftl. Manuskr. (Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Wien).

PULS, Detlev (Hg.), Wahrnehmungsformen und Protestverhalten - Studien zur Lage der Unterschichten im 18. und 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1979.

RAGENDORFER, Alexander/SKUDNIGG, Georg, 75 Jahre Freie Typographia - Eine kurze geschichtliche Betrachtung, Wien 1965.

REICH, Emil, Das Theater und der Sozialismus, in: Der Kampf 1919, S 145 - 154.

REVENTLOW, Else, Massenkultur als Problem, in: KuV März 1927, S 12 - 14.

RITTER, Gerhard A. (Hg.), Arbeiterkultur, Königstein/Ts. 1979.

ROTHSCHILD, Thomas, Das politische Lied - Ansätze zur Kommunikationstheorie einer literarischen Gattung, in: Zimmermann 1972, S 57 - 62.

SCHEU, Friedrich, Humor als Waffe - Politisches Kabarett in der Ersten Republik, Wien - München - Zürich 1977.

SCHEU, Josef (Hg.), Arbeiter-Liederbuch für vierstimmigen Männerchor, 2 Hefte, Dresden o.J. (ca. 1900 - 1904).

SCHEU, Josef, Die Arbeiter-Gesangvereine und ihre Bedeutung für die Sozialdemokratische Partei, Wien 1909, Wieder-Abdruck in: Steiner 1968, S 34 - 39.

SCHERING, Arnold, Musik, in: Vierkandt 1931, S 393 - 399.

SCHLEUNING, Peter, Warum wir von Beethoven erschüttert werden - Gründe und gesellschaftliche Folgen des Siegeszuges "absoluter" Instrumentalmusik seit Beethoven, in: Schleuning 1978, S 7 - 74.

SCHLEUNING, Peter (Hg.), Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik, Frankfurt/M. 1978.

SCHÖLER, Walter, Hauptströmungen der Reformpädagogik, in: Adam 1981, S 11 - 15.

SCHÖNBERG, Arnold, Stil und Gedanke - Aufsätze zur Musik (= Gesammelte Schriften Bd. 1), hg. von Ivan Vojtěch, Nördlingen 1976.

SCHUSCHITZ, Desiree, Sozialismus und Kunst - Musikberichterstattung in der Arbeiter-Zeitung 1895 - 1907, unveröffentl. Manuskr. Wien o.J.

SEEBAUER, Renate, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der österreichischen Pflichtschule der 10 bis 14-jährigen (vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens), Diss. phil. Wien 1978.

SEITZ, Karl, Das Erbe der Musik, in: KuV Oktober 1928, S 1 - 3.

SEYFRIED, Josef, 60 Jahre Lied der Arbeit, in: ASZ 4/1928, S 57 - 59.

SKUDNIGG, Georg, 80 Jahre Freie Typographia 1890 - 1970 - Chronik eines Buchdrucker-Gesangvereins, unveröffentl. Manuskr. Wien 1969.

SLEKOW, Gustav, Das proletarische Theater, in: Der Kampf 1912/13, S 172 ff.

STAUDINGER, Hans, Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins (= Schriften zur Soziologie der Kultur Bd. 1), Jena 1913.

STEINER, Herbert, Die Gebrüder Scheu - Eine Biographie (= Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Arbeiterbewegung in Österreich 5), Wien 1968.

STEINITZ, Wolfgang, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. 1 (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 4/I), Berlin (DDR) 1954.

STEINITZ, Wolfgang, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. 2 (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 4/II), Berlin (DDR) 1962.

STEINITZ, Wolfgang, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, gek. Ausgabe in einem Band, hg. von Hermann Strobach, Berlin (DDR) 1972 (3. Auflage 1978).

STELZMANN, Anton, Die deutsche Arbeitersängerbewegung, in: ASZ 10/1924, S 2 - 4, 11/1924, S 1 f. und 12/1924, S 3 f.

STROBACH, Hermann, Lied, in: Autorenkollektiv 1979, S 29 - 82.

STROBACH, Hermann, Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart, Berlin (DDR) 1980.

SZIBORSKY, Lucia, Adornos Musikphilosophie. Genese - Konstitution - Pädagogische Perspektiven, München 1979.

SZMOLYAN, Walter, Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: ÖMZ Februar 1981, S 82 - 104.

THEWELEIT, Klaus, Männerphantasien I - Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1980.

TIDL, Georg, Die sozialistischen Mittelschüler Österreichs von 1918 bis 1938, Wien 1977.

TIETZE, Hans, Sozialismus und moderne Kunst, in: Der Kampf 1926, S 545 - 548.

VALENTIN, Erich/HOPF, Helmuth (Hg.), Neues Handbuch der Schulmusik, Regensburg 1975.

VIERKANDT, Alfred (Hg.), Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1931.

VOGL, Friedrich, Der Arbeitersang: Wegbereiter des Hainfelder Parteitages, in: Der Arbeitersänger 6/7 1964 (Zeitschrift des Österreichischen Arbeiter-Sängerbunds).

VOGL, Friedrich, Politischer Widerstand im österreichischen Lied, in: Arbeiterklasse und Musik, II. Teil, Arbeitsheft der Sektion Musik der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 22, Berlin (DDR) 1977, S 40 - 46.

VOLMERG, Ute, Zum Verhältnis von Produktion und Sozialisation am Beispiel industrieller Lohnarbeit, in: Leithäuser/Heinz 1976, S 105 - 127.

WAGNER, Richard, Sozialistischer Kulturbund, in: Bildungsarbeit 3/1926, S 1 - 3.

WAGNER, Richard, Ware Mensch - Ware Kunst, in: KuV November 1927, S 18 - 20.

WEBER, Max, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921.

WEBERN, Anton/JONE, Hildegard/HUMPLIK, Josef, Briefe, hg. von Josef Polnauer, Wien 1959.

WIETUSCH, Bernd, Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 7), Regensburg 1981.

WILDGANS, Friedrich, Anton Webern - Eine Studie, Tübingen 1967.

WILLFORT, Egon Stuart, Sangeswesen und musikalische Erziehung, in: ASZ 3/1925, S 1 - 3.

WILZIN, Leo, Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung, Wien 1937.

WIND, Hans E. (= Kurt Blaukopf), Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs, Wien 1935.

WÖRNER, Karl H., Geschichte der Musik - Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1954 (5. durchges. u. erw. Aufl. 1972).

ZIEGLER, Karl, Aufbau oder Zerfall?, in: ASZ 9/1925, S 9 f.

ZIMMERMANN, Hans Dieter (Hg.), Lechzend nach Tyrannenblut - Ballade, Bänkelsang und Song, Berlin (BRD) 1972.

ZOBL, Wilhelm, Hanns Eislers Verhältnis zur Tradition - Aspekte der Ausarbeitung einer marxistischen Erbetheorie in der Musik - dargestellt bis 1933, Diss. phil. Berlin (DDR) 1978.

ZOITL, Helge, Bildungsarbeit der deutschen Sozialdemokratie vor dem Ersten Weltkrieg, in: Botz u.a. 1978, S 449 - 480.

ZÖLLNER, Erich (Hg.), Österreichs Sozialstrukturen in historischer Sicht, Wien 1980.

LEBENSLAUF

Ich, Werner Jank, wurde am 24. 2. 1954 als fünftes Kind meiner Eltern Johanna Jank und Günther Jank in Gmünden geboren. Volksschule und Gymnasium besuchte ich in Gmunden; ich schloß den Besuch des Gymnasiums mit der Matura im Frühjahr 1972 ab. Anschließend studierte ich in Wien Musikerziehung (bis 1976) und inskribierte als zweites Fach des Lehramts zunächst Mathematik, wechselte jedoch 1976 zum Fach Geschichte. Die Lehramtsprüfung absolvierte ich 1979/80. Zugleich studierte ich - ohne Abschluß - Pädagogik und war mehrere Jahre Funktionär in der Österreichischen Hochschülerschaft, sowie Redakteur der österreichischen Ausgabe der deutschen "Neuen Musikzeitung". Nach der Lehramtsprüfung leistete ich mit dem Zivildienst meine Wehrersatzpflicht ab und absolvierte im Schuljahr 1980/81 das Probejahr an einem Wiener Gymnasium. Während des Probejahrs wirkte ich mit an der Gestaltung der Ausstellung "Mit uns zieht die neue Zeit" in Wien, sowie an zwei historischen Kongressen. Für das Studienjahr 1981/82 wurde mir ein Auslandsstipendium in die Bundesrepublik Deutschland (Oldenburg) zuerkannt, wo ich seither im Fach Musikpädagogik weiterstudiere und gleichzeitig als nebenamtliche Lehrkraft in der Musiklehrerausbildung der Universität Oldenburg arbeite.

Wien, im Oktober 1982

Druck: „Studentenkopierservice"
Inh.: Erna Heinze, Plöck 54, 6900 Heidelberg, Tel.: 06221 / 13277