

Jank, Werner

## Beethoven als Symbol. Wiener Arbeiter-Musikbewegung und "musikalisches Erbe"

Heister, Hanns-Werner [Hrsg.]; Lück, Hartmut [Hrsg.]: Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Dortmund : Edition V im Pläne-Verlag 1986, S. 36-49



Quellenangabe/ Reference:

Jank, Werner: Beethoven als Symbol. Wiener Arbeiter-Musikbewegung und "musikalisches Erbe" - In: Heister, Hanns-Werner [Hrsg.]; Lück, Hartmut [Hrsg.]: Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Dortmund : Edition V im Pläne-Verlag 1986, S. 36-49 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-237556 - DOI: 10.25656/01:23755

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-237556>

<https://doi.org/10.25656/01:23755>

### 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](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Digitalisiert

# Musik, Deutung, Bedeutung

Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag

Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück

A musical score for a symphony, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. (C)), Bassoon (Fg.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and various musical notations including notes, rests, and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

**Q 83**

**871**

**52**

Edition V im Pläne-Verlag  
Dortmund 1986

817 2100

edition V

(C) 1986 Verlag „pläne“ GmbH, Postfach 827, D-4600 Dortmund 1  
Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany  
Best.-Nr. 10.550.068  
ISBN 3-88569-018-7

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
<b>Volker Blumenthaler</b> Kunst und Humanität. Anregungen, über Musik nachzudenken – eine Gedankenskizze zu Beethoven und Harry Goldschmidt	6
<b>Manfred Trojahn</b> . . . Über's eigne Komponieren. Versuch eines vorläufigen Resümees	8
<b>Hans-Klaus Jungheinrich</b> Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will. Überlegungen zu melodramatischen Elementen in und neben der Oper	12
<b>Wolf Rosenberg</b> Der Ernst hinter dem Unernst. Zur Aktualität von Jacques Offenbach	16
<b>Leo Karl Gerhartz</b> Versuch über <i>Falstaff</i> . Zu autobiographischen Aspekten von Verdis letzter Oper	21
<b>Ursula Schneewind</b> Vom Bildungsbürger zum Bildungsphilister. Anmerkungen zum Musikkonsum im 18. und 19. Jahrhundert	30
<b>Werner Jank</b> Beethoven als Symbol. Wiener Arbeiter-Musikbewegung und „musikalisches Erbe“	36
<b>Jürg Stenzl</b> Erik Satie, Alberto Savinio und die Rezeption der französischen Avantgarde der Zeit um 1914	50
<b>Johannes Hodek</b> Mit Hanns Eisler in der Tasche am Grab von Elvis Presley. Nach einer musikalischen Vortragsreise durch die USA	59
<b>Reinhard Oehlschlägel</b> Zur bundesrepublikanischen Rezeption Neuer Musik aus der DDR. Eine Skizze	66
<b>Nicolas Schalz</b> Bach – oder: Zu einer widerständigen Aktualität	69
<b>Gerhard Stäbler</b> „Um verlorene Schlüssel zu suchen, lohnt es sich, ein ganzes Haus umzukehren.“ Bach zum 300. Geburtstag	75
<b>Peter Schleuning</b> „Ein einziger Liebesschrei – „An die ferne Geliebte“. Der erste Satz von Schumanns Klavierfantasie op. 17	80
<b>Uwe Schweikert</b> „Der schöne Zwischenfall der deutschen Musik“? Gedanken zu Felix Mendelssohn Bartholdys 175. Geburtstag	86
<b>Bernd Sponheuer</b> Durch Nacht zum Licht? Zur Interpretation des Chorals in Gustav Mahlers 5. Symphonie	91
<b>Hartmut Fladt</b> Anmerkungen zu Bartóks <i>Mikrokosmos</i>	94

<b>Christoph Keller</b> „ . . . daß weit hüllt in Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen“. Zum ersten Satz von Hanns Eislers 3. Klaviersonate	97
<b>Jochem Wolff</b> Gesang vom Waldvolk. Zur Oper <i>Der Reitersmann</i> von Aulis Sallinen	101
<b>Albrecht Dümling</b> Ein reflektierter Freudentanz. Versuch einer Interpretation des ersten Satzes von Hans Werner Henzes 7. Symphonie	107
<b>Hanns-Werner Heister</b> Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate <i>27. April 1945</i>	112
<b>Hansjörg Pauli</b> Vom Bellen der Mäuse. Materialien und Mutmaßungen über Hermann Scherchens Erfahrungen am Züricher Radio	123
<b>Hanno Parmentier</b> Hermann Scherchen, Luigi Nono und die <i>Internationale</i>	128
<b>Hartmut Lück</b> „Steht auf! Galeerensklaven des Hungers!“ Einige Anmerkungen zu <i>La Victoire de Guernica</i> von Luigi Nono	134
<b>Günter Mayer</b> Schriftenverzeichnis Harry Goldschmidt	140
Über die Autoren	146

## Beethoven als Symbol

Wiener Arbeiter-Musikbewegung und „musikalisches Erbe“

„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. Das empfindet jeder Arbeiter, wenn zum erstenmal Tonwellen einer Beethovenischen Sinfonie brausend über ihn zusammenschlagen. . . . 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.“

David Josef Bach (1913/14)<sup>1</sup>

Die Auseinandersetzung mit der „Ernstesten Musik“ in der Arbeiterbewegung wurde auf verschiedenen Ebenen geführt: in der Arbeiter-Musikbewegung (Arbeitersänger, von Arbeitern gespielte Instrumentalmusik), in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten und schließlich in der Diskussion um ästhetische Positionen. Der folgende Beitrag untersucht einige Aspekte dieser Auseinandersetzung.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> David Josef Bach: *Der Arbeiter und die Kunst*. In: *Der Kampf, Zeitschrift der sozialdemokratischen Partei Österreichs*, Wien 1913/14, S. 46.

<sup>2</sup> Dieser Beitrag entstand auf der Basis von: Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. Sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in der Ersten Republik*. Diss. phil. Wien 1982.

Ders.: „Wenn schon, dann bitte Genosse von Webern!“ Zu den Beziehungen zwischen IGNM-Österreich und Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 36. Jg., Wien, 2/1981, S. 73–82.

Ders.: *Zur Arbeitermusikbewegung in der Ersten Republik*. In: *Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung (Hg.): Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934 (=ITH-Tagungsbericht Nr. 16)*. Wien 1981, S. 127–137.

Werner Jank/Wolfgang M. Stroh: *Vom „Geschichte machen“ läßt sich schlecht leben – der Fall Anton Webern*. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 14. Jg., Wien 2/1984, S. 71–77.

Im folgenden Beitrag wird auf volksbildnerische Aktivitäten der Sozialdemokratie im Bereich der Musik ebensowenig eingegangen wie auf Instrumental-Musikvereine der Arbeiter und auf musikalische Aktivitäten der Sozialistischen Jugend und von sozialistischen Kabarettts.

# Beethoven

zu seinem hundertsten Todestag

16·XII·1770

26·III·1827



Abb. aus: *Der Sozialdemokrat (Wien)*, 1927

## 1. Vorgeschichte

Der Begriff, unter dem die Arbeiterbewegung sich mit der großen Kunst vor allem der bürgerlich-revolutionären Zeit auseinandersetzte, hieß am Anfang des 20. Jahrhunderts, wie auch heute noch in den sozialistischen Ländern, „kulturelles Erbe“. Die Rezeption des kulturellen Erbes der großen Komponisten – und insbesondere Beethovens – spielte bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der österreichischen Arbeiterbewegung kaum eine Rolle. Das Problem – und mit ihm die Auseinandersetzungen – wuchs langsam und wurde erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg zunehmend deutlich. In den ersten Jahrzehnten der Arbeiter-Musikbewegung, die von ihren Anfängen 1868 bis um 1905 so gut wie ausschließlich eine Gesangvereinsbewegung war, wurde das Problem in der Regel durch die Praxis von vornherein entschieden.

Diese Praxis der Arbeiter-Gesangvereine schloß folgende Arten von Veranstaltungen mit dem entsprechenden Lied-Repertoire ein:

- Gesellige Veranstaltungen mit Liedern in unterhaltender und humoristischer Funktion: Stiftungsfeste, Straßenumzüge mit Fahnen, Wagen usw., Basare, Schnapszelte, Tanzfeste, Sängerbahnen u. a. Gesungen wurden dabei vor allem Chorstücke, wie sie im 19. Jahrhundert in großer Zahl für bürgerliche Gesangvereine von Komponisten verfaßt wurden, die heute weitestgehend vergessen sind: deutschtümelnde Wald- und Jagdlieder, Liebeslieder, Volksliedsätze, Trinklieder und „Humoristika“.
- Große Konzerte oder konzertmäßige Liedertafeln; dort wurde das Programm ebenfalls vor allem aus dem eben genannten Repertoire zusammengestellt, jedoch in aller Regel ergänzt durch einzelne Partei- und Tendenzlieder und einzelne Werke großer Komponisten (v. a. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner; seltener auch Haydn, Beethoven, Brahms).
- Mitwirkung bei Parteiveranstaltungen und Demonstrationen (z. B. ab 1890 zum 1. Mai) mit dem Anlaß entsprechenden Partei- und Tendenzliedern, eventuell auch Arbeiter-Volksliedern.
- Singen bei Streikversammlungen und Arbeitskämpfen; dabei wurden keineswegs nur kämpferische Arbeiter-Volkslieder, Partei- und Tendenzlieder gesungen, sondern vor allem auch gesellige, unterhaltende Lieder und „Humoristika“. Dieses Singen hatte nämlich „für die Erheiterung und für die Kräftigung der Kampf Stimmung der Kollegen“<sup>3</sup> zu sorgen.

In der Literatur über die frühe Arbeiter-Sängerbewegung wird immer wieder kolportiert, die Arbeiter-Gesangvereine seien durchweg kämpferische, klar sozialdemokratisch ausgerichtete Organisationen gewesen, die in außerordentlich hohem Maße die Entstehung der organisierten und politisch aktiven Arbeiterbewegung mit getragen hätten.<sup>4</sup> Das ist ein schöner Mythos, jedoch mit den historischen Tatsachen nicht in Einklang zu bringen und nur für eine verschwindende Minderheit der Arbeiter-Gesangvereine der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg richtig.<sup>5</sup> Die weitaus überwiegende Mehrheit der Vereine beschränkte die musikalischen Aktivitäten auf gesellige Veranstaltungen, allenfalls ergänzt durch einzelne Konzerte und Mitwirkungen bei Parteiveranstaltungen. Die Auseinandersetzung jedoch mit dem musikalischen Erbe der großen Komponisten konnte, wenn überhaupt, nur über die Veranstaltungsform „Konzert“ stattfinden, die aber eben nur ein schmaler Ausschnitt der musikalischen Aktivitäten einer Minderheit von Vereinen war.

Begründet ist das in einem Gefüge von miteinander in Wechselwirkung stehenden Bedingungen der Entstehung und Existenz früher Arbeiter-Gesangvereine. Einige der wichtigsten Bedingungen seien angeführt:

- Die Arbeiter-Sängerbewegung ist aus der bürgerlichen Männergesangsvereins-Bewegung heraus in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden.<sup>6</sup> Diese bürgerliche Bewegung, nach 1848 schnell zur Massenbewegung angewachsen, hatte zum Zeitpunkt der Herauslösung der Arbeiter-Gesangvereine ihre früheren liberalen oppositionellen Züge abgelegt, war politisch nur mehr dem Deutschnationalismus verpflichtet und im Vereinsleben und der Musikpraxis in ihrer großen Mehrheit zu einem Ort feuchtfröhlicher, kleinbürgerlicher Männergeselligkeit

<sup>3</sup> Georg Skudnigg: *80 Jahre Freie Typographia 1890–1970. Chronik eines Buchdrucker-Gesangvereins. Unveröff. Manusk. Wien 1969, S. 8.*

<sup>4</sup> Vgl. unter anderem: Inge Lammel: *Kampfgefährte – unser Lied. Berlin (DDR) 1978, S. 92, 95; Werner Kaden: 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 15), Berlin (DDR) 1974, S. 53 f. Für Österreich etwa: Richard Fränkel: *80 Jahre Lied der Arbeit. Geschichte der österreichischen Arbeitersängerbewegung. Wien 1948, S. 14, 47.**

<sup>5</sup> Vgl. etwa Dieter Dowe: *Die Arbeitersängerbewegung in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg. Eine Kulturbewegung im Vorfeld der Sozialdemokratie. In: Gerhard A. Ritter (Hg.): Arbeiterkultur. Königstein/Ts. 1979, S. 122–144; Werner Fuhr: Proletarische Musik in Deutschland 1928–1933. Göppingen 1977. Für Österreich: Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. A. a. O., S. 47–177.**

<sup>6</sup> Vgl. Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. A. a. O., S. 11–177; Hans Staudinger: Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins (= Schriften zur Soziologie der Kultur, Bd. 1), Jena 1913.*

geworden. Vereinsfahne, Fahnenjunker, Trinkhorn, Sängerwettbewerbe, Sängerfahrten und gesellige Veranstaltungen, wie die oben bereits bei den Arbeitersängern genannten, waren in aller Regel wichtiger als musikalische Qualität. Die Arbeiter-Gesangvereine übernahmen, von Ausnahmen abgesehen, ganz einfach diese Formen des Vereinslebens und der Musikpraxis: „Die Arbeiter-Gesangvereine sind in ihren Anfängen, wenn man so will, Notprodukte, und zwar Notprodukte der politischen Arbeiterbewegung. Mit künstlerischen, geschweige proletarisch-künstlerischen 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. . . . 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.“<sup>7</sup>

- Zwar entstanden im Zuge der Entwicklung der Arbeiter-Sängerbewegung recht schnell zunehmend Tendenzlieder als eine von den bürgerlichen Vereinen sich abhebende musikalische Ausdrucksform (wichtigster Komponist in Deutschland: Uthmann; in Österreich: Josef Scheu, der 1868 mit dem *Lied der Arbeit* eine noch heute verbreitete Hymne der Sozialdemokratie komponierte; Scheu hatte wesentlichen Anteil an der Ausbreitung und organisatorischen Festigung der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich). Aber musikalisch brachten diese Lieder nichts Neues, im Gegenteil: Sie waren und blieben orientiert am bürgerlichen Liedertafelstil.<sup>8</sup> Allerdings bemerkte Hanns Eisler zu Recht, daß trotz Übernahme des bürgerlichen Liedertafelstils damit die alte liberal-oppositionelle Funktion der Gesangvereine, nunmehr sozialdemokratisch gewendet, wieder aufgenommen wurde.<sup>9</sup>
- Der hohe Stellenwert des geselligen Vereinslebens mit allen seinen ritualisierten Formen hat komplexe sozialhistorische Gründe, unter anderem: Prägung des Alltags von Arbeitern und Handwerkern im Kleingewerbe durch einen „hohen Grad sozialer Desorganisation . . . , wie er einer spezifischen Entwicklungsphase der Industrialisierung entspricht und wie er sich im Typ des kleingewerblichen Arbeiters personifiziert“<sup>10</sup>; migrationsbedingte Entwurzelung der Arbeiter in Industrieproletariat und Kleingewerbe<sup>11</sup>; extrem schlechte Wohnverhältnisse oder Wohnen beim Meister; Wohnen als „Bettgeher“; hohes Heiratsalter; Alkoholismus.
- Die musikalischen Möglichkeiten der Vereine unterlagen – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – Beschränkungen, die aus eigener Kraft nur selten zu beheben waren: Probenarbeit im Hinterzimmer eines Gasthauses, meist ohne Klavier, keine Notenkenntnisse der Sänger, gar nicht oder unzureichend ausgebildete, ehrenamtliche oder schlecht bezahlte Chorleiter, wenig Geld zur Anschaffung von Notenmaterial.
- Dazu kamen Restriktionen von außen: Die Vereine wurden meist polizeilich überwacht, Tendenzlieder im Programm konnten zu Auftrittsverboten, behördlicher Auflösung der Vereine und Konfiszierung ihres Vermögens führen; Mitglieder der Vereine mußten mit sofortiger Entlassung an ihrem Arbeitsplatz rechnen, wenn sie bei Arbeitskämpfen sangen. Die Folge

<sup>7</sup> Paul Göhre: *Arbeitergesang und Volkschöre*. In: *Der Strom. Organ der Wiener Freien Volksbühne*. 1. Jg. Wien 5 (August)/1911, S. 138.

<sup>8</sup> Vgl. Reinhard Kannonier: *Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich*. Wien 1981, S. 35–38.

<sup>9</sup> Hanns Eisler: *Die Erbauer einer neuen Musikkultur*. In: *Ders.: Schriften I: Musik und Politik 1924–1948* (Hg. von Günter Mayer). Leipzig 1973, S. 157.

<sup>10</sup> Josef Ehmer: *Rote Fahnen – Blauer Montag. Soziale Bedingungen von Aktions- und Organisationsformen der frühen Wiener Arbeiterbewegung*. In: *Detlev Puls (Hg.): Wahrnehmungsformen und Protestverhalten. Studien zur Lage der Unterschichten im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1979, S. 153.

<sup>11</sup> Gustav Otruba: *Entstehung und soziale Entwicklung der Arbeiterschaft und der Angestellten bis zum Ersten Weltkrieg*. In: *Erich Zöllner (Hg.): Österreichische Sozialstrukturen in historischer Sicht*. Wien 1980, S. 125 f.

war hohe Fluktuation sowohl bei den Mitgliedern als auch überhaupt im Bestehen der Vereine: Viele wurden innerhalb weniger Jahre mehrfach aufgelöst und wiedergegründet. Kontinuierliche Probenarbeit war dadurch oft von vornherein unmöglich.

- Schließlich war auch die Arbeiter-Sängerbewegung – wie die bürgerliche Sängerbewegung – zunächst eine Bewegung von Männergesangsvereinen. Zwar wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch gemischte Chöre gegründet, aber ihre Zahl stieg zunächst sehr langsam. Noch 1926 waren nur rund 15 % der österreichischen Arbeiter-Gesangsvereine gemischte Chöre; ab dieser Zeit steigerte sich der Anteil allerdings rasch bis auf knapp 45 % im Jahre 1932.<sup>12</sup> Solange jedoch der Anteil gemischter Chöre sehr klein blieb, war den Vereinen auch ein großer Teil der Literatur des musikalischen Erbes unzugänglich.

Selbst in der ohnehin geringen Zahl der Vereine, die sich einerseits verhältnismäßig stark in Arbeitskämpfen einsetzten, andererseits frühzeitig begannen, ihre Chorarbeit als Bildungsauftrag im Hinblick auf die Verbreitung des musikalischen Erbes unter Arbeitern zu verstehen, blieb die Beschäftigung mit Beethoven lange Zeit nachrangig. Ein Beispiel: Der Chor „Freie Typographia“ wurde in Wien als Buchdrucker-Verein 1890 gegründet; von ihm gibt es eine vollständige Liste der Konzertprogramme (also von einer der vier oben genannten Veranstaltungsarten) seit seiner Gründung. Von insgesamt 745 im Zeitraum von 1890 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs aufgeführten Programmpunkten (wobei viele einzelne Werke in mehreren Konzerten des Chors auftauchten) waren 161 von Josef Scheu, dem bedeutendsten Komponisten der österreichischen Arbeiterbewegung. An zweiter bis fünfter Stelle standen Mendelssohn, Volksweisen ohne Komponistenangabe, Schumann und Schubert (40 bis 28mal im Programm). G. A. Uthmann, wichtigster Komponist der deutschen frühen Arbeiterbewegung, stand mit 27 Aufführungen an sechster Stelle. Bei insgesamt 155 im genannten Zeitraum aufgeführten Komponisten stand Beethoven mit sechs Aufführungen gleichrangig mit Brahms an 24. Stelle und damit z. B. weit hinter Richard Wagner (mit 16 Aufführungen an neunter Stelle). Die weitaus überwiegende Zahl der angeführten Werke, die der Chor sang, entstammt der Liedertafelliteratur bürgerlicher Gesangsvereine.<sup>13</sup>

Wenn überhaupt Auseinandersetzungen über den Umgang mit dem musikalischen Erbe stattfanden, dann entzündeten sie sich zunächst an Richard Wagner, nicht zuletzt wegen seiner Beteiligung an der Revolution von 1848. Häufig wurde Wagner als Heros und Genius kritiklos für das Proletariat vereinnahmt, allerdings gab es manchmal auch pauschal ablehnende Haltungen in der Sozialdemokratie und – selten – den Versuch einer differenzierten Auseinandersetzung mit ihm und seiner Musik.<sup>14</sup> Solche Auseinandersetzungen fanden aber nicht innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung, sondern in der abgehobenen Sphäre theoretischer Zeitschriften statt. Ein Thema, das in Deutschland im Brennpunkt der Erbediskussion in der Arbeiterbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts stand, spielte im übrigen in Österreich nahezu keine Rolle: die Frage, ob Arbeiter geistliche Musik aufführen dürften, sollten oder müßten, insbesondere z. B. Oratorien von Händel, Haydn und anderen.

Erste Änderungen am beschriebenen Zustand setzten in den letzten zehn Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein, wurden dann durch diesen abrupt unterbrochen und kamen auf breiterer Linie erst im sozialdemokratisch verwalteten Wien zwischen 1918 und 1934 zum Tragen.

In der österreichischen Arbeiter-Sängerbewegung wurden, nach regional abgegrenzten Ansätzen in den 90er Jahren, organisatorische Maßnahmen mit dem Ziel der Konzentration und Zentralisierung durchgesetzt: Gründung eines gesamtösterreichischen Dachverbandes (1901), einer eigenen Zeitschrift („Arbeiter-Sängerzeitung“), eines eigenen Musikverlags und einer Dachorganisation der „Chormeister“ (Dirigenten der Arbeiter-Gesangsvereine). Damit wurde zwar der Grundstein für Zusammenarbeit mehrerer (auch gemischter) Chöre in Großchören („Volkschöre“ bzw. „Chorgemeinschaften“) und für ihr Auftreten bei Veranstaltungen mit Werken der großen Kom-

<sup>12</sup> Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., S. 752 f.

<sup>13</sup> *Eigene Berechnungen auf der Basis von Georg Skudnigg, a. a. O., Anhang, S. 1–18; Wiederholungen kompletter Konzertprogramme sind in diesen Zahlen nicht eingeschlossen; Auftritte bei anderen Gelegenheiten, als bei Konzerten, sind nicht berücksichtigt.*

<sup>14</sup> *Vgl. dazu ausführlicher Werner Jank: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., S. 238–246.

ponisten gelegt, jedoch blieb es vor dem Ersten Weltkrieg bei ganz wenigen solcher Veranstaltungen. Außerdem wurde nun schnell offenbar, daß durch die mit diesen organisatorischen Reformen neu entstehende Funktionärsschicht innerhalb der Arbeiter-Sängerbewegung Interessenkonflikte aufbrachen: Die Funktionäre drängten stark darauf, die Traditionen bürgerlichen Vereinslebens, der Liedertafelliteratur und manchmal auch der Tendenzchöre zugunsten der Konzentration auf das Singen der großen Werke des musikalischen Erbes aufzugeben, konnten sich jedoch zunächst damit nur in einer Minderheit der Vereine und in einem langsamen, zähen Prozeß durchsetzen.

Ende 1905 fand in Wien das erste Arbeiter-Sinfoniekonzert statt; diese Konzerte traten damit als selbständige Einrichtung der Sozialdemokratie neben bereits bestehende Reihen „volkstümlicher Konzerte“. Ihr Gründer war David Josef Bach, der nach Josef Scheus Tod 1904 wichtigster Mann der Arbeiter-Musikbewegung in Österreich wurde; nie in der Arbeiter-Sängerbewegung verankert, gab er doch neue Impulse über die Gesangvereine hinaus. Sehr bewußt setzte Bach von Anfang an durch Veranstaltungstitel und Programmauswahl Akzente in Richtung der Aufarbeitung des kulturellen Erbes: Schiller-Feiern der Arbeiterschaft Wiens (im Mai 1905 gewissermaßen als Probe für die Möglichkeit von Arbeiter-Sinfoniekonzerten, mit Beethovens IX. Symphonie im Programm; eine weitere Feier 1909), Arbeiter-Sinfoniekonzerte als ausdrückliche Feiern für Mozart (1906), Wagner (1908, 1912, 1913), Haydn (1909) und Beethoven (1915); 1908 wurde erstmals in einem Arbeiter-Sinfoniekonzert ein Oratorium (Haydns *Schöpfung*) aufgeführt.<sup>15</sup>

Und schließlich äußerte Bach sich zu musikästhetischen Fragen und dem Verhältnis der Arbeiterbewegung zum musikalischen Erbe und versuchte damit (allerdings ohne Erfolg), eine Auseinandersetzung zu theoretischen Fragen der Musikästhetik, der Rezeption, der Musik- bzw. Kulturpolitik der Sozialdemokratie zu initiieren.

## 2. Die Zeit der Ersten Republik: 1918–1934

Der Erste Weltkrieg und sein Ende hatten die Situation der organisierten Arbeiterbewegung von Grund auf geändert: Die Monarchie war gestürzt und in der im November 1918 ausgerufenen Republik (die zunächst noch, in der Hoffnung auf den „Anschluß“ an das Deutsche Reich, „Republik Deutsch–Österreich“ hieß) war die Sozialdemokratie stärkste Partei, wenn auch nur für kurze Zeit in der Regierung. Das „rote Wien“ entstand und wurde zu einer Musterstadt für alle sozialdemokratisch verwalteten Kommunen in ganz Europa. Die Sozialdemokratie in Österreich, so gut wie ohne Konkurrenz durch eine kommunistische Partei, war nun erstmals im Besitz politischer Macht; nach Überwindung der Nachkriegskrisen und dem Beginn wirtschaftlicher Konsolidierung schien es nur eine Frage der Zeit, bis ganz Österreich – und nicht nur Wien – sozialdemokratisch würde. Diese Illusion hielt sich auch noch, als Widersprüche zwischen verbalprogressiven Austromarxisten und dem Verschleiß sozialdemokratischer Politik im Alltag offenkundig wurden, als die Weltwirtschaftskrise und mit ihr hohe Arbeitslosigkeit und ein gravierender Positionsverlust sozialdemokratischer Gewerkschaften einsetzten und als ab 1927 die Sozialdemokratie von den konservativen Parteien mit ihren faschistischen Flügeln zunehmend wirksam und blutig ins politische Abseits gedrängt wurde. Am 12. Februar 1934 wurde die Sozialdemokratie in bürgerkriegsähnlichen Kämpfen zerschlagen; die an Mussolini orientierten Austrofaschisten zementierten damit ihre Diktatur bis 1938.

### Die Arbeitersänger

Die Konsolidierung der Arbeiter-Sängerbewegung in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg war um 1923 abgeschlossen. Bis 1929 blieb die Zahl der aktiven Mitglieder in ganz Österreich einigermaßen konstant bei rund 15.000 in rund 470 Vereinen, sank danach allerdings wieder stark ab. Die weitaus größte Organisationsdichte wies Wien mit bis zu 100 Vereinen und 5000 Aktiven auf. Außerdem waren in Wien die einzelnen Vereine größer (durchschnittlich rund 50 Mitglieder, allerdings mit großen Abweichungen im Einzelfall) und es existierten mehr gemischte Chöre als im Bundesdurchschnitt.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Henriette Kotlan-Werner: Kunst und Volk. David Josef Bach 1874–1947. Wien 1977, S. 21 f.*

<sup>16</sup> *Werner Jank: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. A. a. O., Anhang, S. 737–770.*

Allerdings bleibt festzuhalten, daß die Arbeiter-Sängerbewegung nie auch nur annähernd die Zahl der bürgerlichen Gesangsvereine und ihrer Mitglieder im Ostmärkischen Sängerbund erreichte; besonders unangenehm blieb den Funktionären der Arbeiter-Sängerbewegung der sehr hohe Prozentsatz von Arbeitern in bürgerlichen Vereinen (für Deutschland auf bis zu 70 % geschätzt)<sup>17</sup>.

Die oben beschriebene Tradition der bürgerlichen Formen des Vereinslebens und der häufigen Präsenz bürgerlicher Liedertafelliteratur wurde zwar – vor allem außerhalb Wiens – in der Mehrheit der Vereine ohne große Veränderungen fortgesetzt, jedoch wurde jene Minderheit, die sich davon abzusetzen begann, jetzt stärker und erreichte vor allem in Wien beachtliche Bedeutung. Diese Absetzbewegung vollzog sich zunächst vor allem in zwei Richtungen, zu der am Beginn der 30er Jahre eine dritte Richtung trat: Die eine (stärkere) Richtung war die zunehmende Konzentration auf die Reproduktion des musikalischen Erbes, die zweite die Einbeziehung neuer Formen sozialistisch orientierter Lieder, Kantaten, Oratorien und Spielstücke, die in den 20er Jahren entstanden. Dazu trat, je mehr die Sozialdemokratie in Abwehrkämpfe verstrickt wurde, als dritte Richtung die Konzentration auf Kampflieder und Massenslieder. Zu beachten ist hierbei immer, daß in Österreich – im Gegensatz zur Entwicklung im Deutschen Reich – weder eine Spaltung der Arbeiter-Sängerbewegung in einen sozialdemokratischen und einen kommunistischen Flügel eintrat noch eine intensive Diskussion des Umgangs mit dem kulturellen Erbe und der Entwicklung neuer kultureller Formen der Arbeiterklasse stattfand, wie sie im Deutschen Reich durch die Auseinandersetzung zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten gefördert und von Lu Märten, Hanns Eisler u. a. vorangetrieben wurde.<sup>18</sup>

Die nun also stärker werdende Minderheit der Arbeiter-Gesangsvereine in Wien, die sich der Reproduktion des musikalischen Erbes verpflichtete, konnte sich voll auf die Ansprüche der Funktionärsschicht der Arbeiter-Sängerbewegung stützen. Bereits zwei Monate nach dem Ende des Ersten Weltkriegs hieß es in der Arbeiter-Sängerzeitung: „... seien auch Vorträge von seichten Geselligkeitsliedern und Gassenhauer Musik unterlassen. Man bemühe sich, immer mehr und mehr von der Liedertafel abzukommen und auf würdige, erzieherische Chorkonzerte überzugehen, damit die Forderung wahr werde: ‚Die Kunst für das Volk durch das Volk‘“<sup>19</sup>. Während im Deutschen Reich, teilweise auch innerhalb der Deutschen Arbeiter-Sängerbewegung, aber auch in Österreich auf anderer Ebene (durch David Josef Bach in bezug auf die Arbeiter-Sinfoniekonzerte) versucht wurde, die Forderung nach Beschäftigung mit dem musikalischen Erbe zu begründen und argumentativ zu stützen, kamen die österreichischen Arbeiter-Gesangsvereine und ihre Funktionäre meist mit der Forderung als solcher, ohne Begründung, aus. Selten nur wurde ein Zusammenhang zwischen dieser Forderung und der Sozialdemokratie als politischer Bewegung formuliert – und wenn, dann meist recht pauschal: „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 zur Gänze der Bourgeoisie überlassen war, indem sie diese Vermittlung – die aktive Kunstpflege – selbst übernimmt“<sup>20</sup>. Während hier ein politischer Anspruch auf der Ebene kultureller Arbeit in der Sozialdemokratie gesetzt wurde, klang das, was davon in den Köpfen fast aller anderen Funktionäre und der meisten Arbeitersänger übrigblieb, so: „Endlich muß den Arbeitern die Erkenntnis aufgehen, daß [ . . . ] sie berufen sind, in zähem Kampfe eine bürgerliche Machtposition zu erobern, in klassenbewußtem Wettstreit ebenso gute und bessere Musik zu machen als die bürgerlichen Vereine“<sup>21</sup>. Oder: „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 Gesangsvereine übernehmen müssen. [ . . . ] Die bürgerliche Gesellschaft soll sich bewogen fühlen, auch einmal einen Arbeiter-

<sup>17</sup> *Arbeiter-Zeitung, Wien, 29.9.1930, S. 5.*

<sup>18</sup> *Vgl. Werner Jank: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. A. a. O., S. 178–297.*

<sup>19</sup> *Österreichische Arbeiter-Sängerzeitung, Wien, Januar 1919, S. 3.*

<sup>20</sup> *Josef Polnauer: Was uns not tut. In: Österreichische Arbeiter-Sängerzeitung, Wien, 10/1926, S. 149.*

<sup>21</sup> *Leserbrief in der Arbeiter-Zeitung, Wien, 3.2.1923, S. 5.*

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.“<sup>22</sup>

Man wollte also zwar wohl die große barocke, klassische und romantische Musik, von deren Rezeption und Reproduktion Arbeiter bis 1918 weitestgehend ausgeschlossen waren, nun endlich, ebenso wie das Bürgertum, für sich aufschließen. Demgegenüber war aber das in der Alltags-Praxis weitaus stärkere Motiv das der künstlerischen Konkurrenz mit bürgerlichen Gesangvereinen: Man wollte beweisen, daß Arbeiter – entgegen den früheren Vorwürfen aus dem Bürgertum – weder Kulturbanausen noch kunstfeindlich seien; man wollte beweisen, daß Arbeiter gleich gut, womöglich noch besser in der Lage seien, große Kunstmusik aufzuführen und zu hören, als der große Gegner, das Bürgertum.

Die Rahmenbedingungen dafür waren in Wien recht günstig: Große gemischte Arbeiter-Gesangvereine existierten bereits, und ihre Zahl vergrößerte sich; bestmöglich ausgebildete Musiker übernahmen Chorleiterstellen bei diesen Vereinen (Heinrich Schoof, Leiter der „Freien Typographia“ schon seit 1904, war Schüler Anton Bruckners gewesen; in den 20er Jahren übernahmen viele Schönberg-Schüler, allen voran Anton Webern, Erwin Stein und Josef Polnauer Chorleiterstellen, für kurze Zeit auch Hanns Eisler und Paul A. Pisk); finanziell waren die größeren Vereine bis zur Weltwirtschaftskrise gut abgesichert und konnten sich daher Proberäume, ein Klavier und gut ausgestattete Notensammlungen leisten; zudem erhielten sie zwar selten direkte, oft aber indirekte Hilfe durch die Kulturpolitik im „roten Wien“, die ihnen z. B. Auftrittsmöglichkeiten in großer Zahl (vor allem in den beiden Beethoven-Jahren 1920 und 1927 und im Schubert-Jahr 1928) verschaffte und damit die immer geforderte „Eroberung des Konzertsaals“ erleichterte. Was einige wenige Vereine (in Wien anfangs vielleicht zwei oder drei) erreichten, versuchten die Funktionäre, immer das musikalische Erbe im einen Auge, während das andere nach dem Beifall des Bürgertums schielte, auf breiter Basis durchzusetzen. Zahlreiche Initiativen wurden gestartet, um kleine Vereine zu einem größeren zusammenzuschließen, gemischte Chöre zu gründen, auf die Programme der einzelnen Vereine Einfluß zu nehmen, den Nachwuchs durch Einrichtung von „Arbeiter-Kindersingschulen“ und Jugendchöre zu sichern, durch Kurse die Weiterbildung der Chorleiter und die stimmliche und musiktheoretische Schulung der Sänger zu verbessern, die Konzerte aus Gasthaussälen in Konzertsäle zu verlegen. Der Erfolg blieb mäßig, aber immerhin stieg die Zahl der in diesem Sinn leistungsfähigen Arbeiter-Gesangvereine in Wien in der Zeit der Ersten Republik auf rund sechs oder sieben.<sup>23</sup>

Diese konnten denn auch den Beweis dafür antreten, daß Arbeitersänger genauso gut oder gar besser waren als bürgerliche Chöre – und ihr Erfolg, allen voran der des „Singvereins der sozialdemokratischen Kunststelle“ und der „Freien Typographia“, war eindrucksvoll. Der „Singverein“ war in jeder Hinsicht ein Sonderfall: Ausdrücklich als eine Art philharmonischer Chor gegründet und von Anton Webern geleitet, gehörte er nicht zur Organisationsstruktur der Arbeiter-Sängerbewegung. Die „Freie Typographia“ hingegen repräsentierte den künstlerischen Stand, den Arbeiter-Gesangvereine unter optimalen Umständen zu erreichen vermochten. Ihre Programme konzentrierten sich mehr und mehr, vor allem ab 1924, auf die große Kunstmusik von Orlando di Lasso bis Arnold Schönberg. Bereits 1921 hatte die „Typo“ neben anderen Chören in einem Arbeiter-Sinfoniekonzert mitgewirkt, in dem Arbeitersänger erstmals tragende Funktion in einem Orchesterkonzert erhielten; aufgeführt wurde Beethovens IX. Symphonie. Ein Überblick über die größten und erfolgreichsten Konzerte dieses Chors von 1924 bis 1927: Haydn: *Die Jahreszeiten* (3 mal), *Die Schöpfung*; Beethoven: IX. Symphonie (3 mal); Mahler: VIII. Symphonie. Die Jahre 1928 und 1929 waren insofern eine Ausnahme, als Anton Webern den Chor für mehrere Arbeiter-Sinfoniekonzerte heranzog und 1929 für kurze Zeit Chorleiter der „Typo“ wurde. Im Januar 1928 wirkte der Chor an vier aufeinanderfolgenden Tagen (!) an drei Aufführungen von Mahlers VIII. Symphonie und an je einer von Beethovens IX. Symphonie und Hermann Reutters *Chorphantasie* mit. Weitere Aufführungen 1928/29: Haydn: *Die Schöpfung*; (2 mal); Mahler: II. Symphonie (4 mal); Schönberg: *Friede auf Erden* (4 mal). Aber auch in den dem bisher üblichen Rahmen entsprechenden Konzerten der „Freien Typographia“ dominierten

<sup>22</sup> Rede von Richard Fränkel auf dem X. Verbandstag des Reichsverbandes der Arbeiter-Gesangvereine Österreichs im September 1926; abgedruckt im Protokoll dieses Verbandstags, Wien 1926, S. 15.

<sup>23</sup> Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., S. 297–527.

nun Werke von Wagner, Schubert, Schumann, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, nicht zuletzt aber auch Johann Strauß. Und in aller Regel waren die Kritiken, auch in bürgerlichen Blättern, gut bis enthusiastisch.<sup>24</sup>

Während es in anderen Bereichen der Arbeiter-Musikbewegung in Österreich ganz zentral auch um Beethoven ging, scheint dies in den großen, anerkannten Chören der Arbeiter-Sängerbewegung und bei deren Funktionären nicht der Fall gewesen zu sein. Die Werke Beethovens waren, wie die aller anderen genannten Komponisten auch, Repräsentanten jener früher vom Bürgertum allein bestrittenen Musikkultur, die die Arbeitersänger nun auch für sich beanspruchten. Lediglich aus äußerem Anlaß rückte Beethoven ins Zentrum des Interesses und der Programme, wie etwa in den beiden Beethoven-Jahren.

Selbstverständlich muß aber neben dem Aspekt der Konkurrenz, so sehr er in den erhaltenen schriftlichen Äußerungen aus der Zeit dominiert, bedacht werden, daß die Erfahrung, vom allgemeinen Musik- und Konzertleben bis 1918 ausgeschlossen gewesen zu sein, nachhaltig die Motivation der Arbeitersänger gestärkt haben muß, nun in diesen Bereich aktiv vorzudringen; und schließlich hat es den Sängerinnen und Sängern wohl auch schlicht Spaß gemacht, Symphonien von Mahler oder Beethovens IX. nicht nur zu hören, sondern auch zu singen.

### Musikästhetik und Musikphilosophie (David Josef Bach); Arbeiter-Sinfoniekonzerte

Ganz zentral hingegen war Beethoven im Denken David Josef Bachs verankert. Bach (1874–1947), wie so viele Sozialdemokraten vor dem Ersten Weltkrieg als Deutschnationaler zur Arbeiterbewegung gestoßen, hatte unter anderem Philosophie bei Ernst Mach studiert. Seit seiner Jugend war er eng mit Schönberg befreundet – und das ist keineswegs nur für deren beider Biographien von Bedeutung, sondern für die sozialdemokratische Kulturpolitik im musikalischen Bereich genauso wie für die Entwicklung der Zweiten Wiener Schule in der Zeit der Ersten Republik. Denn Bach wurde nach 1918 zu einem Multifunktionär der Kulturpolitik, der ein beträchtliches Ausmaß an Macht kumulierte und auch einsetzte. Ein Auszug seiner wesentlichsten Funktionen: Gründer (1905) und Organisator der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, Kulturredakteur und Musikrezensent der „Arbeiter-Zeitung“, Gründer (1919) und Leiter der Sozialdemokratischen Kunststelle (und damit auch sehr wichtig für den Theaterbetrieb in Wien), verantwortlicher Leiter der Meisteraufführungen Wiener Musik 1920 und des Wiener Musikfests 1924 (Vorläufer der heutigen Wiener Festwochen), mit Julius Bittner 1918 bis 1922 Herausgeber der Musikzeitschrift „Der Merker“, Herausgeber des Mitteilungsblattes der Kunststelle „Kunst und Volk“ (erschieden ab 1926), Kunstberater der Stadt Wien und Juror für die Dichtkunst bei den Kunstpreisen der Stadt Wien. Er war eine der treibenden Kräfte bei der Verstaatlichung der ehemaligen Hoftheater (1920), bestimmte die Grundlinien der Kulturpolitik der österreichischen Sozialdemokratie und war in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Sektion Österreich, ab ihrer vereinsrechtlichen Gründung 1926 erster Vizepräsident.<sup>25</sup>

Bach und Schönberg haben einander zumindest in ihrer Jugendzeit in ihren musikästhetischen Überlegungen beeinflußt, wie aus ihrem Briefwechsel hervorgeht.<sup>26</sup> Seine Auffassungen zur Musikästhetik veröffentlichte Bach nie in einem geschlossenen Buch, sondern, vor allem kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs, in einzelnen Zeitschriftenaufsätzen. Die Grundzüge seiner Argumentation blieben im wesentlichen gültig bis in die 30er Jahre; in den 20er Jahren gibt es nur wenige Äußerungen von ihm zu diesem Gebiet, jedoch zeigt ein Aufsatz von 1931 die Kontinuität – auch wenn es Modifikationen in Einzelfragen gab, die auf Bachs Erfahrungen in der konkreten Kulturpolitik in Wien zurückzuführen sind.

<sup>24</sup> Georg Skudnigg, a. a. O., Anhang, S. 21–25; Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., Anhang, S. 788–803.

<sup>25</sup> Vgl. Henriette Kotlan-Werner, a. a. O., pass.; Hartmut Krones: *Rudolf Réti, Egon Wellesz und die Gründung der IGNM*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 37. Jg., Wien 11/1982, S. 617; Werner Jank: „Wenn schon, dann bitte Genosse von Webern!“ A. a. O., S. 73 f.; Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., S. 528–534.

<sup>26</sup> Albrecht Dümmling: „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“. *Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 36. Jg., Wien 2/1981, S. 65–73.

Drei wesentliche Grundlinien bestimmten Bachs Musikästhetik und -philosophie<sup>27</sup>:

- a) Kunstwerke sind ihrer Genese nach grundsätzlich gesellschaftlich bedingt, aber in individueller Ausformung durch einen Künstler entstanden, also in Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Individuum.
- b) Ihre gesellschaftliche Bedingtheit erfordert historische Analyse und nicht bloß Künstlerbiographien (z. B. um „Zeitverhaftetes“ vom „über die Zeit Hinausweisenden“ scheiden zu können).
- c) Der Niederschlag der gesellschaftlichen Bedingtheit von Kunstwerken und der ihrer individuellen Ausformung ist ebenso wie deren Transformierung in neue künstlerische Elemente und Verfahrensweisen nirgends anders als in der Musik selbst aufzusuchen. Er ist nicht zu fassen z. B. durch bloßen Bezug auf Künstlerbiographien (wie es etwa bei Wagner wegen dessen Aktivität in der Revolution 1848 zur platten Vereinnahmung für das Proletariat geführt hatte), sondern zunächst durch musikimmanente Analyse, die dann zu dem oben in a) und b) Erwähnten in Beziehung zu setzen ist.

Die zugrunde liegende These vom Primat musikimmanenter Analyse nimmt Positionen aus der Musikphilosophie Theodor W. Adornos voraus<sup>28</sup>. Soweit ich sehe, ist das Verhältnis zwischen Bachs musikästhetischen und -philosophischen Positionen zu denen Adornos bisher nicht gründlich untersucht worden<sup>29</sup>. Bezüge wären durch Adornos Wiener Jahre, beider Eingebundenheit in den Kreis um Schönberg und die – wenn auch wohl kaum enge – Bekanntschaft der beiden<sup>30</sup> möglich.

Was Bach hier theoretisch – als Forderungen an Musikästhetik und -philosophie – formulierte, wurde von ihm nie – und hier liegt ein entscheidender Mangel – in entsprechenden Analysen von Musik, sondern ausschließlich auf der Ebene konkreter musikpolitischer Tagesentscheidungen umgesetzt. Transmissionsriemen dieser Umsetzung war die ergänzende These, daß alle „große“ Kunst neue, über ihre Zeit hinausweisende Elemente enthalte, die zugleich ihren revolutionären Gehalt ausmachten<sup>31</sup>. Die Schwäche von Bachs Position wird offenbar, wenn er dann ganz einfach postuliert, daß Kunst, die über sich hinausweise, eins sei mit dem Proletariat als Klasse, die ihrerseits über sich hinausweise, indem sie mit sich selbst die ganze Welt befreie (vgl. das Zitat am Beginn dieses Aufsatzes). Dieses Postulat war damals und blieb bis heute – auch wenn Bach lange Zeit gegenteilige Illusionen vertrat – musikästhetisch und kulturpolitisch folgenlos. Bei Bach selbst verkam es in den 20er Jahren zu einer stereotyp wiederkehrenden Worthülse, in der er „große Kunst“ und „revolutionär“ ohne weitere Erläuterung schlicht gleichsetzte.

„Revolutionär“ und sowohl über ihre Zeit als auch über ihre (die bürgerliche) Klasse hinausweisend waren für Bach allen voran Beethoven und – zunächst noch – Wagner<sup>32</sup>. In den 20er Jahren wurde das Revolutionäre an Kunst bzw. speziell an Musik von Bach ganz klar hin auf Beethoven personalisiert, während er in dieser Zeit die dieser Personalisierung immerhin zugrundeliegenden musikästhetischen und -philosophischen Überlegungen nicht einmal mehr andeutete. Was dann übrig blieb, war nur mehr euphorische Huldigung an Künstler der bürgerlich-revolutionären Epoche. Der Anspruch, Kunst – und speziell die Musik Beethovens – und

<sup>27</sup> Ich beziehe mich auf folgende Aufsätze:

David Josef Bach: *Volkstümliche Musikpflege*. In: *Der Strom*. Organ der Wiener Freien Volksbühne. Wien, 1. Jg., S. 13–15; Ders.: *Der Arbeiter und die Kunst*. A. a. O., S. 41–46; Ders.: *Sozialismus und Kunst*. In: *Kunst und Volk*. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien, Juli 1931, S. 90–94.

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M. 1958, etwa S. 36.

<sup>29</sup> Vgl. jedoch Werner Jank: *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit*. A. a. O., S. 584–608.

<sup>30</sup> Vgl. Theodor W. Adorno/Ernst Křenek: *Briefwechsel*. Frankfurt/M. 1974, S. 47.

<sup>31</sup> Vgl. David Josef Bach: *In tyrannos*. In: *Kunst und Volk*. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien, August 1926, S. 2; ders.: *Eine Erinnerung*. In: *Kunst und Volk*. Mitteilungsblatt des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien, November 1929, S. 97.

<sup>32</sup> Vgl. etwa David Josef Bach: *Volkstümliche Musikpflege*. A. a. O., S. 14.

Volk zu „vermählen“<sup>33</sup>, geriet so unversehens zur Anweisung, vor den musikalischen Monumenten der unerreichbaren Genies in die Knie zu sinken. Dies entsprach übrigens einer spezifischen Tradition sozialdemokratischer Kulturpolitiker der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.<sup>34</sup>

In den Arbeiter-Sinfoniekonzerten glaubte Bach in optimaler Weise verwirklicht, was er auf der Basis seiner musikästhetischen Überlegungen als bestmögliche sozialdemokratische Kulturpolitik angesichts der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse ansah. Der äußere Schein gab ihm zweifellos vollkommen recht, vor allem ab etwa 1926, als Webern den größten Teil der Arbeiter-Sinfoniekonzerte dirigierte und mit dem „Singverein der sozialdemokratischen Kunststelle“, ebenfalls unter Webern, der damals vermutlich beste Chor in Wien zur Verfügung stand. Webern brachte hervorragende Aufführungen zustande, die den Arbeiter-Sinfoniekonzerten große Beachtung weit über die Grenzen der Sozialdemokratie und Wiens hinaus sicherten. Höhepunkte waren wohl die Aufführungen von Symphonien Beethovens und Mahlers. Darüber hinaus wurden die Arbeiter-Sinfoniekonzerte aber auch bekannt durch die ab Mitte der 20er Jahre zunehmende Einbeziehung damals zeitgenössischer Musik etwa der Zweiten Wiener Schule, aber auch von Bartók, Honegger, Mosolov, Strawinsky und vielen anderen.<sup>35</sup>

Dies war einerseits eine Folge der engen freundschaftlichen Beziehungen und der Zusammenarbeit mit vielen Musikern aus dem Kreis um Schönberg sowohl auf privater Ebene als auch in der Wiener Sektion der IGNM und auf anderen Ebenen, andererseits aber auch dezidiertes Programm Bachs: „Schon im Jahre 1920 haben es die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte abgelehnt, nichts zu tun, als einfach den Beethoven-Rummel mitzumachen. An einem Genie wird nicht der Name gefeiert, sondern das Lebendige in ihm und der Glaube an die Lebendigkeit des Genies, an seine Wirksamkeit. Wer ein Genie feiern will, muß den Mut haben für das Leben aller Kunst einzutreten, nicht bloß für eine die nach hundert oder hundertzünfzig Jahren schon ganz ungefährlich geworden ist. . . . Darum haben die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte 1920 zwar in jedem Konzert wenigstens einen Beethoven aufgeführt – es ist auch wichtig, den Namen Beethoven dadurch immer sichtbar zu machen – aber sie haben auch in jedes Programm ein neues oder mit Unrecht ganz selten gespieltes Werk gesetzt. Es kann nicht genug sein, daß wir jungen oder unbekannteren ausübenden Künstlern den Weg ebnen; es kommt in der Kunst noch mehr auf die Schaffenden als auf die Nachschaffenden Künstler an. Daß die Auswahl neuer Werke ebensoviel Probleme, unter Umständen auch Experimente bedeutet, versteht sich . . .“<sup>36</sup>

Die glanzvollen äußeren Erfolge der Arbeiter-Sinfoniekonzerte täuschten aber auch Bach selbst über die inneren Probleme dieser Konzerte hinweg; die Arbeiter-Sinfoniekonzerte spiegeln die oben angedeuteten Widersprüche in Bachs musikästhetischen und -philosophischen Positionen exakt wider.

In der kulturpolitischen Praxis galt für ihn der bereits 1913 formulierte Leitsatz: „Für die praktische Kunstpflege innerhalb der Arbeiterschaft ergibt sich die Forderung, ohne alle Zugeständnisse an einen billigen Geschmack es immer nur mit der höchsten Kunst zu wagen. Denn diese höchste Kunst ist die revolutionärste“.<sup>37</sup> Volkstümliche Musikpflege heiße, 1. einem neuen Publikum (als „lebendiger Ausschnitt aus dem Volksganzen“) 2. in vollendeter Wiedergabe 3. ein echtes Kunstwerk nahezubringen<sup>38</sup>. Die Grenzen der Auswahl der Werke dürfe nur die Kunst selbst bestimmen. Dabei beließ Bach allerdings die Institution des bürgerlichen Konzerts und Konzertsaals – bis auf wenige Experimente zu Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre

<sup>33</sup> *Unter Berufung auf Richard Wagner bei David Josef Bach: Zur Erinnerung. In: Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereins „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien, April 1926, S. 2.*

<sup>34</sup> *Vgl. etwa Peter Brückner/Gabriele Ricke: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung. In: Chris Bezzel u. a. (Hg.): Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Berlin (West) 1974, S. 37–68; Hildegard Feidel-Mertz: Zur Ideologie der Arbeiterbildung. Frankfurt/M. 1964, S. 52 f.*

<sup>35</sup> *Vgl. Werner Jank: Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. A. a. O., S. 637–677 und Anhang 776–810.*

<sup>36</sup> *David Josef Bach: Wie feiern wir Beethoven? In: Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereins „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien, August 1926, S. 7.*

<sup>37</sup> *David Josef Bach: Der Arbeiter und die Kunst. A. a. O., S. 46.*

<sup>38</sup> *David Josef Bach: Volkstümliche Musikpflege. A. a. O., S. 14.*

auf Druck der Basis – unangetastet bestehen, ohne sie auch nur zu kritisieren. Den Arbeitern die Konzertsäle zu öffnen, als Hörer wie als Ausübende, war sein Programm. Die Tatsache, daß Arbeiter bis zum Ende des Ersten Weltkriegs nahezu ausnahmslos aus dem Konzertsaal ausgeschlossen waren, wurde für ihn zum Motor seines unerschütterlichen Willens, die vorhandenen Kunstwerke den Arbeitern zugänglich zu machen. Der Gedanke an die Möglichkeit einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform des Proletariats verschwand hinter der Orientierung am Erbe. Demokratisierung von Kultur und Kunst hieß in Bachs praktischer Umsetzung nicht mehr, als Demokratisierung des Kartenverkaufs für Konzerte und Theater. Deswegen – und nicht wegen seiner musikästhetischen Ansichten, die nie zu einer Diskussion innerhalb der Sozialdemokratie führten – wurde Bach als Repräsentant der kulturpolitischen Praxis der sozialdemokratischen Kunststelle zu Ende der 20er Jahre mehrfach heftig attackiert. Prominentester Kritiker war Karl Kraus; er kritisierte, auf Bach gemünzt, diejenigen, „die an Ihrer [des Publikums, also der Arbeiter, vor denen Karl Kraus diese Rede hielt] 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 wahrhaftige, werdende, verhindern statt sie zu fördern“. Nach langer weiterer Kritik stellte Kraus fest: „Solcher Erkenntnis nun, die dem innersten Fühlen für die beklagenswerten Opfer einer schlechten Kulturpolitik entstammt, dem innersten Widerstreben gegen die geistige Abrüstung der Revolution [Kraus meint die von 1918], 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 Schauer, die empfängliche Seele der Unverbildeten von Beethoven zu Kálmán gerissen zu sehen?“<sup>39</sup> Auch aus den eigenen Reihen, von sozialdemokratischen Kulturpolitikern und aus den Jugendorganisationen der Partei, wurde Bach ähnlich kritisiert. Unter anderem wurde ihm auch vorgeworfen, daß das Publikum der Arbeiter-Sinfoniekonzerte nur zu einem geringen Teil aus Arbeitern bestünde – eine Behauptung, die vieles für sich hat – und ihre Programme eher im Blick auf die Literatencafés der Wiener Innenstadt als auf Arbeiter entworfen würden.<sup>40</sup>

In bezug auf die Programme der Arbeiter-Sinfoniekonzerte geriet in der kulturpolitischen Praxis der Sozialdemokratischen Kunststelle Bachs These, „wahre“ Kunst sei immer revolutionär und das sei ihr Gemeinsames mit dem Proletariat, zu einem strengen Kanon sanktionierter Kunst. Bachs Kunstkanon enthielt, was sich historisch in Konzertsaal und Oper durchgesetzt hatte, vermehrt allerdings um den für Bach höchst wichtigen Bereich der Avantgarde. Bach blieb jedoch trotz aller Kritik, von seltenen nachdenklichen Sätzen in einzelnen Aufsätzen abgesehen<sup>41</sup>, von der Richtigkeit seines Wegs vollkommen überzeugt: „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“<sup>42</sup>. „Daß diesem Konzert Arbeitersänger auf dem Podium, ein Dirigent, der zu uns gehört [Erwin Stein, der für Webern eingesprungen war; Webern hatte die Einstudierung besorgt, war aber unmittelbar vor dem Konzert am 11.11.1928 erkrankt<sup>43</sup>], ein begeistertes Orchester und eine begeisterte Hörerschaft der II. Sinfonie von Gustav Mahler, . . . , zu einem unwiderstehlichen Sieg verholfen haben, ist nicht alles. Daß aber einige Hundert Arbeitersänger mit überlegener Freiheit einen Chor von Arnold Schönberg gesungen haben [*Friede auf Erden*], 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 zu bedeuten hätte – sondern auch die der Hörer in so hohem Maße erreicht wurde, daß dieses Konzert in einer Spielzeit viermal wiederholt

<sup>39</sup> Karl Kraus: *Nachträgliche Republikfeier*. In: *Die Fackel*. Nr. 712–716, Wien, Januar 1926, S. 1 und 8 f.

<sup>40</sup> Oskar Pollak: *Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?* In: *Der Kampf*. Zeitschrift der sozialdemokratischen Partei Österreichs. Wien 1929, S. 83–86.

<sup>41</sup> David Josef Bach: *Sozialismus und Kunst*. A. a. O., S. 90 f.

<sup>42</sup> David Josef Bach: *Wie feiern wir Beethoven?* A. a. O., S. 6 f.

<sup>43</sup> Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern – Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich 1980, S. 274.

werden konnte, zeigt deutlich, daß der Weg der Arbeiter-Sinfoniekonzerte der Weg wahrhaft sozialistischer Kunstpolitik ist.“<sup>44</sup>

### 3. Beethoven als Symbol der Arbeiter-Musikbewegung

Beethoven wurde in den 20er Jahren zum alle anderen Komponisten überragenden Symbol der Arbeiter-Musikbewegung. Die historischen Tatsachen, die sich auf Beethoven beziehen, etwa die Qualität seiner Musik, sein historischer Ort zur Zeit des Bürgertums im revolutionären Aufbruch oder die Wirkungsgeschichte im Bürgertum und deren Verhältnis zu Beethoven, waren dabei von geringer Bedeutung und wurden selten thematisiert. Entscheidend war vielmehr, daß sein Name in den Augen der Exponenten der Arbeiter-Musikbewegung synonym wurde einerseits mit bürgerlicher Kunst auf ihrer höchsten und revolutionärsten Stufe schlechthin, andererseits mit dem Aufstieg der Arbeiterklasse als politischer Bewegung. Nach Bachs Theorie war das Proletariat der legitime Erbe der Kunst, die „eine feig und alt gewordene Klasse mit samt ihren Ueberlieferungen preisgegeben hat.“<sup>45</sup>

In der Praxis der Arbeiter-Musikbewegung jedoch sah es anders aus. Für die Mehrheit der Arbeitersänger etwa war dies kein Thema. Für eine Minderheit war die „Eroberung“ Beethovens (dort nicht so deutlich über andere Komponisten überhöht, wie etwa bei Bach) Symbol dafür, für das Bürgertum nicht nur in Wahlen zum Parlament, sondern auch kulturell zu einem ernststen Konkurrenten geworden zu sein. Was damit allerdings preisgegeben wurde, erkannten die Arbeitersänger, wenn überhaupt, erst, als die Sozialdemokratie – angesichts von Massen-Arbeitslosigkeit und zunehmendem Terror von rechts – ums nackte Überleben kämpfte.

Für David Josef Bach war Beethoven Symbol für die Arbeiterbewegung generell. Der Widerspruch ist nicht zu übersehen: Eine eigene revolutionäre Kunst traute Bach der Arbeiterbewegung nicht zu, weshalb sie aus der Vergangenheit (oder bei den bürgerlichen Musikern des Schönberg-Kreises) von außen herangeholt werden mußte.

Und in den Arbeiter-Sinfoniekonzerten durften nun endlich im Zeichen Beethovens auch Arbeiter Eintrittskarten für Konzerte kaufen, einige Auserwählte sogar auf dem Podium stehen. Beethoven als Symbol für die erhoffte Überwindung der Klassenherrschaft des Bürgertums und der Aristokratie, als Symbol für eine scheinbar sich festigende Demokratie, die sich im gleichen Zugang aller zu Konzertkarten erschöpfte.

Allerdings ist diese Negativ-Bilanz zu problematisieren. Denn unbestreitbar ist zugleich, daß alle diese Errungenschaften sozialdemokratischer Kulturpolitik und der Arbeiter-Musikbewegung noch kurz vor dem Ersten Weltkrieg unerreichbar schienen; daß Arbeiter aus den Konzertsälen weitestgehend ausgeschlossen waren und sich den Zugang erst erkämpfen mußten; daß die Rezeption der Kunst, die bisher vorenthalten geblieben war, Voraussetzung für die Entwicklung neuer, eigenständiger Kunstformen der Arbeiterbewegung war; daß für viele Arbeiter die Beschäftigung mit Musik eine Frage der Lebensqualität war; daß damit eine Stärkung der Sozialdemokratie als politischer Bewegung einherging, weil einerseits auch musikalisch aktive Arbeiter ihren Platz in der Arbeiterbewegung finden konnten und weil andererseits die Bestätigung durch die Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem Bürgertum die Position der Sozialdemokratie insgesamt festigen half; daß auf diesem Weg Intellektuelle in der Arbeiterbewegung ihre politische Heimat finden und sie auf diese Weise unterstützen konnten.

Musikveranstaltungen waren Feste, aus dem Alltag herausgehobene Situationen. „Das Fest war also der Moment, in dem das Proletariat sowohl sein erlangtes Selbstbewußtsein, seine Selbstwahrnehmung als auch seine Bedürfnisse äußerte, sich selbst und sein Wertesystem mit dem Wort und dem Symbol, mit Gesang und Ritus durchsetzte. Im Fest empfanden die Arbeiter einen unbezwingbaren Drang zu einer sichtbaren, konkreten Äußerung ihres Lebensrechtes: sich zu Tausenden zählen, sich geschlossen und kämpferisch sehen gab ihnen das Gefühl ihrer Kraft – einer Kraft, die nicht länger zersplittert, sondern organisch wiedervereinigt war“<sup>46</sup>. „Das Symbol ist an sich

<sup>44</sup> David Josef Bach: *Rechenschaftsbericht für 1928*. In: *Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereins „Sozialdemokratische Kunststelle“*, Wien, Juni 1929, S. 283 f.

<sup>45</sup> David Josef Bach: *Der Arbeiter und die Kunst*. A. a. O., S. 46.

<sup>46</sup> Roberto Cazzola: *Diskussionsbeitrag, abgedruckt in: Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung (Hg.): Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934 (= ITH-Tagungsbericht Nr. 16)*, Wien 1981, S. 146.

ein Mittel für die Erziehung der proletarischen Masse, weil es ermöglicht, einen Begriff zu veranschaulichen, zu vergegenständlichen, eine Lehre greifbar zu machen, die sonst als etwas Ungreifbares, als Frustrationsquelle und nicht als Sicherheitsfaktor für diejenigen in der Luft hängen würde, denen es nicht gelingt, sich diese Lehre auf rationaler Ebene anzueignen. Das Symbol hat also eine sicherheitsgebende und zugleich erzieherische Funktion; es ermöglicht noch einmal einfache Geistesgleichungen, es ermöglicht seinen Anhängern, sich gegenseitig zu erkennen. . .“<sup>47</sup>

Bedacht werden muß allerdings, daß an musikästhetischen Diskussionen höchstens eine Handvoll Sozialdemokraten aktiv teilnahmen (zumindest, soweit Themen wie die von Bach betroffen waren) und daß die Zahl der Arbeiter, die aktiv oder im Publikum an der Aufarbeitung des musikalischen Erbes beteiligt waren, im Verhältnis zur gesamten Arbeiterschaft Wiens immer sehr klein blieb. Überhaupt machte ja die Arbeiter-Musikbewegung nur einen sehr kleinen Teil sozialdemokratischen Kultur-, Vereins- und politischen Lebens aus.

Das generelle Dilemma der Arbeiterbewegung, das bis heute besteht, konnte das Symbol Beethoven jedoch nicht aufklären helfen, sondern verdunkelte es eher: Die Arbeiterbewegung konnte auf allen Gebieten ihre Konkurrenzfähigkeit oder Überlegenheit gegenüber dem Bürgertum erreichen und nach außen hin darstellen – nur nicht auf dem allein entscheidenden: dem der Produktionsverhältnisse bzw. der Verteilung der Produktionsmittel. Die Ausschaltung der Arbeiterbewegung als politischer Kraft durch Faschismus und Nationalsozialismus wäre, hätte die Arbeiterbewegung auch hier zum Konkurrenten werden können, unmöglich gewesen.

Nach dem 12. Februar 1934 wurde Musik von Beethoven dann symbolisch für ganz anderes als in den 20er Jahren: Als die „Freie Typographia“, von der austrofaschistischen Regierung streng unter Kontrolle gehalten und ohne Bewegungsspielraum, am 14. April 1935 unter Webern den Chor der Gefangenen aus *Fidelio* sang<sup>48</sup>, wußte jeder im Saal, daß dies Ausdruck der Lage der aufgelösten Sozialdemokratie, der aufgelösten Freien Gewerkschaften und ein Aufruf zum Widerstand war.

<sup>47</sup> Roberto Cazzola, a. a. O., S. 148 f.

<sup>48</sup> Georg Skudnigg, a. a. O., S. 144 und Anhang S. 27.