



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„David Josef Bach.

Austromarxistische Kunstpolitik am Beispiel der Musik.“

Verfasser

Klaus Dieter Paar

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Politikwissenschaft

Betreuer: Univ.- Doz. Dr. Johann Dvorák

Danksagung

Am Beginn dieser Arbeit sei meinen Eltern gedankt, die mir durch ihre Zuwendung und Bestätigung eine Freiheit ermöglicht haben, die sich in einem unschätzbaren wertvollen Gut manifestiert: Zeit.

1. Inhaltsangabe

1. Inhaltsangabe.....	3
2. Einleitung	5
2.1 Forschungsfragen/Zielsetzung.....	7
2.2 Vier Ebenen politischen Handelns im Austromarxismus	8
2.3 Theorie/Methode	9
3. Theorie	10
3.1 Begriffe.....	10
3.1.1 Kultur	10
3.1.2 Kulturbegriff bei Sigmund Freud.....	13
3.1.3 Kulturpolitik.....	15
3.1.4 Kunst	17
3.1.5 Ernste- bzw. Unterhaltungsmusik	19
3.1.6 Adorno und die „Leichte Musik“	21
3.1.7 Zusammenfassung – Begriffe.....	27
3.2 Kulturtheorien.....	28
3.2.1 Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu.....	29
3.2.2 Zusammenfassung - Kulturtheorie	32
4. Austromarxismus	34
4.1 Arbeiterkultur	34
4.2 Austromarxismus – Begriff	41
4.3 Exkurs – Empiriokritizismus – Ernst Mach	42
4.4 Austromarxismus als theoretisches Konzept.....	45
4.4.1 Otto Bauer; „Linzer Programm“ 1926;.....	47
4.4.2 Karl Renner; Max Adler;.....	49
4.4.3 Otto Neurath.....	50

4.5	Austromarxistische Kulturbewegung, das „Rote Wien“;	51
4.5.1	Kritik an der austromarxistischen Kulturpolitik	54
4.5.2	ArbeiterInnen und Musik vor 1918	55
4.5.3	Schulbildung – Otto Glöckel	57
4.5.4	Exkurs – „Schwarzwald-Schule“ – Eugenie Schwarzwald	59
4.5.5	Hugo Breitner – Austromarxistische Fiskalpolitik	61
5.	David Josef Bach	63
5.1	Biographisches	63
5.2	Prägende Faktoren	67
5.2.1	Exkurs – Der „Pernerstorfer – Kreis“	69
5.2.2	Victor Adler, Engelbert Pernerstorfer	74
5.2.3	Ernst Mach	76
5.2.4	Arnold Schönberg	78
5.3	Wirken	83
5.3.1	Arbeiter – Sinfoniekonzerte	84
5.3.2	Sozialdemokratische Kunststelle	88
5.3.3	Wiener Musik- und Theaterfeste	91
5.4	Das Kunstpolitische Programm David Josef Bachs	94
5.5	ArbeiterInnen und Kunst in Zahlen	104
5.6	Austromarxismus und Kino	106
5.7	Kritik am kunstpolitischen Programm David Josef Bachs	107
5.7.1	Exkurs – Karl Kraus und die Sozialdemokratische Kunststelle	107
5.7.2	Parteiinterne Kritik	115
6.	Schlussbetrachtungen	121
7.	Quellen	128
8.	Anhang	136

2. Einleitung

Die zentralen und beständigen Errungenschaften der austromarxistischen Ära Wiens, sind bis heute architektonische Marksteine. Verstreut über die, in vielerlei Hinsicht gänzlich unterschiedlichen, Bezirke dieser Stadt. Die Festungen des sozialen Wohnbaus wie Rabenhof, Goethehof, Karl-Marx-Hof oder Reumannhof bestimmen ganze Straßenzüge und sind prägend für das Stadtbild.

Durch sie ist auch die Bewegung, die hinter der Errichtung dieser Bauten stand, die sozialdemokratische Stadtverwaltung Wiens in den Jahren 1918 bis 1934, bis heute nicht aus dem Wahrnehmungsfokus Interessierter gerückt. Genau so, wie es der Wiener Bürgermeister Karl Seitz in seiner Ansprache Anlässlich der Eröffnung des Karl-Marx-Hofs im Oktober 1930 vorausgeahnt hatte: „Wenn wir einst nicht mehr sind, werden diese Steine für uns sprechen!“¹

Verglichen mit diesen, die Dekaden überdauernden, monolithischen Zeugen austromarxistischer Bestrebungen, treten andere politische Projekte des „Roten Wien“ nicht eben überwältigend häufig in Erscheinung. Austromarxismus, als umfassende Kulturbewegung, bedeutete jedoch weit mehr, als der weithin sichtbare Bereich des sozialen Wohnbaus. Einen weiteren wichtigen Bereich näher zu beleuchten, ist das zentrale Vorhaben dieser Forschungsarbeit.

Der Umgang der sozialdemokratischen Stadtregierung mit der Zielsetzung, der ArbeiterInnenklasse einen Zugang zur, bis zu diesem Zeitpunkt in bürgerlichen Kulturtempeln nahezu hermetisch abgeschlossen zelebrierten, hochkulturellen Sphäre zu erschließen, soll in diesem Rahmen am Beispiel der Musik dokumentiert werden.

Natürlich gab es auch schon vor den gezielten Vermittlungsbemühungen sozialdemokratischer PolitikerInnen Berührungspunkte zwischen der ArbeiterInnenschaft und der sogenannten „Ernstern Musik“, doch diese bildeten wohl eher die Ausnahme als die Regel. So kann es als, durchaus engagiertes, Ziel des „Roten Wien“ angesehen werden, die Tür zu diesem Kulturgut für Arbeiterinnen und Arbeiter aufzustoßen.

Der, mit dieser Aufgabe hauptsächlich betraute Akteur war David Josef Bach. Als langjähriger Musik- und Theaterredakteur der „Arbeiterzeitung“ (AZ), übernahm Bach nach und nach die Leitung jener Stellen, die im Bemühen gegründet wurden oben erwähntes Ziel zu verfolgen.

¹ <http://www.dasrotewien.at/karl-marx-hof.html>

Aus diesen Grundbausteinen, ergeben sich im Folgenden auch die zwei thematischen Hauptstränge, welche im begrenzten Rahmen dieser Diplomarbeit behandelt werden:

- Kulturtheoretische, sowie kulturpolitische Rahmenbedingungen für die Fördermaßnahmen des „Roten Wien“, zur Ermöglichung der Teilnahme von ArbeiterInnen an musikalischen Aufführungen;
- Sozialisation, sowie Wirken David Josef Bachs;

Die Arbeit unterteilt sich in drei Hauptkapitel, wobei von theoretischen zu spezifischen Erörterungen fortgeschritten wird. So widmet sich der erste Abschnitt der Untersuchung, den unterschiedlichen begrifflichen, wie theoretischen Grundlagen, welche zur Erörterung der hier vorliegenden Thematik als unterstützend angesehen werden können.

Innerhalb des zweiten Hauptkapitels wird ein Argumentationsweg beschritten, der seinen Ausgang beim Begriff „Arbeiterkultur“ nimmt und im Weiteren zur Diskussion des Austromarxismus als theoretischem Konzept, sowie als realpolitischer Manifestation in kultur- und bildungspolitischen Leitlinien, im sogenannten „Roten Wien“, führt. Die durch diese Stadtverwaltung neu geschaffenen, gesetzlichen Rahmenbedingungen zur Förderung und Vermittlung von Musikschaffen und Musikrezeption, wie etwa die zur Finanzierung von Kunstförderung herangezogene „Lustbarkeitssteuer“ des Finanzstadtrates Hugo Breitner, sowie die Beschäftigung mit dem Bildungswerk Otto Glöckels, sowie musikalischer Schulbildung beschließen diesen Abschnitt.

Im Rahmen des dritten Teils der Arbeit, wird der Versuch unternommen, ein Bild der politischen Persönlichkeit David Josef Bach zu zeichnen, welches sich weniger an biographischer Ausführlichkeit orientiert, als an der Möglichkeit der Verortung des Wirkens von David Josef Bach in seinem Umfeld. Hierbei erscheint das Spannungsverhältnis der Sozialisation des Kulturpolitikers zwischen marxistischer Prägung, der Freundschaft mit Arnold Schönberg, wissenschaftlicher Nähe zum Materialismus Ernst Machs, aber auch einer Orientierung am deutsch-nationalistischen Gedankengut Richard Wagners, als zentral.

Die Auseinandersetzungen David Josef Bachs mit Zeitgenossen wie Oskar Pollak und Karl Kraus, sowie eine Sichtung der vorhandenen Datenlage zur zahlenmäßigen TeilnehmerInnen-Entwicklung der austromarxistischen Kunstbemühungen im Musikbereich, sollen abschließend zu einem, die weiter unten angeführten Forschungsfragen behandelnden, Resümee führen.

Als besonders relevant erscheint dem Verfasser die Beschäftigung mit diesem Bereich, da Österreich zwar, in der Außen- wie Innenwahrnehmung, zu großen Teilen über seine kulturellen, wie künstlerischen Charakteristika definiert wird, sich dieses Faktum aber sowohl in politischer, wie politikwissenschaftlicher Hinsicht überraschend selten widerspiegelt.²

Das „Rote Wien“ der Jahre 1918 bis 1934 und das darauf folgende austrofaschistische Regime der Jahre 1934 bis 1938 sind, obwohl ausführlich wissenschaftlich erforscht, bis heute Gegenstand für Kontroversen, welche aufgrund nach wie vor sehr unterschiedlicher Einschätzungen über diese Phase österreichischer Politik entstehen.³

In diesem Rahmen soll natürlich nicht der Anspruch erhoben werden wesentliche Erkenntnisse zu einer fundierten politikwissenschaftlichen Einschätzung der österreichischen Zwischenkriegszeit zu liefern. Es sollte aber möglich sein, durch wissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Thematik, einem, immer größer und definierter werdenden Bild, einen weiteren kleinen Puzzlestein hinzuzufügen.

2.1 Forschungsfragen/Zielsetzung

Die zentrale Fragestellung des vorliegenden Forschungsvorhabens bezieht sich auf jenen Teilbereich der austromarxistischen, kulturpolitischen Bestrebungen, welcher sich der Annäherung von Wiener Arbeiterinnen und Arbeitern an den Hochkultur-Kunstzweig der „E-Musik“ widmete. Da sich die Umsetzung dieser Impulse stark auf die Person David Josef Bach fokussierte, ergeben sich für den Verfasser folgende Forschungsfragen:

- Welche Voraussetzungen bestimmten die Umsetzung des austromarxistischen Bildungsziels der „Eroberung“ der bürgerlichen „E-“Musik-Kultur auf gesellschaftlicher und politischer Ebene, sowie auf der Ebene der persönlichen Dispositionen des Hauptakteurs David Josef Bach?
- Welche konkreten Maßnahmen wurden von Seiten der Stadtregierung, sowie von Bach getroffen, bzw. wie wurden sie umgesetzt?
- Welche Erfolge, bzw. Misserfolge lassen sich durch Recherche der relevanten Literaturquellen festmachen und wie lässt sich die Kritik von, für diese Untersuchung relevanten, Zeitgenossinnen und Zeitgenossen Bachs an seinem Handeln verorten?

² Vgl. Konrad 2011, S. 77

³ Vgl. Amann/Wassermair 2004, S. 9

Es soll nicht die Zielsetzung der hier vorliegenden Arbeit sein, eine Aussage darüber zu treffen, ob die gesamte austromarxistische Kulturbewegung, in die eingebettet David Josef Bach agierte, in ihren Zielen gescheitert ist oder ob sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten erfolgreich war.

Die bisherige Beschäftigung des Verfassers mit den relevanten Literaturquellen, sowie viele persönliche Gespräche zur Thematik, legen den Gedanken nahe, dass Verortungen von Akteuren des austromarxistischen Spektrums dazu tendieren, die Unterschiedlichkeit der Ebenen politischer Entscheidungsfindung in der Zwischenkriegszeit zu negieren. Dadurch laufen Bemühungen, Teilaspekte zu beleuchten Gefahr, durch die, alles überragende Frage zum Austromarxismus zugedeckt zu werden: Hat sich die austromarxistische Bewegung, in Theorie wie Praxis, zwischen den Polen der reformerischen, bzw. revolutionären Positionierung richtig entschieden?

Die Berechtigung dieser Frage sei unbestritten, jedoch steht sie nach Ansicht des Verfassers einer zielgerichteten Beschäftigung mit dem Wirken David Josef Bachs, im hier vorliegenden Rahmen, im Wege und soll deshalb nach Möglichkeit ausgeklammert werden. Dadurch sollte es möglich sein, Aktivitäten auf einer kulturpolitischen Entscheidungsebene klarer betrachten zu können. Politisches Handeln im Austromarxismus soll in weiterer Folge in vier Ebenen unterteilt werden, wobei hier von einer starken kausalen Bedingtheit der Entscheidungsfindung, von grundsätzlicher zu spezieller Ebene, ausgegangen wird:

2.2 Vier Ebenen politischen Handelns im Austromarxismus

Austromarxistisches Handeln auf Ebene des politischen Systems Positionierung zwischen reformerischen und revolutionären Prämissen;
Austromarxistisches Handeln im Sinn der Entwicklung einer spezifischen Arbeiterkultur Entstehung von Arbeiterkultur auf dem Boden einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung;
Austromarxistisches Handeln auf Ebene der Kulturpolitik durch David Josef Bach Kunstpoltische Bestrebungen innerhalb der austromarxistischen Bewegung;
Austromarxistisches Handeln von ArbeiterInnen Akzeptanz, bzw. Ablehnung der Bemühungen David Josef Bachs;

Wie bereits erwähnt, soll die hier zuoberst angeführte Entscheidungsebene zwar entlang ihrer ideengeschichtlichen Bedeutung, sowie der Positionierung wesentlicher austromarxistischer Akteure, beleuchtet werden, die angeführten Erkenntnisse sollen allerdings nicht, in der, die Untersuchung beschließenden Betrachtung, kritisch diskutiert werden. Für die weiteren drei Ebenen soll, unter Berücksichtigung der theoretischen Bausteine der Kapitel zu Theorie und

Austromarxismus, eine, an den Forschungsfragen orientierte, Diskussion durchgeführt werden.

Somit sollten sich, für den eng eingegrenzten Untersuchungsbereich des Überwindens von Schranken zwischen der ArbeiterInnenschaft und der „Ernsten“ Musik, und unter Berücksichtigung der Ausgangssituation, an den Forschungsfragen orientierte Aussagen darüber treffen lassen, ob David Josef Bachs Bemühungen als Vertreter des „Roten Wien“ auf fruchtbaren Boden fielen, oder ob sich der Graben zwischen der ArbeiterInnenklasse und der hochkulturellen Musiksphäre, als nicht überbrückbar erwies. Ebenso sollten Aussagen darüber getroffen werden können, inwiefern Kritik an der grundsätzlichen Konzeption seiner Bildungsbemühungen nachvollziehbar erscheint.

2.3 Theorie/Methode

Als Ausgangspunkt der Forschungstätigkeit, soll eine Diskussion relevanter Begriffe durchgeführt werden. Zwei Begriffsstränge werden hierbei erläutert:

- *Kultur, Kulturpolitik;*
- *Kunst, „Ernste“-, bzw. „Unterhaltungs“-Musik;*

Speziell bei den sehr weit gefassten Begriffen wie Kultur oder Kunst, kann hierbei keine umfassende Begriffsdiskussion durchgeführt werden, es wird vielmehr ein kurzer Überblick angeboten, ergänzt durch die Diskussion der, für die Forschungsarbeit verwendbaren, Begriffsdefinition.

An die Begriffsdiskussion anschließend, werden kulturtheoretische Zugänge, wie etwa Theodor W. Adornos Überlegungen zu „leichter“- bzw. „avancierter“ Musik, sowie Musiksoziologie, oder das soziologische Kulturkonzept Pierre Bourdieus erörtert. Überlegungen zum eigenständigen Begriff der Arbeiterkultur, sowie zum Begriff Austromarxismus an sich, sollen am Beginn des zweiten Hauptkapitels angeführt werden.

Methodologisch betrachtet, wird eine Literatur/Dokumentenanalyse, sowohl in Primär- wie auch in Sekundärquellen, durchgeführt. Die zusammengetragenen Informationen werden zu einem, an den Forschungsfragen orientierten, und mithilfe der präsentierten Theorien verorteten, Bild verdichtet.

3. Theorie

3.1 Begriffe

Für die Verwendung einiger der zentralen, in dieser Untersuchung verwendeten Begriffe, ist eine vorangestellte Begriffsdefinition unumgänglich, da sie häufig gebrauchte Bestandteile, nicht nur des wissenschaftlichen Diskurses, sondern auch des geläufigen Sprachgebrauchs sind. Wie schon weiter oben erwähnt kann allerdings in diesem Rahmen kein umfassender Überblick über mögliche Definitionen angeboten werden.

3.1.1 Kultur

Es kann, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, angenommen werden, dass auf einer imaginären Liste der vertracktesten, umfassendsten und schwer greifbarsten Ausdrücke, jener der „Kultur“, einen der prominentesten Plätze einnehmen würde. Rund um ihn ranken sich wissenschaftliche Debatten, deren Ausgangspunkt bereits im frühen 18. Jahrhundert, mit der naturwissenschaftlichen Abhandlung „Scienza Nuova“ aus 1725 von Giovanni Battista Vico, angegeben werden kann.⁴ Womit auch schon eines der zentralen Probleme bei der Beschäftigung mit diesem Begriff angesprochen wäre: anerkannte Definitionen tendieren dazu, den Begriff Kultur nicht nur in seiner weitest möglichen Auslegung zu behandeln, sondern um ihn herum ein kulturtheoretisches Gedankengebäude zu entwickeln, welches einer zielgerichteten Anwendung mitunter sogar entgegensteht.⁵

Aus diesem Grund, sollen an dieser Stelle erste Begriffsdefinitionen angeführt werden, die sich der Kultur über die unterschiedlichen Bedeutungen annähern, welche dieses Wort im sogenannten Alltagssprachgebrauch ausmachen.

So plädiert etwa Klaus P. Hansen, in seiner Abhandlung über Kultur und Kulturwissenschaft, zwar für die Verwendung eines möglichst weiten Kulturbegriffs... *„Da sich Kulturen permanent verändern muss eine Kulturdefinition möglichst offen und höchst allgemein sein.(...) Daher soll die hier verwendete Definition lauten: Kultur umfasst Standardisierungen, die in Kollektiven gelten.“*⁶...führt aber zuvor vier Dimensionen des deutschen Wortes Kultur an, welche sich zu Beginn einer Begriffsdiskussion weitaus zielführender verwenden lassen. Kultur wird demnach, in einer ersten Bedeutungsebene, als jener Bereich gedacht, der den gesamten Themenkomplex der Kunst (in ihren Ausformungen

⁴ Vgl. Borgards 2010, S. 17

⁵ Vgl. Knapp 2005, S.29

⁶ Hansen 2003, S. 39

wie etwa Literatur, Musik, Tanz, Bildende Kunst, etc.), bzw. des Kunst-Betriebs umfasst.

Eine zweite Ebene wäre, Hansen zu Folge, jener Bereich, der gemeinhin mit der Umschreibung „Kultiviertheit“ belegt wird, also Verfeinerungen der „Lebensart“ wie etwa Manieren, Bildung, oder Geschmack. Weiters birgt das Wort Kultur nach dieser Definition auch die, mit der zweiten Bedeutung verwandte, jedoch deskriptivere, weniger wertende, Bedeutung des „Way of Life“ oder „Lifestyle“, welcher sich in Formen wie Brauchtum, Sitten, Religion, Gewohnheiten oder Jugendkulturen widerspiegelt. Der vierte und abschließende Bedeutungsaspekt ist hingegen sehr gegenständlich. Er bezieht sich auf kulturelle Leistungen in Bereichen wie Landwirtschaft (3-Felder-Wirtschaft), Landschaftspflege, oder überhaupt biologisch-medizinische (Zell/Bakterien-)Kulturen.⁷

Nah an dieser Kategorisierung, jedoch schon etwas abstrakter, bewegt sich Müller-Funk mit einem dreiteiligen Kulturbegriff, dessen erste zwei Ausformungen die ersten drei der von Hansen erwähnten Definition beinhalten. So wird als eine Bedeutung von Kultur der Bedeutungszusammenhang Kunst angeführt, als weitere Bedeutung werden jene Phänomene zusammengefasst bei denen es sich um „...*angelernete Fertigkeiten, Verhaltensweisen, eingeübte Selbstverständlichkeiten, kurz um kulturelle Sozialisation...*“,⁸ wie „...*Esskultur, Spielkultur, Weinkultur, Dialogkultur, erotische Kultur...*“⁹ handelt. Der von Hansen erwähnte biologische Aspekt findet hier keine Erwähnung. Müller-Funk definiert als dritte Denkooption von Kultur hingegen die Möglichkeit, Kultur bedeutend weiter zu erfassen, nämlich als die Summe aller von Menschenhand an der Natur vollbrachten Veränderungen. Kultur erscheint somit als ein „...*umfassendes Ganzes*“ und „...*alles ist Kultur außer der Natur*“¹⁰.

An dieser Stelle kann nun auf die Unterschiedlichkeit der Bedeutungen der Begriffe Kultur und Zivilisation eingegangen werden. Während im englischen und französischen Sprachraum der umfassende, weite Kulturbegriff inhaltlich deckungsgleich mit jenem der Zivilisation verwendet wird, bildete sich im deutschen Sprachraum, ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ein sehr viel engerer Kulturbegriff heraus, der vor allem die Bereiche Kunst, sowie Wissenschaft umfasst und sich somit, durch seine elitäre, enge Bedeutung, immer mehr als Gegensatz zu Zivilisation verfestigte.¹¹ In diesem Zusammenhang wird auch die wertende, exkludierende

⁷ Vgl. Hansen 2003, S. 11ff

⁸ Müller-Funk 2006, S. 6

⁹ Ebenda S. 6

¹⁰ Ebenda S. 8

¹¹ Vgl. Knapp 2005, S. 23

Facette des Begriffs deutlich, oder wie Müller-Funk es ausdrückt:

„Kulturen auf allen Ebenen ist es inhärent, dass sie Rangordnungen etablieren. Das hängt damit zusammen, dass es sich bei Kultur um keinen rein deskriptiven oder analytischen, sondern um einen im höchsten Grad normativen Begriff handelt. Wertung und Abwertung des/der Anderen bedingen einander.“¹²

Eben dieses Etablieren von Rangordnungen, kann in weiterer Folge als verbindendes Element betrachtet werden, dass jenen Kulturbegriff bestimmt, der für das vorliegende Forschungsvorhaben Verwendung findet.

Theoretiker des 20. Jahrhunderts, die dieses Verständnis von Kultur, als Mittel zur Erlangung und Verfestigung von Herrschaft, geprägt haben, sind etwa Antonio Gramsci, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, sowie Pierre Bourdieu. So formulierte Gramsci etwa den Begriff der „kulturellen Hegemonie“, als diskursive Durchsetzung der eigenen Sichtweisen mit einem Anspruch gesamtgesellschaftlicher Verbindlichkeit.¹³ Die Verbindung tatsächlich ausgeübter Macht und kultureller Hegemonie beschreibt Gramsci folgendermaßen: *„Die Vormachtstellung einer sozialen Gruppe offenbart sich auf zweierlei Weise als „Herrschaft“ und als „geistige und moralische Führung. (...) Eine soziale Gruppe kann schon vor der Eroberung der Regierungsmacht führend auftreten, ja sie muß es sogar (dies gehört zu den Grundvoraussetzungen für die Eroberung der Macht). Später wenn sie die Macht ausübt und auch wenn sie sie fest in der Hand hat, wird sie zur Herrschenden Gruppe, muß aber auch weiterhin „Führend“ bleiben.“¹⁴*

Marion Knapp zitiert Gramsci, in ihrem Werk über österreichische Kulturpolitik, bezüglich der Bedeutung der Ermächtigung des Individuums, im Sinne der kulturellen Hegemonie weiters folgendermaßen: *„Wir müssen uns abgewöhnen Kultur als enzyklopädisches Wissen aufzufassen...Kultur ist etwas ganz anderes. Sie ist Organisation, Disziplin des eigenen inneren Ich, sie ist Gewinnen eines höheren Bewusstseins, durch das man den eigenen historischen Wert, die eigene Funktion im Leben, die eigenen Rechte und Pflichten zu begreifen vermag.“¹⁵*

Auf die kulturtheoretischen Überlegungen Adornos bzw. Bourdieus, wird im Kapitel über Kulturtheorien noch genauer eingegangen werden. Zuvor soll aber die, soeben angeführte

¹² Müller-Funk 2006, S. 11

¹³ Vgl. Knapp 2005, S. 25

¹⁴ Gramsci zitiert nach Knapp 2005, S. 24

¹⁵ Gramsci zitiert nach Knapp 2005, S. 26

Disziplinierung des Ich, als Überleitung zu einem kurzen Exkurs über den Kulturbegriff bei Sigmund Freud benutzt werden, da ebendiese auch in seinen Erkenntnissen eine zentrale Rolle spielen.

3.1.2 Kulturbegriff bei Sigmund Freud

Sigmund Freuds Kulturanalyse weist, in ihrer theoretischen Verwendbarkeit zur Erhellung der angeführten Forschungsfragen, weit weniger konkrete Anhaltspunkte auf wie die, noch folgenden, kulturtheoretischen Überlegungen von Theodor W. Adorno oder Pierre Bourdieu. Aufgrund ihrer Bedeutung und zeitlichen Nähe zum Untersuchungsgegenstand, soll sie jedoch ebenso Erwähnung finden, wie einige kulturtheoretische Ansätze Walter Benjamins.

Freud veröffentlichte seine kulturtheoretischen Überlegungen in der Abhandlung „Über das Unbehagen der Kultur“ im Jahr 1930. Die darin enthaltenen Thesen konzipiert er parallel zur Psychoanalyse, woraus resultiert, dass es sich dabei um Schemata handelt, die auf das einzelne Individuum abzielen, aus dem im Weiteren, auf die Gesamtgesellschaft geschlossen werden soll, oder wie Borgards formuliert: es soll von der Ontogenese auf die Phylogenese geschlossen werden.¹⁶

Freuds primäre Definition von Kultur lautet dabei wie folgt: *„Es genügt uns also, zu wiederholen, dass das Wort „Kultur“ die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen bezeichnet, in denen sich unser Leben von dem unserer tierischen Ahnen entfernt und die zwei Zwecken dienen: dem Schutz des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander.“*¹⁷

Eagleton spricht in diesem Zusammenhang von einer janusgesichtigen Dualität der „Selbstkultivierung“, welche den Menschen dazu zwingt seine niedrigen Wünsche und Möglichkeiten zu zähmen und deutet damit schon auf den Kern der Freudschen Kulturanalyse hin.¹⁸ Ebendieser ist nach Freud die problematische Auflösung der Unvereinbarkeit zwischen völliger menschlicher Triebbefriedigung und sozialem Zusammenleben. Organisiert wird diese Auflösung durch den Triebverzicht, wodurch es primär zu Gewaltverzicht und sekundär zu einer Kanalisierung der, dem Menschen inhärenten Triebkräfte, in kulturelle Formen wie *„Schönheit, Reinlichkeit und Ordnung“*, kommt.¹⁹

„Das Endergebnis soll ein Recht sein zu dem alle (...) durch ihre Triebopfer beigetragen

¹⁶ Vgl. Borgards 2010, S. 97

¹⁷ Freud zitiert nach Borgards 2010, S. 98

¹⁸ Vgl. Eagleton 2001, S. 13

¹⁹ Vgl. Borgards 2010, S. 102ff

haben und das keinen (...) zum Opfer der rohen Gewalt werden lässt. Die individuelle Freiheit ist kein Kulturgut.“²⁰

In weiterer Folge geht Freud jedoch davon aus, dass sich durch diesen Verzicht auf das Ausleben von Trieben, im Individuum eine Ablehnungshaltung, eben das „Unbehagen“, gegen die Kultur ausbildet, welche sich in Aggression manifestiert.²¹ Um die kulturellen Übereinkünfte nicht zu gefährden, muss nun auch dieser Aggressionstrieb in Funktionen umgewandelt, also sublimiert, werden, die dem sozialen Gefüge nicht entgegenstehen. Solche Funktionen manifestieren sich im Individuum nach innen, in der Ausbildung bzw. Stärkung von „Gewissen“ und Schuldgefühlen, bzw. des sogenannten „Über-Ich“²². Nach außen hin kommt es zu einer Sublimierung durch „...*die Schätzung und Pflege der höheren psychischen Tätigkeiten, der intellektuellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen...*“²³

Freuds Kulturbegriff zeichnet augenscheinlich ein, durch menschliche Abgründe und der Suche nach möglichen Auswegen gekennzeichnetes Bild, in welchem die kulturellen, also auch intellektuellen und künstlerischen Errungenschaften von sozialen Gemeinschaften, in einem durchaus zwiespältigen, wenn nicht sogar eindeutig negativen Licht erscheinen.

An dieser Sichtweise setzt auch die mögliche Kritik an Freuds Kulturanalyse an. So spricht etwa Eagleton, in Bezug auf Freuds Text über das „Unbehagen in der Kultur“, von einem „...*unbarmherzig trostlosen Traktat, dem alle Zivilisation letzten Endes ein Selbstruin ist.*“²⁴

Hansen beurteilt Freuds Kulturbegriff als zu resignativ und spricht ihm auch generell die Anwendbarkeit ab, da sich nach seiner Ansicht die „*Minderwertigkeitsgefühle einzelner Individuen*“ nicht als Grundannahme für eine Kulturtheorie verwenden ließen.²⁵

Auf eine, hier noch nicht angeführte, wichtige Funktion des freudschen kulturtheoretischen Konzepts weist hingegen Müller-Funk hin: Neben den triebmindernden und sublimierenden Funktionen innerhalb einer Gemeinschaft, stellt auch die Triebabfuhr nach außen, eine sowohl gruppenspezifisch wie individuell wichtige Konstante dar. Diese benötigt das Schema des Außenseiters, des Sündenbocks, des Fremden, der außerhalb der Gruppe steht und auf den

²⁰ Freud zitiert nach Borgards 2010, S. 105

²¹ Vgl. Borgards 2010, S. 107

²² Vgl. ebenda S. 109

²³ Freud zitiert nach Borgards 2010, S. 103

²⁴ Eagleton 2001, S. 153

²⁵ Vgl. Hansen 2003, S. 321

Aggressionen projiziert werden können. „Gruppen werden nicht nur libidinös zusammengehalten, sondern durch eine gemeinsame Aggression gegen den Fremden.“²⁶

3.1.3 Kulturpolitik

Als Brückenkopf, zwischen den Erläuterungen zum Begriff Kultur und jenen zur Kulturpolitik, soll gleich zu Beginn eine Schematisierung von Armin Klein angeführt werden, die enge und weite Auslegungen derselben darstellt:

1) <i>Weiter</i> Kulturbegriff: Kultur im Plural als Sitten, Gebräuche, Lebensweisen der Menschen	3) <i>Enger</i> Kulturbegriff Kultur als Kunst
2) <i>Weiter</i> Politikbegriff: Politik sowohl als staatliches als auch gesellschaftliches Handeln	4) <i>Enger</i> Politikbegriff Politik ausschließlich staatliches Handeln

Abb.1; Quelle: Klein 2005, S. 26

Die Charakteristik der kulturpolitischen Bestrebungen einer Gemeinschaft ergibt sich, nach diesem Modell, aus den jeweiligen Kombinationsmöglichkeiten der Auffassungen von Kultur und Kulturpolitik. So würde etwa die Kombination 3/4 eine, nur von staatlicher Seite durchgeführte, Kulturpolitik bedeuten, die sich nur der Kunst verpflichtet fühlt, während die Kombination 1/2 ein Miteinbeziehen gesellschaftlichen Engagements auf aktiver Seite, wie eine Ausdehnung der Überlegungen auf jenen Bereich beinhalten würde, den Hansen als zweite und dritte Ebene des Kulturbegriffs-Spektrums bezeichnet.²⁷

Es kann davon ausgegangen werden, dass Kulturpolitik im alltäglichen Sprachgebrauch sehr häufig in einem engen Sinn verwendet wird. Der Kulturteil von Medien, seien es Zeitungen, TV- oder Radio-Nachrichtensendungen, behandelt in überwiegendem Maße Themen, die in einem engem Zusammenhang mit, oder dem erweiterten Umfeld von Kunst zu verstehen sind. Wird von Themen an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik berichtet, drehen sich Beiträge zumeist um die Frage der Kunstförderung durch staatliche Stellen. Bei einer Sichtung von Definitionsmöglichkeiten zum Begriff Kulturpolitik, fällt die Gewichtung hingegen doch bedeutend differenzierter aus. So definiert etwa Schmidt Kulturpolitik als

²⁶ Vgl. Müller-Funk 2006, S. 44

²⁷ Vgl. Klein 2005, S. 67

„...die Gesamtheit der politischen Institutionen, Bestrebungen, Willensbildungs- und Entscheidungsprozesse und die verbindliche Regelung von Angelegenheiten in der Erziehung und im Bildungswesen, in Wissenschaft, Forschung und Kunst.“²⁸

Dieser weit angelegten Kulturpolitikdefinition, lassen sich nun beliebig Präzisierungen hinzufügen. So findet sich etwa im UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, der Hinweis auf die Herstellung des Zugangs zu kulturellen Aktivitäten, Gütern und Dienstleistungen.²⁹ Lenz/Ruchlak ergänzen die, oben erwähnten, kulturellen Bereiche noch um Medien und Religionsgemeinschaften³⁰, und Wagner weist darauf hin, dass Kultur nur durch die individuelle Freiheit der Kulturschaffenden entstehe und sich Kulturpolitik somit, auf das zur Verfügung stellen von Rahmenbedingungen, für das Schaffen von Kulturgütern und deren Akzeptanz durch die Gesellschaft, zu beschränken habe.³¹

Auf der Suche nach einer Beschreibung der konkreten Handlungsmöglichkeit politischer EntscheidungsträgerInnen, wird man bei Klaus von Beyme fündig, der eine „*Typologie der Handlungsfelder von Kunstpolitik*“ definiert, welche speziell auf moderne demokratische politische Systeme anwendbar ist. Diese unterscheidet kulturpolitische Eingriffe nach akquisitiven (Städtebau, Ankauf von Kunstwerken), restriktiven (repressive Reglementierung), protektiven (Denkmalschutz), distributiven (Gründung von Akademien und Hochschulen, Künstlersozialpolitik) und regulativen (Steuerung durch Förderung, Rahmenrichtlinien im Städtebau) Maßnahmen.³²

Kulturpolitik zeigt sich also in den mannigfaltigsten Facetten, welche je nach Auffassung des Kulturbegriffs bzw. der kulturpolitischen Ziele, von EntscheidungsträgerInnen stärker oder schwächer zum Vorschein kommen. Auf zwei dieser Erscheinungsformen soll nun in aller Kürze noch verwiesen sein. Knapp weist darauf hin, dass eine Non-Decision-Making-Politik in Bezug auf Kulturbelange besonders starke Auswirkungen habe, da diese den künstlerisch-kulturellen Bereich automatisch dem freien Spiel der (Markt-) Kräfte aussetze³³ und Oliver Marchart weist auf die Problematik der Tendenz von Kulturpolitik hin, publicityträchtige Kulturveranstaltung mit Breitenwirkung zu bevorzugen, und führt damit stark zeitversetzte

²⁸ Schmidt 1995, S. 534

²⁹ Vgl. Konrad 2011, S. 15

³⁰ Ebenda S. 15

³¹ Vgl. Wagner 1991, S. 125

³² V. Beyme 1998, S. 26

³³ Vgl. Knapp 2005, S. 73

Parallelen zum Untersuchungsgegenstand an: *„Dabei besteht das Perverse am gegenwärtigen hegemonialen kulturpolitischen Legitimationsdiskurs darin, dass der Legitimationsdruck auf freier Kultur, drittem Sektor freien Medien etc. lastet, doch auf der Subventionierung von Musicals, auf Sportveranstaltungen in der Staatsoper und darauf, was kurz „Festivalisierung“ oder „Eventkultur“ genannt wird lastet kein Legitimationsdruck. Diese Vorstellung, der Staat müsse kommerzielle Unterhaltung finanzieren (oder Sport) ist altrömisch: Panem et circensis ist das Angebot der Tyrannis, nicht der Demokratie.“*³⁴

3.1.4 Kunst

Um sich nicht mit Anlauf, in allen Fallstricken der hier behandelten Thematik zu verheddern, soll bei der Behandlung des Begriffs Kunst vorab schon angemerkt sein, dass die Beschäftigung mit der Frage was Kunst sei, natürlich zu keinen definitiven Ergebnissen gelangen kann, da sie bis dato nicht letztgültig beantwortet ist und dies möglicherweise auch nicht sein wird. In Vorbereitung auf die, für das vorliegende Forschungsgebiet notwendige Diskussion des Verhältnisses von hochkultureller- zu Unterhaltungsmusik, seien aber hier einige mögliche Eingrenzungen wiedergegeben.

Als Überleitung zur vorangegangenen Diskussion und Abgrenzung vom Begriff Kultur bietet sich eine Kategorisierung von Ehalt an, der erklärt: *„Kultur bezeichnet und betrifft die Bewältigung, Aneignung und Gestaltung der Welt, Kunst die professionelle ästhetische, reflexive und kritische Auseinandersetzung mit dieser Welt, im impliziten oder expliziten Auftrag dieser Gesellschaft.“*³⁵ Erweitern ließe sich diese Sicht noch durch Manfred Wagner, der davon ausgeht, dass kulturelle Belange, seien sie auch noch so weit definiert, durch künstlerische Arbeit *repräsentiert*, oder sogar *präformiert* werden.³⁶

Um etwas greifbarer zu werden, lässt sich Kunst auch durch die Betrachtung tradierter Bereiche künstlerischen Schaffens, wie etwa Musik, Tanz, bildende Kunst, etc. kategorisieren, wobei darauf hinzuweisen ist, dass sich die Menge an anerkannten Kunstformen ständig erweitert. Als Beispiel dafür sollen nur die Formen Photographie und Film Erwähnung finden, welche sich erst im Lauf des vergangenen Jahrhunderts in dieser Kategorie etablieren konnten.³⁷ Auf die Frage, wie die Verbindung zwischen kreativer Arbeit, Kunstwerk und Kunstformen näher beschrieben werden könne, gibt Warnke eine mögliche Antwort, die sich

³⁴ Marchart 1999, S. 23

³⁵ Hobsbawm/Ehalt 2008, S. 13

³⁶ Vgl. Wagner 1991, S. 9

³⁷ Vgl. Konrad 2011, S. 37

eng an den Bereich der bildenden Kunst anlehnt: *„Kunst ist ein abstrakter Begriff, ihre Erscheinungsform ist das Kunstwerk, ein Artefakt, das sich von anderen menschlichen Artefakten unterscheidet, indem ihm eine besondere Eigenschaft – Kunst zu sein – zugesprochen wird. Dabei bedarf es einer Reihe von befugten Individuen, Gruppen, Interessenten und Institutionen, die häufig erst nach widersprüchlichen Diskursen darin übereinkommen, daß einem bestimmten Artefakt das Prädikat Kunst zu verleihen ist.“*³⁸

Diese Definition erklärt viel, sagt jedoch nichts darüber aus, nach welchen Kriterien jene ExpertInnen einem Artefakt den Kunstwert zuerkennen. Nach Ansicht des Verfassers kann allerdings genau dieser Punkt auch als ihre Stärke interpretiert werden, da so die leidige Frage ...Was ist Kunst?... vorläufig noch ausgespart werden kann. Da allerdings im nächsten Kapitel auf die Unterscheidung zwischen sogenannter E- und U-Musik eingegangen werden soll und später auch noch, im Zuge der Beschäftigung mit Adornos Musiksoziologie, dessen Kunstbegriff Erwähnung finden wird, scheint es geboten an dieser Stelle doch bereits auf die seit Beginn der Moderne virulente Frage einzugehen, wie sich Kunst, nach der Abwendung von konkreter Abbildung in der bildenden Kunst, bzw. dem Verlassen des tonalen Bereichs in der Musik, noch verorten lasse? Nach Pfützte... *„...unterbricht Kunst empirische Wirklichkeit und ihre ernstesten Diskurse und macht Formen die es nicht gibt. Kunst muß dazu nicht abstrakt und athematisch sein, aber was sie macht, ist nicht realistisch im Sinne heteronomer Interessen und Umstände. Kunst, die nichts richtig abbildet und wiedergibt, die Vertrautes verhüllt und Unmögliches zeigt, unterläuft und irritiert so das Bestätigungsvermögen der Wahrnehmung.“*³⁹ ...wodurch eine Lanze für moderne, bzw. zeitgenössische Kunstformen gebrochen wäre.

Wolfgang Ullrich hingegen, verkörpert in dieser Gegenüberstellung die Seite derer, die die Ausrichtung, anerkannte Kunst an modernen Erscheinungsformen festzumachen, kritisiert, indem er etwa in Abrede stellt, dass Kunst und „Zweckmäßigkeit“ sich unversöhnlich gegenüber ständen. Dementsprechend bezeichnet er auch die Bewegung der „l’art pour l’art“ als fehlgeleitete Gleichgültigkeit und Abkapselung gegenüber der Welt.⁴⁰ Ebenso ist nach Ullrich zu kritisieren, dass die vorherrschende Ablehnung jeder Annäherung an breitenwirksame Gegenständlichkeit, in hochkulturellen Sphären fest verankert sei. Diese Punzierungen äußere sich in Zuschreibungen wie *„hübsch, gefällig, illustrativ, dekorativ, oder*

³⁸ Warnke zitiert nach Konrad 2011, S. 37

³⁹ Pfützte 1999, S. 241

⁴⁰ Vgl. Ullrich 2005, S. 125

markttauglich“⁴¹ und... „Eine Brücke zu bereits vorhandenen Bedürfnissen oder Sehnsüchten der Menschen zu schlagen gilt schon als Anbiederung; vielmehr wird die Autonomie so verstanden, dass keine externen Wünsche und Ansprüche zu akzeptieren sind. Verbindlichkeit wird als Untugend gehandelt.“⁴²

3.1.5 Ernste- bzw. Unterhaltungsmusik

Der Disput darüber, welche kreativen Hervorbringungen als Kunst zu bezeichnen seien, soll nun detaillierter nachgezeichnet werden. In Anlehnung an den Untersuchungsgegenstand, rückt dabei die Kunstform der Musik in das Zentrum der Betrachtungen.

Die Unterscheidung musikalischer Betätigung in „Ernste Musik“ und „Unterhaltungsmusik“ ist umstritten, zumal sie nicht nur dazu neigt, in ihrer Anwendung Unschärfen zu produzieren, sondern per se noch keine Aussage darüber trifft, ob Musik als qualitativ hochwertig, oder minder wertvoll zu betrachten sei. Beträfe dieser Streitpunkt nur die Seite individueller Entscheidungen, sich also einer Form von Musik zu widmen und der anderen nicht, könnte die Diskussion als müßig bezeichnet werden. Da der Fokus hier jedoch auf kollektiv wirksame, kunstpolitische Entscheidungen gerichtet wird, muss davon ausgegangen werden, dass der problematischen Unterteilung von Musik eine bedeutende Rolle zukommt. Denn woran sollen sich politische Entscheidungsträger sonst orientieren? Nimmt man die, weiter oben angeführte, Argumentation, dass Kunstpolitik primär bzw. ausschließlich hochkulturelle Erzeugnisse zu fördern habe, als gegeben an, so führt kein Weg an einer Abgrenzung vorbei.

Obwohl jeder an dieser Stelle unternommene Versuch, musikalische Ausformungen zu beschreiben, aus Gründen des Rahmens einer Diplomarbeit zu unterleiben hat, soll doch auf den Ursprung des Begriffs hingewiesen werden, der sich aus dem griechischen „Musikè tèchne“ ableitet, was in etwa der Bedeutung von „die Kunst der Musen“ entspricht und im ursprünglichen Sinn, nämlich dem Zusammenspiel aus Melodie, Wort und Rhythmus, weiter gefasst war als der heute gebräuchliche Begriff.⁴³

Bestimmend für die musikalische Betätigung war, quer durch alle Epochen der Musikgeschichte bis zum Beginn des 20. Jahrhundert, der enge Kontakt zwischen Invention, Präsentation und Rezeption von Musik, wobei von einer aktiven Rolle der HörerInnen

⁴¹ Vgl. Ullrich 2007 S. 27

⁴² Ullrich 2007 S. 28

⁴³ Vgl. Haase 1972, S. 41

auszugehen ist, sowie von einer weitgehend unscharf definierten Trennung zwischen ernster und unterhaltender Musik.⁴⁴

Grundlegende Veränderungen im musikalischen Bereich, die ab Beginn des 19. Jahrhunderts zu konstatieren sind, bereiten jedoch ebendiese Trennung bereits vor. So spricht etwa Pfütze davon, dass sich etwa ab diesem Zeitpunkt, in einem hegelschen Sinn der Bewältigung des „Vergangenheitscharakters“ von Kunst, eine Abwendung künstlerischer Orientierung von abbildenden, traditionellen Formen feststellen lässt und diese somit „autonom“ wird.⁴⁵ Böhmer verweist darauf, dass ebendiese Entwicklung und somit die Etablierung der „großen, autonomen Kunstmusik“ eng an die, für diese Zeitspanne prägende „Emanzipation des Bürgertums“ gebunden ist.⁴⁶ Damit einhergehend kommt es nun zur Entstehung des bürgerlichen „Kulturbetriebs“. Dazu Hobsbawm: „Neu waren die gesellschaftlichen, die begrifflichen, und nicht die technischen Änderungen. Ich denke hier besonders an die Angleichung der Kunst an das Fortschrittsmodell und des Künstlers an den Individualismus des Privateigentümers.“⁴⁷ Auch das, an diese Individualisierung angelehnte, Phänomen der kultischen Zuspitzung der, auf einzelne Interpreten (wie etwa den anlässlich der Wiederkehr seines 200. Geburtstages im Jahr 2011 häufig erwähnten Franz Liszt), oder Komponisten (wie etwa Richard Wagner mit seiner bayreuther Kultstätte) gerichteten Verehrung, bietet vorläufig noch wenig Erhellendes zur Frage der Diskrepanz zwischen U- und E- Musik.

Es sind zwei Phänomene, die als bedeutend für die Verkomplizierung des Verhältnisses von Unterhaltungsmusik und anspruchsvollerer Musik angesehen werden können und deren Auftreten überdies, aufgrund der zeitlichen Nähe zum Wirken David Josef Bachs, für diese Untersuchung von Belang ist:

- Die erstmalige Möglichkeit, kulturelle Güter über neu etablierte Reproduktionstechniken wie Photographie, Film, Schallplatte und Radio, einem Massenpublikum zugänglich zu machen.
- Der kompositorische Bruch mit der Tonalität als wichtigstem Bezugspunkt. Welcher schon ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Richard Wagner, bzw. Gustav Mahler und viele weitere Komponisten, durch Überschreitung des tonalen Spektrums vorbereitet, jedoch von der „Wiener Schule“ um Arnold Schönberg realisiert wurde.

⁴⁴ Vgl. DTV-Atlas zur Musik 1991, S. 543

⁴⁵ Vgl. Pfütze 1999, S. 102

⁴⁶ Vgl. Boehmer 1970, S. 8

⁴⁷ Hobsbawm/Ehalt 2008, S. 35

Die Betonung des letztgenannten Punktes ist jedoch nicht unumstritten und wird etwa in einer Passage von Konrad Böhme erörtert, welche durch ihre inhaltliche Nähe zu den Theorien Theodor W. Adornos auch gleich zu dessen Kunstbegriff, mit besonderer Betonung der Musik, überleiten soll: *„Naiv wäre es, die Probleme, die aus dem Verhältnis populärer Musik zu autonomer hervorgehen, ausschließlich unter musikalischen Gesichtspunkten betrachten zu wollen(...). Die Unterschiede zwischen leichter und seriöser Musik lassen sich denn auch in ausschließlich ästhetischen Kategorien kaum hinreichend präzisieren, da diese Kategorien Resultate der Entzweiung von Musik in hohe und niedrige sind, nicht aber deren Voraussetzung.“*⁴⁸

3.1.6 Adorno und die „Leichte Musik“

Um die, von Theodor W. Adorno formulierte Divergenz zwischen seriöser Musik und Unterhaltungsmusik näher beleuchten zu können, wird in diesem Kapitel ein, nach Ansicht des Verfassers notwendiger, kurzer Umweg über die Erörterung einiger kulturtheoretischer, sowie musiksoziologischer Überlegungen Adornos, gewählt.

Adornos Forschung kann, als für das vorliegende Forschungsvorhaben, bedeutsam bezeichnet werden, da sich der deutsche Soziologe und Philosoph zentral mit kulturtheoretischen Überlegungen auseinandersetzte und dies nicht nur im zu untersuchenden Zeitraum, sondern auch unter direktem Einfluss der losen Gruppe von Komponisten um Arnold Schönberg.

Adorno, der Kompositionsschüler Alban Bergs war und als Musikkritiker und Kulturphilosoph in Erscheinung trat, findet das bevorzugt Beispiel für seine theoretischen Schriften in der Musik.

Bei der Beschäftigung mit den musiktheoretischen Überlegungen Theodor W Adornos stellt sich die Schwierigkeit, dass ein Überblick über die Grundzüge des adornoschen kulturphilosophischen Gesamtkonzepts notwendig erscheint. Führt man sich unvollständige, aus dem Zusammenhang gerissene Bruchstücke seiner Einschätzungen über die Verhältnisse des Musikbereichs vor Augen, erscheint die häufig geübte Kritik, Adornos Thesen wären, aufgrund des harten Aburteilens über populärkulturelle Erzeugnisse, als abgehoben einzustufen⁴⁹, nachvollziehbar. Durch den Versuch, die Konzepte Adornos in ihrer vollen Tragweite zu erfassen, tritt allerdings mehr und mehr eine umfassende, materialistische Konzeption der sozialen Welt zutage, in welcher die harte Trennung von U- und E-Musik ein

⁴⁸ Boehmer 1970, S. 7

⁴⁹ Vgl. Dvorak 2005, S 17ff

völlig anderes Bild vermittelt. Als Grundanliegen der Theorien Adornos, wird im Folgenden der materialistische Ansatz der Etablierung ansprechender Lebensverhältnisse, für möglichst breite Teile der Bevölkerung und im Speziellen für die ArbeiterInnenklasse, betrachtet.⁵⁰

Adorno beschreibt die gesellschaftliche Situation als einen, durch die kapitalistische Allmacht bestimmten, Zustand der totalen Beherrschung und Verblendung der Menschen.⁵¹

Kulturelle Phänomene werden als, parallel zur ökonomischen Unterdrückung verlaufend angenommen und dienen somit der Bestätigung des ausbeuterischen Status Quo.⁵² Ebendiese Parallelität wird auch für das Verhältnis von ernster und unterhaltender Musik festgestellt. Aus der, schon weiter oben angeführten, Etablierung des Bürgertums und der damit weitestgehend einhergehenden Entwicklung kapitalistischer, ökonomischer Gesellschaftsstrukturen, resultiert eine soziale Aufspaltung der Gesellschaft. Diese wiederum setzt sich auch in einer Aufspaltung der musikalischen Produktion und Rezeption in eine „hohe“ und „niedere“ Sphäre fort. Die beiden Bereiche gliedern sich, nach Adorno, jedoch nicht entlang des gängigen Begriffsverständnisses, sondern entlang des Anspruchs und der Funktion von Musik.⁵³

Als wichtigstes Werkzeug der „Verblendung“ wird dabei, die auch von Walter Benjamin thematisierte, technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken und eine, dadurch beförderte, massentauglich agierende, „Kulturindustrie“ angeführt. Wo Benjamin den Verlust des „Kultcharakters“, der „Aura“ von Kunstwerken diagnostiziert⁵⁴, konzentriert sich Adorno auf einen „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“⁵⁵ Gegenstand dieses Zirkels ist, nach Adorno, die „Leichte Musik“, auf die noch weiter unten einzugehen ist. Daraus resultiert, wie etwa Müller-Funk, in Anlehnung an Adorno formuliert, ein... „...struktureller Betrug, der Aufklärung und damit Freiheit unterminiert. Kulturindustrie bedeutet die Verschmelzung von Kultur, Medien und Reklame zu einem Gesamtkomplex.“⁵⁶

Diesen Verhältnissen soll nun, wie etwa Dvorak in Anlehnung an Adorno formuliert, die Funktion moderner, „hoher“, autonomer Kunst ...„...als Mittel der Erkenntnis, als

⁵⁰ Vgl. Dvorak 2005, S. 22

⁵¹ Vgl. Müller-Funk 2006, S. 127

⁵² Vgl. Borgards 2010, S. 159

⁵³ Vgl. Dvorak 2005, S.197

⁵⁴ Vgl. Benjamin 2006, S. 16ff

⁵⁵ Adorno/Horkheimer zitiert nach Borgards 2010, S. 161

⁵⁶ Müller-Funk 2006, S. 131

*Bewahrerin von älteren Einsichten in soziale Strukturen und von Perspektiven radikaler Veränderung der Gesellschaft zum Besseren hin.*⁵⁷...entgegengehalten werden.

In seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“, beschreibt Adorno diese gesamte Schematik zusammenfassend folgendermaßen: *„Der herrschende Zustand(...) ist nicht die Schuld derer, die so und nicht anders hören, und nicht einmal die des Systems der Kulturindustrie, das ihren geistigen Zustand befestigt, um ihn besser ausschachten zu können, sondern gründet in gesellschaftlichen Tiefenschichten wie der Trennung geistiger und körperlicher Arbeit; der hoher und niedriger Kunst; später der sozialisierten Halbbildung; schließlich darin, daß ein richtiges Bewußtsein in einer falschen Welt nicht möglich ist und das auch die gesellschaftlichen Reaktionsweisen auf die Musik, im Bann des falschen Bewußtseins stehen.“*⁵⁸

Dieses Zitat entstammt dem Kapitel über „Hörertypen“ aus Adornos Musiksoziologie, auf welche nun näher eingegangen wird. Adorno beschreibt darin sieben Kategorien von HörerInnen, ausgerichtet an deren Bildungsstand, Interesse und Erwartungen musikalischen Erzeugnissen gegenüber. Er geht dabei, von gesellschaftlichen Strukturen zu Beginn der 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts aus, wobei einzelne Teile der Musiksoziologie auf frühere Konzepte und Veröffentlichungen zurückgehen.⁵⁹ Zu erwähnen ist hierbei noch die, vom Verfasser angeführte Präzisierung, dass die einzelnen Kategorien als „Idealtypen“ zu verstehen seien, wodurch Fälle an den Überschneidungsbereichen naturgemäß ausgeblendet würden.⁶⁰

Als ersten Hörertypus führt Adorno jenen des „Experten“ an, dessen „strukturelles Hören“, ihn befähige, selbst äußerst komplexe Strukturen in Musikstücken auszumachen und einzuordnen. Diese Experten wären, nach Adorno, wohl nur unter professionellen Musikern auszumachen, wobei auch unter jenen die Mehrzahl der interpretierenden, ausführenden Musiker wohl nicht den Kriterien genügen würde, um den Expertenstatus zu erreichen.⁶¹

Der zweite Typus subsumiert jene musikalisch Interessierten, die Adorno als „gute Zuhörer“ bezeichnet. Diese könnten zwar nicht alle musikalischen Feinheiten einer vertrackten Komposition einordnen, verfügten jedoch über genug Bildung und Musikalität, um

⁵⁷ Dvorak 2005, S. 175

⁵⁸ Adorno 1968, S.29

⁵⁹ Vgl. Adorno 1968, S. 8

⁶⁰ Vgl. ebenda S. 13

⁶¹ Vgl. ebenda S. 16

Zusammenhänge wahrzunehmen und fundiert zu urteilen, ohne in „*Prestigekategorien oder geschmackliche Willkür*“ abzugleiten. Der Verfasser sieht diese Gruppe als eng mit aristokratischen, ökonomisch freien Zirkeln verbunden. Mit dem Bedeutungsverlust der aristokratischen Teile der Gesellschaft geht, nach Adorno auch ein Verschwinden dieses Hörertypus einher.⁶²

Zentrale Bedeutung kommt dem Typus des „Bildungshörers“ zu, welcher, nach Adorno, einen Gutteil des Publikums in den hochkulturellen Bereichen der Oper und des Konzertwesens ausmache. *„Ihm imponiert Technik, das Mittel, als Selbstzweck; insofern ist er gar nicht so weit vom heute verbreiteten Massenhören. Allerdings gebärdet er sich massenfeindlich und elitär. Sein Milieu ist das obere und gehobene Bürgertum, mit Übergängen zum kleinen; seine Ideologie meist wohl reaktionär kulturkonservativ. Stets fast ist er der exponierten neuen Musik feindlich.“*⁶³ Trotz ausreichender Bildung, sowie oftmals weitreichender Kenntnisse der musikalischen Literatur dränge der Bildungshörer nicht gedanklich in die Kompositionsstrukturen ein. *„Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß.“*⁶⁴ Weitere Bedeutung kommt diesem Hörertypus, nach Adorno zu, da sich aus ihm, nicht nur eine Mehrzahl der Konzert- und Opernbesucher, sondern auch jene der organisatorisch verantwortlichen des Kulturbetriebs, rekrutierten würden.⁶⁵

Auf drei weitere Hörertypen, nämlich auf jene des „emotionalen Hörers“, der nach Adorno, vor allem auf affektierte Aufwallungen in der Musik anspricht, jenen des „Ressentimenthörers“, der sich überwiegend aus Verfechtern strenger, historisch fundierter Aufführungspraxis zusammensetzt, und jenem des „musikalisch Gleichgültigen“, soll hier aus Gründen des begrenzten Rahmens nicht weiter eingegangen werden, da sie für den Untersuchungsgegenstand als nicht zentral erscheinen.⁶⁶

Von eminenter Wichtigkeit erscheint jedoch jener letzte, noch nicht erwähnte, Hörertypus aus Adornos Typologie, dem jener auch die zahlenmäßig, und damit auch ökonomisch, größte Bedeutung beigemisst: der „Unterhaltungshörer“: *„Musik ist ihm nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle.(...) Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens.(...) Der*

⁶² Vgl. Adorno 1968, S. 17

⁶³ Adorno 1968, S. 18

⁶⁴ Ebenda S. 17

⁶⁵ Vgl. Adorno 1968, S. 18

⁶⁶ Vgl. ebenda S. 19ff

*Vergleich mit Süchtigkeit drängt sich auf.*⁶⁷ Diese Sucht nach Reizen, fände ihren Ausdruck in der Musik. Es entstehe somit ein, schon weiter oben erwähnter, Zirkel aus Manipulation des Hörers durch kulturindustrielle musikalische Güter und deren rückwirkende Funktion, im Hörer ein immer stärkeres Bedürfnis nach Reizbefriedigung zu entfachen.⁶⁸

Vor allem dieser Typus, sowie jener des Experten und des Bildungshörers, sollen im Laufe der Untersuchung weitere Verwendung finden.

Im Weiteren soll nun auf die musiksoziologischen Überlegungen Adornos zur Frage gesellschaftlicher Klassen eingegangen werden, um abschließend nochmalig zur Frage der „Leichten Musik“ bzw. zur Bestimmung des betreffenden Begriffs zurückzukehren.

Als Verbindungspunkt zu eben erwähnter Klassifizierung, lässt sich mit Adorno anführen, dass die erwähnten Hörertypen nicht automatisch mit gesellschaftlichen Schichten gleichzusetzen seien. Unterhaltungsmusikalische Schwerpunkte wären somit auch beim, dem Grossbürgertum zuzurechnenden, Bildungshörer festzustellen. Adornos These dazu ist...*...daß die Unterschicht unrationalisiert sich der Unterhaltung überläßt, die obere sie idealistisch als Geist und Kultur zurechtstutzt und danach auswählt.*⁶⁹ Ebenso ließen sich unzählige Beispiele von ursprünglich traditionell-hochkultureller Musik anführen (...welche allerdings nicht Adornos Definition von hoher, bzw. autonomer Musik entsprechen würde...), die sich aufgrund eingängiger Bausteine, auch im ökonomisch benachteiligten Milieu größter Beliebtheit erfreue. Der deutsche Soziologe führt zwar eine Überlegung an, nach welcher sich vermutlich, in einer hypothetischen empirischen Untersuchung Parallelitäten zwischen sozialem Status und dem Konsum von ernster bzw. unterhaltender Musik feststellen ließen,⁷⁰...*„Ergebnisse dieser Art aber wären für die soziologische Erkenntnis des Verhältnisses der Musik zu den Klassen wenig brauchbar. In ihnen spiegelt sich mehr das nach Schichten geplante Angebot der Kulturindustrie, als das über den Klassensinn musikalischer Phänomene selbst etwas daraus folgte.“*⁷¹ Vielmehr plädiert Adorno dafür, sich Angesichts der, sich durch alle Klassen ziehenden Rezeption verschleiender, unterhaltender Musik, nicht in Überlegungen zu verlieren, welche Musikstücke speziell welchen Schichten

⁶⁷ Adorno 1968, S. 26

⁶⁸ Vgl. Adorno 1968, S. 25

⁶⁹ Adorno 1968, S. 25

⁷⁰ Vgl. Adorno 1968, S. 69

⁷¹ Adorno 1968, S. 69

zuzurechnen wären.⁷² Hauptproblematik ist für ihn weiterhin, dass ein überwiegender Teil der Musik zwar in mannigfaltigen Formen konzipiert, bzw. rezipiert würde, jedoch eine zentrale Anforderung nicht zu leisten imstande wäre: *„über die bestehenden sozialen Strukturen aufzuklären“*.⁷³

An diese Anforderung anschließend, ist nun ein Zurückkehren zur Ausgangsfrage, der Definition von E- und U-Musik, möglich. Gängige Denkschemata, welche Musik danach klassifizieren, ob sie Klangvorstellungen von hochkulturellem Musikschaffen entsprechen, von Komponisten verfasst wurden, die dem ernsten Spektrum zugerechnet werden, von einem Publikum, bestehend aus Vertretern der oberen Klassen, konsumiert werden, oder schlicht an den dafür bekannten „Kultstätten“ aufgeführt werden, erfassen Adornos Definition von „autonomer“, „hoher“, bzw. unterhaltender, „niederer“ Musik nicht. Diese schöpft ihre Deutungskraft vielmehr aus der Festlegung auf die Funktion autonomer Musik, soziale Schieflagen aufzuzeigen und *„Stachel im Fleisch der Gesellschaft“* zu sein.⁷⁴

Für welche Werke der Musikgeschichte sieht Adorno diesen hohen Anspruch aber als verwirklicht an? In seiner Musiksoziologie weist er darauf hin, dass bis ins 19. Jahrhundert eine Verbindung zwischen ernster und leichter Musik, aufgrund der gesellschaftlichen Situation noch möglich war, es jedoch, auch in Folge bereits oben erwähnter sozialer Differenzierung, zu einer Loslösung der beiden Bereiche voneinander kam. *„Das Verhältnis der oberen Musik zu ihren geschichtlichen Formen ist dialektisch. Sie entzündet sich an ihnen, schmilzt sie um, läßt sie verschwinden und als verschwindende wiederkehren. Die leichte aber benutzt die Typen als leere Büchsen, in welche der Stoff hineingepresst wird, ohne Wechselwirkung zwischen ihm und den Formen.“*⁷⁵ Adorno attestiert der „Leichten Musik“ einen, in der Folge einsetzenden, rapiden Qualitätsverlust, welcher sich beispielhaft am qualitativen Unterschied des Operettenschaffens von Offenbach im Vergleich mit dem späteren Johann Strauß festmachen ließe.⁷⁶ Dies hätte zur Folge, dass ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, keine Produkte des Unterhaltungsbereichs und nur sehr wenige Kompositionen des, nach gängiger Auffassung bezeichneten, E-Musik-Bereichs die Kriterien einer avancierten, autonomen Hervorbringung vollumfänglich erfüllen könnten.

⁷² Vgl. Adorno 1968, S. 78

⁷³ Vgl. Dvorak 2005, S. 200

⁷⁴ Dvorak 2005, S. 146

⁷⁵ Adorno 1968, S. 36

⁷⁶ Vgl. Adorno 1968, S. 32

Einzig in den Kompositionen des Kreises um Arnold Schönberg, sieht Adorno eine nennenswerte Häufung von avancierten Werken, deren autonomer Charakter ein Durchbrechen gesellschaftlicher Zustände möglich erscheinen ließe.

Für das vorliegende Forschungsvorhaben erscheinen viele der angeführten Erkenntnisse Adornos als theoretische Bereicherung. Andererseits ist bereits abzusehen, dass bei Anwendung der adornoschen Grundsätze, der tatsächliche Handlungsspielraum für David Josef Bach, als Kulturpolitiker der Zwischenkriegszeit, wohl als überaus eng eingeschätzt werden muss. Denn denkt man die Ergebnisse Adornos in Handlungsmöglichkeiten weiter, ergeben sich, wie etwa Dvorak formuliert, nur zwei Optionen der Vermittlung zwischen ArbeiterInnen und qualitativ hochwertiger Musik:

- Das Abstreifen kapitalistischer, gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und somit die Befreiung der Musik aus dem Würgegriff der Kulturindustrie;
- Der Erwerb musikalischer Bildung des/der Einzelnen durch Selbststudium;⁷⁷

Um neben Adornos Einschätzung noch eine weitere theoretische Grundposition zu generieren, sollen im Folgenden, nach einem kurzen Exkurs über kulturtheoretische Strömungen, noch kulturtheoretische Überlegungen bei Pierre Bourdieu Erwähnung finden. Zuvor allerdings sollen noch einmal, in aller Kürze, die bisher erwähnten begrifflichen Rahmenbedingungen konkretisiert werden.

3.1.7 Zusammenfassung – Begriffe

Als, für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand, praktikabel verwendbar, erscheint dem Verfasser die Orientierung an einem deskriptiven, aufgefächerten Kulturbegriff, der sowohl dessen enge als auch weite Bedeutungszusammenhänge beschreibt. In Anlehnung an Wolfgang Müller-Funk, soll somit die Bedeutungstrias Kultur als Kunst, Fertigkeiten und Errungenschaften kultureller Sozialisation, sowie in der weitesten Bedeutung, Kultur als Gegenpol zu Natur zu denken, als zentral für die vorliegende Arbeit betrachtet werden.

Des Weiteren soll allerdings neben dieser technischen Definition auch die dem Begriff Kultur inhärente Abgrenzungs- bzw. Machtausübungsfunktion nicht gänzlich aus dem Blickfeld geraten.

Sowohl für den Begriff Kunst, als auch für den der Musik, erscheint die Orientierung entlang der Unterscheidung zwischen einer, im gängigen Sprachgebrauch üblichen Definition, nach

⁷⁷ Vgl. Dvorak 2005, S. 202

Präsenz in den „Tempeln der Hochkultur“, bzw. der von Adorno geprägten Auffassung nach der gesellschaftlichen Funktion, als zielführend.

3.2 Kulturtheorien

Da in einem der folgenden Kapitel über Ernst Machs erkenntnistheoretische Positionierung gesprochen wird, sollen nun, zur besseren Verortung, noch einige wenige Sätze, zum Grundsatzstreit zwischen idealistischer und materialistischer Auffassung im philosophischen Diskurs, angeführt werden.

Als zentraler Punkt in jenem Dualismus, kann die Streitfrage nach einem möglichen metaphysischen Einfluss auf die Geschehnisse der Individuen betrachtet werden. Damit ist jedoch nicht zwangsläufig die Annahme einer Gottesfigur verbunden, sondern es handelt sich um ein generelles, die Welt beeinflussendes Grundprinzip. So geht etwa Rousseau vom Prinzip der Natur aus, von welchem sich die Menschheit durch Kultivierung entferne, Hegel hingegen betont das, über Allem stehende, Prinzip der Vernunft.⁷⁸ Der auch auf Kants Feststellungen basierende, und noch auf weitere philosophische Vertreter wie Herder oder Schelling zurückgehende, deutsche Idealismus, kann als philosophische Strömung im Zuge einer Gegenaufklärung bezeichnet werden.⁷⁹

Im Gegensatz dazu betont die materialistische Theorie, hauptsächlich vertreten durch Karl Marx und Friedrich Engels historischen, sowie dialektischen Materialismus, dass die Ausrichtung von Erkenntnis an naturalistischen, bzw. metaphysischen Grundkonstrukten abzulehnen sei. Empirisches Erfassen von ökonomischen Verhältnissen, sowie das aktive Überwinden, als negativ erkannter Zustände, prägen das Konzept dieser Strömung.⁸⁰

Die Erörterung weiterer kulturtheoretisch bedeutsamer Begriffe, muss aus Gründen des eingeschränkten Rahmens unterbleiben. Allerdings wird die positivistische Erkenntnistheorie, im Rahmen der Beschäftigung mit Ernst Mach, noch Erwähnung finden. Im Folgenden Kapitel wird mit der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu, ein Vertreter der strukturalistischen erkenntnistheoretischen Strömung behandelt werden, dessen Forschungsergebnisse, nach Ansicht des Verfassers, weitere, für den Forschungsgegenstand bedeutsame, theoretische Hilfestellungen enthalten.

⁷⁸ Vgl. Hansen 2003, S 26

⁷⁹ Vgl. ebenda S. 22

⁸⁰ Vgl. Dvorak in: Haller/Stadler 1988, S. 334

3.2.1 Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu

Bei der Beschäftigung mit den sozialwissenschaftlichen Erkenntnissen Pierre Bourdieus, tritt ein besonderer Vorteil deutlich zu Tage: die konzeptuelle Kontinuität des bourdieuschen Gedankengebäudes, die sich durch das Schaffen des französischen Soziologen zieht. So kann, etwa nach Markus Schwingel, davon gesprochen werden, dass sich Bourdieu forschendes Voranschreiten, weniger durch eine Ausdifferenzierung seines Theoriekonzepts auszeichnet, als durch die Anwendung eines stabilen Konzepts auf immer neue Untersuchungsbereiche.⁸¹ Da Bourdieus Theorie jedoch von ihm nicht explizit ausformuliert vorliegt, sondern implizit in seinem gesamten Oeuvre enthalten ist, wird sich der hier angeführte Überblick auch grundsätzlich an der Zusammenfassung der bourdieuschen Kulturtheorie durch Schwingel anlehnen.

Es ist festzuhalten, dass Bourdieus Kulturtheorie, soziologisch-ethnologisch grundgelegt, zentrale Begriffe des philosophiegeschichtlichen Diskurses zu umgehen sucht, und sich damit, auch aufgrund ihrer Praxisausrichtung, kritisch interpretieren lässt. Müller-Funk weist etwa auf die ungeklärte Frage des „Konstruktivismusproblems“ bei Bourdieu hin, sowie darauf, dass dieser zwar den marxischen Materialismus verwende, jedoch durch seine gedankliche Hinwendung zu kulturellen Determinanten als „kultureller Materialist“ bezeichnet werden müsse.⁸² Ebenso strebe Bourdieu, durch die Einführung seiner „praxeologischen“, und weiterer, noch zu erwähnender, Theorien eine Überwindung des „Subjektivismus“-„Objektivismus“-Dualismus an.⁸³

Als Verbindungspunkt zwischen den, weiter oben erwähnten Konzepten Theodor W. Adornos und den theoretischen Überlegungen Pierre Bourdieus kann, ohne damit eine generelle Übereinstimmung behaupten zu wollen, die Konzentration auf kulturelle Erscheinungsformen, als Mittel der Fortsetzung gesellschaftlicher Unterschiede, festgestellt werden. So schreibt etwa Bourdieu in der Einleitung zu seinem zentralen Werk „Die feinen Unterschiede“, bezugnehmend auf jene bildungsbürgerliche Klasse der Gesellschaft, deren Abgrenzungsformen schon in Adornos Musiksoziologie Eingang gefunden hatten: *„Die Negation des niederen, groben vulgären, wohlfeilen, sklavischen, mit einem Wort: natürlichen Genusses, diese Negation in der sich das Heilige der Kultur verdichtet, beinhaltet zugleich die Affirmation der Überlegenheit derjenigen, die sich sublimierte, raffinierte, interesselose,*

⁸¹ Vgl. Schwingel 2000, S. 19

⁸² Vgl. Müller-Funk 2006, S. 231f

⁸³ Vgl. Schwingel 2000, S. 56

*zweckfreie, distinguierte, dem Profanen auf ewig untersagte Vergnügen zu verschaffen wissen. Dies der Grund warum Kunst und Kunstkonsum sich – ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten – so glänzend eignen zur Erfüllung einer gesellschaftlichen Funktion der Legitimierung sozialer Unterschiede.“*⁸⁴ Diese Kritik an der Funktion dessen, was man als U-Kunst im gängigen - nicht Adornos Überlegung von hoher und niederer Kunst entsprechenden - Sinn bezeichnen könnte, zeigt aber auch bereits die Diskrepanz der beiden kulturtheoretischen Systeme auf: Während für Adorno die klassenspezifische Konsumation bestimmter Kunstformen nicht im Zentrum steht, jedoch ihre, die Gesamtgesellschaft betreffende Verschleierungsfunktion und die Befreiung aus dieser, sieht Bourdieu eine, klar an Klassen orientierte, Konsumation bestimmter Kunstformen, die speziell für die jeweilige Klasse bestimmte, gesellschaftliche Verhältnisse perpetuierende, Funktionen erfüllt.⁸⁵

Im Folgenden soll, auf einige wesentliche Begriffe, in Pierre Bourdieus Forschung eingegangen werden.

Als zentraler Begriff fungiert, in Bourdieus soziologischer Gesellschaftstheorie, jener des „Habitus“. Diesem, schon weit vor Bourdieu gebräuchlichem, Begriff ordnet der Soziologe das inhärente „Erzeugungsprinzip“ der Formen sozialen Handelns zu, welches weiters die soziale Position des/der Handelnden in der Gesellschaft durch spezifische Ausformungen signalisiert.⁸⁶ Schwingel führt dazu weiter an: *„Der Habitus ist sozialstrukturell bedingt, (...) er formt sich im Zuge der Verinnerlichung der äußeren gesellschaftlichen (materiellen und kulturellen) Bedingungen des Daseins. Diese Bedingungen sind, zumindest in modernen, differenzierten Gesellschaften, ungleich, nämlich klassenspezifisch. Von der frühesten Kindheit an, vermittelt über die sozialisatorische Praxis, bestimmen die objektiv vorgegebenen materiellen und kulturellen Existenzbedingungen eines Akteurs (...) die Grenzen seines Handelns Wahrnehmens und Denkens.“*⁸⁷ Bourdieu geht davon aus, dass diese, ökonomisch bedingten, Muster, sich so tief in die Denkstrukturen der Handelnden einprägen, dass sie als selbstverständlich, bzw. „natürlich“ angenommen werden. Selbst das Erlernen neuer habitueller Formen im Laufe des weiteren Lebenswegs, bringt die erlernten Ausgangsschemata nicht zum Verschwinden.⁸⁸

⁸⁴ Bourdieu 1982, S. 27

⁸⁵ Vgl. Bourdieu 1982, S. 602ff

⁸⁶ Vgl. Schwingel 2000, S. 63

⁸⁷ Schwingel 2000, S. 64

⁸⁸ Vgl. Schwingel 2000, S. 64

Diesen, individuell wirksamen, habituellen Handlungsleitlinien stehen nach Bourdieu äußere Strukturen, Felder, gegenüber. Felder, begriffen als thematische Spielräume sozialer Interaktion, verfügen über eigene „Spielregeln“, die vom Akteur, der Akteurin zur Teilnahme an der, dem Feld spezifischen, Thematik beherrscht werden müssen. Als besonders wichtiger Parameter fungiert das feldspezifische „Kapital“ über das ein Teilnehmer, eine Teilnehmerin verfügt und welches sich in ökonomischer, kultureller, sozialer und symbolischer Ausprägung finden lässt.⁸⁹

Als für die vorliegende Untersuchung bedeutsam, kann hierbei vor allem die Form des kulturellen Kapitals angesehen werden, welches in drei weitere Teilbereiche ausdifferenziert wird:

- Kulturelles Kapital in „objektiviertem Zustand“, welches im gegenständlichen Besitz von Kulturgütern (Bücher, Kunstwerke,...) vorliegt.
- Kulturelles Kapital im „inkorporierten Zustand“, also sämtliche kulturelle Fähigkeiten, die sich ein Akteur, eine Akteurin durch selbständige Bildung angeeignet hat.
- Kulturelles Kapital in „institutionalisiertem Zustand“, wie etwa Schulabschlüsse, oder akademische Titel.⁹⁰

Felder sind also, nach Bourdieu, neben der Kenntnis der Spielregeln und dem grundsätzlichen Interesse an der Teilnahme, gekennzeichnet durch den beständigen Kampf, im Wettbewerb um die Akkumulation des, für das betreffende Feld ausschlaggebenden, Kapitals.⁹¹

Zwei weitere, diesen Überblick über die Kulturtheorie Pierre Bourdieus abschließende Begriffe sind jener der „Klassen“ und des „Geschmacks“. Auf die Schematische Darstellung des „Sozialraums“ soll, aus Gründen des begrenzten Rahmens, nicht eingegangen werden.

Bourdieu unterscheidet drei Klassen. Jene der Herrschenden, unterteilt in ökonomische, wie intellektuelle Herrschaft; Jene der Mittelklasse, bzw. des Kleinbürgertums und der Klasse der Beherrschten, auch als Volksklasse bezeichnet.⁹² Parallel zu den Klassen formt sich, vermittelt durch die Ausdrucksform des Habitus, das „Wahrnehmungs- und Bewertungsschema“ des „Lebensstils“, welches durch den spezifischen „Geschmack“ der sozialen Klasse, dem „*Sinn für das Schickliche und Unschickliche*“⁹³ zum Ausdruck kommt.

Als spezifische Geschmacksform der Herrschenden Klasse sieht Bourdieu den, durch

⁸⁹ Vgl. Schwingel 2000, S. 83ff

⁹⁰ Vgl. Ebenda S. 86ff

⁹¹ Vgl. Schwingel 2000, S. 96f

⁹² Vgl. Ebenda S. 108

⁹³ Bourdieu zitiert nach Schwingel 2000, S. 112

anerkannte Instanzen legitimierten, Distinktionsgewinne bereitstellenden, hochkulturellen Kunstbereich. Den Geschmack des Kleinbürgertums sieht der französische Soziologe durch leicht durchschaubare, präventive Versuche gekennzeichnet, sich trotz mangelnden kulturellen Kapitals, die hochkulturellen Erscheinungsformen anzueignen. Der Geschmack der Beherrschten muss, aufgrund von Ressourcenmangel mit populär-kulturellen Erscheinungsformen Vorliebe nehmen.⁹⁴

3.2.2 Zusammenfassung - Kulturtheorie

Abschließend soll, parallel zur Erörterung der Kulturtheorie bei Theodor W. Adorno, ein kurzes Resümee angeführt werden, worin Berührungspunkte zwischen der präsentierten Theorie und den fiktiven Handlungsmöglichkeiten eines Kulturpolitikers, einer Kulturpolitikerin, im vorliegenden Fall David Josef Bach, bestehen könnten.

Als zentral erscheint hierbei die Frage, welche Handlungsanleitungen sich aus einer bestimmten kulturtheoretischen Überlegung herauslesen lassen. Im Gegensatz zu Adorno, dessen kritische gesamtgesellschaftliche Aussagen, wie schon weiter oben erwähnt, auf eine Demontage des kapitalistischen Wirtschaftssystems hinauslaufen, sofern es nicht zu einer, durch Selbstbildung der ArbeiterInnenklasse hervorgerufenen, inneren Aushöhlung ökonomischer Ordnungsprinzipien kommen sollte, scheint Bourdieus theoretischer Ansatz, bei aller Kritik an, Ungleichheit reproduzierenden, innergesellschaftlichen Hierarchien, doch weit weniger gesellschaftlich umwälzenden Impetus bereitzustellen.

Die, sich daraus weiter ergebende Frage, ob eine Verbesserung der Position der ArbeiterInnenklasse im System, durch ein konzentriertes kulturpolitisches Eingreifen erreicht werden könnte, müsste nach Bourdieu allerdings ebenso als problematisch eingestuft werden.

So kann etwa noch ergänzend hinzugefügt werden, dass Bourdieu in „Die feinen Unterschiede“, neben den Bestrebungen der Herrschenden ihre Herrschaft abzusichern, auch starke Beharrungstendenzen der Beherrschten beschreibt: *„Ermahnungen („für wen hält sich denn die?“; „sowas ist nicht für unsereins!“), aus denen das Konformitätsprinzip spricht (die einzige explizite Geschmacksnorm der unteren Klassen) und die zu „vernünftigen“, d.h. zu den ohnehin von den objektiven Verhältnissen auferlegten Geschmacksentscheidungen raten, implizieren (...) eine Warnung davor, sich durch Identifizierung mit anderen gesellschaftlichen Gruppen abheben zu wollen, also einen Befehl, nicht aus der Reihe zu tanzen.“*⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Schwingel 2000, S. 112ff

⁹⁵ Bourdieu 1982, S. 596

Ob, bzw. welche Aktivitäten der, weiter oben erwähnten Ebenen austromarxistischen Handelns, und somit auch David Josef Bachs, sich mit den bourdieuschen Theorien besser einordnen lassen, soll erst am Ende der Untersuchung wieder Erwähnung finden. Als Abschluss dieser kulturtheoretischen Überlegungen soll jedoch noch versucht werden, eine, von Theodor W. Adorno aufgeworfene, Frage mit Bourdieus Habitustheorie zu erörtern. Warum sich selbst hochgebildete Musikkonsumenten von der, von Adorno geforderten, avancierten Musik abwendeten, deutet, nach Ansicht des Verfassers, auf Bourdieus Überlegungen zum kulturellen Kapital hin. *„Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt. (...) Wem der entsprechende Code fehlt, der fühlt sich angesichts dieses scheinbaren Chaos an Tönen und Rhythmen, Farben und Zeilen ohne Vers und Verstand nur mehr überwältigt und verschlungen.“*⁹⁶

Das, von Adorno eingeforderte, Abbrechen der Verbindung zwischen avancierten Kunstschaffenden der Moderne und der Herrschenden Klasse, durch die Verweigerung gängige Codes weiter zu bedienen, hatte somit die wahrhaft folgenschwere, nachhaltige Auswirkung, die mühsam erlernten Verständnisbrücken der Herrschenden Klasse, oder, mit Adorno gesprochen, des Bildungsbürgertums, zu entwerten.

Ob es für engagierte Einzelpersonen der „unteren Klassen“ möglich war und ist sich, durch musikalische Bildung einen Zugang zu einer Musik zu erschließen, die nicht durch musikalische Codes, sondern nur durch ausgewiesene Kennerschaft kompositorischer, musiktheoretischer Zusammenhänge, im adornoschen Sinn des „Expertenhörers“, erschlossen, d.h. verstanden, werden kann, erscheint vorerst fraglich.

Ausführungen, welche diese Thematik auf breiterer Ebene weiter erörtern, sollen im Rahmen der Erläuterung von Theorien zu einer spezifischen „Arbeiterkultur“ angestellt werden. Diese stellen auch den Beginn des folgenden, zweiten, Hauptkapitels der Untersuchung, zum Themenbereich des Austromarxismus, dar.

⁹⁶ Bourdieu 1982, S. 19

4. Austromarxismus

4.1 Arbeiterkultur

Bevor, weiter unten, auf die tatsächlichen Bemühungen der austromarxistischen Entscheidungsträger, eine spezifische Form der Arbeiterkultur zu fördern, eingegangen wird, sollen nun, etwas prinzipieller, Ausformungen und Möglichkeiten der Etablierung von Arbeiterkultur angesprochen werden.

Damit soll auch erstmals eine der, oben bereits erwähnten, vier Ebenen austromarxistischen Handelns, in diesem Fall die Zweite, den Aspekten von Arbeiterkultur gewidmete, Ebene (vgl. S.7), direkt beleuchtet werden.

Als wichtige Prämisse zur Behandlung dieses Begriffs erscheint, dass auch hierbei die Unterscheidung zwischen dem engen Kulturbegriff, welcher jene vorwiegend als Summe verschiedenster Kunstwerke begreift, und jenem der, etwas weiter, von der Sphäre soziokultureller Errungenschaften ausgeht, mitgedacht werden muss. So besteht Arbeiterkultur etwa nach Raymond Williams... „...*nicht aus proletarischer Kunst...oder aus einem besonderen Gebrauch der Sprache; ihr liegt vielmehr die Idee der menschlichen Gemeinschaft, des kollektiven Handelns und der daraus sich ergebenden Institutionen, Denk- und Verhaltensweisen zugrunde.*“⁹⁷

Dieter Langewiesche beschreibt, anhand der austromarxistischen Kulturbewegung, eine weiterführende Ausdifferenzierung von theoretischen Aspekten der Arbeiterkultur, welche für diese Untersuchung herangezogen werden kann und im Folgenden skizziert werden soll.

Auch Langewiesche plädiert dafür, Kultur nicht vereinfacht, als horizontal geschichtete Abfolge, von wertvollen hochkulturell-bürgerlichen, bis zu rückständigen, dem Arbeitermilieu entstammenden, Hervorbringungen zu verstehen, sondern eine vertikale Mehrgleisigkeit von, unterschiedlich einflussreichen, Kulturformen festzumachen.

Die „Gesamtkultur“ besteht somit, aus einem Konglomerat von „Teil- und Gruppenkulturen“, welche über ein gewisses Ausmaß an eigenständiger Charakteristik verfügen, jedoch im gesamtkulturellen Kontext akzeptiert werden. Diesen Verhaltensweisen stehen „Subkulturen“ gegenüber, die gesamtgesellschaftlich keine Akzeptanz finden, bzw. in radikalerer Form „Gegenkulturen“, welche nicht nur außerhalb des Rahmens der „Gesamtkultur“ stehen, sondern, diese aktiv in Frage stellen.⁹⁸

Umgelegt auf die österreichische ArbeiterInnenschaft bzw. ArbeiterInnenbewegung, von der

⁹⁷ Williams zitiert nach Dvorak 1981, S. 467

⁹⁸ Vgl. Langewiesche 1979, S. 40

vorindustrialisierten Epoche, bis zur Machtergreifung durch den Austrofaschismus, lässt sich nach Langewiesche folgendes Bild von Arbeiterkultur zeichnen:

Formen von Arbeiterkultur, als in die Gesamtkultur integrierte Gruppenkultur, entstehen bereits vor dem Einsetzen der Industrialisierung und finden ihre entsprechende Ausformung in stark verankerter Festkultur wie, Jahrmärkten oder Volksfesten.⁹⁹ Ergänzend führt Kannonier hierzu an, dass für ArbeiterInnen, von einem stark an der Gesamtkultur orientierten Musikgebrauch in der privaten Sphäre auszugehen ist. *„Vor sich hingespinnene Texte und Melodien, Volksliedweisen bei Geselligkeiten (...) Im Bereich des privaten Alltagslebens kann also davon ausgegangen werden, dass die handwerklich-bäuerliche Musikkultur ungebrochen mit in die Arbeiterhäuser- und Baracken einzog.“*¹⁰⁰

In Abkehr von, vormalig gesamtkulturell akzeptierten, gruppenkulturellen, Erscheinungsformen, etablieren sich, nach Langewiesche, jedoch schon vor der politischen Konsolidierung der Arbeiterbewegung in den 1860er Jahren, auch subkulturelle Formen von Arbeiterkultur, wie verstärkte Organisation von ArbeiterInnen im Rahmen der Revolution von 1848, oder eine immer stärker feststellbare Ablehnung althergebrachter sexueller Normen.¹⁰¹

Ab den 1860er Jahren kann, im Rahmen der sozialdemokratischen Bewegung, von einer Weiterentwicklung der Arbeiterkultur zu einer, die Gesamtkultur in Frage stellenden, Gegenkultur gesprochen werden.¹⁰² Auf die, tatsächlich realisierten, speziellen Ausformungen dieser, wird im Rahmen der Diskussion der austromarxistischen Kulturbewegung, weiter unten noch näher eingegangen.

Prinzipiell, stellt sich für die Arbeiterbewegung ab jenem Zeit- und Organisationspunkt eine Frage, die auch auf den Kern der hier bearbeiteten 2. Ebene austromarxistischen Handelns abzielt:

Aus welchen kulturellen Ressourcen soll sich die aktive Kulturarbeit der austromarxistischen Bewegung speisen?

Langewiesche weist darauf hin, dass in diesem Zusammenhang nicht von einer ausschließlich gegenkulturellen Bewegung gesprochen werden kann, da, vor allem im engen Sinn von Kultur als Kunstwerken, auf keine, der Arbeitersphäre entsprungene, Ressourcen zurückgegriffen werden konnte, bzw. dass dort, wo Ansätze genuiner Arbeiter-(Volks-)kunstformen existierten, diese sogar abgelehnt wurden. Zwei Gründe werden hierfür

⁹⁹ Vgl. Langewiesche 1979, S. 41

¹⁰⁰ Kannonier 1981, S.33

¹⁰¹ Vgl. Langewiesche 1979, S. 41

¹⁰² Vgl. ebenda S. 42

angeführt: *„Erstens war eine homogene Arbeiterbewegungskultur nicht möglich, wenn sozialkulturelle Binnendifferenzierungen innerhalb der Arbeiterschaft nicht eingegeben wurden, und zweitens orientierte sich die sozialistische Arbeiterbewegung in ihrer intensiven Kulturarbeit am traditionellen Oberschichtenverständnis von Kultur. (...) Die „Hochkultur“ – so sah es die sozialistische Kulturprogrammatische vor – sollte Besitz der Arbeiterschaft werden.“*¹⁰³

Neben dieser Aufgabe, eröffnete sich für die sozialistische Kulturpolitik eine zweite Front, der möglicherweise noch schwerer zu begegnen war. Durch die technischen Fortschritte der Zeit zwischen den 1860er Jahren bis 1934, gewannen die, durch die neuen Möglichkeiten der massenmedialen Verbreitung unterstützten, kulturindustriellen Produkte, immer mehr an Bedeutung. Die aus der bürgerlichen Zweiteilung in „hohe“ und „niedere“ Kunst übernommene Einsicht, dass die, größtenteils populärkulturellen, Erzeugnisse jener neuen Medien, im Sinne der Massenbildung abzulehnen seien, führte in Verbindung mit der Ablehnung früherer Volks-Gruppen-Kulturen, zu einer äußerst komplexen Ausgangslage für austromarxistische Kulturarbeit.¹⁰⁴

Ungeachtet dieser, kulturelle Ressourcen betreffenden, misslichen Lage, wuchs sich das austromarxistische Projekt zu einem international beachteten, weitgreifenden Lebenskulturkonzept aus, das nahezu alle Lebensbereiche der ArbeiterInnenklasse in seinem gegenkulturellen Anspruch umfasste. Es konnte allerdings, trotz aller Bemühungen, keine Arbeiterkultur im engen Sinn generiert werden¹⁰⁵. In Verbindung mit den aufwändigen Arbeiterfesten der 1920er Jahre stellt Langewiesche dazu fest: *„Eine Arbeiterbewegungskultur; so mußten die sozialistischen Kulturtheoretiker erneut erfahren, ließ sich nicht künstlich erzeugen, und Kunst war und wurde nicht das Zentrum der Kultur der sozialistischen Arbeiter.“*¹⁰⁶

Die letztendliche Entkräftung der austromarxistischen Kulturbewegung, ab Mitte der 1920er Jahre, führt Langewiesche auf eine doppelte Abwendung des Austromarxismus, sowohl auf Ebene des politischen Systems, als auch auf Ebene der kulturellen Bemühungen, vom ursprünglichen gegenkulturellen Anspruch der ArbeiterInnenbewegung, zurück.

Das Engagement in der ersten Regierungskoalition der 1. Republik und die daraufhin folgende Festlegung auf eine, ausschließlich durch die Teilnahme am demokratisch-parlamentarischen

¹⁰³ Langewiesche 1979, S. 42

¹⁰⁴ Vgl. Langewiesche 1979, S. 45

¹⁰⁵ Vgl. Kannonier 1981, S. 133

¹⁰⁶ Langewiesche 1979, S. 49

Prozess zu erzielende, Verwirklichung sozialistischer Ziele, legte also auch die Ebene der Kulturarbeit darauf fest, von ihrem gegenkulturellen Konzept abzugehen und sich der Gesamtkultur als Teilkultur wieder einzugliedern.¹⁰⁷

Dies untermauert auch die, zu Beginn dieser Untersuchung angeführte, Annahme, dass von einer Bedingtheit der Entwicklung der Ebenen austromarxistischen Handelns von systemischer zu kulturpolitischer Ebene auszugehen sei.

Zusammenfassend, interpretiert Langewiesche das Projekt der austromarxistischen Arbeiterkultur jedoch nicht als gescheitert, da der beschrittene Weg der Etablierung zuvor ausgegrenzter gesellschaftlicher Gruppen, als Teilkulturen in der Gesamtkultur, einen Wert an sich darstelle. *„Die sozialistische Subkultur (...) hatte nämlich eine gesamtgesellschaftlich verfemte Kultur innerhalb bestimmter Gesellschaftssegmente institutionalisiert und gegen staatlich-gesellschaftlichen Druck verteidigt. Damit setzte diese Subkultur Innovationen in Gang, (...) die die gesamte Arbeiterschaft und vor allem die sozialistische Arbeiterbewegung aus dem politisch gesellschaftlichen Pariastatus herausführten.“*¹⁰⁸

Dieser zweischneidige Befund führt zu einer weiteren Frage, welche, gegenüber der bereits erwähnten, woraus sich austromarxistische Kulturarbeit speisen solle, tiefer in den politischen Prozess vordringt.

Ist es für Bestrebungen der Etablierung von Arbeiterkultur an sich zielführend diese, im Rahmen einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu verfolgen, oder sind Fortschritte auf diesem Gebiet nur unter egalitären gesellschaftlichen Bedingungen denkbar?¹⁰⁹

Augenscheinlich bewegt sich diese Frage jedoch stark parallel zur weiter oben ausgeführten, primären Frage der ersten Ebene austromarxistischen Handelns, welche weitestgehend ausgeklammert werden soll. Denn unter der Prämisse, dass eine substantielle Ausformung von ArbeiterInnenkultur nur unter Bedingungen ökonomischer Ausgewogenheit stattfinden könne, wäre jede geplante, austromarxistisch-kulturpolitische Maßnahme ad absurdum geführt.

Dementsprechend sollen Positionen wie jene von de Man, der den politischen Sieg als Voraussetzung für sozialistische Kulturarbeit sieht, hier nur gestreift werden.¹¹⁰ In diese Kategorie fiel auch Leo Trotzki, den Austromarxismus scharf kritisierende, Position, nach der eine eigenständige ArbeiterInnenkultur, nicht nur auf dem Boden des kapitalistischen

¹⁰⁷ Vgl. Langewiesche 1979, S. 53

¹⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 52

¹⁰⁹ Vgl. Sandner 1999, S. 83

¹¹⁰ Vgl. ebenda S. 96

Systems, nicht hervorgebracht werden könne, sondern, dass sogar unter sozialistischer Vorherrschaft, das Entstehen eigener Formen der Arbeiterkultur erst nach einer langen Phase der Aneignung und Verarbeitung unterschiedlichster kultureller Einflüsse gelingen könne.¹¹¹ Etwas ausführlicher sollen hier allerdings noch Thesen zweier weiterer Theoretiker Erwähnung finden, deren Überlegungen zu Arbeiterkultur zwar von einer notwendigen Überwindung der kapitalistischen Ordnung ausgehen, diese jedoch nicht als Ausgangsstatus festschreiben.

Der schon, aufgrund seines Begriffs der kulturellen Hegemonie, erwähnte Antonio Gramsci, widmete sich der Arbeiterkultur sowohl von praktischer, wie auch theoretischer Seite, als Journalist, wie auch als sozialdemokratischer, später kommunistischer politischer Akteur. Maderthaner weist auf starke Parallelen zwischen den kulturpolitischen Konzepten Gramscis, sowie des Austromarxismus, und hier vor allem dessen Hauptakteur, Otto Bauer, hin.¹¹² Es kann angemerkt werden, dass die beiden Ausrichtungen, in ihrer Entwicklung, gegengleich stattfanden. Wo beim Austromarxismus von einer, zuerst theoretisch gefestigten Bewegung gesprochen werden kann, die sich aufgrund der politischen Umstände auf ein praxisorientiertes Vorankommen festlegte, wurde der, zuvor politisch-aktivistisch tätige Gramsci, durch seine Verhaftung durch das Mussolini-Regime 1926, und spätere langjährige Gefängnisstrafe, gezwungen, sich in Folge theoretischen Betrachtungen zu widmen, welche in seinen „Gefängnisheften“ dokumentiert sind.

Festzuhalten ist, dass die, durch Gramscis Handeln und in den „Gefängnisheften“ dokumentierten, Arbeiterkulturüberlegungen, nicht nur von der Sinnhaftigkeit sozialistischer, kulturpolitischer Betätigung im kapitalistischen System ausgingen, sondern auch die Einbeziehung bürgerlich-hochkultureller Kunstformen nicht ablehnten.¹¹³ Die politische Situation des Italien der 1920er Jahre wird, exakt parallel der austromarxistischen Auffassung, als äußerst ungünstig für einen radikalen sozialistischen Systemumbruch eingestuft, wodurch sich für Gramsci die Notwendigkeit zielgerichteter Kulturarbeit in einer... „...*Phase der Vorbereitung, des Übergangs zum Kampf um die Macht, insgesamt eine Phase der Agitation, der Propaganda, der Organisation...*“ ...ergibt.¹¹⁴

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Gramsci, als Ressourcen für diese Vorgehensweise, weder die althergebrachten trivialen Formen der Volkskunst, noch die

¹¹¹ Vgl. Kannonier 1981, S. 105

¹¹² Vgl. Maderthaner 2006, S. 28

¹¹³ Vgl. Kebir 1991, S. 212

¹¹⁴ Gramsci zitiert nach Kebir 1991, S. 214

„Hochkultur“ ablehnt. Er strebt im Gegenteil eine „...*Förderung der Volkskultur an, die allmählich mit den fortschrittlichen Traditionen und Neuerungen der „Hochkultur“ verschmelzen sollte.*“¹¹⁵

Nach Sabine Kebir, diagnostiziert Gramsci schon weit vor Adorno und Horkheimer, die Kommerzialisierung der „populären“ Kunstformen.¹¹⁶ Er plädiert jedoch nicht dafür, die hochgradig rezipierten, „leichten“, Formen rundweg abzulehnen, sich ausschließlich... „...*auf den Standpunkt einer einzigen, progressiven Entwicklung zu stellen*“¹¹⁷, ...und damit, sprichwörtlich gesagt, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Somit ist die Einbeziehung, sogenannter, „niederer“ Kunst legitim, denn... „*Der kommerzielle Charakter entsteht dadurch, daß das „interessante“ Element nicht „naiv“ und „spontan“, tief mit der künstlerischen Konzeption verschmolzen ist, sondern von außen, mechanisch gesucht, industriell dosiert, als sicheres Element eines sofortigen „Erfolges“.*“¹¹⁸

Für künstlerische Hervorbringungen, deren „interessante“ Elemente jedoch sehr wohl aus den, oben beschriebenen, Grundvoraussetzungen hervorgehen, obwohl sie dem „populären“ Spektrum zuzurechnen sind, wird eine Verwendbarkeit im Rahmen von Arbeiterkultur nicht ausgeschlossen. So postuliert Gramsci, in diesem Fall für die Kunstform der Literatur: „*Sie muß versuchen, das weiterzuentwickeln, was schon existiert, polemisch oder in irgendeiner anderen Weise; es ist wichtig, dass sie ihre Wurzeln im Humus der Volkskultur schlägt, so, wie sie ist, mit ihren Geschmacksformen, ihren Tendenzen usw., mit ihrer moralischen und intellektuellen Welt, sei sie auch noch so zurückgeblieben und konventionell.*“¹¹⁹

Raymond Williams, dessen weit gefasste Definition des Begriffs Arbeiterkultur zu Beginn dieses Kapitels angeführt wurde, soll die Diskussion dieser Thematik nun auch beschließen.

Als besonderer Vorteil an Williams Arbeiterkulturbegriff kann, nach Eagleton, eben diese weite Auffassung verstanden werden, da somit nicht nur der herkömmlich definierte hochkulturelle Kunst-Bereich als Kulturform akzeptiert wird, sondern auch der „Way of Life“, sowie institutionell verankerte Organisationen der ArbeiterInnenschaft.¹²⁰

Dvorak weist darauf hin, dass in Anlehnung an Williams, der bedeutende Unterschied,

¹¹⁵ Kebir 1991, S. 219

¹¹⁶ Vgl. Kebir 1991, S. 218

¹¹⁷ Gramsci zitiert nach Kebir 1991, S. 218

¹¹⁸ Gramsci zitiert ebenda, S. 218

¹¹⁹ Gramsci zitiert ebenda, S. 217

¹²⁰ Vgl. Eagleton 2001, S. 52

zwischen bürgerlicher Kultur und der Kultur der ArbeiterInnen, darin zu sehen sei, dass die bürgerliche Kultur, durch eine Fokussierung auf das einzelne Individuum definiert sei, Arbeiterkultur hingegen, aufgrund der Lebensumstände einzelner im kapitalistischen System, dadurch gekennzeichnet sei, die Machtlosigkeit des/der Einzelnen im Kollektiv zu überwinden.¹²¹

Dieses Voranschreiten sieht Williams allerdings nicht als Prozess, bei dem eine Elite innerhalb der Arbeiterkulturbewegung kulturelle Werte festlegt, welche dann an die gesamte Gemeinschaft weitergegeben werden, sondern als beständige Weiterentwicklung, bzw. Bildung, aller Teile des Kollektivs, die in weiterer Folge auch zu einem Bruch mit den kapitalistisch-ökonomischen Rahmenbedingungen führt.¹²²

Für die vorliegende Untersuchung kann als bedeutsam angesehen werden, dass Eagleton nicht von einer absoluten Ablehnung hochkultureller Kunstwerke, im allgemein gebräuchlichen Sinn, ausgeht, da für ihn die spezifischen Identitäten, Bedeutungen der bürgerlich konnotierten Kunstwerke, durch die Rezeption in einem anderem kulturellem Kontext umgeformt, bzw. verwertet werden können.¹²³ Kritisch sieht Williams hingegen gezielte Bemühungen der Förderung von Arbeiterkultur: *„Wir müssen planen, was nach Maßgabe unserer gemeinsamen Entscheidung geplant werden kann. Aber der Nachdruck auf dem Begriff Kultur ist richtig, wenn er uns daran erinnert, daß eine Kultur im wesentlichen nicht planbar ist. Wir müssen die Mittel zur Lebensbewältigung und die Mittel der Gesellschaft sicherstellen. Was aber dann mit Hilfe dieser Mittel gelebt werden wird können wir weder wissen noch sagen.“*¹²⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Begriff Arbeiterkultur an sich und die Entstehung von Arbeiterkultur, sehr unterschiedlich diskutiert werden. Es wurden jedoch nun einige Parameter angeführt, die zur Verortung der Logik austromarxistisch-politischen Handelns, auf der zu Beginn beschriebenen zweiten und dritten Handlungsebene, herangezogen werden sollen. Jene Theorien, die von der Sinnhaftigkeit sozialistischer Kulturpolitik, unter, noch bestehenden, kapitalistisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen ausgehen, werden somit am Ende dieser Untersuchung in die abschließenden Betrachtungen einfließen.

¹²¹ Vgl. Dvorak 2005, S. 53

¹²² Vgl. Eagleton 2001, S. 166

¹²³ Vgl. ebenda, S. 168

¹²⁴ Williams zitiert nach Eagleton 2001, S. 167

4.2 Austromarxismus – Begriff

Der Begriff „Austromarxismus“ bezieht, sich bei genauerer Betrachtung, auf zwei unterschiedliche Ausprägungen sozialdemokratischer Geschichte Österreichs. Häufig wird er als Synonym für die Errungenschaften der sozialdemokratischen Wiener Stadtverwaltung der Zwischenkriegszeit verwendet, obwohl dies nicht seiner ursprünglichen Bedeutung entspricht. Erstmals verwendet wurde er vom US-amerikanischen Schriftsteller Louis B. Boudin, welcher damit eine Gruppe österreichischer Intellektueller bezeichnete, die sich, um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wissenschaftlich mit marxistischen Thesen beschäftigte.¹²⁵ Mozetic grenzt die produktive Phase des theoretischen Austromarxismus, auf den Zeitraum zwischen 1893 und 1906 ein.¹²⁶ Zum Kern dieser Gruppe, deren Verhältnis auch als durchaus freundschaftlich beschrieben werden kann, zählten Karl Renner, Max Adler, Rudolf Hilferding und, etwas später auch, Otto Bauer. Weitere Akteure im Umfeld dieses Freundeskreises waren etwa Friedrich Adler, Gustav Eckstein oder Julius Deutsch.¹²⁷

Hermann Böhm weist darauf hin, dass sich die, nach dem ersten Weltkrieg auftretende, Ausdifferenzierung des sozialistischen Lagers in reformistische, zentristische und revolutionäre Tendenzen, auch in unterschiedlichen Auffassungen austromarxistischer Entscheidungsträger widerspiegelte und dass es in der Zwischenkriegszeit, durch die Fokussierung auf die Reformagenda des „Roten Wien“, zu einer Bedeutungsverschiebung, weg von der theoretischen Arbeit, hin zur politischen Praxis kam.¹²⁸

Ideengeschichtlich, sind in Hinblick auf die theoretischen Überlegungen des Austromarxismus zwei Strömungen ausschlaggebend:

- Die Auseinandersetzung mit der historisch-materialistischen Methode bei Marx und Engels. Bei einigen Akteuren, insbesondere bei Max Adler, beeinflusst durch eine idealistisch unterfütterte „neukantianistische“ Sichtweise,¹²⁹
- Die Auseinandersetzung mit der erkenntnistheoretischen Forschung von Ernst Mach.¹³⁰ Als Anhänger von Ernst Mach können im Besonderen Friedrich Adler, sowie David Josef Bach bezeichnet werden.

¹²⁵ Vgl. Böhm 2000, S. 15

¹²⁶ Vgl. Mozetic 1987, S. 16

¹²⁷ Vgl. Böhm 2000, S. 16

¹²⁸ Vgl. ebenda, S. 21

¹²⁹ Vgl. Mozetic 1987, S. 52

¹³⁰ Vgl. Maderthaner 2006, S. 27

Bevor, weiter unten, die Beschäftigung mit austromarxistischer Theorie vertieft wird, soll nun, in einem Exkurs über Ernst Machs „Empiriokritizismus“, ein weiterer Grundstein zur Verortung austromarxistischer Grundansichten, wie auch der wissenschaftlichen Sozialisation David Josef Bachs, gelegt werden.

4.3 Exkurs – Empiriokritizismus – Ernst Mach

Im Folgenden, soll der Versuchung, den mannigfaltigen Einordnungen der erkenntnistheoretischen Lehren Ernst Machs, von Lenins geharnischter Kritik bis zum sogenannten „Positivismusstreit“ der Nachkriegszeit, eine weitere hinzuzufügen, widerstanden werden. Es soll hingegen ein kurzer Überblick über Machs Thesen angeboten werden, ergänzt durch ein möglichst schlüssiges Bild der Rezeption durch austromarxistische Akteure, bzw. Akteure die dem austromarxistischen Kreis nahestanden.

Friedrich Stadler weist, am Beginn seines umfassenden, mit Rudolf Haller gemeinsam herausgegebenen Werks über Ernst Mach, bereits auf eine der zentralen Verbindungen zwischen Austromarxismus und dem sogenannten „Empiriokritizismus“ Ernst Machs hin. *„Machs Versuch der historisch-sozialen und evolutionären Fundierung der Wissenschaft korrespondiert mit seiner sozialreformerischen Gesinnung und politischen Praxis – als „drittem Weg“ zwischen Marxismus-Leninismus und liberalistischem Kapitalismus.“*¹³¹

Ähnliches kann, wie später noch weiter ausgeführt werden soll, in Ansätzen auch von der politischen Praxis des Austromarxismus behauptet werden.

Der „rote Faden“, der sich aus Machs wissenschaftstheoretischen Hauptwerken, „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“ aus 1886 und „Erkenntnis und Irrtum“ aus 1905, herauslesen lässt, beschreib einen Erkenntnisweg, der zwar von bestehenden, erkennbaren, Gesetzmäßigkeiten der Umwelt ausgeht, diese jedoch durch wissenschaftliche Systematisierung verwendbar zu machen hat.¹³² Auf eine stark reduzierte Formel gebracht, fasst Mach das eigene wissenschaftliche Programm wie folgt zusammen:

*„Den Fortschritt der Wissenschaft sehe ich, ob es sich nun um die physische oder die psychische Welt handelt in der Anpassung der Gedanken an die Tatsachen und in logischer Beziehung in Anpassung der Gedanken (Vorstellungen) aneinander.“*¹³³

In dieser Definition spiegelt sich die, für Mach zentrale, gleichzeitige Ablehnung sowohl

¹³¹ Stadler 1988, S. 12

¹³² Vgl. Dvorak 2005, S. 55

¹³³ Mach zitiert nach Stadler 1988, S. 23

metaphysischer, als auch einseitig materialistischer Erkenntnismodelle. An dieser Stelle sei noch ergänzend erwähnt, dass Stadler explizit auf die absolute Gegnerschaft Machs gegenüber jeglicher Form von Nationalismus hinweist.¹³⁴

Worin besteht nun aber die Verbindung dieser Konzeption zur austromarxistischen Bewegung? Dvorak erklärt in diesem Zusammenhang, dass die von Mach beschriebene, aktive Beschäftigung zur Verortung der beobachtbaren Phänomene, auf eine progressive, sozial orientierte Ausrichtung bei Mach und dessen Erkenntnistheorie hinweist.¹³⁵ „*Gemäß der Machschen Konzeption war Wissenschaft ein kollektiver, sozialer Prozess der einheitlichen Welterkenntnis und Weltgestaltung (und nicht bloß die Summe der „Erkenntnisse“ genialischer Einzelpersönlichkeiten). Dies wiederum bedeutet eine kulturelle Affinität zu den arbeitenden Klassen, die über eine bloße Sympathie mit der Sache der Arbeiterbewegung weit hinausgeht.*“¹³⁶

Es sei aber ebenso erwähnt, dass etwa Pfabigan gänzlich konträr über das Verhältnis zwischen Austromarxisten und Empirio-kritizismus urteilt. So führt er dieses lediglich auf eine... „...*prinzipielle Offenheit für alle zeitgemäßen intellektuellen Moden (von Richard Wagner bis Ernst Mach)*“ ... zurück¹³⁷, und Mozetic schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er zwar von einer positiven Einstellung, sowohl der Austromarxisten Mach gegenüber, als auch Mach gegenüber der Sozialdemokratie, ausgeht, auf der anderen Seite aber auch festhält, dass die tatsächliche Beschäftigung der Austromarxisten mit den Thesen Machs auf einer sehr oberflächlichen Ebene stecken geblieben sei.¹³⁸

Während für die, gemeinhin als zentral betrachteten, Protagonisten des austromarxistisch-theoretischen Kreises, wie etwa Karl Renner, Otto Bauer oder Max Adler, diese Einschätzung teilweise nachvollzogen werden kann, lässt sie sich, nach Ansicht des Verfassers, für den erweiterten Kreis austromarxistischer Akteure nicht aufrechterhalten. Während etwa Max Adler, aus einer an Kant orientierten Marx-Exegese heraus, mit Machs Thesen wenige Berührungspunkte fand, lässt sich für Friedrich Adler eine enge wissenschaftliche Beziehung zu Ernst Mach dokumentieren.

Neben seinem Werk „Ernst Machs Überwindung des mechanischen Materialismus“, in dem er

¹³⁴ Vgl. Stadler 1988, S. 20

¹³⁵ Vgl. Dvorak 2005, S. 56

¹³⁶ Dvorak 2005, S. 57

¹³⁷ Vgl. Pfabigan 1986, S. 109

¹³⁸ Vgl. Mozetic 1987, S. 34f

davon ausgeht, dass die Begriffe Materialismus und Dialektik bei Marx/Engels, bzw. Erfahrung und Entwicklung bei Mach, deckungsgleich verwendbar wären, übersetzte er auch wichtige Schriften, wie Lenins „Materialismus und Empiriokritizismus“, aus dem Russischen für Mach.¹³⁹ Ebenso lässt sich Friedrich Adlers Engagement für eine einheitliche wissenschaftliche Weltauffassung, die nicht in geistes- und naturwissenschaftliche Erkenntnisgewinnung unterschied, auf die Lehren Ernst Machs zurückführen.¹⁴⁰

Neben Friedrich Adler waren aber auch weitere austromarxistische Persönlichkeiten wie Edgar Zilsel, Carl Grünberg oder Ludo M. Hartmann, sowie die Pioniere der empirischen Sozialforschung wie Marie Jahoda, Paul Lazarsfeld und Hans Zeisel von Mach direkt beeinflusst.¹⁴¹

Eine besonders befruchtende Unterstützung stellten Machs Erkenntnisse aber auch für die wissenschaftliche Tätigkeit von Otto Neurath dar, da durch die Wissenschaftstheorie Ernst Machs ein Grundstein für Neuraths „Wissenschaftliche Weltauffassung“ gelegt war, welche, auf demokratisch-egalitäre Weise, eine Inklusion möglichst breiter Teile der Bevölkerung in einen Bildungs- und Wissenschaftskontext anstrebte.¹⁴² Dazu Pfoser: *„Otto Neurath (...) ist das beste Beispiel für die enge, intensive, wenn auch manchmal spannungsvolle Kohärenz zwischen Wiener Intellektuellenkreisen und der austromarxistischen Kulturbewegung. Der Einfluss des von Mach ausgehenden, im „Wiener Kreis“ kulminierenden Neopositivismus mit seiner antimetaphysischen, „wissenschaftlichen“ Ausrichtung war in der sozialdemokratischen Bildungsarbeit ständig präsent.“*¹⁴³

Aus Gründen des begrenzten Rahmens soll eine weitere Beleuchtung des „Wiener Kreises“ unterbleiben, auf David Josef Bachs Verbindung zu Ernst Mach wird weiter unten noch eingegangen.

Abschließend soll nun die Kritik Lenins an Ernst Machs Wissenschaftsauffassung, wie schon erwähnt in „Materialismus und Empiriokritizismus“ gebündelt, noch kurz umrissen werden. Stadler spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Lenin im Zeitraum nach 1905, bei der Bekämpfung „revisionistischer Tendenzen“, besonders die Lehren Ernst Machs ins Auge

¹³⁹ Vgl. Stadler 1988, S. 49

¹⁴⁰ Vgl. Dvorak 2005, S. 56

¹⁴¹ Vgl. Stadler 1988, S. 46

¹⁴² Vgl. Dvorak 2005, S. 60

¹⁴³ Pfoser 1980, S. 46

gefasst hatte, welche ja auch in russischen sozialistischen Kreisen stark rezipiert wurden.¹⁴⁴

*„Lenins pragmatisches Ziel war die Demaskierung der Machschen Lehre als idealistische, bürgerliche und reaktionäre Philosophie unter dem Deckmantel moderner Naturwissenschaft.“*¹⁴⁵

Albert Fuchs, der in seinem Werk über die „Geistigen Strömungen in Österreich 1867-1918“, mit dem Empiriokritizismus hart ins Gericht geht, versteigt sich in seiner Zustimmung zu Lenins Streitschrift zu einem seltsamen, dogmatische Linientreue durchblitzen lassenden, Furor, der allerdings den Kern der Kritik an den Lehren Ernst Machs sehr offen wiedergibt: *„Der Grund warum Lenin solche Schärfe entfaltete, ist leicht einzusehen. Mach brachte Verwirrung in die intellektuellen Kreise der Arbeiterbewegung, vor allem der russischen. Sein Empirio-Kritizismus war dem dialektischen Materialismus diametral entgegengesetzt. Wer „Machist“ wurde ging als Marxist verloren. Obwohl Mach selbst bewußter Atheist war, ebnete seine Lehre, einfach auf Grund ihres idealistischen Charakters, den Weg für religiöse Ideen.“*¹⁴⁶

4.4 Austromarxismus als theoretisches Konzept

Der bedeutende Unterschied zwischen der ersten Generation von österreichischen Sozialisten, etwa um Victor Adler, und der folgenden Generation sozialdemokratischer Entscheidungsträger, bzw. der Austromarxisten um Otto Bauer, ist nach Maderthamer, in der theoretischen Unterfütterung politischen Handelns auszumachen. Wo in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch eine gefühlsbedingte Bindung zwischen Partei und potenziellem Wähler ausschlaggebend war, gewinnt rund um die Jahrhundertwende eine Weiterentwicklung zu theoretischer Absicherung an Bedeutung.¹⁴⁷

Für diese theoretische Grundstruktur kann der Versuch der Verbindung zwischen, damals aktuellen und teilweise bürgerlich geprägten, Wissenschaftsmodellen, wie dem „Neukantianismus“, oder dem „Positivismus“, mit dem theoretischen Gedankengebäude von Marx und Engels, als konstitutiv angesehen werden.¹⁴⁸ Produkt dieser Bemühungen ist jedoch keine, wiederum in sich abgeschlossene, Wissenschaftstheorie, sondern ein heterogener, an naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten orientierter Theoriekomplex, der weitestgehend auf

¹⁴⁴ Vgl. Stadler 1988, S. 47

¹⁴⁵ Stadler 1988, S. 48

¹⁴⁶ Vgl. Fuchs 1984, S. 208

¹⁴⁷ Vgl. Maderthamer 2006, S. 26

¹⁴⁸ Vgl. Mattl 1986, S. 7

die Anwendbarkeit auf praktische politische Vorhaben und Probleme ausgerichtet ist. Lediglich für Max Adlers Überlegungen ist, obwohl wie bereits erwähnt „neukantianistisch“ geprägt, eine Fokussierung auf theoretische Erörterungen festzuhalten.¹⁴⁹ Die, pragmatisch agierenden austromarxistischen Akteure, verstanden ihre Bewegung, als eine des Zentrums innerhalb unterschiedlicher Ausformungen sozialistischer Politik, wie Reformismus bzw. Bolschewismus.¹⁵⁰ Zentral erscheint hierbei, dass Otto Bauer über großen innerparteilichen Einfluss verfügte und diesen beständig dahingehend nutzte, die Einigkeit der österreichischen Sozialdemokratie aufrechtzuerhalten.¹⁵¹

Als Begriff für diesen Zusammenhalt der sozialdemokratischen Partei Österreichs, war schon am „Hainfelder Einigungs-Parteitag“ 1889, der „Einheitsgedanke“ als konstitutiver Grundsatz akzeptiert worden. Daraus resultierend, vertraten die austromarxistischen Hauptakteure, bei aller Gegensätzlichkeit der politisch-taktischen Ausrichtungen, in wichtigen Fragen, wie dem, von austromarxistischer Seite beständig befürworteten, Anschluss an Deutschland, oder der Ablehnung revolutionären Vorgehens, eine gemeinsame Linie.¹⁵²

Dies gilt jedoch nur für die praktische Seite austromarxistischen Handelns. Auf wissenschaftlicher Seite kann, nach Otto Bauer, für die Periode nach dem ersten Weltkrieg, aufgrund der zu unterschiedlichen Auffassungen der Protagonisten, nicht mehr von einer einheitlichen Schule gesprochen werden.¹⁵³

Grundsätzlich, ist im Fall des Austromarxismus und seiner theoretischen Grundlagen, von einer singulären Ausformung politischen Denkens und Handelns auszugehen, die ebenso singuläre Resultate hervorgebracht hat, auf die, im folgenden Kapitel über den Austromarxismus als Kulturbewegung, noch näher eingegangen wird.

Auf der anderen Seite stehen die, geschichtlich evidenten, Umwälzungen der Jahre ab 1933, was dazu geführt hat, dass die Strategie der vorangegangenen, austromarxistisch mitbestimmten Jahre, immer wieder in Frage gestellt wurde. Leser spricht in diesem Zusammenhang davon, dass... „...die Tragödie des Austromarxismus wie die Otto Bauers nicht zuletzt die eines übergroßen Humanismus, einer echten Verabscheuung der Gewalt

¹⁴⁹ Vgl. Mozetic 1987, S. 48

¹⁵⁰ Vgl. Leser 1968, S. 178ff

¹⁵¹ Vgl. Löw 1986, S. 11

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 13ff

¹⁵³ Vgl. Mozetic 1987, S. 72

war.“¹⁵⁴ Pfoser schlägt in eine ähnliche Kerbe, wenn er... „...*die Schere von Geist und Macht, von Kultur und Revolution, die er (der Austromarxismus, Anm. d. V.) in seiner Strategie zu vereinigen glaubte, die schließlich aber auch in dieser Bewegung weit auseinander klappte.*“ ...als das markante Dilemma der austromarxistischen Bewegung bezeichnet.¹⁵⁵

Als Produkt dieses Dilemmas kann allerdings auch die, im besten Sinn des Wortes, „moderne“ Fokussierung der austromarxistischen Bemühungen, auf eine selbstbestimmte, freie Entwicklung des Individuums in der Gemeinschaft gesehen werden.¹⁵⁶

Im Folgenden, wird auf theoretische Überlegungen einzelner austromarxistischer Vertreter näher eingegangen.

4.4.1 Otto Bauer; „Linzer Programm“ 1926;

Otto Bauers Konzeption des Voranschreitens der sozialistischen Gesellschaftsentwicklung kann als prototypisch für seine verbindende Funktion innerhalb der austromarxistischen Führungsriege gesehen werden. So lehnt er zwar eine radikal-revolutionäre Lösung ab, bzw. projiziert diese in ferne Zukunft, findet aber, durch das Bild vieler kleiner „revolutionärer“ Schritte, zu einer Möglichkeit, sowohl reformistische als auch am radikalen Umsturz orientierte Kräfte, zu binden¹⁵⁷: „*So muß die Arbeiterklasse durch eine Kette von Revolutionen hindurchgehen, nach jeder Revolutionsphase die aus ihr hervorgegangene Übergangsform staatlich-gesellschaftlichen Lebens gegen Rückschläge so lange verteidigen, bis eine neue Revolutionsphase es ihr ermöglicht, die aus der hervorgegangene entstandene Übergangsform im Sturme der Revolution zu einer neuen, höheren Übergangsform weiterzuentwickeln.*“¹⁵⁸

Ein Beispiel der Anwendung dieser Theorie führt etwa Matzl an, der Passagen einer Rede Bauers, vor dem Bund der österreichischen Industrieangestellten im Jahr 1925, wiedergibt. In dieser Rede finden sich die oben angeführten Grundsätze, passgenau übertragen auf die Situation der österreichischen Arbeiterschaft im betreffenden Zeitraum, wieder. So ruft Bauer etwa dazu auf, sich aufgrund der ungünstigen Rahmenbedingungen, auf eine, zeitlich nicht weiter einschränkbare, Phase einzustellen, in der alle Bemühungen der arbeitenden Klasse in Österreich lediglich darauf auszulegen seien, bereits erworbene Rechte wie „*Achtstundentag,*

¹⁵⁴ Leser 1968, S. 468

¹⁵⁵ Vgl. Pfoser 1980, S. 21

¹⁵⁶ Vgl. Böhm 2000, S. 87

¹⁵⁷ Vgl. ebenda S. 59

¹⁵⁸ Bauer zitiert nach Böhm 2000, S. 59

Arbeiterurlaub, oder das bestehende Lohnniveau“ abzusichern.¹⁵⁹

Otto Bauer spricht sich für ein Erringen der Macht auf demokratischem Wege aus, wofür nach, seiner Ansicht, im Speziellen die kleinbäuerliche und kleinbürgerliche Klasse gewonnen werden müsse. Ebenso, ist für ihn auch der Eintritt in eine Koalitionsregierung mit einer bourgeoisen Partei, in diesem Fall der christlich-sozialen Partei der Zwischenkriegszeit, in einer Situation des „Gleichgewichts der Klassenkräfte“, welches er bis ins Jahr 1922 als gegeben ansah, opportun.¹⁶⁰

Erwähnt sei hier auch noch die theoretische Auseinandersetzung mit Rosa Luxemburgs Einschätzung des unumgänglichen Zusammenbruchs des kapitalistischen Systems, aufgrund eines Auseinanderdriftens von Produktion und Konsumtionsfähigkeit. Gegenüber dieser Theorie, die auf einen Zwang zur revolutionären Überwindung des kapitalistischen Systems hinausläuft, formulierten Otto Bauer und Rudolf Hilferding eine austromarxistische „Krisentheorie“, wonach sich die Ausdehnung der Produktion im kapitalistischen System theoretisch unbegrenzt prolongieren lasse.¹⁶¹

Es gibt allerdings auch in Otto Bauers Überlegungen Punkte, an denen eine gewaltsame Machtergreifung durch das Proletariat zu erfolgen hätte. Zum einen kommt Bauer, in Anbetracht der bis dahin stattgefundenen Ereignisse, in seiner 1936 veröffentlichten Schrift „Zwischen zwei Weltkriegen“, zur Einsicht, dass ein gewaltfreier Übergang zur sozialistischen Ordnung nicht mehr möglich sei.¹⁶² Zum anderen lässt sich schon dem, stark von Bauer geprägten, „Linzer Programm“ von 1926 entnehmen, dass im Falle der antidemokratischen Machtergreifung der politischen Gegner, gewaltsame Maßnahmen der Arbeiterbewegung legitim seien, welche auch das Mittel eines, durch die organisierte Arbeiterschaft, vorangetriebenen Bürgerkriegs einschließen könnte.¹⁶³

Dieses „Linzer Programm“ von 1926 steht zwar, in seiner praxisnahen Ausrichtung, beispielhaft für die zweite, reformorientierte, Phase des Austromarxismus. Ergänzend sollen, im Rahmen dieser Diskussion austromarxistischer Theorie, aber ebenso die kulturpolitischen Leitlinien des Programms Erwähnung finden.

So definiert das Parteitageprogramm von 1926, die Unterschiede von bourgeois- und

¹⁵⁹ Vgl. Mattl 1986, S. 83

¹⁶⁰ Vgl. Böhm 2000, S. 69ff

¹⁶¹ Vgl. Mattl 1986, S. 85ff

¹⁶² Vgl. Böhm 2000, S. 126

¹⁶³ Vgl. Programm der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs 1926; 1989, S. 124

Arbeiterkultur als... „...Kampf zwischen einer Gesellschaftsordnung, die die Kultur der wenigen auf die Kulturlosigkeit ausgebeuteter Massen gründet, und einer Gesellschaftsordnung, die das Kulturerbe dem ganzen Volk zueignet, das ganze Volk zu einer Kulturgemeinschaft verknüpft.“¹⁶⁴

Ebenso wird, in einem Abschnitt des Programms über Kulturpolitik, der in seiner Kürze an heutige kulturpolitische Grundsatzserklärungen in Partei- oder Regierungsprogrammen erinnert, festgehalten, welcher Weg zu dem, zuvor genanntem, Ziel führen soll: *„Die Sozialdemokratie (...) fördert den Ausbau des Volksbildungswesens und der volkstümlichen Kunstpflege. Sie unterstützt alle Anstrengungen der vorgeschrittensten Schichten der Arbeiterklasse, sich die Errungenschaften der Wissenschaft und der Kunst anzueignen und sie mit den sich allmählich aus den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse selbst entwickelnden, vom Geiste ihres Befreiungskampfes erfüllten Kulturelementen und Keimzellen der werdenden proletarisch-sozialistischen Kultur zu verschmelzen“*.¹⁶⁵

Ob, diese, für David Josef Bach zweifelsohne bedeutsamen, kulturpolitischen Vorstellungen, unter Berücksichtigung der zuvor angeführten Theorien zu Arbeiterkultur, umgesetzt wurden, soll in den Betrachtungen am Schluss dieser Arbeit diskutiert werden.

4.4.2 Karl Renner; Max Adler;

Nach Otto Bauer, soll nun noch kurz auf theoretische Ausgangspositionen bei Karl Renner und Max Adler eingegangen werden. Hierbei sollen die bildungspolitischen Vorstellungen Max Adlers vorerst noch ausgenommen werden, da sie weiter unten noch behandelt werden.

Karl Renner, der einzige austromarxistische Akteur, der nach dem zweiten Weltkrieg noch in hohen politischen Funktionen tätig war, ist wohl jene Persönlichkeit der austromarxistischen Kernakteursgruppe, die sich in ihrer politischen Analyse am weitesten von den marxischen Ansichten abkoppelte.

So ist etwa bei Renner zu lesen, dass an den Thesen von Marx nicht gerüttelt werden könne und solle, dass sich jedoch seit dem Zeitpunkt der Entstehung eben jener, aufgrund von gesellschaftlichen Weiterentwicklungen, eine gänzlich andere Ausgangssituation zur Beurteilung von politischer Aktion ergeben habe. Als Beispiel führt Renner etwa seine These der „Durchstaatlichung der Ökonomie“ an, welche von einer sozial-solidarischen

¹⁶⁴ Programm der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs 1926; 1989, S. 122

¹⁶⁵ Ebenda, S. 132

Durchdringung der kapitalistischen Wirtschaftsordnung, von Innen heraus, ausgeht.¹⁶⁶

Durch diese, stark der reformerischen Fraktion der sozialdemokratischen Partei zugeneigte, Position, machte sich Renner naturgemäß zur Zielscheibe harscher Kritik von Vertretern einer revolutionären Grundeinstellung. Leo Trotzki etwa kam, durch die Bekanntschaft mit Renner, zu der Annahme, dass der „typische Austromarxist“ einem Revolutionär diametral gegenüberstehe.¹⁶⁷

Max Adler hingegen präsentierte sich in innerparteilichen Disputen gerne als, der revolutionären Idee verpflichtetes, marxistisches „Gewissen“ der Partei.¹⁶⁸ Abgesehen von seiner umfangreichen und stark rezipierten Produktion theoretischer Texte, übte er jedoch in der sozialdemokratischen Partei, sowohl vor dem ersten Weltkrieg als auch in der Zwischenkriegszeit, keine nennenswerten Funktionen aus und kann somit als weitestgehend politisch isoliert betrachtet werden. Bemerkenswert ist, dass Adler in der ersten, potentiell revolutionären Phase des Austromarxismus der Jahre 1918 bis 1920, auf der Seite der Parteiführung, gegen revolutionäre Aktionen und Räte Stellung bezog und auch in der Frage des Anschlusses an Deutschland nicht von der vorgegebenen Parteilinie abwich.¹⁶⁹

4.4.3 Otto Neurath

Zum Abschluss dieses Kapitels zu austromarxistischer Theorie, sollen noch einige der, für diese Untersuchung relevanten, Überlegungen Otto Neuraths, anhand dessen Schrift „Lebensgestaltung und Klassenkampf“, wiedergegeben werden.

Zu Beginn dieser theoretischen Abhandlung weist Otto Neurath pragmatisch darauf hin, dass sich die ArbeiterInnenschaft ihrer aktuellen, noch von einer kapitalistisch-ökonomischen Ordnung geprägten, Situation bewusst sein müsse und somit ein „rein sozialistische Handeln“ noch hintanzuhalten wäre: *„Heute so handeln wie in einer sozialistischen Gemeinschaft, kann manchmal die Stoßkraft des Proletariats lähmen, die sozialistische Zukunft schädigen.“*¹⁷⁰

Neurath verdeutlicht jedoch auch die, nach seiner Einschätzung, immer weiter voranschreitende „wissenschaftliche Denkweise“, welche auf Grundlage der, komplexe Zusammenhänge verdeutlichenden, Statistik, auch bildungsferne Personen immer besser

¹⁶⁶ Vgl. Renner 1989, S. 64ff

¹⁶⁷ Vgl. Löw 1986, S. 59

¹⁶⁸ Vgl. Debatte zur politischen Lage nach dem 15. Juli 1927; 1989, S. 177ff

¹⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 66ff

¹⁷⁰ Neurath 1928, S. 9

erreiche.¹⁷¹ Als bildungspolitische Probleme stuft der Verfasser sowohl den, durch ein ungünstiges Verteilungsverhältnis von Arbeit- und Freizeit entstehenden, Zeitmangel, wie die Problemstellung ein, dass vorhandene Bildungs- wie Kulturgüter größtenteils bürgerlichen Ursprungs seien.¹⁷² „Erst nach dem Siege des Proletariats wird die Bildung, die Kunst allen zuteil werden, die ihrer heute noch entbehren müssen. Dann erst wird in größerem Umfang eine der sozialistischen Ordnung angepasste Kunst entstehen.“¹⁷³

Daraus folgend, fordert Neurath ein Aufbrechen des bürgerlichen Bildungsprivilegs und ein Entkoppeln der Bildungschancen von familiärer Herkunft.¹⁷⁴

Abschließend sei noch Otto Neuraths Überlegung erwähnt, dass sich die Arbeiterbewegung am schlüssigsten auf den antiken Philosophen Epikur zu beziehen habe, da dessen Anspruch, so viele Menschen wie möglich ein glückhaftes Dasein zu lehren, am genauesten mit sozialistisch-egalitären Zielsetzungen korrespondiere.¹⁷⁵

4.5 Austromarxistische Kulturbewegung, das „Rote Wien“;

Die überwältigende Dichte und Nachhaltigkeit der Bemühungen der austromarxistischen Bewegung in der Zwischenkriegszeit, den bereits erwähnten „Way of Life“ von Arbeiterinnen und Arbeitern zu verbessern, sowie deren Klassenbewusstsein zu stärken, kann nach Ansicht des Verfassers als umfassend belegt angesehen werden. Aus diesem Grund sollen die offensichtlichen, städtebaulichen, wohlfahrtsstaatlichen, oder die Gründung von ArbeiterInnenvereinen begünstigenden Bemühungen, an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Der Fokus der Betrachtungen wird hingegen auf die, sozialdemokratische Bestrebungen konstituierenden, Grundannahmen zur Kulturbewegung, sowie auf bildungspolitische Konzepte gerichtet.

Weidenholzer konstatiert für die austromarxistische Bewegung eine Verschiebung der zentralen Anliegen, weg von systemumwälzenden, politischen wie wirtschaftlichen Bestrebungen, hin zu einer umfangreichen gesellschaftlichen Veränderung, durch das Bereitstellen und Vermitteln von kulturellen Werten. Als Grund hierfür, kann das Ausscheiden der sozialdemokratischen Partei aus der österreichischen Bundesregierung im Jahr 1920 angesehen werden. Konnten dem vormaligen christlich-sozialen Koalitionspartner, zuvor

¹⁷¹ Vgl. Neurath 1928, S. 13

¹⁷² Ebenda, S. 22ff

¹⁷³ Neurath, 1928, S. 27

¹⁷⁴ Vgl. Neurath 1928, S. 64ff

¹⁷⁵ Vgl. Ebenda, S. 134

noch bedeutende Verbesserungen für die arbeitende Bevölkerung, wie ein neues Urlaubs- und Betriebsrätegesetz, oder die Einführung des 8-Stunden-Arbeitstages abgerungen werden, mussten nun neue, außerparlamentarische, jedoch der demokratischen Staatsordnung entsprechende, Formen der politischen Arbeit gefunden werden.¹⁷⁶ Dazu Otto Kanitz: *„Gegenwärtig ist das Proletariat auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet zur Abwehr gezwungen. Es gibt jedoch ein Gebiet, auf dem wir Neuland erobern können: das ist das Gebiet der revolutionären sozialistischen Erziehung.“*¹⁷⁷

Die sozialistische Erziehung sollte zu einem Bruch mit der, Unterdrückung perpetuierenden, bürgerlichen Kultur führen, von welcher Arbeiterinnen und Arbeiter, sowie deren Kinder, aber ohnehin größtenteils ausgeschlossen waren. Max Adlers Konzept der „Neuen Menschen“, welches zu großer Bekanntheit gelangte, beinhaltete neben dieser, an schulischer Bildung orientierten Prämisse, auch die, schon von Otto Neurath geforderte, Abkopplung des Bildungswegs von familiären Voraussetzungen.¹⁷⁸ Unter Einbeziehung weiterer bedeutender austromarxistischer Bildungspolitiker wie Richard Wagner, oder Josef Luitpold Stern, fasst Weidenholzer die bildungspolitischen Zielsetzungen des „Roten Wien“, zu einer Erziehung zu Klassenkampf, Solidarität, Aktivität und Intellektualität zusammen.¹⁷⁹ Richard Wagner, Leiter der sozialdemokratischen Gewerkschaftsschulen, betonte in diesem Zusammenhang besonders die Notwendigkeit, Arbeiterinnen und Arbeiter, sowie deren Kinder von der „Einflußsphäre der bürgerlichen Gesellschaft“ zu entkoppeln, wobei besonderes Augenmerk auf kapitalistisch geprägte Bildungseinrichtungen wie Kirche, Medien, oder Schule zu richten sei.¹⁸⁰

Der Anspruch, die ArbeiterInnenklasse zu einem kulturellen Gegenpol zur bürgerlichen Gesamtkultur erblühen zu lassen, findet sich allerdings bereits weit früher bei Victor Adler:

Bildung ist ein Wort und hat genau so viel Inhalt, wie der zu denken imstande ist, der es ausspricht. Das, was man gewöhnlich darunter versteht, das, was die bürgerliche Gesellschaft als Bildung anerkennt das ist vor allem die Fähigkeit orthographisch zu schreiben, orthographisch zu reden, orthographisch zu essen und orthographisch sich anzuziehen. Dann muß man noch ein gewisses Quantum von Dichtern, Komponisten und

¹⁷⁶ Vgl. Weidenholzer 1981, S. 60f

¹⁷⁷ Kanitz zitiert nach Weidenholzer 1981, S. 64

¹⁷⁸ Vgl. Adler 1989, S. 90ff

¹⁷⁹ Vgl. Weidenholzer 1981, S. 69

¹⁸⁰ Vgl. Pfoser 1980, S. 41

Philosophen dem Namen nach Kennen und muß beiläufig wissen wann man im Theater Bravo zu rufen hat. ¹⁸¹ Im Gegensatz dazu, definiert Adler die Zielrichtung von ArbeiterInnenkultur, und der zu ihr führenden Bildung, als Streben nach Selbsterkenntnis, Erkennen der gesellschaftlichen Zusammenhänge und aktivem Gestalten des Lebens.¹⁸²

Wo sich allerdings Victor Adlers 1867 geäußerte Vorstellungen auf eine zukünftige Entwicklung richteten, hatten sich kultur-, sowie bildungspolitische Maßnahmen der austromarxistischen Entscheidungsträger binnen kürzester Zeit inhaltlich zu bewähren.

Pfoser spricht in diesem Zusammenhang vom Versuch der Etablierung einer „Zweiten Macht“, der sozialdemokratischen Bewegung, die gegenüber der bürgerlichen Macht in Stellung gebracht werden sollte.¹⁸³ Das dieses Bestreben in eindrucksvoller Manier verwirklicht wurde, lässt sich auch zahlenmäßig belegen: *„Ende 1927 gehörten insgesamt 368.602 Personen der Wiener Partei an, die Zahl der Gewerkschaftsmitglieder überschritt die 500.000. (...) 79 Prozent aller männlichen und 35 Prozent aller weiblichen Wähler, die im April 1927 in Wien sozialdemokratisch gewählt hatten, waren nicht nur Wähler der Partei, sondern organisierte Sozialdemokraten.* ¹⁸⁴

Dachorganisation für die sozialdemokratische Bildungsarbeit, war die „Zentralstelle für das Bildungswesen“. Allerdings sei darauf hingewiesen, dass dieser, erst im Jahr 1928, für das gesamte österreichische Bundesgebiet gültige, verbindliche, einheitliche Standards gegeben werden konnten.¹⁸⁵

Ergänzend ist zu erwähnen, dass bei aller Forcierung der, austromarxistisch geprägten, Bildungseinrichtungen wie Gewerkschaftsschulen oder Parteihochschule, ein absolutes Verschließen gegenüber der gesamtgesellschaftlichen Bildungslandschaft nicht stattfand. So wurde mit den, grundsätzlich politisch „neutralen“, Volkshochschulen weiterhin kooperiert. In diesem Zusammenhang weist etwa Dvorak darauf hin, dass die, an den Wiener Volkshochschulen stattfindende, Volksbildung der Zwischenkriegszeit Bildungsinhalte vermittelte, die trotz ihres neutralen politischen Anspruchs zu einer Förderung von ArbeiterInnenbildung beitrug. Diese Situation war durch die Vermittlung von Bildungsinhalten, welche auch auf den Erkenntnissen der wissenschaftlichen Auffassungen

¹⁸¹ Adler, zitiert nach Langewiesche 1980, S. 367

¹⁸² Vgl. Langewiesche 1980, S. 367

¹⁸³ Vgl. Pfoser 1980, S. 21

¹⁸⁴ Pfoser, 1980, S. 48

¹⁸⁵ Vgl. Pfoser 1980, S. 51

des „Wiener Kreises“ beruhen, gegeben. Der Erwerb von Fähigkeiten zur Selbstermächtigung im Bildungsbereich, wies eine starke Parallelität zur Konzeption von ArbeiterInnenbildung bei Otto Neurath auf.¹⁸⁶

4.5.1 Kritik an der austromarxistischen Kulturpolitik

Kritische Stimmen zur austromarxistischen Kulturpolitik wurden, neben der unausweichlichen Verdammung sozialdemokratischer Bestrebungen von Seiten der damaligen politischen Hauptgegner, auch aus der eigenen Partei heraus laut. Neben organisatorischen Bestrebungen, das beinahe unüberschaubare Kulturangebot, in Anlehnung an den deutschen „Sozialistischen Kulturbund“, auf eine einheitliche Plattform zu stellen, welche vor allem von Josef Luitpold Stern unternommen wurden, aber letztendlich nicht verwirklicht werden konnten, gewannen auch mahnende Stimmen an Bedeutung, die vor einer Überhöhung von Veränderungen im Bereich einer äußerlichen Lebensgestaltung warnten. So wies etwa Otto Neurath darauf hin, dass bei aller Fokussierung auf eine einheitliche Fortschrittsbewegung, die individuelle, freie, experimentierende Stoßrichtung in der austromarxistischen Arbeiterkulturbewegung nicht, aus den Augen verloren werden dürfe.¹⁸⁷

Pfoser erkennt, als austromarxistisches Hauptanliegen, eine parallele Weiterentwicklung auf politischem wie kulturellem Wege, wobei statt der avisierten Anhäufung von Macht und Kultur eine gegenläufige Tendenz sichtbar wurde. Entwickelte sich die austromarxistische Kulturbewegung im Laufe der 1920er Jahre stark weiter, stagnierte die politische Seite ganz augenscheinlich.¹⁸⁸

Doch auch die Kulturbewegung kann, nach Pfoser, kritisch beleuchtet werden, da bei genauerer Betrachtung vieler Errungenschaften, unter der proletarisch-kulturellen Oberfläche, sehr schnell ein unverändert bürgerlicher Kern zum Vorschein käme.¹⁸⁹

Zu ähnlichen Resultaten gelangt auch Weidenholzer, der die kulturellen Bemühungen austromarxistischer Verantwortlicher, in die zwei Bereiche „Erziehungsarbeit“, sowie „Kulturarbeit“, weiter unterteilt. Ersterem wird in diesem Zusammenhang eine, an marxistischen Werten orientierte Ausrichtung zugeordnet, während Letzterem ein Verbleib in

¹⁸⁶ Vgl. Dvorak 2005, S. 64f

¹⁸⁷ Vgl. Pfoser 1980, S. 45ff

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 30f

¹⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 50

bürgerlichen Bedeutungszusammenhängen attestiert wird.¹⁹⁰ Des Weiteren wird, in Anlehnung an die, weiter oben angeführte, Kritik von Otto Neurath, auf die negativen Auswirkungen der Überbewertung eines „sozialistischen Sittenkodex“ hingewiesen. Auch eine fehlende, gebündelte „Stoßrichtung“ der umfassenden Kulturbemühungen, habe sich auf die Gesamtbewegung schwächend ausgewirkt.¹⁹¹

Zu einer gänzlich anderen Auffassung der austromarxistischen Kulturbewegung kommt hingegen Dieter Langewiesche, in seiner Untersuchung über die „Freizeit des Arbeiters in der 1. Republik“. Der deutsche Sozialforscher führt an, dass eine, zu stark auf die Überwindung aller bürgerlichen Kulturelemente gerichtete, Politik, die Bewegung ebenso von der tatsächlichen Lebensrealität der einzelnen Arbeiterin, des einzelnen Arbeiters, entfernt hätte, wie eine zu eng an klassenkämpferischen Prinzipien orientierte Ausrichtung ebendieser.¹⁹²

„Die Bildungsarbeit der sozialistischen Arbeiterbewegung (...) versuchte zwar die Mitglieder kulturell anzuregen und zu lenken, sie überforderte und entmündigte ihre Mitglieder jedoch nicht durch ein Kulturprogramm das wenige „Wissende“ entwarfen und die Vielen zu übernehmen hatten. Die österreichische Arbeiterbewegung bot vielmehr ihren Mitgliedern ein abgestuftes Programm an, das auf die vielfältigen Aufgaben der Arbeiterbewegung in Staat und Gesellschaft zugeschnitten war und die unterschiedlichen Ansprüche in der Mitgliederschaft selbst berücksichtigte.“¹⁹³

Im Folgenden wird, als Überleitung zu den Erörterungen über die Bildungsbemühungen David Josef Bachs, auf einige weitere Voraussetzungen für das Schaffen des Kulturpolitikers eingegangen. Hierbei werden, neben der fiskalpolitischen Grundlage durch den Wiener Stadtrat Hugo Breitner, auch schulreformerische Ansätze, sowie musikalische Betätigung in der ArbeiterInnenschaft vor 1918, erörtert.

4.5.2 ArbeiterInnen und Musik vor 1918

Wie schon weiter oben angeführt, lagen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wurzeln der von ArbeiterInnen und Arbeitern gepflegten Musik, zumeist im Bereich der, im privaten Bereich erzeugten und rezipierten, traditionellen Volksmusik-Melodien. Es kann aber für diesen Zeitraum auch ein starker Anstieg der Pflege musikalischer Ausdrucksformen im, Rahmen von Arbeitergesangsvereinen festgestellt werden.

¹⁹⁰ Vgl. Weidenholzer 1981, S. 277

¹⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 276ff

¹⁹² Vgl. Langewiesche 1980, S. 374

¹⁹³ Langewiesche 1980, S. 374

Große Bedeutung kommt bei dieser Entwicklung naturgemäß der Implementierung des Vereinsgesetzes im Jahr 1867 zu.¹⁹⁴ Aber auch der Konsolidierung der sozialdemokratischen Partei Österreichs, im Rahmen des Parteitages von Hainfeld in 1888, kann in dieser Hinsicht eine deutliche Auswirkung beigemessen werden¹⁹⁵.

Die, in den Arbeitergesangsvereinen verwendete Chor-Literatur, speiste sich jedoch zum überwiegenden Teil aus bürgerlichem Liedgut welches, in sogenannten „Liedertafeln“ zusammengefasst, vorlag. Chorwerke hochkulturell anerkannter Komponisten, sowie Arbeiterlieder mit systemkritischer Unterfütterung, bildeten lediglich einen weitaus kleineren Teil der gesanglichen Aktivitäten. Seidl weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Verwendung des bürgerlichen „Liedertafelstils“ auf eine Verknappung hochwertiger, neuer Chormusikliteratur zurückgeführt werden könne. Entstanden könnte diese Verknappung sein, da sich, durch die große Bedeutung der sinfonischen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, viele Komponisten nicht mehr der Erzeugung von Chormusik widmeten.

Die Verwendung der Liedertafeln kann kritisch betrachtet werden, da sich darin sowohl chauvinistische, wie nationalistische Elemente wiederfinden lassen.¹⁹⁶ Dies erscheint besonders bemerkenswert, da sich, etwa nach Flotzinger, die Arbeitergesangsvereine ursprünglich in Abgrenzung zu bürgerlichen Gesangsvereinen konstituiert hatten, welche häufig besonderen Wert auf die Betonung ihrer Zugehörigkeit zu einem explizit „deutschen“ Kunstverständnis legten.¹⁹⁷

Im Zuge des Aufschwungs der Arbeitergesangsvereine bis zum Beginn des 1. Weltkriegs, kommt es, neben der stark ansteigenden Zahl der einzelnen Vereine (1912 waren es schon 330 in ganz Österreich), auch zur Schaffung von spezifischen „Arbeiterliedern“. Als Hauptakteure dieser Entwicklung können Josef und Andreas Scheu angesehen werden. Auf Josef Scheu geht etwa auch das 1868 verfasste „Lied der Arbeit“ zurück.¹⁹⁸ Kannonier führt allerdings an, dass für die gesamte Arbeitermusikbewegung, bis zur Machtergreifung durch den Austrofaschismus, nicht von der Ausformung eines genuinen „neuen Stils“ von explizit aus der Arbeiterbewegung hervorgegangener Kunst, oder präziser formuliert, Musik, gesprochen werden kann. Einzelne engagierte Keimzellen hätten nicht zu einer Kunstsprache geführt, die

¹⁹⁴ Vgl. Seidl 1989, S. 84

¹⁹⁵ Vgl. Kannonier 1981, S. 21

¹⁹⁶ Vgl. Seidl 1989, S. 69

¹⁹⁷ Vgl. Flotzinger 1981, S. 373

¹⁹⁸ Vgl. Seidl 1989, S. 22ff

einer musikalischen Arbeiterkultur zu einer ersten Blüte verholfen hätte.¹⁹⁹

Es kann festgehalten werden, dass sich die Arbeitermusikbewegung vor 1918 grundsätzlich auf den Gesang beschränkte. Instrumentalmusik stellte für die, zumeist des Notenlesens nicht mächtigen, Arbeiterinnen und Arbeiter eine ebenso hohe Hürde dar, wie der Mangel an funktionstüchtigen Musikinstrumenten. Des Weiteren fanden die Arbeitergesangsvereine, in der Zeitspanne bis zum Ende des 1. Weltkriegs, nicht unter einer einheitlichen Dachorganisation zusammen und es kam zu einer fortschreitenden Distanzierung zu politisch-ideologischen Kerngedanken der ArbeiterInnenbewegung.²⁰⁰

Kotlan-Werner weist darauf hin, dass für die ArbeiterInnenschaft der beschriebenen Zeitspanne, ein Kontakt mit qualitativ hochstehender Musik, nahezu ausgeschlossen war. Einzige Gelegenheit hierfür stellten die wenigen Stücke anerkannter Komponisten dar, die im Rahmen der Arbeitergesangsvereine erarbeitet werden konnten. Dies kann als Bestätigung dafür angesehen werden, von einem beinahe vollständigen Ausschluss der ArbeiterInnen, vom hochkulturellen Bereich zu sprechen, welcher nicht nur auf die ökonomische Lage der ArbeiterInnenklasse zurückgeführt werden kann, sondern auf eine umfassende soziale Exklusion, eine „Sonderung der Stände“.²⁰¹ Während Begüterten, die prinzipielle Möglichkeit zur Rezeption jeglicher musikalischer Formen offenstand, lässt sich dies für ArbeiterInnen definitiv nicht behaupten. Hochkulturelle Musik fand ihren Weg bis zu den unteren Klassen, wenn überhaupt, dann nur in bearbeiteten, vereinfachten Fassungen.²⁰²

4.5.3 Schulbildung – Otto Glöckel

Bei der Umsetzung von austromarxistischen Erziehungszielen, wurde die Reformierung der schulischen Bildung als unumgänglicher Grundbaustein erkannt. Wichtigster Akteur dieser Bestrebungen war der Pädagoge und spätere Bildungspolitiker Otto Glöckel, der durch seine schulreformerische Tätigkeit in den Jahren von 1919 bis 1934, zu einem der bedeutendsten Akteure der austromarxistischen Bewegung wurde. Glöckel war von April 1919 bis Oktober 1920, als Unterstaatssekretär für Bildung, Regierungsmitglied und wechselte nach dem Austritt der sozialdemokratischen Partei aus der Regierung, in die Wiener Kommunalpolitik, wo er von 1922 bis 1934, als Präsident des Wiener Stadtschulrates, weiter an der Umsetzung

¹⁹⁹ Vgl. Kannonier 1981, S. 133

²⁰⁰ Vgl. Seidl 1989, S. 49

²⁰¹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 45ff

²⁰² Vgl. Flotzinger 1981, S. 375

seiner Reformkonzepte arbeitete.²⁰³

Festzuhalten ist, dass zentrale Anliegen der „Schulreform“ Otto Glöckels, bis 1934 nicht vollumfänglich realisiert werden konnten. Dies verwundert jedoch angesichts der Tatsache nicht weiter, dass die Umstellung der Schulen auf ein Gesamtschulprinzip, Verwirklichung der Durchlässigkeit des Schulsystems, unabhängig von der sozialen Lage der Eltern, und die Ablehnung religiöser Inhalte innerhalb der Klassenzimmer, augenscheinlich auch bis ins zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts noch nicht umgesetzt werden konnten.²⁰⁴

Neben diesen, heftig umstrittenen Punkten, konnten allerdings andere Reformbestrebungen im schulischen Bereich teils vollumfänglich, teils in Ansätzen realisiert werden. Auf der politischen Grundlage des „Roten Wien“ aufbauend, ließ sich etwa der Umbau der Grundschulstruktur, weg von der fünfjährigen Volks- und dreijährigen „Bürger“-Schule, hin zu einer, mit der Unterstufe der Gymnasien parallel verlaufenden, vierjährigen Hauptschule bewerkstelligen. Ebenso konnte die „Unentgeltlichkeit der Lehrmittel“ für alle Schülerinnen und Schüler gewährleistet werden und 1922 wurde das „Pädagogische Institut der Stadt Wien“ gegründet.²⁰⁵ Allen Reformschritten, die Otto Glöckel und seine MitarbeiterInnen, gegen teils übermächtige Beharrungstendenzen zu verwirklichen suchten, lag dabei die reformpädagogische Erkenntnis zugrunde, dass eine Umstellung von der, bisher vorherrschenden, „Drillschule“ zu einer „Arbeitsschule“ verwirklicht werden müsse, welche die individuellen Bedürfnisse der SchülerInnen zu erkennen und diese zu eigenständiger Persönlichkeitsbildung zu ermutigen habe.²⁰⁶

Als Beispiel für die, aufgrund der politischen Kräfteverhältnisse, äußerst mühsam zu erkämpfenden Fortschritte im Bildungsbereich, soll nun noch die, von Glöckel ab 1919 vorangetriebene, Einführung eines neugestalteten Volksschul-Lehrplanes kurz umrissen werden.

Nach Otto Glöckels Amtsantritt als Unterstaatssekretär für das Unterrichtswesen, forcierte er die Zusammenstellung neuer Lehrpläne für die österreichischen Volksschulen, da die existierenden, noch auf Zielvorgaben aus dem Jahr 1874 zurückreichten und somit schon lange einer gründlichen Überarbeitung bedurften. Der Elan des reformorientierten Bildungspolitikers wurde jedoch, von Seiten des Koalitionspartners, beständig gebremst und

²⁰³ Vgl. Mayer 1964, S. 172ff

²⁰⁴ Vgl. Pott 1990, S. 20

²⁰⁵ Vgl. Mayer 1964, S. 176

²⁰⁶ Vgl. Dvorak, 2001, S 307

schließlich wechselte Glöckel schon 1920 in die Wiener Stadtpolitik. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, sich weiterhin für diese Thematik einzusetzen und so wurde nach einem, mehr als zehnjährigen, politischen Tauziehen, sowie diversen Schulversuchen und Versuchslehrplänen, 1930 ein überarbeiteter Volksschul-Lehrplan für das gesamte Bundesgebiet eingeführt.²⁰⁷

In seiner Gesamtheit kann dieser, gemessen an Otto Glöckels ursprünglichen Intentionen, zwar nur als kompromissbedingter Teilerfolg angesehen werden, einzelne Schritte in eine reformpädagogisch orientierte Richtung blieben allerdings enthalten.

Als, für diese Untersuchung von Relevanz, kann im Kontext der Schulreform, primär, die frühe schulmusikalische Bildung betrachtet werden. In diesem Zusammenhang, äußerte sich etwa Anna Lechner, die, neben Hans Enders und Gustav Moißl, die Vermittlung von Musikerziehung am, bereits erwähnten, pädagogischen Institut der Stadt Wien betreute, positiv über die, im neu implementierten Volksschul-Lehrplan enthaltenen, Änderungen im musikerzieherischen Bereich. Ziel sei... „...*die Befähigung am musikalischen Leben teilzunehmen (...) Sie manifestiert sich in musikalischer Eindrucksbereitschaft und Ausdrucksfähigkeit.*“²⁰⁸

Anschließend soll, in einem kurzen Exkurs, auf ein weiteres reformpädagogisches Projekt im erweiterten Umfeld der austromarxistischen Bewegung hingewiesen werden.

4.5.4 Exkurs – „Schwarzwald-Schule“ – Eugenie Schwarzwald

Als Otto Glöckel 1919 zum Unterstaatssekretär für Unterricht berufen wurde, installierte er, als eine seiner ersten Amtshandlungen, eine „Schulreformabteilung“, welche die avisierten Reformvorhaben in konkrete Projekte ummünzen sollte. Bei der Auswahl geeigneter, pädagogisch erfahrener, Persönlichkeiten für dieses Gremium, sowie für weitere zentrale Positionen der in den nächsten Jahren realisierten Institutionen der Schulreform, wie etwa dem, bereits erwähnten, Pädagogischen Institut der Stadt Wien, griff Otto Glöckel auch auf Erzieherinnen und Erzieher zurück, die in einem besonderen Umfeld, bereits eindrucksvolle Erfahrungen mit reformpädagogischem Unterricht gesammelt hatten: Dem Schulreformwerk von Eugenie Schwarzwald.²⁰⁹

Eugenie Schwarzwald und ihr Werk erfreuen sich nicht gerade exorbitanter Bekanntheit, was, nach Streibel, darauf zurückzuführen ist, dass, auch in Unterschied etwa zu Maria Montessori,

²⁰⁷ Vgl. Dangl 1973, S. 19ff

²⁰⁸ Lechner zitiert nach Dangl 1973, S. 163

²⁰⁹ Vgl. Adam 1996, S. 50

nach der, 1872 nördlich von Czernowitz geborenen und 1940 in Zürich verstorbenen Pädagogin, weder eine der von ihr geleiteten Bildungseinrichtungen, noch eine eigenständige reformpädagogische Ausrichtung benannt wurde.²¹⁰

Nichtsdestotrotz, ist das Wirken von Eugenie Schwarzwald, für die bildungspolitische Landschaft der Zwischenkriegszeit und damit auch für die hier vorliegende Untersuchung, von Bedeutung. Schwarzwald übernahm 1901, als erste Direktorin Wiens, die Leiterin des „Mädchenlyzeums“ am Franziskanerplatz 5. Bis zur ihrer Vertreibung durch den Faschismus 1938, arbeitete die Pädagogin an der Errichtung eines, immer weitere Kreise ziehenden Schulwerks, welches vor allem fortschrittliche Unterrichtsmethoden, den Abbau von geschlechtsbedingter Diskriminierung und die Vermittlung von Bildungsinhalten durch exzellente Vortragende forcierte.²¹¹ In den Worten Eugene Schwarzwalds: *„Die Schule muß versuchen, eine Künstlereigenschaft die alle Kinder besitzen, die Vitalität, zu erwecken und zu erhalten. Der Lehrer muß fühlen, daß man Autorität nicht erwerben kann, daß Disziplinhalten nichts anderes ist als ausgezeichnete Unterricht, daß Langeweile ein Gift ist, welches Kindern nicht einmal in kleinsten Dosen gereicht werden darf.“*²¹²

Neben ihrer Tätigkeit als Schulleiterin, organisierte Eugenie Schwarzwald ab 1915 auch Ferienheime, bzw. Ferienkurse, in deren Rahmen sich auch Kontakte zu Persönlichkeiten wie Paul Lazarsfeld oder Jenny Adler ergaben.²¹³

Das weit verzweigte persönliche Netzwerk der Pädagogin kann auch als bedeutende Möglichkeit angesehen werden, profunde Vortragende für ihre Schule zu gewinnen.

In ihrer Privatwohnung in der Wiener Josefstädterstraße, etablierte Schwarzwald einen der wichtigsten Salons Wiens, der sich, als Treffpunkt bedeutender VertreterInnen der wissenschaftlichen und künstlerischen Elite, großer Beliebtheit erfreute. Persönlichkeiten wie Arnold Schönberg, Egon Wellesz, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, oder Edgar Zilsel verkehrten nicht nur im schwarzwaldschen Haus, sondern unterrichteten auch an Eugenie Schwarzwalds Schule.²¹⁴ Dvorak beschreibt das, hinter der Verpflichtung namhafter, künstlerisch-fortschrittlicher, Vortragender stehende Konzept folgendermaßen: *„...wer schon früh im Leben, im Alltag, etwa in der Schule, an die Nähe zur Moderne gewöhnt wird, gibt die damit verbundenen Denk- und Verhaltensweisen im späteren Leben nicht mehr ohne Weiteres*

²¹⁰ Vgl. Streibel 1996, S. 9

²¹¹ Vgl. Göllner 1996, S. 43ff

²¹² Schwarzwald zitiert nach Göllner 1996, S. 44

²¹³ Vgl. Adam 1996, S. 50f

²¹⁴ Vgl. Dvorak 2001, S. 309ff

*auf. Die Nähe zur Moderne in Kunst und Wissenschaft ist eine Besonderheit der schwarzwaldischen Reformpädagogik und macht, in Theorie und Praxis ihre außergewöhnliche Qualität aus.*²¹⁵

Der einzige bedeutenden Kritikpunkt an der schwarzwaldische Reformpädagogik war, dass die Schülerinnen der Schwarzwaldischule nahezu ausschließlich, aus wohlhabenden, bürgerlichen Familien stammten. Die Sozialdemokratische Politikerin Käthe Leichter, bezeichnete die Schwarzwaldischule etwa als „Nobelschule der jüdischen Bourgeoisie“.²¹⁶

Dadurch grenzen sich, nach Ansicht des Verfassers, zwar die direkten Auswirkungen des Wirkens von Eugenie Schwarzwald, auf die austromarxistischen Bildungsbestrebungen ein, die konzeptuelle Tragweite der angeführten Bildungskonzepte, weist hingegen starke Überschneidungen mit austromarxistischen Bestrebungen auf.

4.5.5 Hugo Breitner – Austromarxistische Fiskalpolitik

Hugo Breitner, geboren 1837 in Wien, soll nun als letzter und gleichzeitig wohl auch besonders wichtiger Baustein, für das politische Umfeld von David Josef Bachs Wirken, angeführt werden. Breitner, der im Mai 1919 amtsführender Stadtrat für Finanzen im Wiener Stadtrat wurde, war zuvor schon Direktor der „Länderbank“ gewesen, entschied sich aber bewusst für einen Wechsel in die Politik, der von manchen seiner Zeitgenossen als beruflicher Abstieg interpretiert wurde.

Binnen weniger Jahre gelang es Breitner, ein stark umverteilungsorientiertes Steuersystem in Wien zu implementieren, welches ohne Zweifel einen der Grundbausteine des „Roten Wien“ darstellte.²¹⁷

Größeren Handlungsspielraum erhielt Breitner mit der Etablierung Wiens als eigenständigem Bundesland und ebensolcher Finanzverwaltung im Jahr 1922. Maderthaner weist in diesem Zusammenhang auf eine bedeutende Ironie der Ereignisse der Zwischenkriegszeit hin. Hatten die Sozialdemokraten doch, in den Verhandlungen zur Erstellung einer neuen Verfassung, auf ein zentralisiertes Modell gedrängt, dass den Bundesländern wenig autonomes Handeln ermöglicht hätte, sich allerdings nicht durchsetzen können. Die, eben dadurch entstandene Machtposition der Bundesländer, wurde nun allerdings zu einer konstitutiven Voraussetzung für das Projekt des „Roten Wien“.²¹⁸

²¹⁵ Dvorak 2001, S. 307

²¹⁶ Vgl. Göllner 1996, S. 45

²¹⁷ Vgl. Ausch 1964, S. 98f

²¹⁸ Vgl. Maderthaner 2006, S. 32

Tragende Säulen von Breitners Wirken waren die sogenannten „Breitner Steuern“. Neben einer, neu konzipierten und stark progressiven Wohnbausteuer, deren Erträge wiederum für die Wohnbauprojekte der Stadtverwaltung eingesetzt wurden, sollen hier beispielhaft noch die „Genußmittelabgabe“ und, für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung, die „Lustbarkeitsabgabe“ Erwähnung finden.²¹⁹

Aus ebendieser Lustbarkeitssteuer, wurden in weiterer Folge, für David Josef Bach zentrale, kunstpolitische Projekte des „Roten Wien“ finanziell gespeist. Dazu gehörten etwa die „Sozialdemokratische Kunststelle“ und die „Wiener Musik- und Theaterfeste“ der Jahre 1920 und 1924. Nach Kienzl, waren Hugo Breitner und David Josef Bach seit Breitners, in der Zeit um 1894 ausgeübter, kurzfristiger nebenberuflicher Tätigkeit, als Kulturkritiker beim „Neuen Wiener Journal“ und der „Neuen freien Presse“, miteinander bekannt. Breitner kann als engagierter Mitstreiter Bachs, zur Förderung der Bildungsarbeit der ArbeiterInnenschaft im musikalischen Bereich und engagierter Musikliebhaber bezeichnet werden. Für diese These spricht auch, dass neben großen finanziellen Posten, immer wieder kleinere Subventionen von Breitner bewilligt wurden, die gezielt für Förderungen im Musikbereich einzusetzen waren.²²⁰

Die Lustbarkeitsabgabe, bereits 1919 in ihren Grundzügen konzipiert, und im April 1920 weiter ausdifferenziert, sah eine Abgestufte Besteuerung von Kulturveranstaltungen vor, wobei Veranstaltungen mit hohem künstlerischen Anspruch niedrig besteuert wurden, reine Unterhaltung hingegen weit höher. So wurden etwa Konzerte oder Theateraufführungen mit 5% besteuert, Sportveranstaltungen mit 8%, Operetten bereits mit 10% und, am anderen Ende der Skala, Pferderennen mit 30%. Durch Teile des dadurch lukrierten Steueraufkommens, wurden kunstpolitische Projekte finanziert, wobei, wie schon an der Verteilung der Steuersätze erkennbar ist, eine besondere Gewichtung auf anspruchsvollere Kunstformen gelegt wurde.²²¹

Das Hugo Breitner durch die, von ihm initiierten fiskalpolitischen Umwälzungen, zu einer der, von konservativer Seite, besonders verteufelten Figuren des „Roten Wien“ wurde, liegt auf der Hand. In seinen eigenen Worten: *„Es ist uns gelungen, die besitzenden Kreise in einem früher nie gekannten Umfang zum Steuerzahlen zu zwingen. Das ist die einfache Erklärung für die bis zur Besinnungslosigkeit gehende Wut unserer Gegner gegen das „Rote Wien!“*²²²

²¹⁹ Vgl. Ausch 1964, S. 103

²²⁰ Vgl. Kienzl 1986, S. 182ff

²²¹ Vgl. ebenda, S. 184

²²² Vgl. Ausch 1964, S. 99

5. David Josef Bach

5.1 Biographisches

David Josef Bach kam am 13. August 1874, in Lemberg, zur Welt. Ebendort waren schon seine Eltern, Eduard und Henriette Bach, geborene Nelken, 1870 vermählt worden. Nach Kotlan-Werner, ist nicht gesichert, warum David Bach in Lemberg geboren wurde, da davon auszugehen ist, dass die Eltern kurz nach ihrer Heirat nach Wien verzogen waren.

David Josef kam als zweites von fünf Kindern, einer jüdischen Familie zur Welt. Vor ihm war schon sein Bruder Max 1871 in Wien geboren worden. Nach ihm folgten noch die drei jüngeren Geschwister Eveline, Martin und Benno. Die familiären Verhältnisse, in denen der spätere Kulturpolitiker aufwuchs, können als kleinbürgerlich, in manchen Phasen finanziell prekär, beschrieben werden.²²³

Die Eltern David Josef Bachs, beide 1846 geboren, hatten ein, im jüdischen Kulturkreis traditionell hochgehaltenenes, starkes Interesse an der Ermöglichung bestmöglicher Bildung für ihre Kinder. Dies, trotz schwierigster Rahmenbedingungen. David Josefs Vater, Eduard, war bis 1882 als Buchhalter in niedriger Position beschäftigt gewesen, ab 1893 arbeitete er als Hutmacher in der Kaiser-Josef Straße 30. Nach dem Tod des Vaters, betrieb David Bachs Mutter ab 1893 ein „Manufakturwarengeschäft“. Es soll an dieser Stelle der Vermutung Henriette Kotlan-Werners gefolgt werden, wonach davon auszugehen ist, dass die, etwas vermögendere, familiäre Seite der Mutter David Josef Bachs, der vaterlos gewordenen Familie mit vier Kindern, finanziell wohl unter die Arme griff. Dies umso mehr, da später, sowohl David als auch seinem älteren Bruder Max, ein Studium an der Universität Wien ermöglicht werden konnte.²²⁴

Max Bach, der seinem jüngeren Bruder in der Berufswahl als Journalist voranging, verfasste bereits während seines Studiums, für die, noch nicht täglich erscheinende, „Arbeiterzeitung“ Victor Adlers, einzelne Glossen. 1898 erschien von ihm das umfangreiche Werk „Geschichte der Wiener Revolution, volkstümlich dargestellt“, welches in sozialdemokratischen Kreisen einige Bedeutung erlangte.²²⁵ Dr. Max Bach arbeitete in weiterer Folge als langjähriger England-Korrespondent der „Neuen Freien Presse“ und wanderte auch dauerhaft dorthin aus. 1901 ehelichte er Ada Goulden, Schwester der Frauenrechtlerin Emmeline Plankhurst.²²⁶

²²³ Vgl. Kotlan Werner 1977, S. 9ff

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 10

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 16f

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 19

David Bachs Schwester Eveline heiratete 1879 den Architekten Arthur Schönberg, welcher auch ein Verwandter von Davids Jugendfreund Arnold Schönberg war. Sowohl Eveline Bach, als auch ihr Ehemann Arthur Schönberg, wurden im nationalsozialistischen Holocaust ermordet. David Josef Bachs jüngster Bruder, Martin, arbeitete als Buchhalter, der zweitjüngste, Benno, fiel zu Beginn des ersten Weltkriegs.²²⁷

David Josef besuchte ab 1884 das „Akademische Gymnasium“ im Zentrum Wiens, welches auch heute noch als Bildungseinrichtung existiert. Auch sein Bruder Max war, vor ihm schon, in der 1866 gegründeten Schule aufgenommen worden. Kotlan-Werner berichtet in diesem Zusammenhang von der Problematik, dass sich der „zweitgeborene“ David, in jungen Jahren, als im Schatten des hochtalentierten älteren Bruders Max stehend empfand und erst durch den Eintritt ins Akademische Gymnasium eine, auf eigenständigen Leistungen aufbauende, Selbstbestätigung empfand.²²⁸

Sowohl David als auch sein Bruder Max, traten im Lauf ihrer Gymnasialzeit als begabte und disziplinierte unauffällige Schüler auf. Trotz der bürgerlich geprägten Schule kamen die Brüder und deren Freundeskreis, darunter auch der, später journalistisch tätige, Hugo Schulz, bereits vor ihrer Reifeprüfung mit sozialistischem Gedankengut in Berührung. Ebenso knüpfte David Josef Bach schon zu Anfang der 1890er Jahre eine enge Freundschaft mit Arnold Schönberg.²²⁹

Bach studierte, im Anschluss an seine Zeit im Akademischen Gymnasium, klassische Philologie an der Universität Wien. Neben diesem Hauptfach besuchte er allerdings auch Vorlesungen von Wissenschaftlern aus anderen Fachgebieten. So etwa bei Ludwig Boltzmann und Ernst Mach, bei welchem er am 20. Juli 1897, mit einer Dissertation über David Hume, auch promovierte. In den darauf folgenden Jahren, bis zum Beginn des Jahres 1904, versuchte Bach, sich als Journalist in Wien zu etablieren. So erschien etwa bereits 1898 eine erste Serie von Artikeln von David Josef Bach in der Arbeiterzeitung. Diese drehte sich um John Stuart Mill und für das Zustandekommen dieser ersten Tätigkeit David Josef Bachs bei der Arbeiterzeitung kann, nach Kotlan-Werner, eine Vermittlungstätigkeit des Bruders, der ja schon zuvor bei diesem Periodikum tätig war, vermutet werden.²³⁰

²²⁷ Vgl. Kienzl 1986, S. 14

²²⁸ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 10

²²⁹ Vgl. ebenda S. 10ff

²³⁰ Vgl. ebenda S. 16

Bach bemühte sich auch, ebenso wie der ältere Bruder, eine Anstellung bei der „Neuen freien Presse“ zu erhalten. Die Verbindung zwischen Bach und dieser Zeitung ging jedoch über einen Artikel über Ernst Mach, den er 1901 in dem bürgerlichen Medium veröffentlichen konnte, nicht hinaus.

Auch die, im Jahr 1902 zu einer Festanstellung umgewandelte, Kooperation mit der Zeitschrift „Die Zeit“, zu deren Herausgebern unter anderem auch Hermann Bahr zählte, führte nicht zu einer längerfristigen Karriereoption, da Bach dort schon im November 1902 nach zeitungswirtschaftlichen Konflikten gekündigt wurde.²³¹ Nach einer erneuten, Universitätspolitik behandelnden, Artikelserie in der Arbeiterzeitung vom Dezember 1903, endete Bachs Suche nach einer Festanstellung, in erfreulicher Weise, mit der Zusage einer Stelle als Redakteur bei der Arbeiterzeitung, welche David Josef Bach am 1. Jänner 1904 antrat.²³²

David Josef Bach konnte sich erst spät aus der engen Beziehung zu seiner Mutter lösen. Erst zur Zeit seiner Festanstellung bei der Arbeiterzeitung, verließ er den mütterlichen Haushalt, in dem er bis dahin gelebt hatte. Im Alter von 32 Jahren heiratete er, am 23. August 1906 Gisela Cohn am Magistratischen Bezirksamt Innere Stadt.²³³

Das Paar bezog eine Wohnung in der Mollardgasse, im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Der, ob seiner Distanz zum Sozialismus, als Zeuge unverdächtige Hans Weigel, beschrieb diese folgendermaßen... *„...es hat mir so sehr imponiert, da ich ja aus einem wohlhabenden bürgerlichen Haus war, dass dort in dieser Wohnung die Einfachheit geherrscht hat und daß dies die Wohnung eines Sozialdemokraten war, wie man sich das so vorgestellt hat. Das hat mich zutiefst beeindruckt, dieses sehr Bescheidene, fast asketische im Stil seines Lebens...“*²³⁴

David Josef Bachs Wirken, soll im Folgenden nur ansatzweise umrissen werden, da es weiter unten noch eingehender erläutert wird.

Nachdem sich Bach als Kulturredakteur bei der Arbeiterzeitung etabliert hatte begann er, nach und nach, seine kulturpolitischen Bestrebungen zu verfolgen. Den ersten bedeutenden Meilenstein stellte hierbei das erste, von Bach hauptverantwortlich organisierte, „Arbeiter-Sinfonie-Konzert“ im Großen Musikvereinssaal, am 29. Dezember 1905, dar.²³⁵

²³¹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 17f

²³² Vgl. Kienzl 1986, S. 22

²³³ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 14, 135

²³⁴ Vgl. Kienzl 1986, S. 15

²³⁵ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 24

Als zu Beginn des Jahres 1918 Engelbert Pernerstorfer verstarb, ging dessen Funktion als Feuilleton- und Kunstredakteur, auf David Josef Bach über. In weiterer Folge leitete Bach auch die, Mitte 1919 ins Leben gerufene, „Sozialdemokratische Kunststelle“. Große Bedeutung erlangten auch die beiden „Wiener Musik- und Theaterfeste“ der Jahre 1920 und 1924, als deren Programmgestalter David Josef Bach fungierte. 1923 publizierte Bach eine, „Kunst und Volk“ genannte Festschrift, anlässlich der 1000. Theatervorstellung, für welche, durch die sozialdemokratische Kunststelle, Karten an ArbeiterInnen vergeben worden waren. Ab 1926 gab er unter diesem Titel eine monatliche Zeitschrift der Kunststelle heraus.²³⁶

David Josef Bach trat am 31. 12. 1933 seinen Ruhestand als Kulturredakteur der Arbeiterzeitung an. Kurz bevor sich das austrofaschistische Regime mit voller Härte daran machte, die Errungenschaften der Ära des „Roten Wien“ so weit wie möglich zu zerstören, organisierte Bach noch das letzte Arbeiter-Sinfonie-Konzert. Dieses fand am 11. Februar 1934 statt.²³⁷

In der Folge verließ Bach Österreich. Dokumentiert ist hierbei ein längerer Aufenthalt in den USA, gefolgt von einer kurzfristigen Station in der Tschechoslowakei und der endgültigen Emigration nach England. Genaue Daten zu diesen Stationen sind jedoch nicht bestätigt. Kotlan-Werner geht davon aus, dass der Aufenthalt in den Vereinigten Staaten David Bach dazu dienen sollte Kooperationspartner zur Realisierung seiner einzigen künstlerischen Hervorbringung zu finden: drei Film-Scripts, die unter dem Titel „Der Kugelmensch“ zusammengefasst, 1938 im Anzengruber Verlag publiziert werden sollten. Die Hoffnungen, dass seine Drehbücher von US-amerikanischen Filmproduzenten aufgegriffen werden würden, zerschlugen sich jedoch und es ist davon Auszugehen, dass diese Ablehnung ein herber Schlag für eine bedeutende Persönlichkeit der Wiener Kulturszene, der Jahre von 1905 bis 1934, gewesen sein muss, die noch dazu zeitgleich einer ungewissen Zukunft in der Emigration entgegen schritt.²³⁸

Das Ehepaar Bach lebte fortan in London. Die Wohnung in der „Streathbourne Road“ war nicht gerade zentral gelegen, doch es gelang David Josef Bach und seiner Ehefrau Gisela, sich in den folgenden Jahren auch in der Emigration, in ein soziales Netzwerk zu integrieren. Von Bedeutung ist hierbei mit Sicherheit, dass David Bachs älterer Bruder, schon seit geraumer

²³⁶ Vgl. Kotlan Werner 1977, S. 66ff

²³⁷ Vgl. Kienzl 1986, S. 27

²³⁸ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 111

Zeit mit seiner Familie in London lebte. Ebenso entstanden in London einzelne, von österreichischen Auswanderern gegründete, Vereine und Gesellschaften, die Möglichkeiten des Austauschs gewährleisteten. So war Bach etwa in den Räumlichkeiten des „Austrian Labour Club“ anzutreffen, fungierte als Präsident der „Union österreichischer Journalisten in England“, oder engagierte sich im Rahmen der „Anglo-Austrian-Democratic Society“. Im Rahmen dieser Organisation wirkte er etwa an der Programmierung eines, am 7. Dezember 1945 in der Royal Albert Hall veranstalteten, Benefizkonzertes mit, dessen Erlöse nach Österreich fließen sollten. David Josef Bach wurde darüber hinaus auch noch als Mentor eines Kammermusikensembles aktiv, welches später als „Amadeus-Quartett“ zu einigem Ruhm gelangte.²³⁹

Finanziell, bewegte sich das Ehepaar Bach in London auf unsicherem Boden. David Josef Bach hatte zwar, aufgrund seines frühen Aufbruchs aus Österreich, einen Großteil der Wohnungseinrichtung aus seiner Wiener Wohnung, sowie seinen Konzertflügel und die umfangreiche Privatbibliothek mitnehmen können, von Pensionszahlungen der aufgelösten „Arbeiterzeitung“ war allerdings nicht auszugehen. Auch nach Ende des zweiten Weltkriegs und der Neugründung der Arbeiterzeitung, warteten Bach und seine Ehefrau vergebens auf das Eingehen der wohlerworbenen Rentenansprüche.

David Josef Bach verstarb am 30. Jänner 1947, an den Folgen einer Reihe von Schlaganfällen.²⁴⁰

Die Trauerrede auf seiner Beerdigung hielt kein Geringerer als Friedrich Adler, der, bezugnehmend auf die überschaubare Menge an Trauergästen, und wohl auch in melancholischer Anlehnung an das Schicksal der gesamten austromarxistischen Bewegung, anfügte: *„Aber außer uns, diesem kleinen Kreis hier in London, würden Tausende und Abertausende heute ihm und ihr den Dank zum Ausdruck bringen, wenn er an der Stätte seines Wirkens, wenn er in Wien begraben worden wäre.“*²⁴¹

5.2 Prägende Faktoren

Neben den Lebensstationen David Josef Bachs, kommt den zentralen Einflussfaktoren in seiner Sozialisation besondere Bedeutung zu, da sich durch diese, Verbindungslinien im Handeln des Kulturpolitiklers darstellen lassen, welche auch für die Verortung der Kritik an

²³⁹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 114f

²⁴⁰ Vgl. Kienzl 1986, S. 42

²⁴¹ Adler zitiert nach Kienzl 1986, S. 43

David Josef Bachs Bemühungen bedeutsam erscheinen.

Als prägend können hierbei, nach Ansicht des Verfassers, drei Denkschemata festgemacht werden, welche nicht nur inhaltlich stark divergieren, sondern sich geradezu unversöhnlich gegenüber zu stehen scheinen und jeweils, mit wichtigen Lehrern, bzw. Weggefährten David Josef Bachs verbunden sind:

- Die Orientierung an einem deutsch-nationalistischen Kulturbegriff, welche sich primär in der Verehrung des Schaffens von Richard Wagner manifestierte, aber auch Eingang in die bachsche Konzeption austromarxistischer Kunstpolitik fand;
- Die Verbindung David Josef Bachs mit seinem „Doktorvater“ Ernst Mach, und dessen naturwissenschaftlich-rationalistischen, sowie antinationalistischen Lehren;
- Die Freundschaft David Josef Bachs mit Arnold Schönberg und der konsequente Versuch die Errungenschaften der 2. Wiener Kompositionsschule zu fördern;

Während bei den beiden letztgenannten Punkten die persönliche Disposition des austromarxistischen Kunstpolitikers, durch prägende Menschen in seinem Umfeld, naheliegend erscheint und in einem der vorhergehenden Kapitel auch bereits, von den wissenschaftstheoretischen Überlegungen Ernst Machs die Rede war, sollen nun die „deutsch-nationalen“ Aspekte im Wirken David Josef Bachs näher beleuchtet werden.

In diesem Zusammenhang treten zwei Gründungsfiguren der österreichischen Sozialdemokratie ins Blickfeld dieser Untersuchung, welche für die politische Sozialisation David Josef Bachs und dessen Berufseinstieg, von allergrößter Bedeutung waren: Victor Adler und Engelbert Pernerstorfer. Um auf die tatsächlichen Verbindungspunkte zwischen diesen und David Josef Bach, sowie in weiterer Folge auf dessen Verbindung mit Ernst Mach und Arnold Schönberg und dessen Kreis, eingehen zu können, wird in einem vorangestellten Exkurs, die Keimzelle für die deutsch-nationalistischen Einsprengsel in der austromarxistischen Kulturbewegung erläutert: Der, bereits 1867 gegründete, „Pernersdorfer-Kreis“.²⁴² In diesem Zusammenhang wird auch auf Grundzüge der, von Richard Wagner formulierten, kulturtheoretischen Ansichten, sowie Kritik an diesen, etwa in Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“, hingewiesen.

²⁴² Vgl. McGrath, 1974, S. 17

5.2.1 Exkurs – Der „Pernerstorfer – Kreis“

Die hier angeführten Erkenntnisse zur Gruppe um Engelbert Pernerstorfer, entstammen größtenteils der, aufwendig recherchierten, Schrift „Dionysian Art and Populist Politics in Austria“ von William J. McGrath aus dem Jahr 1974.

Ab 1867 formte sich am Wiener Schottengymnasium ein enger Freundeskreis von Schülern die, nicht ausschließlich, aber überwiegend, aus bürgerlich-jüdischen Familien stammten, zu einer allsonntäglichen, politisch-philosophischen Diskussionsrunde, die sich im noblen döblinger Elternhaus eines der Mitglieder traf: Victor Adler. Weitere Mitglieder waren etwa Engelbert Pernerstorfer, Max Gruber oder Heinrich Friedjung.

Die grundsätzliche Übereinstimmung, über die sich der Freundeskreis in politischer Hinsicht definierte war die Ablehnung des Gesellschaftsmodells der eigenen Elterngeneration, in Verbindung mit ökonomischen und politischen Gegebenheiten. Der, sich in Österreich-Ungarn erst in dieser Zeit voll entwickelnde Wirtschaftsliberalismus, eingebettet in ein monarchisches politisches System, bot den Gymnasiasten ausreichend Ansatzpunkte zur Kritik.²⁴³

In Ablehnung des vorherrschenden Liberalismus, wandten sich die Mitglieder des Zirkels deutsch-national-, sowie sozialreformerisch geprägten gesellschaftlichen Gegenentwürfen zu, die in der politischen Ideenlandschaft gerade virulent wurden. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass zu diesem Zeitpunkt (und noch bis in die 1880er Jahre) die Beschäftigung mit nationalistischem Gedankengut bei weitem überwiegen sollte.²⁴⁴

Auch während der Studienzeit der einzelnen Mitglieder des „Pernerstorfer Kreises“, an der Universität Wien, blieben die Protagonisten in engem Kontakt. Die philosophischen und politischen Ansichten des Kreises, vertieften sich hauptsächlich in deutsch-national geprägten studentischen Lesevereinen, in welchen die Mitglieder des Kreises auch im Laufe der folgenden Jahre leitende Positionen einnahmen. Dies ist auch die Zeitspanne, in der sich, im Dunstkreis der Lesevereine und Studentenverbindungen (Adler und Pernerstorfer waren Mitglieder der Burschenschaft „Arminia“), das philosophisch-politische „Programm“ des Kreises um Engelbert Pernerstorfer und Victor Adler ausbildete.²⁴⁵

Von zentraler Bedeutung für dieses Programm sind, nach McGrath, vor allem die idealistischen Gedankengebäude der Philosophen Kant und Schopenhauer, aus denen sich, in

²⁴³ Vgl. McGrath 1974, S. 18ff

²⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 27

²⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 33ff

Verbindung mit dem Frühwerk Friedrich Nietzsches, eine germanisch-kultische, metaphysisch geprägte Ideologie speiste, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weitere Verbreitung erfuhr: die „kulturtheoretischen“ Schriften Richard Wagners. Im Speziellen zu Nietzsche, führt McGrath an: *„Nietzsche criticized contemporary culture for an excess of scientific, scholarly reason, while ridiculing the liberal faith in history, progress and justice (...) he advanced the story that this culture could be regenerated only by replacing the one-sided faith in reason with a concern for both reason and feeling.“*²⁴⁶

Rationalität und Emotion spiegeln sich, nach Nietzsche, somit im antiken Gegensatzpaar der apollinischen und dionysischen Seite des Menschen, welche durch die liberale Gesellschaft um ihre ästhetische Seite betrogen würde: *„Out oft he Dionysiac recesses of the German soul has sprung a power which has nothing in common with the presuppositions of Socratic Culture, and this power, the musical tradition of Bach, Beethoven and Wagner, would reverse the process of degeneration by awakening the Dionysian spirit in the modern world.“*²⁴⁷

Bei Wagner äußert sich diese Komplettierung auf politischer Seite, durch die Fokussierung auf die Nation, als dem Ort, an dem sich das „Volk“ zu einem einheitlichen Ganzen vereinen würde.²⁴⁸

Die Konzepte Nietzsches und Wagners, die sich sowohl von einer liberal-ökonomischen, wie wissenschaftlichen Weltauffassung abwandten und eine Erneuerung der „deutschen Kultur“ postulierten, fielen bei den Mitgliedern des Pernerstorfer Kreises auf fruchtbaren Boden und wurden sogleich vollumfänglich übernommen. Ausdruck findet die regelrechte Wagner-Verehrung auch darin, dass die Mitglieder des Kreises, neu gegründete, „Wagner-Vereine“ besuchten. 1876 entschloss sich Victor Adler zu einer Reise nach Bayreuth, deren Charakter durchaus den einer Pilgerreise annahm.²⁴⁹

In den Jahren zwischen 1878 und 1881, als der Kreis dem studentischen Umfeld schon größtenteils entwachsen war, zählte zu dessen Mitgliedern auch Gustav Mahler, welcher von Victor Adler finanziell unterstützt wurde. Ebenso wurden auch Hugo Wolf und Friedrich Eckstein, dem Pernerstorfer Kreis lose zugerechnet.²⁵⁰

Ab 1881 wurden Auffassungsunterschiede über die Gewichtung der Themenschwerpunkte innerhalb der Gruppe allerdings immer schwerwiegender. Während Adler, Pernerstorfer und

²⁴⁶ McGrath 1974, S. 62

²⁴⁷ Nietzsche zitiert nach McGrath, S. 58

²⁴⁸ Vgl. McGrath, S. 61

²⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 59

²⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 89

Friedjung stark auf die Diskussion politischer, sowie sozialer Fragestellungen drängten, beschränkten sich die Interessen von Siegfried Lipiner, Gustav Mahler und Richard von Kralik größtenteils auf kulturtheoretische und künstlerische Fragen, wodurch es zu einem Bruch innerhalb des Kreises und zu einer Abspaltung der Gruppe um Mahler kam.²⁵¹

Die Konzentrierung der Zielsetzungen des Pernerstorfer Kreises, und hier vor allem dessen politischen Flügels, in diesen Jahren, hängt eng mit einer äußeren Neuorientierung der Vertreter des Kreises zusammen.

Nachdem 1878 der einflussreiche „Leseverein der deutschen Studenten Wiens“ verboten worden war, der etwa Friedjung, Adler und Pernerstorfer noch immer als öffentliche Plattform gedient hatte, sahen sich die Mitglieder gezwungen, ein neues Podium für ihre gesellschaftspolitischen Aktivitäten zu suchen. Fündig wurde man im Zusammenschluss mit der Führungsfigur der deutsch-nationalistischen Bewegung: Georg von Schönerer. Aus dieser Entwicklung resultierten die Gründung des „Deutschen Klubs“ und des „Deutschen Schulvereins“, sowie das, von Schönerer, Friedjung, Pernerstorfer und Adler verfasste „Linzer Programm“ von 1882.²⁵² Dass dieses, neben einigen sozialreformerischen Ansätzen, vorwiegend aus der Auflistung deutsch-nationaler Grundsätzen bestand, erscheint somit nicht weiter verwunderlich. Ergänzend kann an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass auch Karl Lueger Mitglied des „Deutschen Klub“ war, wodurch die bemerkenswerte Situation entsteht, dass Teile der Wurzeln aller drei politischen „Lager“, die die nächsten Jahrzehnte prägen sollten, und sich auch in der Politik des 21. Jahrhunderts noch wiederfinden, in einem chauvinistisch-deutschnationalen Substrat zu suchen sind.²⁵³

Erst 1883 kam es zum Bruch mit Schönerer und der deutsch-nationalen Bewegung, da die konkret antisemitischen Ansichten in dieser, immer stärker zum Tragen kamen. Dazu McGrath: „(...) *the circle's conception of the German Volk as a cultural rather than a racial entity led them to underrate the strength of racial anti-Semitism as a political force. When Schönerer enthusiastically embraced this cause in the early 1880s he threatened the basic cultural identity of the circle's Jewish members and forced the circle as a whole to reappraise its fundamental political and cultural assumptions. When Pernerstorfer proved unwilling to abandon his Jewish friends the break with Schönerer became inevitable.*“²⁵⁴

²⁵¹ Vgl. McGrath 1974, S. 99

²⁵² Vgl. ebenda, S. 165ff

²⁵³ Vgl. ebenda, S. 166

²⁵⁴ McGrath 1974, S. 198

Die Abkehr von der, immer stärker antisemitisch geprägten, deutsch-nationalen Bewegung, ging mit einem Wechsel der inhaltlichen Schwerpunktsetzung bei Engelbert Pernerstorfer, Victor Adler und Heinrich Friedjung einher. Sozialreformerische Themen rückten in den Mittelpunkt und sowohl Adler als auch Pernerstorfer sind bekanntlich eng, mit der Konsolidierung der sozialdemokratischen Partei in Österreich verknüpft. Heinrich Friedjung gelang es in der Folge nicht mehr, sich politisch weiter zu etablieren und der „Pernerstorfer Kreis“ zerfiel in den Jahren ab 1883 zusehends.²⁵⁵

Nach Ansicht des Verfassers, ist es, auch in Hinsicht auf die kulturpolitischen Ansichten David Josef Bachs wichtig, an dieser Stelle noch auf die augenscheinliche und grundsätzliche Problematik der Hinwendung des, durch jüdische Mitglieder dominierten „Pernerstorfer Kreises“, zu einer „völkischen“ Bewegung mit prägnant chauvinistischen, sowie immer stärker sichtbaren, antisemitischen Elementen, hinzuweisen.

McGrath bietet hier ein Erklärungsmodell an, welches die langanhaltende Verdrängung der aggressiv antisemitischen Komponente im „Deutsch-Nationalismus“ und auch bei Richard Wagner, auf eine, von Beginn an starke, Identifikation der jüdischen Mitglieder der Gruppe, an einem auf Kunst und Kultur gerichteten „Deutschtum“ festmacht. Dies wiederum könne von den Abgrenzungsbestrebungen der jungen Männer von ihrer, mit dem Liberalismus gleichgesetzten und jüdischer Identität noch stärker verpflichteten, Elterngeneration herrühren.²⁵⁶

Abschließend, sollen nun noch einige wenige Gedanken zu Richard Wagners kulturtheoretischen Ansichten ergänzt werden. Trommler weist auf die Bedeutung der wagnerschen Postulate, für Victor Adlers Konzeption der kulturellen Aspekte der sozialdemokratischen Bewegung in Österreich, hin. Massenpsychologie wie Symbolik der frühen Arbeiterbewegung bedienten sich ästhetischer Momente, die etwa Adler und Pernerstorfer bei ihrer Beschäftigung mit Wagner verinnerlicht hatten.²⁵⁷

Wagners Einbeziehen der ArbeiterInnenschaft, in seine Forderung die „Entfremdungen“ des wirtschaftsliberalen Gesellschaftsmodells zu bekämpfen, stellte für zahlreiche sozial orientierte Politiker in Deutschland und Österreich eine große Verlockung dar, sich in ihrer

²⁵⁵ Vgl. McGrath 1974, S. 198ff

²⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 6ff

²⁵⁷ Vgl. Trommler 1976, S. 144f

kulturpolitischen Agenda ganz auf dessen Thesen einzulassen.²⁵⁸

Kernpunkt ist hierbei die zweifache Fokussierung auf das „Volk“, welches nicht nur als „Träger“ der kulturellen, respektive künstlerischen, Erneuerung fungiert, sondern die Elemente der Erneuerung auch aus sich selbst hervorzubringen habe: *„Nicht ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Not zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Taten des Volkes (...). Nicht ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es gibt euch, nicht ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es gibt euch, nicht ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern ihr sollt euch vom Volk lehren lassen.“*²⁵⁹

Volk, Kunst und Künstler, bilden in diesem Konzept ein Geflecht gegenseitiger Identifikation, mit dem Ziel der Befreiung von liberalen Gesellschaftszwängen, oder wie David Josef Bach es später formulierte, die Kunst harre der *„Vermählung mit dem Volksganzen“*.²⁶⁰

Trommler bezieht sich auf Raymond Williams „Culture and Society“ aus 1958, wenn er in dieser Konzeption Wagners eine krude Vermengung sowohl konservativer, ästhetizistischer, elitärer, wie auch sozialrevolutionärer Elemente wiederfindet.²⁶¹

Doch worin liegt nun die Problematik der Hinwendung sozialdemokratischer Politiker zu Wagners Lehren?

Zwei Punkte seien an dieser Stelle angeführt, die Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“ entnommen sind. Zum einen, ist dem wagnerschen Werk die Bejahung der Entfesselung der entindividualisierten Masse inhärent. In Adornos Worten: *„Daher ist das eigentlich produktive Element Wagners eben das, in dem das Subjekt auf Souveränität verzichtet, passiv sich dem Archaischen – dem Triebgrund – überläßt;“*²⁶²...womit zwar einerseits, potenziell revolutionäre (Massen-) Energie bereitzustellen wäre, andererseits aber auch schon eine Grundvoraussetzung für die im 20. Jahrhundert folgenden Gräueltaten gelegt wäre. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, da in Wagners Werk ja, mit den Juden, auch schon eine Gruppe präsentiert wird, die mit negativen gesellschaftlichen Entwicklungen gleichgesetzt wird und auf die sich die, archaisch entfesselten, Triebe der Masse zu entladen hätten. So sind, nach Adorno, in Wagners Schriften, wie etwa in „Aufklärung über das Judentum in der Musik“, bereits die Bestandteile des Antisemitismus des 20. Jahrhunderts anzufinden. Beispiele hierfür sind etwa die Annahme einer jüdischen Weltverschwörung, bzw.

²⁵⁸ Vgl. Trommler 1976, S. 136f

²⁵⁹ Wagner zitiert nach Trommler 1976, S. 142

²⁶⁰ Bach zitiert nach Eder 1991, S. 9

²⁶¹ Vgl. Trommler 1976, S. 143

²⁶² Adorno 1997, S. 60

die letztendliche Auslöschung der jüdischen Gemeinschaft.²⁶³ Doch auch in den musikdramatischen Werken des Komponisten, lässt sich, nach Adorno, der handfeste, Hohn und Spott versprühende, Antisemitismus festmachen: *„Der Gold raffende, unsichtbar-anonyme, ausbeutende Alberich, der achselzuckende, geschwätzige, von Selbstlob und Tücke überfließende Mime, der impotente intellektuelle Kritiker Hanslick-Beckmesser, all die Zurückgewiesenen in Wagners Werk sind Judenkarikaturen.“*²⁶⁴

5.2.2 Victor Adler, Engelbert Pernerstorfer

In David Josef Bachs schulischer, wie beruflicher Laufbahn, lassen sich einige bedeutende Berührungspunkte, mit den einflussreichen politischen Vertretern des Pernerstorfer-Kreises, Victor Adler- und eben Engelbert Pernerstorfer, festmachen.

Den Anfang dieser Entwicklung markiert die früheste sozialistisch-politische Sozialisation des späteren Kulturkritikers und Kulturpolitikers, während seiner Gymnasialzeit am Akademischen Gymnasium in Wien. Ein aus David Bach, seinem älteren Bruder Max und Hugo Schulz bestehender Freundeskreis, von politisch interessierten Schülern, begann sich für sozialdemokratische Inhalte zu interessieren und verfasste einen Brief an den deutschen Sozialdemokraten der ersten Stunde August Bebel. In diesem Brief stellten sie Bebel die Frage, wo sie denn an geeignetes Material gelangen könnten, um ihren sozialistisch orientierten Wissensdurst zu stillen. Nach Kotlan-Werner, wandten sich die drei an Bebel, da sie zwar von der sozialdemokratischen Bewegung an sich und einigen ihrer Inhalte erfahren hatten, jedoch keine österreichischen Protagonisten in diesem Bereich kannten.²⁶⁵ Hugo Schulz, später Kollege Bachs bei der Arbeiterzeitung, beschreibt die darauf folgenden Ereignisse folgendermaßen: *„Nachdem sie Bebel geschrieben hatten erhielten Schulz, David und dessen Bruder Max Bach die Antwort, sie sollten sich in Wien an Victor Adler wenden. Sie mußten also in die Berggasse 19 gehen, der späteren Wohnung Sigmund Freuds, um Adler aufzusuchen. Anfänglich vermutete Adler in den dreien Spitzel der Polizei. Also antwortete er auf die neugierigen Fragen nach Sozialismus und Klassenkampf und was zu studieren sei:“* *„Ihr habt nichts weiter zu tun als zu lernen...“* *„...aber was?“* *„Nun Mathematik, Latein, Griechisch, kurz, was man halt so zur Reifeprüfung braucht.“*²⁶⁶ Darüber hinaus berichtet Schulz jedoch auch, dass Adler die derart Zurückgewiesenen dann doch noch an seinen engen

²⁶³ Vgl. Adorno 1997, S. 23ff

²⁶⁴ Adorno 1997, S. 21

²⁶⁵ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 12

²⁶⁶ Schulz zitiert nach Kienzl 1986, S. 16

Mitarbeiter Ludwig Bretschneider verwies, welcher dafür sorgte, dass ihnen, in der Folge, das Vorgängermedium der Arbeiterzeitung zukam: das von Victor Adler 1886 ins Leben gerufene, und von Bretschneider mit verantwortete Periodikum „Die Gleichheit“. Aus diesem entnahmen die Brüder Bach und Schulz ihre ersten, sie marxistisch prägenden, politischen Grundsätze.²⁶⁷

Die von Victor Adler 1889 gegründete „Arbeiterzeitung“, erschien ab 1. Jänner 1895 täglich. Ab 1907 stand Engelbert Pernerstorfer der Feuilleton-Redaktion vor, welche im Gefüge der Zeitung einen bedeutenden Platz einnahm.²⁶⁸ David Josef Bach, der, wie schon weiter oben erwähnt, ab Beginn des Jahres 1904 der Feuilletonredaktion angehörte, arbeitete somit direkt unter Pernerstorfer. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass Bach bis zum Tod des, ebenfalls in der Redaktion beschäftigten, Josef Scheu im Oktober 1904, nur ein eingeschränktes Betätigungsfeld vorfand.²⁶⁹

Eine, dokumentierte, enge Verbindung zwischen David Josef Bach und Victor Adler, bestand auch im Rahmen der, ab 1905 stattfindenden, Arbeiter-Sinfonie-Konzerte, welche Bach betreute. Bach wagte sich damit auf, für die Arbeiterbewegung, unbekanntes Terrain, da die Programmierung einen Schwerpunkt auf Kompositionen der hochkulturellen Sphäre legte.

Als Ausgangspunkt für die Bestrebung Arbeiter-Sinfonie-Konzerte ins Leben zu rufen, führt Bach einen, gemeinsam mit Victor Adler unternommenen Besuch der Generalprobe von Gustav Mahlers 3. Sinfonie, im Jahr 1904 an, welcher durch die beiden enthusiastischen Kunstkenner im Anschluss auch gebührend gefeiert wurde.²⁷⁰ *„Damals entstand der brennende Wille, das Recht der Kunst auf das Volksganze und umgekehrt, noch anders zu verfechten als in Schrift und Wort, und zwar durch die Tat. Die Möglichkeit, diese Überzeugung von der Einheit Kunst und Volk auswirken zu lassen, die war mit Hilfe Victor Adlers einige Monate später gegeben mit den Arbeiter-Sinfonie-Konzerten. Ihren ideellen Ursprung haben sie von dort genommen.“*²⁷¹

Trotzdem war es Adler, der Bach am Vorabend des ersten Arbeiter-Sinfonie-Konzerts davon zu überzeugen versuchte, das für den 29. Dezember 1905 geplante Konzert noch abzusagen. Die Stimmung in der Wiener Gesellschaft war, in Vorausschau auf das mutige und soziale

²⁶⁷ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 12

²⁶⁸ Vgl. Wolensky 1979, S. 10f

²⁶⁹ Vgl. Kienzl. 1986, S. 22

²⁷⁰ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 21

²⁷¹ Bach zitiert nach Kotlan-Werner 1977, S. 21

Barrieren attackierende Vorhaben, aufgeheizt und Adler war sich des Erreichens der ehrgeizigen Ziele nicht mehr sicher. *„Es genügt nicht, daß sie vielleicht im Recht sind; die anderen müssen es glauben. Die Stimmung ist gegen Sie. Noch haben sie vierundzwanzig Stunden Zeit. Sagen sie das Konzert ab, wozu der Vertrag sie berechtigt. Das ist keine Schande.“*²⁷²

Bach jedoch beharrte auf der plangemäßen Durchführung der Aufführung, welche zu einem großen Erfolg wurde und eine, bis 1934 reichende, Serie von Arbeiter-Sinfonie-Konzerten begründete. Karl Seitz berichtete, dass Victor Adler besonderen Wert darauf gelegt hatte, die führenden Vertreter der Sozialdemokratie, bei dem Konzert anwesend zu wissen und am Tag nach dem Konzert beglückwünschte Adler Bach explizit zu dessen Erfolg.²⁷³

Auch bei der Arbeiterzeitung konnte David Josef Bach seine interne Position beständig verbessern. Wolensky schildert in ihrem Werk über die Theaterkritiken Pernerstorfers und Bachs, dass in der Feuilletonredaktion eine unbestrittene Hierarchie herrschte, nach der Pernerstorfer über die Aufführungen in Burg-, sowie Volkstheater berichtete, wohingegen die jüngeren Kollegen, unter ihnen auch Bach, Berichte über Musiktheateraufführungen und Vorstellungen der weniger bedeutenden Sprechtheater zu verfassen hatten. Bach konnte sich jedoch Schritt für Schritt als künftiger Nachfolger Pernerstorfers positionieren.²⁷⁴ Speziell ab 1912, und in den darauffolgenden Jahren immer häufiger, finden sich in der Arbeiterzeitung auch Sprechtheaterkritiken von Vorstellungen des Burg- und Volkstheaters von David Bach. Diese nahmen im selben Maße zu, wie die Kritiken Pernerstorfers, möglicherweise schon aus gesundheitlichen Gründen, abnahmen.²⁷⁵

Nachdem Pernerstorfer am 6. Jänner 1918 verstorben war, trat Bach dessen Nachfolge an und verfasste einen, am 9. Jänner desselben Jahres in der Arbeiterzeitung abgedruckten, Nachruf auf Pernerstorfer, der vor allem dessen Bedeutung als Kunstvermittler betonte.²⁷⁶

5.2.3 Ernst Mach

„Als man Mach endlich nach Wien brachte, da vermied er es, sich Professor der Philosophie zu nennen, als den man ihn berufen hatte; und noch im Vorjahre (1900, Anm. d. Verf.) schrieb

²⁷² Adler zitiert nach Kotlan-Werner 1977, S. 24

²⁷³ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 24ff

²⁷⁴ Vgl. Wolensky 1979, S. 11

²⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 95f

²⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 103

er den Satz: „Ich bin nicht Philosoph sondern Naturforscher.“ Nun, auf den Namen kommt es wahrlich nicht an; Niemand hat seit Jahrzehnten das philosophische Denken so sehr befruchtet als dieser Nichtphilosoph.“²⁷⁷

Als David Josef Bach diese Zeilen schrieb, hatte er schon vier Jahre zuvor bei Ernst Mach dissertiert. Der am 3. September 1901 auf der Titelseite der „Neuen freien Presse“ abgedruckte Artikel, dem diese Worte Bachs entnommen sind, stellte wohl nicht nur für den jungen Journalisten Bach eine besondere Chance dar, sondern auch eine Genugtuung für den, seine Wiener Lehrtätigkeit aus gesundheitlichen Gründen beendenden, Forscher.

Bach, dessen Hauptfach während des Studiums eigentlich klassische Philologie war, besuchte häufig auch Vorlesungen von Ernst Mach, nachdem dieser von der Universität Prag nach Wien gewechselt war und bezeichnete sich auch selbst als einen der ersten Schüler Machs.²⁷⁸ In weiterer Folge betreute der Erkenntnistheoretiker auch David Bachs Dissertation zum Thema „Das Problem der Aussenwelt bei David Hume“, welche Bach in 1897 fertigstellen konnte. Diese Hinwendung zu empirisch-positivistischer Forschung, stellte eine weitere Facette in David Bachs weitgefächertem Interessenbündel dar.²⁷⁹

Kienzl weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das Einbeziehen, zum damaligen Zeitpunkt neumodiger, wissenschaftlicher Erkenntniswege, zusätzlich zu den anderen für Bach prägenden Faktoren, wie Musik und politischen Ideen, dem angehenden Kulturjournalisten einen „fachübergreifenden Überblick“ gewährleisten konnte. Dies auch, angelehnt an die gängige Sicht, dass eine solche, universale, Bildung für die bürgerliche Bildungsschicht um die Jahrhundertwende, als geradezu typisch angesehen werden kann.²⁸⁰

1899 wurde erstmals ein von Bach, über Ernst Machs Wirken verfasster Artikel veröffentlicht. „Der historische Materialismus und die Wissenschaftstheorie“ erschien in der Zeitschrift der böhmischen sozialistischen „Akademie“ und rief, aufgrund der darin enthaltenen kritischen Töne, zu eindimensional-materialistischen Betrachtungsweisen, herbe Entrüstung hervor.²⁸¹

Stadler zu diesem Text Bachs: „Dieser Trend, den Materialismus als empirische Forschungsmethode zu etablieren, Kausalität durch Funktionalität zu ersetzen und eine Art

²⁷⁷ Bach, in „Neue Freie Presse“ 03.09.1901

²⁷⁸ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 15

²⁷⁹ Vgl. Thülen 1996, S. 17

²⁸⁰ Vgl. Kienzl 1986, S. 17

²⁸¹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 101

„positivistische Methodologie“ mit evolutionären Elementen auszuarbeiten, war für die austromarxistische Mach-Rezeption allgemein charakteristisch.²⁸²

Die Kritik an Bach spiegelt hier die Anfeindungen, denen sich Ernst Mach aufgrund seiner erkenntnistheoretischen Ansichten gegenüber sah, wider. In dem, bereits erwähnten, Artikel Bachs in der „Neuen freien Presse“ von 1901, beschreibt der spätere Kulturredakteur der Arbeiterzeitung die Fronten, an denen Mach in Wien zu kämpfen hatte. Den Befürwortern einer „mechanistisch-atomistischen“ Weltanschauung zu philosophisch und den Philosophen „vollends ein Gräuelf“, befand sich Mach, für gewöhnlich, in einer äußerst unangenehmen Position zwischen allen Stühlen.²⁸³ Prägnant formuliert Bach auch die, für viele Zeitgenossen wohl besonders verstörende, egalitär-bildungspolitische Konnotation der machschen Positionen: *„Und die Zeiten sind vorüber, in denen der Gelehrte im Kämmerlein saß und sich von der Armseligkeit der Außenwelt in das Reich des Ideals flüchtete. Jetzt kann und will der Forscher nur im allgemeinen Zusammenhang vorwärtsschreiten, und die Freiheit der Forschung dünkt ihm nur möglich innerhalb der allgemeinen Freiheit; das Privileg des Einzelnen muß zum Rechte aller werden, soll es nicht ebenso genommen werden können wie gegeben.“²⁸⁴*

Dass sich allerdings nicht nur Bach dem Lehrer verpflichtet sah, sondern auch Mach dem ehemaligen Studenten, lässt sich einem Brief Ernst Machs an Friedrich Adler, aus dem Jahr 1906, entnehmen. Darin informiert Mach Adler, er hätte zwei Exemplare seiner kurz zuvor erschienenen Schrift „Erkenntnis und Irrtum“ zurückbehalten, wobei eines für Adler selbst und das andere für David Josef Bach bestimmt seien.²⁸⁵

5.2.4 Arnold Schönberg

Als, zumindest ebenso prägend für David Josef Bach, wie der Kontakt zu Ernst Mach, kann die Verbindung des Kulturjournalisten mit Arnold Schönberg eingestuft werden.

Die beiden begegneten sich erstmals als Gymnasiasten im Zeitraum 1891, 1892 in der Wiener Praterhauptallee, den Klängen einer Militärkapelle lauschend. Das Zusammentreffen der beiden stellte, selbst in einer Großstadt wie Wien, wohl keinen besonders ungewöhnlichen Zufall dar, da zwischen den beiden, später für die musikalische Landschaft Wiens eminent

²⁸² Stadler 1988, S. 50

²⁸³ Vgl. Bach, in „Neue freie Presse“ 03.09.1901

²⁸⁴ Bach, in „Neue freie Presse“ 03.09.1901

²⁸⁵ Vgl. Haller/Stadler 1988, S. 272

wichtigen Persönlichkeiten, große Übereinstimmungen in der frühen Sozialisation bestanden. So wurden beide 1874, in bürgerliche, jüdische Familien geboren, erhielten eine fundierte schulische Ausbildung und zeigten ein besonderes Interesse für die Musik. Über die frühe Verbindung der beiden gibt glücklicherweise ein Text David Josef Bachs Auskunft, der 1924 im Schönberg-Sonderheft der „Musikblätter des Anbruchs“ abgedruckt wurde. Am Rande sei hier noch erwähnt, dass neben vielen weiteren Geistesgrößen dieser Zeit, ab 1929 auch Theodor W. Adorno für diese, die musikalische Moderne unterstützende, Zeitschrift tätig sein sollte.

Unter dem Titel „Aus der Jugendzeit“, beschreibt Bach seine Verbindung mit Schönberg, dessen Entwicklung als Komponist und eben das erste Zusammentreffen: *„Vor dem „Ersten Kaffeehaus“ im Prater in der Hauptallee stand mit anderen jungen Zaungästen ein junger Bursch, in hellgelbem kurzem Überrock, sprach laut von der Musik und über sie, die aus dem Gartenpavillon herüberscholl. Dies ist meine erste Erinnerung an Arnold Schönberg, und dieses erste Bild ist durch die langen Jahre unverwischt geblieben. Wir standen damals alle, Siebzehn- und Achtzehnjährige, vor dem Zaun, um gratis Musik zu hören. (...) Für die allermeisten unter uns war es die einzige Möglichkeit ein bißchen Musik wirklich zu hören, und der Realschüler oder eben der Schule noch vor der Reifeprüfung entlaufene Schüler Schönberg nützte diese Möglichkeit ebenso. Wir waren arme Hunde, aber jung, lebenshungrig und zukunftsicher.“*²⁸⁶

Bereits im Sommer 1893 hatte sich die Freundschaft zwischen den beiden jungen Männern soweit vertieft, dass sie einige Wochen zusammen in Klosterneuburg-Kierling verbrachten. In dieser Zeit entstanden, Bach zufolge, auch die ersten, von Schönberg verfassten Lieder mit Klavierbegleitung. Darunter auch das „Schilflied“, nach einem Text von Nikolaus Lenau, welches Schönberg, zusammen mit zwei weiteren Liedern, Bachs Schwester widmete.²⁸⁷

Nach David Josef Bach, können die ersten kompositorischen Gehversuche Schönbergs, trotz eines augenscheinlich großen Talents, noch als ein Dilettieren auf hohem Niveau betrachtet werden. Erst die Förderung und Lenkung durch Alexander Zemlinsky, führte Schönberg zu gründlichen Musikstudien, die in weiterer Folge auch die Basis für sein kompositorisches Schaffen darstellen sollten. Darüber hinaus betont Bach auch, dass Zemlinsky für den gesamten Freundeskreis, dem er und Schönberg angehörten, von großer Bedeutung war, da er die Gruppe in den Wiener „Tonkünstlerverein“ einführte, wo diese in Kontakt mit

²⁸⁶ Bach, in: „Musikblätter des Anbruchs“ September 1924

²⁸⁷ Vgl. Bach, in: „Musikblätter des Anbruchs“ September 1924, S. 317

bedeutenden Figuren der musikalischen Szene, wie etwa Johannes Brahms kamen. Brahms war, laut Bach, für Schönberg von besonderer Bedeutung, da dieser wichtige Anregungen aus den kammermusikalischen Kompositionen des Meisters schöpfte. Doch Bach geht noch weiter und bezeichnet Schönberg, in Anspielung auf die Kontroverse zwischen Anhängern Richard Wagners und Johannes Brahms, als eindeutigen „Brahminen“. Dies, und auch die von Bach formulierte Wertschätzung für die Kompositionen Brahms, erscheint bedeutsam, da ja schon darauf hingewiesen wurde, dass David Josef Bach auch immer wieder, eine innige Wertschätzung für das Schaffen Richard Wagners erkennen ließ.²⁸⁸

Die Beschreibungen über den Werdegang Schönbergs in „Aus der Jugendzeit“, zeichnen das Bild eines, zuerst als kleinem Bankangestellten beschäftigten jungen Mannes, der sich durch seine Hinwendung zur Musik, in äußerst prekären finanziellen Bedingungen wiederfindet.

Trotzdem gelingt es Schönberg, sein kompositorisches Talent in eine, zu immer größerer Bedeutung reifende, Musikerkarriere umzuformen. Auf diesem Weg begleitete Schönberg die Bestätigung von musikalischen Größen wie Josef Labor und Richard Heuberger, sowie die tatkräftige Unterstützung von Josef Scheu, der Schönberg seine erste Anstellung als Musiker, genauer als Chorleiter des Metallarbeiter-Sängerbundes Stockerau vermittelte.²⁸⁹

Bach beschließt den Artikel mit dem Satz... *“Die schwärmerische Jugendzeit ist zu Ende, der Mann und reife Künstler geht seinen Weg.“* ...in dessen etwas pathetischer Anmutung, nach Ansicht des Verfassers, auch möglicherweise ein Bedauern über Entfremdung zwischen zwei Jugendfreunden mitschwingt.²⁹⁰

Was in diesem, in einen Zeitschriftenbeitrag verpackten, Geburtstagsgruß an Schönberg, wohl aus Gründen der Bescheidenheit, ausgespart bleibt, ist die Bedeutung, die David Josef Bachs Freundschaft für den Komponisten hatte. Schönberg selbst beschreibt diese jedoch sehr eindringlich: *„Ein anderer meiner Jugendfreunde war David Josef Bach: ein Philolog, Philosoph, Literaturkenner, Mathematiker und ein ganz guter Musiker. Er hatte so großen Einfluß auf die Entwicklung meines Charakters, daß er diesem die ethische und moralische Kraft zu verleihen vermochte, die meinen Widerstand gegen Gewöhnlichkeit und Allerweltsvolkstümlichkeit begründen konnte.“*²⁹¹

Die Feststellung Schönbergs, dass Bach für das Ausbilden seiner kompositorischen

²⁸⁸ Vgl. Bach, in: „Musikblätter des Anbruchs“ September 1924, S. 318

²⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 319

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 320

²⁹¹ Schönberg zitiert nach Kienzl 1986, S. 18

Kompromisslosigkeit wichtige Impulse gegeben hatte, kann auch durch das Beleuchten der ideengeschichtlichen Anreicherung von Schönbergs Ansichten, durch Bach, erweitert werden, wie dies etwa Bodil von Thülen, in seinem Werk über die Kunstanschauung Arnold Schönbergs, unternimmt. Dieser führt an, dass David Josef Bach als Schönbergs wichtigster, früher Bezugspunkt zu politischem Gedankengut angesehen werden kann und dass sich die Beschäftigung Schönbergs, mit philosophischen und politischen Großtheorien wie Materialismus, Positivismus und Marxismus, ab 1895 in dessen kunsttheoretischen Äußerungen wiederfinden lässt. Dokumentiert sind solche Überlegungen etwa in einem Brief Schönbergs an Bach aus dem Jahr 1895.²⁹² *„Es mag das Sache der Romantiker gewesen sein, in der Natur Beziehungen zu ihrem Seelen- und Gefühlsleben zu finden. Wir aber, die wir im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse leben, haben uns von diesen Empfindungen etwas entfernt.“*²⁹³ Schon zu diesem frühen Zeitpunkt, distanziert sich der Komponist von einer vordergründigen Verwendung der Musik, zu politischen Zwecken: *„(...) genauso wie die Bewegung der sozialen Verhältnisse das Produkt des Kampfes der Klassen ist, muß sich die Ästhetik darstellen als Produkt des Kampfes der idealistischen mit der materialistischen Weltanschauung und muß Kunst die Merkmale des Kampfes, der aus diesen Anschauungen genommenen Kunstanschauung zeigen.“*²⁹⁴ In diese Kerbe schlägt auch Gabriele Eder, wenn sie in ihrem Werk über die Musik und Theaterfeste der Jahre 1920 und 1924 davon ausgeht, dass sich die Verbundenheit Schönbergs mit den Ideen der Arbeiterbewegung, auch aufgrund der schwierig zu findenden Anknüpfungspunkte zwischen der schönbergschen Musik und der tatsächlichen Kulturpolitik der ArbeiterInnenschaft, bald merklich abkühlte. Letztendlich stand der Komponist sogar monarchistischem Gedankengut, entschärft durch eine sozialreformerische Komponente, nahe.²⁹⁵

Es kann davon ausgegangen werden, dass der persönliche Kontakt zwischen Schönberg und Bach, ab den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wohl etwas abgenommen hat. Der Journalist Bach, stieg in dieser Phase voll ins Berufsleben des Kulturredakteurs ein und Schönberg etablierte sich, nach einem zweijährigen Deutschlandaufenthalt von 1901 bis 1903, als Komponist und Kompositionslehrer. Um Schönberg entwickelte sich ein Kreis von Schülern, von denen viele später selbst zu bedeutenden Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts

²⁹² Vgl. Thülen 1996, S. 17

²⁹³ Schönberg zitiert nach Thülen 1996, S. 19

²⁹⁴ Schönberg zitiert ebenda, S. 19

²⁹⁵ Vgl. Eder 1991, S. 12

reiften. Zusammen mit ihrem Lehrer, bildeten Persönlichkeiten wie Alban Berg, Anton Webern, Erwin Stein, Egon Wellesz, oder Hanns Eisler den „Schönberg-Kreis“.²⁹⁶

Als prägender Faktor für das Unterrichtssystem Schönbergs kann, stark verkürzt, eine, in durchaus formaler Strenge angewandte, Orientierung an einer „Dominanz des Handwerks, als ästhetische Wahrhaftigkeit“ festgemacht werden.²⁹⁷

Der „Schönberg-Kreis“ kann allerdings auch nicht als, sektiererisch abgekapselter Zirkel angesehen werden, der in achtsam beibehaltener, hermetischer Abschottung, an der Verwirklichung der „2. Wiener Kompositionsschule“ wirkte. Vielmehr handelte es sich um ein, gemeinschaftlich an modernen Parametern orientiertes Schaffen avancierter Musik, zusammengehalten von der Bezugnahme auf die zentrale Lehrerfigur Arnold Schönberg.²⁹⁸

Die Erfahrung, dass es sich beim Kreis um Schönberg, der sich bis in die 1920er Jahre wohl immer weiter gelockert hatte, nicht um einen eng verschworenen Zirkel handelte, machte auch Theodor W. Adorno, als er 1924 nach Wien kam, um bei Alban Berg zu studieren:

*„Als ich nach Wien kam, stellte ich mir den Schönbergkreis einigermaßen festgefügt vor, etwa wie die Georgianer. Davon war damals schon keine Rede mehr ... Man sah sich recht selten.“*²⁹⁹

Ebenso von Bedeutung, für die Verbindung zwischen David Josef Bach und Arnold Schönberg, ist ein, etwas weiter gefasster, Kreis von Personen des frühen 20. Jahrhunderts, auf den, in weiterer Folge, auch die Etablierung des „Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien“ zurückgehen sollte. Es ist dies der „Mödlinger Kreis“, der im Zeitraum von 1918 bis 1925 regelmäßig, in Schönbergs Wohnung in Mödling bei Wien, zusammentraf. Neben den bereits oben erwähnten Schülern Schönbergs, waren auch Persönlichkeiten wie Alexander Zemlinsky, Hans Swarowsky, Rudolf Serkin, Olga Novakovic, Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch, Adolf Loos, Paul Stefan, Paul Amadeus Pisk und eben auch David Josef Bach Mitglieder dieses Kreises.³⁰⁰ Als beispielhaft für das Bestreben Bachs, Stücken von Schönberg und dessen Schülern zur Aufführung zu verhelfen, kann ein Projekt, welches in eben jenen Jahren des Mödlinger Kreises realisiert werden konnte, herangezogen werden. Schönberg hatte bereits 1913, das Musikdrama „Die glückliche

²⁹⁶ Vgl. Steinert 1989, S. 23

²⁹⁷ Vgl. Wagner 1981, S. 385

²⁹⁸ Vgl. Dvorak 2005, S. 111

²⁹⁹ Adorno zitiert nach Dvorak 2005, S. 111

³⁰⁰ Vgl. Wagner 1981, S. 385

Hand“ fertiggestellt. Trotz größter Probleme, etwa aufgrund der übergroßen Orchesterbesetzung, gelang es Bach, eine Aufführung im Rahmen der Wiener „Musik- und Theaterwochen“ von 1924 zu realisieren. Diese fand am 24. Oktober 1924 in der Wiener Volksoper statt, deren Orchestergraben extra für diese Produktion adaptiert worden war.³⁰¹

Ab Mitte der 1920er Jahre entwickelten sich die Lebenswege Schönbergs und Bachs stark auseinander. Schönberg bekleidete ab 1925 eine Professur in Berlin und emigrierte von dort 1933 in die USA. Von Bach hingegen ist, wie schon weiter oben erwähnt, nur ein einmaliger Aufenthalt in en USA 1934 dokumentiert, sowie die anschließende Emigration nach England. Nichtsdestotrotz komponierte Schönberg 1934 einen kurzen Kanon für David Josef Bach, anlässlich dessen 60. Geburtstags.³⁰² In einem Brief aus 1939, berichtet Schönberg über das Abreißen seines Kontakts mit Bach und die 1934 unternommenen Bemühungen, Bach bei dessen, in den USA unternommenen Versuchen seine „Filmwerke“ vorzustellen, zu unterstützen. *„Von Bach habe ich, seit er in London ist, nichts gehört. Ich habe seinerzeit eine Menge in seinem Interesse versucht, aber leider immer mit Mißerfolg.“*³⁰³

5.3 Wirken

Die Tätigkeit als Kulturredakteur der Arbeiterzeitung, ausgeübt bis Ende 1933, bildet die durchgängige Konstante in Bachs Berufsleben. Seine Verbundenheit mit dieser Aufgabe, und generell mit der austromarxistischen Bewegung, wird auch durch eine Begebenheit versinnbildlicht, die Kotlan-Werner anführt. Demnach wurde Bach, vom Chefredakteur der „Neuen Freien Presse“ Moritz Benedikt, das Angebot unterbreitet, bei doppelter Gage zum Konkurrenzmedium zu wechseln. Bach lehnte ab.³⁰⁴

Wie schon weiter oben angeführt, war Bach Pernerstorfer 1918 als Leiter der Feuilletonredaktion nachgefolgt. Wolensky weist in ihrer, detailreich recherchierten, Arbeit über *„Engelbert Pernerstorfer und David Josef Bach als Theaterkritiker der Arbeiterzeitung“* darauf hin, dass sich die Besprechungen der beiden Kulturjournalisten, in Hinsicht auf den programmatischen Anspruch, sowie auf den Anspruch an die Leserinnen und Leser, deutlich voneinander unterscheiden.³⁰⁵

Wo Pernerstorfer sich um die leichte Verständlichkeit für seine LeserInnenschaft bemüht,

³⁰¹ Vgl. Kienzl 1986, S. 19f

³⁰² Vgl. http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=442&Itemid=595&lang=de

³⁰³ Schönberg zitiert nach Kotlan-Werner 1977, S. 111

³⁰⁴ Vgl. Kotlan-Werner 1977 S. 132

³⁰⁵ Vgl. Wolensky 1979, S 105ff

stellt Bach an sein Schaffen weitreichendere Anforderungen. „*Er wollte für alle schreiben, für die Literaten, die Autoren, die Darsteller, die Intellektuellen, die Arbeiter*“.³⁰⁶ Gleichzeitig berücksichtigte Bach allerdings auch, dass er für ein Publikum schrieb, bei dem er keine Vorkenntnisse der besprochenen Stücke voraussetzen durfte. So sind Bachs Kulturkritiken oft detailgenaue Abhandlungen, die in die besprochenen Stücke einführen, in ihrer ernsthaften Diskussion für das Stück relevanter Punkte, jedoch auch wieder anspruchsvoll zu lesen sind. Wolensky merkt hier kritisch an, dass die, mehr akademische, einem bürgerlichen Hochkulturverständnis nahestehende Herangehensweise Bachs, unter den Leserinnen und Lesern der ArbeiterInnenschaft möglicherweise auf weniger Gegenliebe gestoßen sei, wie Pernerstorfers Feuilletonbeiträge.³⁰⁷

Neben seiner journalistischen Tätigkeit, verwirklichte David Josef Bach seine kulturpolitischen Bestrebungen in drei weiteren, bedeutenden, Funktionen der austromarxistischen Kulturarbeit: Als Organisator der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte und der Wiener Musik- und Theaterfeste, sowie als Leiter der sozialdemokratischen Kunststelle. Weit mehr als durch seine Arbeit bei der Arbeiterzeitung, rückte er dadurch ins Zentrum der Kunstpolitik des „Roten Wien“. Anschließend sollen nun Grundzüge der erwähnten Kulturprojekte Erwähnung finden, es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich dabei, aus Gründen des begrenzten Rahmens dieser Untersuchung, nur um einen groben Abriss dieser facettenreichen Kunstvermittlungsaktivitäten handelt. Detaillierte Informationen zu den Arbeiter-Sinfonie-Konzerten, sowie zur sozialdemokratischen Kunststelle können Kotlan-Werner, bzw. Kienzl entnommen werden. Eder hat eine, umfangreich recherchierte, Studie zur Musik-Fest-Kultur in der Zwischenkriegszeit vorgelegt.³⁰⁸

5.3.1 Arbeiter – Sinfoniekonzerte

Das erste Arbeiter-Sinfonie-Konzert, vom 28. Dezember 1905, wurde bereits weiter oben erwähnt, um die Verbindung zwischen David Josef Bach und Victor Adler zu illustrieren.

Bevor es zu diesem Erfolg für die ArbeiterInnenbewegung kam, erprobte Bach die Durchführbarkeit seiner Bestrebungen allerdings an einem kleineren Projekt. So plante er für den Mai 1905 eine Feier der Wiener Arbeiterschaft, anlässlich des 100. Todestages von

³⁰⁶ Wolensky 1979, S. 106

³⁰⁷ Vgl. Wolensky 1979, S. 106

³⁰⁸ Vgl. Quellenangabe

Friedrich Schiller. In dieser Feier kamen diverse Chorstücke, sowie die „Meistersinger“-Ouvertüre und Beethovens 5. Sinfonie zur Aufführung. Nachdem das Arbeiterpublikum auf das Gebotene überaus positiv reagiert hatte, entschied Bach diesen Weg weiter zu beschreiten.³⁰⁹

Schon sieben Monate später wurde dieses Vorhaben, mit dem ersten Arbeiter-Sinfonie-Konzert umgesetzt. Dazu Bach: *„Am 28. Dezember 1905 betrat ein neues Publikum den großen Musikvereinsaal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ungefähr achtzig Jahre zuvor hatte diese Gesellschaft eine neue Schicht, das Bürgertum, als Träger der Musikpflege in Österreich und besonders in Wien der Welt gezeigt. An jenem Abend spielte zum ersten mal die Arbeiterschaft eine sichtbare Rolle in der Geschichte der Musikpflege Wiens“*³¹⁰.

Ferdinand Löwe dirigierte ein anspruchsvolles Programm, bestehend aus der „Oberon“-Ouvertüre von Carl Maria von Weber, Beethovens „Eroica“, Klavierliedern von Hugo Wolf, Orchesterliedern von Richard Wagner, sowie dessen „Tannhäuser“-Ouvertüre.³¹¹

Wie schon weiter oben erwähnt, war die Nervosität unter den sozialdemokratischen Funktionären beträchtlich. Umso eindrucksvoller erscheint, dass Bach, mit der Aufführung von Liedern von Hugo Wolf, dessen Musik bei der Kritik, und hier insbesondere bei Eduard Hanslick, absolut verpönt war, ein weiteres Risiko einging.³¹²

Dem Konzert war ein überragender Erfolg beschieden. Auf die Bedeutung des Ereignisses verweist ein, in der Kunststellen-Zeitschrift „Kunst und Volk“ 1928 abgedruckter Bericht eines Transportarbeiters, der dem Konzert beigewohnt hatte: *„Es war der Übergang von der Zeit, da der Arbeiter noch ein geknechtetes Lasttier gewesen ist, in eine bessere Zeit. Die jungen Transportarbeiter von heute tragen den Kopf schon viel höher als die alten, sie sind eingereiht in die Kulturorganisationen unserer Zeit und nehmen von dem, was die Partei den Arbeitern an Kultur und Kunst zu bieten vermag, soviel sie nur bekommen können.“*³¹³

In den darauf folgenden Jahren konnten sich die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte als fixe Größe der sozialdemokratischen Kulturbestrebungen etablieren. Im November 1914, schon überschattet durch die frühe Phase des ersten Weltkriegs, wurde bereits das 50. Konzert dieser Reihe veranstaltet.³¹⁴

³⁰⁹ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr.2 1929, S. 41

³¹⁰ Vgl. Bach in: „AZ“ 30.12.1945

³¹¹ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr.2 1929, S. 42

³¹² Vgl. Kienzl 1986, S. 113

³¹³ Forstner in: „Kunst und Volk“ Nr. 2 1928, S. 5

³¹⁴ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 64

David Josef Bach legte bei der Programmierung der Konzerte, den Schwerpunkt auf Kompositionen der Klassik und Romantik. Beethoven, Mozart, Wagner, Schubert oder Bruckner wurden forciert, ebenso wurden aber auch Kompositionen von Zeitgenossen wie Mahler, Schönberg, Wolf oder Janacek in die Programme aufgenommen. Kienzl weist, im Rahmen einer Bestandsaufnahme aller Kompositionen die in der Konzertreihe zu erleben waren, jedoch darauf hin, dass im Gegensatz zur umfassenden Präsentation des klassischen und romantischen Werkkanons des deutschen Sprachraums, französische und italienische Musik kaum berücksichtigt wurde, Kompositionen russischer Komponisten nur in wenigen Fällen.³¹⁵ Geleitet wurden die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte zumeist von Ferdinand Löwe, aber auch andere, teils renommierte, teils berühmte Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler oder Felix Weingartner, traten als musikalische Leiter in Erscheinung.³¹⁶

Bach hat sich auch öffentlich zur Strategie hinter der Programmierung der Konzerte geäußert. Zu Beginn habe man davon ausgehen müssen, dass nahezu alle präsentierten Kompositionen, für einen Großteil der Konzertbesucher völlig neu waren. Umso wichtiger sei es gewesen, von zugänglicheren zu immer komplexeren Kompositionen fortzuschreiten.³¹⁷ In der Besprechung eines Arbeiter-Sinfonie-Konzerts, bei dem die 3. Sinfonie von Gustav Mahler aufgeführt worden war, schreibt Bach 1922 in der Arbeiter-Zeitung: *„Immerhin, es hat achtzehn Jahre gedauert, bis wir zu Mahlers „Dritter“ kamen. Dazwischen liegt die Erziehung der Arbeiterschaft zu den größten Meisterwerken der Musik, zu der gesamten klassischen Kunst, aus der kaum noch das eine oder andere bezeichnende Werk fehlt.“*³¹⁸

Im Zuge des ersten Weltkriegs mussten die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte vorübergehend eingestellt werden. Im Mai 1915 fand noch eine, schmal dimensionierte, Aufführung im Arbeiterheim Favoriten statt, danach fehlten jedoch sowohl Musiker wie Mittel, um die Konzertreihe fortzusetzen.³¹⁹

Das erste Arbeiter-Sinfonie-Konzert der Zwischenkriegszeit fand am 11. Jänner 1919 statt. Dieses war dem Gedanken Viktor Adlers gewidmet, der im November 1918 verstorben war. David Josef Bach hielt eine Trauerrede auf den Verstorbenen, der eine Aufführung von

³¹⁵ Vgl. Kienzl 1986, S. 113

³¹⁶ Vgl. Bach in: „AZ“ 30.12.1945

³¹⁷ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 3 1926, S. 2

³¹⁸ Vgl. Bach in: „AZ“ 09.06.1922

³¹⁹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 64

Beethovens 9. Sinfonie folgte.³²⁰

Aufgrund fehlender statistischer Daten, kann heute keine genaue Aussage darüber getroffen werden, wie sich das Publikum der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte zusammensetzte. Die Konzertreihe war schon nach Kurzem, fest in der austromarxistischen Kulturbewegung verankert und erfreute sich einer, über Jahre hinweg, ungebrochen hohen Auslastung.³²¹

Zur Frage, ob mit einer solchen Institution auch tatsächlich ein ArbeiterInnenpublikum angesprochen werde, erklärte Bach 1929: *„Die größte Zahl der Abnehmer haben die Arbeiter-Sinfoniekonzerte in Floridsdorf, nämlich 160 Abonnenten. Eine eigens durchgeführte Erhebung hat ergeben, daß davon 95 Prozent manuelle Arbeiter sind.“*³²²

Im Gegensatz dazu, kann allerdings einem Interview mit dem ehemaligen österreichischen Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky, welches Andreas F. Kienzl im Jahr 1985 führte und das in dessen Werk zu David Josef Bach abgedruckt ist, entnommen werden, dass sich das Publikum, aus der Perspektive des Zeitzeugen Kreisky, der die Konzerte oft besucht hatte, bedeutend anders zusammensetzte. *„Die Arbeiterkonzerte waren ein kultureller Höhepunkt und jedesmal, wenn sie stattgefunden haben, war das ein Ereignis dieser, wenn ich so sagen darf, Arbeiter- und Angestelltensociete. Denn es war natürlich eine Creme der österreichischen Arbeiterbewegung, die sich dort versammelt hat und es hat eigentlich zum guten Ton gehört, daß man den Veranstaltungen beigewohnt hat.“*³²³

Es ist davon auszugehen, dass sowohl ArbeiterInnen, der sozialdemokratischen Bewegung nahestehende Angestellte, sowie die politische, wie intellektuelle Führungsriege der Partei, das Publikum bildeten. Das genaue Verhältnis dieser Gruppen zueinander lässt sich jedoch nicht angeben.³²⁴

Zweifelsohne kann aber festgehalten werden, dass, gemessen an der Gesamtzahl der Parteimitglieder der österreichischen Sozialdemokratie, nur ein geringer Teil der Mitglieder an den Konzerten teilnahm und dass sich mit den Jahren ein treues Stammpublikum herauskristallisierte. Auch diese, Bachs Zielen eigentlich zuwiderlaufende, Entwicklung kommentierte er 1930 in der Kunststellen-Zeitschrift „Kunst und Volk“: *„Gewiß, es nimmt nur ein kleiner Ausschnitt von Parteigenossen daran (an den Arbeiter-Sinfonie-Konzerten, Anm. d. Verf.) teil; aber diese tragen die Idee, die Anregungen dieser Konzerte weiter.“*

³²⁰ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 67

³²¹ Vgl. Kienzl 1986, S. 125ff

³²² Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 143

³²³ Kreisky zitiert nach Kienzl 1986, S. 24

³²⁴ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 46

Die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte waren zu Beginn dem Wiener Landespartei Vorstand, sowie dem Parteivorstand organisatorisch unterstellt und wurden von einem Komitee unter der Obmannschaft Ludwig Bretschneiders verwaltet. Ab 1919 waren sie der Kunststelle angegliedert.³²⁵ Die Kartenvergabe war überaus strikt durchorganisiert. So wurde etwa Weitergabe, sowie Weiterverkauf der Konzertkarten dezidiert untersagt.³²⁶

Das letzte Arbeiter-Sinfonie-Konzert fand am 11. Februar 1934, dem letztmöglichen Tag vor Beginn der innerösterreichischen Gewalt, und somit schon unter enormen Spannungen, statt.³²⁷ Bach schrieb dazu, in einem Rückblick aus dem Jahr 1945: *„Es bleibt aber unsere Freude und unser Stolz, der letzte Hauch eines freien Österreich gewesen zu sein. (...) Die Arbeiter kamen und als das Lied der Solidarität erklang, sprang das Publikum bei den ersten Takten von seinen Sitzen. Am nächsten Tag erfolgte jener Schlag des Faschismus, der Österreich von dieser Vorhölle in den Abgrund des Nationalsozialismus führte.“*³²⁸

5.3.2 Sozialdemokratische Kunststelle

Die sozialdemokratische Kunststelle wurde, genauso wie vergleichbare, jedoch wesentlich kleiner dimensionierte, Organisationen der politischen Mitbewerber der Sozialdemokratie, 1919 ins Leben gerufen. Auslöser war ein Wiener Gemeinderatsbeschluss vom 11. Juni 1919, wonach Musik- und Theateraufführungen für ArbeiterInnen, Angestellte und SchülerInnen mit einer, aus der, bereits weiter oben beschrieben, Lustbarkeitsabgabe gespeisten Zuwendung unterstützt werden sollten. Zur Durchführung dieser, von Finanzstadtrat Hugo Breitner vorangetriebenen, Maßnahme, wurden „Kunststellen“ geschaffen. Die sozialdemokratische, zahlenmäßig bedeutendste, dieser Kunststellen, wurde von David Josef Bach geleitet.

Als eine der ersten Handlungen der neu geschaffenen „Sozialdemokratischen Kunststelle“, wurden die, etwa 1000, Mitglieder des bereits bestehenden Vereins „Freie Volksbühne“ als erste Mitglieder in die Kunststelle übernommen.³²⁹

Wichtigstes Ziel der neuen Organisation war die Zusammenführung der diversen Stellen, die sich im Rahmen der sozialdemokratischen Bewegung mit kultureller Bildung beschäftigten und eine verbesserte Stoßkraft, durch die zentralisierte Lenkung der unterschiedlichen

³²⁵ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 2 1929, S. 42

³²⁶ Vgl. Kienzl 1986, S 127

³²⁷ Vgl. Kotlan Werner 1977, S. 109f

³²⁸ Vgl. Bach in: „AZ“ 30.12.1945

³²⁹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 68f

Bestrebungen.³³⁰ Waren die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte bisher, die einzige fest etablierte Einrichtung zur Vermittlung anspruchsvoller Kunst, so sollte die Kunststelle diese Leistung auch für den Theaterbereich möglich machen.³³¹ Als Grundsatz definierte David Josef Bach den Anspruch, die Kunststelle sei... „...*kein Kartenverteilungsbüro, sondern eine Bildungsorganisation mit Bildungszwecken.*“³³²

Trotzdem war es die tägliche Hauptaufgabe der Kunststelle, Theaterkartenkontingente von Wiener Bühnen zu kaufen und diese zu verbilligten Preisen, an die, oben erwähnte, Zielgruppe abzugeben. Die rasant wachsende Organisation, konnte bald zu Recht behaupten, aufgrund der unterschiedlichen Theater mit denen Verträge bestanden, sowie der ständig neu entworfenen Spielpläne, für jede Interessentin, jeden Interessenten die, je nach Vorbildung, bzw. Vorliebe, passende Sprech- oder Musiktheatervorstellung anbieten zu können.³³³

Die Weitergabe der Karten erfolgte bis zum Jahr 1926 über ein mehrstufiges System. David Josef Bach hat dieses in einem Artikel für die Arbeiter-Zeitung 1921 folgendermaßen beschrieben: „*Die Kunststelle ist zum Unterschied von allen ähnlichen Volksbühnenorganisationen nicht auf die einzelnen Mitglieder, sondern auf die politischen und gewerkschaftlichen Organisationen aufgebaut. Die Kunststelle gibt die Karten nicht an den einzelnen Teilnehmer, sondern in vereinbartem Ausmaß an jede teilnehmende Organisation ab, die erst wieder den Vertrieb an ihre Mitglieder übernimmt.*“³³⁴

Die Aufteilung der Karten an die einzelnen Zwischenverteiler gestaltete sich, laut Bach, jedoch äußerst komplex, da sowohl die unterschiedliche Preispolitik der einzelnen Theater, als auch die oft stark differierenden Preise der verschiedenen Stücke im selben Haus, mit einberechnet werden mussten.³³⁵ Dieses System wurde 1926 vereinfacht, als die sozialdemokratische Kunststelle als eigenständiger Verein neu gegründet wurde. Von diesem Zeitpunkt an, traten die kulturinteressierten Arbeiterinnen und Arbeiter, als Mitglieder direkt mit der Kunststelle in Verbindung. Diese bezahlten einen Mitgliedsbeitrag vorab und konnten dafür, an eigenen Ausgabestellen der sozialdemokratischen Kunststelle, ihre Theaterkarten beziehen.³³⁶

³³⁰ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 3 1929, S. 97

³³¹ Vgl. Bach in: „AZ“ 30.10.1921

³³² Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 141

³³³ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 141

³³⁴ Bach in: „AZ“ 30.10.1921

³³⁵ Vgl. Bach in: „AZ“ 30.10.1921

³³⁶ Vgl. Kienzl 1986, S. 131

Den Anspruch, mehr als ein Theaterkartenbüro zu sein, verwirklichte die Kunststelle durch die Gründung weiterer Arbeiterkulturorganisationen, die von ihr verwaltet wurden. So wurde mit dem Singverein der Kunststelle ein Chor begründet der sich hohe Anforderungen stellte und bei Festen der ArbeiterInnenbewegung anspruchsvolle Chorliteratur zum Besten geben sollte. Ebenso wurde ein Sprechchor der Kunststelle, sowie der „Verein für volkstümliche Musikpflege“, der sich vor allem dem Instrumentalunterricht für ArbeiterInnen widmete, ins Leben gerufen.³³⁷

Nachdem die sozialdemokratische Bewegung über kein eigenes Theater verfügte, war die Frage, ob die Kunststelle, bzw. David Josef Bach, auf die Spielplangestaltung der Theater, mit denen Kooperationen bestanden, Einfluss nehmen konnte, stets von besonderer Bedeutung.

Schon 1921 schrieb Bach in der Arbeiter-Zeitung, dass sich die Kunststelle in dieser Hinsicht in einer sehr guten Position befände, da die Vorstellungen für Arbeiterinnen und Arbeiter immer stärker anwachsen würden und sich somit für die Häuser zu einem bedeutenden ökonomischen Fixpunkt entwickelt hätten.³³⁸ *„Wir haben uns wahrlich genug gute Stücke ausgesucht und es keineswegs ganz dem Zufall oder dem guten Willen der Direktoren überlassen, uns gute und wertvolle Stücke zu geben.“*³³⁹

Bereits 1923, im Rahmen des Artikels den Bach, anlässlich der 1000., von der Kunststelle vermittelten Vorstellung, für die Arbeiter-Zeitung verfasste, erörtert Bach auch die negative Seite der engen Verbindung mit den Theatern. Da die Theater mittlerweile vom Arbeiterinnenpublikum finanziell abhängig seien, stelle sich die Schwierigkeit, eine wenig anspruchsvolle Verbindung aus ökonomisch denkendem Theater und unterhaltungsseligem ArbeiterInnenpublikum weitestmöglich hintanzuhalten.³⁴⁰ *„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.“*³⁴¹

Die umfangreiche Möglichkeit der Einflussnahme auf die Spielpläne der Wiener Theater, sollte der Kunststelle jedoch nicht lange erhalten bleiben. In einem 1929 in „Der Kampf“ veröffentlichten Artikel, stellt Bach fest, dass schon ab 1923 die wirtschaftliche, wie politische Stärke der Arbeiterklasse und damit auch die Macht der Kunststelle, bei der

³³⁷ Vgl. Bach in „Kunst und Volk“ Nr. 10 1929, S. 284f

³³⁸ Vgl. Bach in : „AZ“ 30.10.1921

³³⁹ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 142

³⁴⁰ Vgl. Bach in: „AZ“ 04.02.1923

³⁴¹ Bach in : „AZ“ 04.02.1923

Spielplanerstellung mitzubestimmen, abgenommen hätte.³⁴²

Pyrah weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Bach in den 1920er Jahren mit den, stark durch die christlich-soziale Bundesregierung beeinflussten, Bundestheatern Staatsoper und Burgtheater, in einem beständigen und verbissenen Konflikt lag, da er die sozialdemokratische Kunststelle gegenüber anderen, den Bundestheatern weltanschaulich näherstehenden, vergleichbaren Organisationen der politischen Gegner, benachteiligt sah.³⁴³

Waren die Bedingungen zur Umsetzung der Ziele der Kunststelle auch mitunter ungünstig, aufgrund seines egalitären Charakters, sowie seiner außerordentlichen Dimension, kann dieses Projekt zweifelsohne, als für die damalige Zeit singulär angesehen werden. Der größte Verdienst kommt dabei sicher dem unermüdlichen Wirken von David Josef Bach zu, wie es auch Bruno Kreisky 1985 beurteilte: *„Er hat wirklich die Wiener Theater für die Arbeiter und Angestellten dadurch geöffnet, daß man nach einem ganz systematisch, jährlich vorbereiteten Plan damit rechnen konnte, auch für wenig Geld diese kulturellen Einrichtungen kennen zu lernen. Für viele war das ja ein großes Ereignis und bedeutete die Lebensqualität dieser Zeit.“*³⁴⁴

5.3.3 Wiener Musik- und Theaterfeste

In den Jahren 1920 und 1924, veranstaltete die Gemeinde Wien mehrwöchige Bühnenkunstfeste mit weitgefächertem Programm. Bereits 1919 hatte Guido Adler, damaliger Doyen der Musikwissenschaft in Österreich, der Wiener Stadtverwaltung seine Idee eines solchen Fests unterbreitet. Auf anfängliches Zögern der Entscheidungsträger reagierte Adler mit Beständigkeit bei der Vertretung seiner Idee und so wurde am 6. Februar 1920 der Gemeinderatsbeschluss getroffen, im Frühjahr oder Sommer desselben Jahres ein Musikfest auszurichten.³⁴⁵ Für die Programmierung und Organisation dieses Fests konnte David Josef Bach gewonnen werden. Guido Adler stand beratend zur Seite. Bach legte in der Zusammenstellung des Programms, auf eine ausgewogene Verteilung zwischen volkstümlicher, klassischer und avancierter Musik wert. Sprechtheaterstücke wurden bei diesem Wiener Musikfest noch nicht ins Programm aufgenommen. Das Projekt wurde am 26. Mai 1920 unter dem Namen „Meisteraufführungen Wiener Musik“ eröffnet und dauerte bis

³⁴² Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 143

³⁴³ Vgl. Pyrah 2006, S. 146

³⁴⁴ Kreisky zitiert nach Kienzl 1986, S. 23

³⁴⁵ Vgl. Eder 1991, S.39ff

zum 30. Juni.³⁴⁶ In dieser Zeit wurden Werke von insgesamt 130 Komponisten und aus allen musikalischen Sparten dargeboten. Es wurden, unter anderem, 26 Konzerte und eine umfangreiche Aufführungsserie von Repertoirestücken der Wiener Staatsoper präsentiert. Besonderer Höhepunkt war die Aufführung von Schönbergs Gurreliedern, die in Wien seit der Erstaufführung von 1913 nicht mehr gegeben worden waren. Bereichert wurde das Programm auch dadurch, dass Bach semiprofessionelle Klangkörper einlud, sich im Rahmen der „Meisteraufführungen“ einzubringen, was zu einer Ausweitung des Konzertprogramms um diverse Chor-, bzw. Instrumentalkonzerte führte.³⁴⁷

Das gesamte Musikfest wurde, nach Beendigung, von den Wiener Kulturkritikern vorsichtig positiv kommentiert. Neben einzelnen kritischen Anmerkungen wurde die aufopferungsvolle Arbeit des Organisators David Josef Bach hervorgehoben, von dessen Kenntnissen die „Meisteraufführungen“ profitiert hätten.³⁴⁸

Neben der künstlerischen Leistung, wurde das Musikfest zu einem erfreulichen finanziellen Erfolg. Es wurden 127.319 Kronen Überschuss erwirtschaftet, die in karitative Projekte der Stadt Wien flossen. David Josef Bach bezog kein Honorar.

Als negativer Punkt kann, nach Eder, angemerkt werden, dass zu hinterfragen wäre, ob Arbeiterinnen und Arbeiter an vielen der Aufführungen überhaupt teilnehmen konnten, da die Kartenpreise vieler Konzerte, im Verhältnis zu den oft geringen Einkommen, sehr hoch angesetzt waren.³⁴⁹

Nach den guten Erfahrungen des Jahres 1920, strebte die Gemeinde Wien für den Spätsommer 1924 erneut ein großes Musik-Fest an, und wieder war es Guido Adler der den Anstoß dazu gegeben hatte. Auch der Gedanke, mit diesem Fest über die Grenzen Österreichs hinaus für Wien zu werben, hatte, aufgrund des immer mehr Bedeutung erlangenden Tourismus, zu diesem Bestreben beigetragen.³⁵⁰

David Josef Bach, für den die Jahre vor und um 1924, zu den fruchtbarsten und erfolgreichsten seines Wirkens zählten, wurde wieder mit der Organisation der Fest-Aufführungen betraut.³⁵¹

³⁴⁶ Vgl. Eder, S. 46ff

³⁴⁷ Ebenda, S. 50ff

³⁴⁸ Ebenda, S. 59

³⁴⁹ Ebenda, S. 63f

³⁵⁰ Ebenda, S. 66f

³⁵¹ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 78

Das „Musik- und Theaterfest der Stadt Wien“ wurde am 14. September 1924, mit einer frei zugänglichen Veranstaltung vor dem Wiener Rathaus, für die Richard Strauss Fanfaren komponiert hatte, eröffnet und dauerte bis zum 15. Oktober 1924.

Programmatisch, sollte sich das Musikfest der Darstellung von Verbindungen, zwischen klassischer und moderner Musik des deutschen Sprachraums widmen. Von bürgerlicher Seite war schon vor der Veranstaltungsreihe versucht worden, David Josef Bach als abermaligen Organisator zu verhindern. Auch während und nach der Musik- und Theaterfeste verstummte diese Kritik, die sich vor allem an Bachs zeitgenössisch orientierter Programmierung festmachte, nicht. Einen üblen Vorgeschmack darauf, dass sich die hoffnungsvollen Jahre des „Roten Wien“ bald verdunkeln sollten, gab auch der Umstand, dass die Anfeindungen Bach gegenüber nun häufig offen antisemitisch geprägt waren.³⁵²

David Josef Bach konnte seiner Überzeugung, die neue Musik wo immer möglich zu fördern, jedoch gerecht werden. Eine beträchtliche Anzahl von Werken avancierter Komponisten, wurde im Rahmen der Wiener Musik- und Theaterfeste aufgeführt. Darunter auch das Bläserquartett von Arnold Schönberg, welches hier seine Uraufführung erlebte.³⁵³

Wie schon aus der unterschiedlichen Namensgebung der zwei großen Festveranstaltungen hervorgeht, unterschied sich jene des Jahres 1924 von der vorhergegangenen dadurch, dass hier besonderes Gewicht auf das Sprechtheater gelegt werden sollte. So kam es zu einem facettenreichen Opern- und Theaterprogramm, welches auch Werke jüngerer, österreichischer Autorinnen und Autoren berücksichtigte, dem ein etwas schmaleres Konzertprogramm gegenüberstand.³⁵⁴

Kotlan-Werner spricht, in Verbindung mit dem Musik- und Theaterfest der Stadt Wien von 1924, von einem regelrechten „Mammutprojekt“, das neben der schieren Fülle an Aufführungen, auch durch seine Dichte an österreichischen Ur- und Erstaufführungen, etwa von Gustav Mahler, Alban Berg, Paul Hindemith, Franz Schreker, Anton von Webern, oder Franz Werfel, bestach.³⁵⁵

Im Gegensatz zum Musikfest von 1920, endete jenes von 1924 mit einem finanziellen Misserfolg. Ein Fehlbetrag von mehr als 100.00 Schilling war zu verzeichnen. Aufgrund dieser Entwicklung, folgte den beiden von David Josef Bach verwalteten Wiener Musik- und Theaterfesten, kein weiteres. Die, ab 1927, und bis in die heutige Zeit, veranstalteten „Wiener

³⁵² Vgl. Eder 1991, S. 71ff

³⁵³ Ebenda, S. 91f

³⁵⁴ Vgl. hierzu Eder 1991, S. 105f; sowie Warren 2006, S. 131

³⁵⁵ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 78ff

Festwochen“, gingen zwar auf die beiden Musikfeste zurück, unterschieden sich in der Zwischenkriegszeit jedoch, durch ihre zugänglichere, auf touristische Verwertung abzielende Programmierung, beträchtlich von jenen, die von David Josef Bach konzipiert worden waren.³⁵⁶

5.4 Das Kunstpolitische Programm David Josef Bachs

Soll, wie zu Beginn dieser Untersuchung angeführt, das Wirken David Josef Bachs in einen, aus mehreren Ebenen austromarxistischen Handelns bestehenden, Gesamtkontext eingebunden werden, so ist es unerlässlich, diese dritte Handlungsebene, nicht allein durch die, auch bereits in anderen Untersuchungen umfangreich dokumentierten, praktischen Aktivitäten des Kulturpolitikers zu beleuchten, sondern auch auf die gedanklichen Konzepte einzugehen, auf denen David Josef Bachs Wirken aufbaute.

Obwohl von David Bach keine umfangreichen theoretischen Schriften erhalten sind, lässt sich aus diversen Zeitungs-, wie Zeitschriftenbeiträgen, ein, durch die Jahrzehnte seines Schaffens immer wiederkehrendes, programmatisches Grundkonstrukt rekonstruieren. Dieses setzt sich, genauer betrachtet, aus einigen wenigen theoretischen Annahmen zusammen, die nun einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden sollen.

Den Kern der bachschen Bestrebungen bildete die Maxime, die Aufhebung der widernatürlichen Abtrennung der ArbeiterInnenschaft von einer, ausschließlich bürgerlich besetzten, qualitätsvollen, „wahren“ Kunst zu gewährleisten: *„Das Wort von der Vereinigung von Kunst und Volk bedeutet für uns weder einen künstlerischen Traum, noch eine wohlgefällige Versammlungssphrase, sondern ein Glaubensbekenntnis, das zu praktischem Handeln verpflichtet. (...) Wir müssen...das Erbe der Vergangenheit antreten, soweit es für uns noch etwas zu bedeuten hat, und wir müssen als die lebendige Klasse, die wirksame Klasse der Zukunft, wie Marx die Arbeiterklasse genannt hat, mit aller Vorsicht und allen Hemmungen doch auch zur lebendigen und zukunftssicheren Kunst stehen.“*³⁵⁷

Die Phrase von der Vereinigung von „Kunst und Volk“, auch programmatischer Titel des zwischen 1926 und 1931 erschienenen Mitteilungsblattes der sozialdemokratischen Kunststelle, weist allerdings schon den Weg zur deutschnational grundierten, an Ideen Richard Wagners angelehnten, Facette von Bachs kunstpolitischem Verständnis, welche schon

³⁵⁶ Vgl. Eder 1991, S. 110ff

³⁵⁷ Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 10 1929, S. 282

in der Einleitung dieser Untersuchung erwähnt wurde. Auf der ersten Seite, der ersten Ausgabe, von „Kunst und Volk“, vom Februar 1926, erläutert Bach sein Verständnis dieses Titels: *„Unser Mitteilungsblatt (...) führt den Ehrentitel „Kunst und Volk“, weil dieser Titel den Sinn unserer Bestrebungen kurz und bündig darstellt: Nicht von ober herab, nicht durch Zwang kann die Kunst dem Volk nahegebracht werden, sondern durch 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.“*³⁵⁸

Die Bedeutung der Unterfütterung von Bachs Programmatik mit Wagnerscher Ideologie, sowie deutschnationalen Anklängen relativiert sich jedoch, durch ein Miteinbeziehen der Sozialisation des Journalisten und Kulturpolitikers, sowie eine weiterführende Analyse programmatischer Texte Bachs zur Thematik.

Bach, aufgewachsen in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, einer Phase in der, wie weiter oben gezeigt wurde, später zentrale Persönlichkeiten der sozialdemokratischen Partei, wie Adler und Pernerstorfer, noch ungebremst an deutschnationalem Gedankengut festhielten, kam bereits in seiner frühen Gymnasialzeit mit ebendiesem Gedankengut in Verbindung. Am 3. Januar 1905 veröffentlichte Bach, unter dem Titel „Politik der Schuljungen“ einen Artikel in der Arbeiterzeitung, der ebendiese Schulerfahrungen wiedergibt: *„Wir waren unerschütterlich deutschnational. (...) Wir brachten es sogar zu einer deutschnationalen Demonstration. Unter Aufsicht unserer Lehrer besichtigten wir die Altertümer in Carnuntum. Bei der gemeinschaftlichen Mittagstafel gab es mehrere Trinksprüche, namens der Schüler sprach einer unserer eifrigsten deutschnationalen. Er kam von Carnuntum auf Altdeutschland, von dem römischen Kaiser auf den deutschen Kaiser zu sprechen und schließlich hob er sein Glas „auf das wohl des deutschen Volkes“. Wir rasten vor Begeisterung.“*³⁵⁹

Zeitlich parallel zu Adler und Pernerstorfer, wenn auch um eine Generation jünger, wandte sich auch Bach, noch vor dem Ablegen der Reifeprüfung, von diesem Gedankengut weitestgehend ab, und sozialistischen Überlegungen zu. Wie bei diesen, wirkten aber auch in seiner weiteren Entwicklung, einzelne Einsprengsel der deutschnationalen Bewegung, sowie ihres Säulenheiligen Richard Wagner, nach. Wird diese Ausgangssituation noch durch die, von zentralen austromarxistischen Persönlichkeiten wie Otto Bauer formulierte, Hinwendung zu

³⁵⁸ Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 1 1926, S. 1

³⁵⁹ Bach in: „AZ“ 03.01.1905

einer vereinten, großen, nationalen, deutschen Kulturgemeinschaft, inklusive Anschluss Österreichs an Deutschland³⁶⁰, ergänzt, so fügen sich die Bekenntnisse Bachs zu einzelnen Ideen, bzw. der Musik Richard Wagners, passgenau in sein zeitliches und weltanschauliches Umfeld.

Eder spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die frühen sozialdemokratischen Führungspersönlichkeiten Österreichs, zwar nicht ausschließlich zu Wagnerianern reduziert werden dürften, dem spräche ihre praktisch-politische Wirksamkeit entgegen, jedoch sei die Wagnerverehrung von Personen wie Bach grenzenlos gewesen.³⁶¹

Einige Aspekte, wie die schon erwähnte Entwicklung des Konzepts „Kunst und Volk“, die häufige Programmierung von Stücken des deutschen Komponisten, in von Bach verantworteten Konzertveranstaltungen, bzw. die Besprechungen in der Arbeiterzeitung deuten darauf hin, dass diese Diagnose zutreffend sein könnte. Als Beispiel soll hier nur das, von Bach programmierte, und, ebenso von ihm, in der Arbeiterzeitung hymnisch kommentierte Arbeiter-Sinfonie-Konzert vom 24. März 1912 herangezogen werden, in dem das Libretto der Meistersinger vom Schauspieler Ferdinand Onno rezitiert wurde, ergänzt durch die musikalische Darbietung einer Instrumentalfassung, einiger kurzer Passagen aus dem Werk.³⁶² *„Wer den brausenden Beifall, der sich nach dem zweiten und dem dritten Akt zu Jubel steigerte, mitangesehen, konnte nicht im Zweifel sein, daß hier ein Meister zum Volke, ein Volk zum Meister den Weg gefunden. (...) Ergriffen von der Innigkeit, gepackt von der Weisheit, überwältigt vom Humor der Dichtung, jauchzte das Publikum dem Vortragenden, in ihm dem Werke und seinem großen Schöpfer zu.“*³⁶³

Neben solch eindeutigen Belegen der Wagner-Huldigung, existieren jedoch auch theoretisch orientierte Texte von Bach, die von einer grenzenlosen Verehrung der Figur Wagner weit entfernt sind. So formulierte Bach schon 1912: *„Wagner, als Künstler der größte Revolutionär, den die Geschichte der Musik kennt, suchte seine wohlwogeneren künstlerischen Anschauungen auch durch sozialphilosophische Überlegungen zu stützen. Dies war sein sterblicher Teil. So ungeheuer die Wirkung des Künstlers Wagner ist, die Wirkung seiner sehr praktisch gemeinten auf unmittelbare Tätigkeit bezogenen Sozialphilosophie ist gleich null.“*³⁶⁴

³⁶⁰ Vgl. Pfoser 1980, S. 14

³⁶¹ Vgl. Eder 1991, S. 7ff

³⁶² Vgl. Bach in: „AZ“ 26.03.1912

³⁶³ Bach in: „AZ“ 26.03.1912

³⁶⁴ Bach, zitiert nach Kotlan-Werner 1977, S. 40

Auch in dem, seine Programmatik detailliert erläuternden, Beitrag „Der Arbeiter und die Kunst“ von 1913, veröffentlicht im sozialdemokratischen Parteimedien „Der Kampf“, äußert sich Bach differenziert zu Wagners Bedeutung für die ArbeiterInnenschaft. Zwar schickt er voraus, dass die Rezeption von Wagners Kunst für das Proletariat unerlässlicher sei, aber auch in diesem Text negiert Bach die Bedeutung der, über die Musikdramen Wagners hinausgehenden, weltanschaulichen Positionen des Komponisten.³⁶⁵ Bedeutend sei nicht der vermeintliche Barrikadenstürmer Wagner... „...sondern der Wagner, wie er in seinen Kunstwerken, und nur in diesen lebt. Hier ist Wagner revolutionär. Nicht etwa durch gelegentliche Äußerungen in seinen Werken, die man sozialistisch deuten könnte.“³⁶⁶

David Josef Bach lässt es jedoch nicht dabei bewenden, Wagner auf seine Funktion als Komponist zu beschränken, er spricht sich aktiv dafür aus, die Verbindung von Wagners politischen Thesen mit der sozialdemokratischen Bewegung zu unterbinden: „Für jede Zeile, die Wagner in einem sozialistisch deutbaren Sinn geschrieben hat, könnte ohne Mühe eine andere nachgewiesen werden, die vollkommen antisozialistisch ist. Wer also den Künstler und die Stellung des Proletariats zu diesem Künstler nach diesem Merkmal bestimmen wollte, muss in die Irre gehen und andere in die Irre führen.“³⁶⁷

Zusammenfassend, erscheint eine differenzierte Betrachtung von Bachs Wagner-Verständnis zielführender, als die Auffassung, es handle sich dabei um eine uneingeschränkte Verehrung. Eine solche besteht, nach Ansicht des Verfassers, gegenüber dem Komponisten Richard Wagner und den von ihm geschaffenen Musikdramen. In ihnen erkennt Bach eine radikale Erneuerung, die in ihrer musikgeschichtlich-revolutionären Bedeutung, eine Parallelität zu den systemumwälzenden Vorhaben der ArbeiterInnenschaft darstellt. Ebenso benutzt Bach die wagnersche „Vermählung von Kunst und Volk“ als Vehikel, die bürgerliche Hochkultur-Trutzburg zu attackieren. Waren aber noch Adler und Pernerstorfer, gänzlich im weltanschaulichen Kult um Musik und Theorie bei Wagner aufgegangen, so behält der, an den Theorien Ernst Machs geschulte und mit avancierten Komponisten wie Schönberg, Berg und Webern befreundete Bach, gegenüber den politisch-philosophischen Aspekten bei Wagner, immer ein gewisses Maß an Distanz bei.³⁶⁸

³⁶⁵ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913, S. 41

³⁶⁶ Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913, S. 41

³⁶⁷ Bach, ebenda

³⁶⁸ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 35f

Neben der zentralen Devise der Zusammenführung von Kunst und Volk, vorgenommen durch das Aufbrechen des bürgerlichen Kulturmonopols, können anhand Bachs Texten noch weitere kulturpolitische Annahmen, sowie Handlungsmaximen, festgemacht werden, die sein Wirken und darüber hinaus die Ausrichtung austromarxistischer Kunstpolitik prägten.

Bach nimmt die Aneignung der Kunst durch die ArbeiterInnenschaft, als „Kulturideal“ der sozialistischen Bewegung wahr, deren Verwirklichung, zwar als kollektive Aufgabe, aber durch individuellen Einsatz erreicht werden soll.³⁶⁹ Ein anderer, von Bach verwendeter Begriff der ebenso diese Aneignung umschreibt, ist die sogenannte „Volkstümliche Kunstpflege“. Diese bedeutet nach Bach... *„...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 geboten wird, in vollendeter Wiedergabe geboten werden.“*³⁷⁰

Von besonderer Bedeutung, ist die Vereinigung von Kunst und ArbeiterInnen für Bach, aufgrund der revolutionären Kraft „wahrer“ Kunst. *„Wahre Kunst enthält bei aller Gebundenheit an Zeit, Ort, auch klassenmäßigen Ort der Entstehung, immer Elemente, neue Elemente, die in die Zukunft weisen, sie erst recht zum Besitz der Zukunft und der Klasse der Zukunft machen; wahre Kunst ist deshalb immer revolutionär, auch wenn das Wort „Revolution“ darin nicht vorkommt, auch wenn der Gegenstand des Kunstwerkes nicht unmittelbar eine revolutionäre Begebenheit darstellt.“*³⁷¹

Wodurch definiert sich diese „wahre Kunst“ also nach Bachs Definition? Wichtigste Voraussetzung und oberste Maxime der Kunst ist, nach Bach, deren Autonomie. Die Entwicklung zukunftsweisender, originärer Hervorbringungen, ist somit nur in künstlerischer Selbstbestimmung, abgekoppelt von kapitalistischen Zwängen möglich. Bach sieht die Rahmenbedingungen für künstlerisches Schaffen, in einem zukünftigen, sozialistischen System verwirklicht, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass auch das Extrem einer absolut autonomen Kunst, in ihrer Vermittelbarkeit für das ArbeiterInnenpublikum, zu hinterfragen sei.³⁷²

Auf das einzelne Kunstwerk bezogen, geht David Josef Bach davon aus, dass sich der autonome, revolutionäre Charakter eines Stückes in dessen Form und Inhalt ausdrückt. Dies

³⁶⁹ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 1 1926, S. 1

³⁷⁰ Bach zitiert nach Kotlan-Werner 1977, S. 91

³⁷¹ Bach in: „Kunst und Volk“ Nr.6 1927 S.1

³⁷² Vgl. Bach in „AZ“ 09.02.1919

in Abgrenzung zum Narrativ, dem Stoff, der, abgesehen von der absoluten Musik, in den meisten künstlerischen Ausdrucksformen eine dominante Stellung einnehme. Die Form, als voranschreitendes Ausdrucksmittel des Komponisten und der Inhalt, als, den Rezipienten erhöhendes, Bereichern von Empfindungen, stellen somit die Kriterien dar, die definieren, ob ein Kunstwerk als „wahre Kunst“ bezeichnet werden könne und somit von Bedeutung für die ArbeiterInnenschaft sei.³⁷³

Die Aufgabe der Vermittlung von revolutionärer Kunst stellt, nach David Josef Bach, den Kern sozialdemokratischer Erziehungsarbeit im künstlerischen Bereich dar. Ähnlich den Forderungen sozialdemokratischer Vertreter des „Wiener Kreises“, legt der Leiter der Kunststelle besonderen Wert darauf, dass die künstlerische Bildung der einzelnen Arbeiterin, dem einzelnen Arbeiter jedoch nicht aufgezwungen werden dürfe. Eine Bindung zu den hochkulturellen Hervorbringungen könne nicht aufoktroiert werden, sondern nur durch selbsttätige Bildungsbemühungen des Individuums entstehen. Aufgabe der Kulturpolitik sei es, eine gewisse Vorauswahl des Kunstangebots zu treffen.³⁷⁴

Gefährdet sieht Bach die Selbsterziehung der Arbeiterinnen und Arbeiter, durch Beharrungstendenzen innerhalb der eigenen Klasse: *„Wir wissen es aus ganz anderen Fällen, daß Arbeiter in der Regel eine große Unduldsamkeit gerade gegen Leute aus ihrer eigenen Mitte entfalten, wenn diese etwas treiben, was mit der allgemeinen proletarischen Übung anscheinend wenig oder gar nichts zu tun hat. Das „gesunde proletarische Mißtrauen“ gegen Intellektuelle, das aus einem Klasseninstinkt kommt, artet gegen Proletarier, die scheinbar rein intellektuelle Bemühungen pflegen, mitunter in Haß und Verachtung aus.“*³⁷⁵

Bachs Programm ist eines der Ermutigung, das auf innere Motivation des Individuums aufbaut. ArbeiterInnen sollen nicht von oben herab mit Informationen befüllt werden, die ihnen möglicherweise nichts bedeuten. Ebenso soll ehrlicher Enthusiasmus nicht durch klassenbedingte Minderwertigkeitsgefühle gebremst werden. Wo sich das Interesse des Individuums regt, sei es Musik, Theater, Mathematik, oder das wissenschaftliche Weltbild von Albert Einstein, Otto Neurath oder Moritz Schlick, so seien sozialdemokratische Bildungseinrichtungen gefordert, ein entsprechendes Angebot bereitzustellen und beratend zur Seite zu stehen.³⁷⁶

³⁷³ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913, S. 44f

³⁷⁴ Vgl. Bach in „Kunst und Volk“ Nr. 6 1927, S. 2

³⁷⁵ Bach in: „AZ“, 01.01.1931

³⁷⁶ Vgl. Bach in: „AZ“, 01.01.1931

Mit seiner Hinwendung zu einer anspruchsvollen, tendenziöse Inhalte hintanhaltenden Kunstauswahl, vertrat David Josef Bach ein Programm, dass zu einem Paradigmenwechsel innerhalb der Arbeitermusikbewegung führte. War bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die Arbeiter-Sängerbewegung zentraler Dreh- und Angelpunkt der musikalischen Bemühungen der Sozialdemokratie, so wandte sich Bach der Vermittlung bürgerlich konnotierter, hochkultureller Inhalte zu, und somit vom lange dominanten „Arbeiterlied“ ab. Versinnbildlicht wurde diese Entwicklung auch dadurch, dass Bach bei seinem Einstand in der Redaktion der Arbeiterzeitung den Posten des verstorbenen Komponisten des „Lied der Arbeit“, Josef Scheu, übernahm.³⁷⁷

Die Orientierung am, implizit-qualitativen, revolutionären Inhalt eines Kunstwerks, führt Bach zu einer starken Betonung klassischer Kunst, im Sinne der, aus der bürgerlich geprägten Periode des 19. Jahrhunderts entstandenen Hervorbringungen. Pfoser spricht davon, dass dieser klassische Kulturbegriff, zurückgehend nicht nur auf Bach, sondern auch auf Engelbert Pernerstorfer, für die austromarxistische Kunstpolitik als Norm, bzw. als Leitbild fungiert habe.³⁷⁸ Als, kompositorisch singuläre Erscheinung, tritt in den Texten David Josef Bachs weniger Richard Wagner hervor, als vielmehr ein Komponist, dessen Musik für den Kulturpolitiker die ideale Verschränkung von revolutionärem Inhalt und Vermittelbarkeit für das ArbeiterInnenpublikum vereint: Ludwig van Beethoven. In einem Artikel der Arbeiterzeitung vom 16. Dezember 1920 fasst Bach seine Verehrung für Beethoven in folgende Worte: *„Eine Untersuchung seiner Themen, seiner Melodik auch in den gewaltigsten Werken führt jedesmal zu dem Ergebnis, daß seine Melodik ganz einfach, schlicht, kurz gesagt volkstümlich ist.“* Und an einer anderen Stelle. *„Aber wenn alle Kunst im letzten Sinne revolutionär ist, so ist es die von Beethoven in einem ganz besonderen. Die unveräußerlichen Menschenrechte (...) Beethoven hat in seinem gesamten Lebenswerk sie ausgeübt, sie verwirklicht. (...) Zu jeder anderen Musik hat der Mensch eine Distanz; in Beethoven leben wir. Alle Künstler glauben an die Kunst; Beethoven glaubte an die Menschheit.“*³⁷⁹

War Beethoven für Bach also von allergrößter Bedeutung, und wurden seine Kompositionen deshalb, in den von ihm programmierten Konzerten auch vermehrt berücksichtigt, so war es

³⁷⁷ Vgl. Kannonier 1981, S. 46

³⁷⁸ Vgl. Pfoser 1980, S. 264

³⁷⁹ Vgl. Bach in: „AZ“, 16.12.1920

im Sprechtheaterbereich Friedrich Schiller, dem die besondere Aufmerksamkeit Bachs zuteil wurde. Auch in dessen Werken sah Bach, trotz der tiefen Verwurzelung im bürgerlichen Zeitalter, für die ArbeiterInnenschaft bedeutende Aspekte vereint.³⁸⁰

Immer wieder formuliert Bach die Notwendigkeit, Kunstwerke den Arbeiterinnen und Arbeitern nicht vorzuhalten, weil sie in einer bürgerlich dominierten Zeit, in einem bourgeoisen Kontext entstanden wären. Neben den Fällen, in denen die Bedeutung für die ArbeiterInnen klar auf der Hand lägen, wie Beethoven oder Schiller, seien auch noch viele weitere Beispiele zu berücksichtigen, deren revolutionärer Charakter sich nicht auf den ersten Blick erschließen würde, wie etwa jener der französischen Enzyklopädisten gegen Ende des 18. Jahrhunderts.³⁸¹

Die Aufrichtigkeit, mit der Bach sein Postulat der „wahren Kunst“ anwendete, spiegelt sich auch darin wieder, dass sich für ihn, die gleichzeitige Förderung von Musik der „Wiener Klassik“ und seiner avancierten Zeitgenossen, in keinster Weise ausschloss. Besonders die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte fungierten, trotz ihres größtenteils keineswegs aus Musikexperten bestehenden Publikums, als bedeutendes Vehikel für die Werke von Komponisten der Zweiten Wiener Kompositionsschule, sowie u.a. Hugo Wolf, Hanns Eisler oder Kurt Weill.³⁸² Somit kann auch Bach als Person, ohne Zweifel, als bedeutender Förderer avancierter Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts angesehen werden.³⁸³ Bachs Bekenntnis zur Moderne findet sich auch in der, in „Kunst und Volk“ abgedruckten, Programmvorschau für die Saison 1928/29. Darin fordert Bach, dem fortschrittlichen Musikschaffen gegenüber, Offenheit und Unterstützung ein, auch im Bewusstsein, dass Vorbehalte gegen Zeitgenössisches besonders schwer zu überwinden seien.³⁸⁴ *„Auch die Arbeiterklasse, die Klasse der Zukunft, hängt mit der unmittelbaren Gegenwart zusammen, so daß sie nicht so ohne weiteres dem Künstler in ein neues Land zu folgen vermag. Gewiß berührt sich sein Ziel mit dem des Sozialismus irgendwo in der Zukunft. Dieses Bewußtsein muss uns helfen, wenn wir das Neue, Fremde in der Kunst verstehen lernen und würdigen wollen.“*³⁸⁵

Zweifelsohne, bildeten die Bereiche der klassischen, wie avancierten Musik die Grundpfeiler des bachschen Kunstverständnisses. Ebenso, ließ er eine deutliche Präferenz zu absoluter

³⁸⁰ Vgl. Bach in : Kunst und Volk“ Nr. 7 1926, S. 1ff

³⁸¹ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913

³⁸² Vgl. Pfoser 1980, S. 60

³⁸³ Vgl. Thülen 1996, S. 16

³⁸⁴ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 6, 1927 S. 1

³⁸⁵ Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 6, 1927 S. 1

Musik gegenüber Programmmusik erkennen, doch der Kulturpolitiker und Journalist zog keine engen Grenzen, die einzelne oder mehrere Musikgenres, per se ausschlossen.³⁸⁶ Neben den bereits erwähnten Kernbereichen, förderte David Josef Bach, vor allem durch die Spielplanpolitik der sozialdemokratischen Kunststelle, ebenso Werke mit offensiv hervortretendem, sozial-realistischem Impetus. Zugleich wies er aber auch jegliche Forderungen zurück, die sich für eine ausschließliche Vermittlung zwischen ArbeiterInnen und offen sozialistischer Tendenzkunst, im Sinne des Stoffes, einsetzten.³⁸⁷ Nach Bach, sei der Umgang mit eben jenen, zeitgenössischen, sozialistischen Stücken nicht unkompliziert, da immer das Problem bestehe, dass in der Verwendung eines relevanten Stoffes, die künstlerisch wertvolle Vereinigung von avancierter Form und Inhalt noch nicht automatisch gegeben sei. Lege man an solche Kunst dieselben Qualitätskriterien an, die auch für andere Genres zu Anwendung kämen, könne von einer erblühenden sozialistischen Kunst noch nicht gesprochen werden.³⁸⁸ *„Aber vielleicht wird es einmal auch sozialistische Kunst geben. Wir stehen in den Anfängen“.*³⁸⁹ Und an anderem Ort: *„Wir haben proletarische Dichter, das heißt Künstler, in denen das Herz, das Gefühl des modernen Proletariers lebendig ist. (...) Doch umkehren läßt sich das Verhältnis nicht. Nicht jeder der proletarisch oder sozialistisch fühlt und reimt, hat ein Gedicht geschrieben, das diesen Namen wirklich verdiente.“*³⁹⁰

David Josef Bach trat dafür ein, sich einzugestehen, dass eine genuin sozialistische Kunst noch nicht bestehe und dass, aufgrund geschichtlicher Beispiele, davon auszugehen sei, dass noch mit einer längeren Zeitspanne gerechnet werden müsse, in der sich eine solche erst entwickeln würde.³⁹¹ *„Allein man darf nicht auf die Entwicklung warten, sondern muß ihr fördernd nachhelfen, geradeso wie die Arbeiterklasse durch ihren sozialistisch bewußten Willen nicht bloß Objekt, sondern auch Subjekt ist.“*³⁹² Als gültiges Mittel zu Förderung dieser Ausbildung sozialistischer Kunst, erschien Bach die Inbetriebnahme eines selbstverwalteten Theaters innerhalb des sozialdemokratischen „Roten Wien“. Projekte in diese Richtung, wie etwa die „Neue Freie Volksbühne“ oder die „Schauspielbühne im Carltheater“, konnten sich in der Wiener Theaterlandschaft jedoch nicht halten.³⁹³

³⁸⁶ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 44

³⁸⁷ Vgl. Pfoser 1980, S. 62

³⁸⁸ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1926

³⁸⁹ Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1926, S. 3

³⁹⁰ Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913, S. 45

³⁹¹ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1926, S.3

³⁹² Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1926, S. 3

³⁹³ Vgl. hierzu Bach in : „AZ“ 05.09.1915, sowie Pfoser 1980 s. 63

Als Ergänzung zu klassischer, avancierter und sozialistischer Kunst verdammt, Bach auch die sogenannte „Leichte Muse“ nicht. So gehörten beispielsweise Operettenvorstellungen zu jenen Veranstaltungen, zu denen am häufigsten Karten durch die sozialdemokratische Kunststelle vermittelt wurden.³⁹⁴ Bach gesteht der ArbeiterInnenschaft ein berechtigtes Interesse an Unterhaltungsmusik zu, trifft allerdings auch hier die Unterscheidung in „gute und schlechte“ Erzeugnisse.³⁹⁵ In übertragener Form gilt dies, nach Bach, auch für die sogenannte „Volksmusik.“ *„Das rechte Volkslied darf mit dem Gassenhauer nicht verwechselt werden. Der Gassenhauer ist fast nie aus der Tiefe des Volkes hervorgestiegen, sondern immer erst von aussen in die Masse geworfen worden. Mit Absicht. Denn zu den Mitteln, das Proletariat von der Kunst fernzuhalten, zählt auch das, den Geschmack der Masse zu verderben. Konsumware – schlechte Ware.“*³⁹⁶ Diesen Befund trifft Bach bereits 1913. Elf Jahre bevor Theodor W. Adorno nach Wien kommt, um bei Berg zu studieren und 23 Jahre bevor Walter Benjamins Abhandlung über den Warencharakter des Kunstwerks erstmals erschien.

Das Kapitel abschließend, sollen nun noch einige Gedanken zur politischen Persönlichkeit David Josef Bach ergänzt werden. Henriette Kotlan-Werner, Verfasserin der bedeutendsten Monographie zu David Josef Bach und dessen Werk, von 1977, charakterisiert, bei aller Empathie für dessen Werk, den Journalisten und Kulturpolitiker Bach als unpolitischen Menschen, der lediglich in Kunstfragen politisch dachte.³⁹⁷ Diese Ansicht kann hier nicht unterstützt werden. Abgesehen davon, dass aus vielen Texten Bachs eine fundierte Auseinandersetzung mit politischer Ideengeschichte spricht, geht, nach Ansicht des Verfassers, das Programm David Josef Bachs, über die engen Grenzen der Kunst hinaus. So enthält etwa, wie schon weiter oben gezeigt, der von Bach vorgesehene Bildungserwerb Einzelner, durch sein, an den Lehren Ernst Machs und des Wiener Kreises angelehntes, Selbstermächtigungspostulat, eine politische Bedeutung, die über die Frage der Vermittlung zwischen kunstfernen Teilen der Bevölkerung und Hochkultur-Erzeugnissen hinausreicht.

Aufschluss über die Bedeutung Bachs, und auch Gründe, warum diese größtenteils in Vergessenheit geraten ist, gibt das, bereits weiter oben erwähnte, Interview mit Bruno Kreisky

³⁹⁴ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 140

³⁹⁵ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 6 1929, S. 173

³⁹⁶ Bach in: „Der Kampf“ Nr. 7 1913, S. 45

³⁹⁷ Vgl. Kotlan-Werner 1977, S. 125

aus 1985. Darin bezeichnet der verstorbene Altbundeskanzler, David Bach, mit dem er noch persönlich bekannt war, als eine der bedeutendsten Kulturpersönlichkeiten der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und als Personifikation einer, auch in kultureller Hinsicht, außergewöhnlichen Zeit.³⁹⁸ Kreisky formuliert aber auch einen Gedanken, der darauf eingeht, dass der Name David Josef Bach den Wenigsten geläufig sein dürfte:

„Es ist sehr erstaunlich, daß so eine hervorragende Persönlichkeit nicht mehr gewürdigt wurde, aber ich bin der Meinung, dass da auch politische Hintergründe mitgespielt haben. Es gibt bei all diesen Dingen einen gewissen Kulturnobismus der Leute, die mit diesen Sachen zu tun haben, und denen schien Bach ein kleiner Parteimann zu sein, ein kleiner Redakteur der „Arbeiter-Zeitung“. Aber Bach hat sich turmhoch über aller Rezensenten erhoben, durch sein kulturelles Wirken.“³⁹⁹

5.5 ArbeiterInnen und Kunst in Zahlen

Folgend, sollen einige Daten zum Wirken David Josef Bachs präsentiert werden, um sowohl Erfolge, wie auch Ansatzpunkte für Kritik anschaulich zu machen. Ziel kann es hierbei, auch aufgrund der lückenhaften Datenlage, nicht sein, eine vollständige empirische Aufstellung der, von Bach programmierten, Kunstveranstaltungen anzubieten, vielmehr soll versucht werden, größere Trends anhand von Zahlenmaterial zu illustrieren.

Als Ankerpunkte dienen hierbei, die beiden bedeutendsten Hervorbringungen der bachschen Kunstpolitik: die Aktivitäten der sozialdemokratischen Kunststelle, sowie die Arbeiter-Sinfonie-Konzerte. Letztere fanden zwischen 1905 und 1934 statt und erreichten, schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, eine große Publikumsakzeptanz, als Jahr für Jahr mehr als 10.000 Besucherinnen und Besucher die Möglichkeit wahrnahmen, Hochkulturereignisse, von Kammermusik bis zu großdimensionierten sinfonischen Werken, zu hören.⁴⁰⁰ Für 1926, liegt eine statistische Aufstellung der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte, im Rahmen des Protokolls des Linzer Parteitages vor. Demnach wurden 16 Arbeiterkonzerte, mit insgesamt 26.341 Sitzplätzen veranstaltet. Darunter auch das 200. Arbeiter-Sinfonie-Konzert, seit deren Etablierung in 1905.⁴⁰¹

Die sozialdemokratische Kunststelle verzeichnete im Jahr ihrer Gründung 1919 gerade 4.000 eingetragene Mitglieder, die regelmäßig vergünstigte Karten für Musik-, bzw.

³⁹⁸ Vgl. Kienzl 1986, S. 22 - 26

³⁹⁹ Kreisky zitiert nach Kienzl 1986, S. 26

⁴⁰⁰ Vgl. <http://www.dasrotewien.at/arbeiter-symphoniekonzerte.html>

⁴⁰¹ Vgl. Kienzl 1986, S. 151

Sprechtheatervorstellungen bezogen. Diese Zahl sollte sich allerdings, einhergehend mit einer Ausweitung des Angebots, in den nächsten drei Jahren verzehnfachen. Waren im Jahr 1919 Karten für durchschnittlich 20 Vorstellungen monatlich vermittelt worden, waren es 1920 bereits 39 Vorstellungen monatlich und in 1921 konnten bereits knapp eine halbe Million Eintrittskarten abgegeben werden. Im Jahr 1922 war die Zahl der Mitglieder der sozialdemokratischen Kunststelle bereits auf 40.000 angewachsen.⁴⁰² So verwundert es auch nicht, dass David Josef Bach, anlässlich der 1000. Vorstellung, für deren Kartenvermittlung die Kunststelle zuständig war, in einem Artikel in der Arbeiter-Zeitung 1923, von bereits mehr als 50.000 Besuchern pro Monat spricht.⁴⁰³

Für die Jahre 1919 bis 1925 liegt von Bach eine Berechnung vor, wonach bis zu diesem Zeitpunkt, über 1.8 Millionen Karten über die Kunststelle abgegeben worden waren, davon 377.000 Karten für Oper und Operette, mehr als 1.4 Millionen Karten für Sprechtheateraufführungen.⁴⁰⁴

Nach großen zahlenmäßigen Erfolgen der ersten Jahre, kam es allerdings zu einem Rückgang der Mitgliederzahlen, etwa ab dem Jahr 1924. Die Zahl der eingetragenen Kartenbezieher stabilisierte sich in der Folge in einem Bereich zwischen 15.000 und 20.000.⁴⁰⁵ So hatte die sozialdemokratische Kunststelle etwa 1927 15.200 Mitglieder, in 1931 18.806 und in 1932 16.840.⁴⁰⁶

Trotz aller Erfolge muss also festgehalten werden, dass sich die austromarxistischen Bemühungen zur Kunstvermittlung, ab etwa Mitte der 1920er Jahre, nicht mehr im erhofften Ausmaß durchsetzen konnten. Hauptverantwortlich scheint hierfür die immer größere Bedeutung zweier Bereiche zu sein, der die Kunstpolitik, und mit ihr David Josef Bach, nur wenig entgegenzusetzen hatten: Die Arbeitersportbewegung und der überwältigende Erfolg neuer Massenmedien wie Radio und Film.⁴⁰⁷ Vorhandenes Datenmaterial aus einer Befragung von 1931 zeigt etwa, dass in diesem Jahr, statistisch errechnet, nur 13% der Arbeiterinnen ein Konzert besucht hatten und 22% eine Theateraufführung. Hingegen hatten sich 29% der Befragten sportlich betätigt und 35% hatten eine Kinovorstellung besucht.⁴⁰⁸

⁴⁰² Vgl. Kienzl 1986, S. 140

⁴⁰³ Vgl. Bach in: „AZ“ 04.02.1923

⁴⁰⁴ Vgl. Bach in „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 140

⁴⁰⁵ Vgl. Eder 1991, S. 9

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu Langewiesche 1980, S. 388, sowie Weidenholzer 1981, S. 90

⁴⁰⁷ Vgl. Langewiesche 1980, S. 386

⁴⁰⁸ Vgl. ebenda S. 337

David Josef Bach äußerte sich, der großen Verbreitung des ArbeiterInnensports gegenüber, sehr defensiv und begründete das Zurückfallen der Kunstbestrebungen mit gänzlich unterschiedlichen Ausgangsbedingungen der beiden Bereiche. *„Der Sport gehört zu den charakteristischen Merkmalen einer neuen Zeit, die Kunst nicht. Man könnte ebensogut fragen, warum das elektrische Licht für den Haushalt des Arbeiters mehr bedeute als ein Ölgemälde.“*⁴⁰⁹ Demgegenüber ist Bachs Einstellung zu Film und Kino wesentlich differenzierter und soll im Folgenden kurz erläutert werden.

5.6 Austromarxismus und Kino

Obwohl David Josef Bachs einziges literarisches Werk, „Der Kugelmensch“, wie schon weiter oben erwähnt ein Filmscript ist, spielte das Kino in seinem Wirken eine untergeordnete Rolle. Dies kann dadurch erklärt werden, dass das Kino innerhalb der austromarxistischen Bewegung schlicht nicht zum Zuständigkeitsbereich der Kunststelle gehörte.⁴¹⁰ Nichts desto trotz äußerte sich der Kulturpolitiker Bach, ab den 1920er Jahren, des Öfteren zu dieser Thematik. So trat er etwa schon 1922 dafür ein, dass durch eine länderübergreifende Aufbringung von Mitteln der Arbeiterbewegung, ein „Kino des Proletariats“ realisiert werden könne.⁴¹¹ Auch wenn die sozialdemokratische Kunststelle nicht für das Kino zuständig war, ließ sie es sich nicht nehmen, auch in diesem Bereich vereinzelt tätig zu werden. So konnte Bach seinem Kritiker Oskar Pollak, der ihm 1929 auch die verfehlte Filmpolitik der Bewegung vorhielt entgegen, die Kunststelle hätte... *„...in Überschreitung ihres Wirkungskreises, erst in letzter Zeit im Rahmen ihres neuen Zyklus „Stimmen der Völker“ den Versuch aufgenommen, neue, wertvolle Filme in Wien zu zeigen, um der schlechten Kinopolitik ein bescheidenes Gegengewicht zu bieten.“*⁴¹² Im Programmausblick für die Jahre 1930/31, geht Bach erneut auf das, immer stärker anwachsende Interesse der Arbeiterinnen und Arbeiter am Film ein. Obwohl die politische, wie ökonomische Lage der Gesamtbewegung und somit auch der Kunststelle immer prekärer wurde, legt Bach das Bekenntnis zur verstärkten Förderung von, durch die Kunststelle vermittelten, Kinovorstellungen qualitativ ansprechender Filme ab.⁴¹³

Insgesamt lässt sich allerdings feststellen, dass die Sozialdemokratie der Zwischenkriegszeit

⁴⁰⁹ Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 147

⁴¹⁰ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 147

⁴¹¹ Vgl. Grafl 1981 S. 69

⁴¹² Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 147

⁴¹³ Vgl. Bach in: „Kunst und Volk“ Nr. 1 1930

kaum vom neu entstandenen Massenmedium Film profitieren konnte. Die finanzierungsintensive Filmwirtschaft überstieg die Mittel der Bewegung und auch sozialdemokratische Organisationen wie die Kinobetriebsgesellschaft (Kiba) konnten sich, mit konservativen Magnaten der Filmindustrie, wie etwa Alexander („Sascha“) Kolowrat-Kratkowsky, Eigentümer der „Sascha-Film-Industrie AG“, nicht messen.⁴¹⁴

5.7 Kritik am kunstpolitischen Programm David Josef Bachs

David Josef Bachs kunstpolitisches Wirken rief auch umfangreiche Kritik hervor. Die Kritik von deutsch-nationaler, wie klerikal-konservativer Seite, die über die, so empfundene, Anmaßung der „jüdischen Entwürdigung“ ihrer kulturellen Weihestädten, naturgemäß in gehörige Rage geriet⁴¹⁵, bietet für diese Untersuchung wenig Erörterungswürdiges.

Die Kritik an Bach von Seite von Parteikollegen, sowie von Karl Kraus, welcher der sozialdemokratischen Bewegung in Grundzügen positiv gegenüberstand, und welche etwa ab Mitter der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts einsetzte, soll nun näher beleuchtet werden.

5.7.1 Exkurs – Karl Kraus und die Sozialdemokratische Kunststelle

In den Jahren ab 1925, zog David Josef Bach die Kritik eines seiner schillerndsten, und genauso wie Bach und Schönberg 1874 geborenen, Zeitgenossen auf sich: Karl Kraus. Diese Kritik ist für die, hier vorliegende, Untersuchung von besonderem Belang, da sie sich inhaltlich mit derselben Sollbruchstelle in Bachs kunstpolitischem Konzept auseinandersetzt, auf die in weiterer Folge dessen parteinterne Kritiker verweisen sollten: die Problematik, Arbeiterinnen und Arbeiter aktiv mit bürgerlichem, und teils künstlerisch fragwürdigem, Kulturgut in Verbindung zu bringen.

Es soll jedoch gleich zu Beginn darauf verwiesen werden, dass sich die, sich über mehrere Jahre erstreckende, bittere Ablehnung Bachs durch Kraus, nicht durch die tatsächliche, oder vermeintliche Schwäche in Bachs Kulturpolitik begründen lässt. Kraus scharfer Blick, der ihn, nicht nur für seine Zeit, zu einem der bedeutendsten Kommentatoren und Satiriker machte, hatte mit schlafwandlerischer Sicherheit die Kerbe entdeckt, in die zu schlagen war, um Bach zu treffen. Die Gründe dafür, liegen jedoch in einem gänzlich anderen Konflikt, der nun umrissen werden soll.

⁴¹⁴ Vgl. Grafl 1981, S 70ff

⁴¹⁵ Vgl. Timms 2006, S. 58

Kraus' Verhältnis zur sozialdemokratischen Partei kann als durchaus ambivalent beschrieben werden. Kam es, vor allem in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, zu vielfachen Berührungen mit der Partei, sowohl inhaltlich, wie auch durch die Freundschaft zwischen Kraus und dem Leiter der Arbeiterzeitung Friedrich Austerlitz, stand der Autor der austromarxistischen Parteilinie doch in Vielem skeptisch gegenüber. So verweist etwa Dvorak darauf, dass Kraus' Schaffen, ein durchgängiges links-radikales Element inhärent sei, dessen anarchische, libertäre Grundausrichtung, auf Kraus' Beschäftigung mit Oscar Wilde zurückgeführt werden könne.⁴¹⁶ Dadurch fand sich Kraus in einer Position wieder, in der er manche, bildungs-bürgerlich geprägte, Aktivitäten der austromarxistischen Bildungsarbeit, aufgrund ihrer beherrschenden Anmutung kritisieren konnte.⁴¹⁷

Pfabigan hingegen, kommt in „Karl Kraus und der Sozialismus“ aus 1976, zu dem Schluss, dass Kraus' Verbindung zur Sozialdemokratie auf tönernen Füßen stand, da dieser, an einer Verbesserung bestehender Zustände im bürgerlichen System orientiert gewesen sei und sich die Übereinstimmung mit austromarxistischen Zielen, zumeist in der Ablehnung gemeinsamer Gegner erschöpfte.⁴¹⁸

Bezeichnend für Kraus' Tätigkeit, war die verbale Reibung mit ihm, persönlich oder professionell, Nahestehenden.⁴¹⁹ Im Besonderen die Journalistenkollegen, hatten in seiner Einschätzung äußerst selten einen leichten Stand, oder wie Walter Benjamin es ausdrückte: *„Ein Haß, wie Kraus ihn auf die Journalisten geworfen hat, kann niemals so schlechthin in dem, was sie tun, fundiert sein – es mag so verwerflich sein wie es will; dieser Haß muß Gründe in ihrem Sein haben, mag es nun dem seinen so entgegengesetzt oder so verwandt sein wie immer.“*⁴²⁰

Den markantesten Verbindungspunkt zwischen Kraus und der ArbeiterInnenschaft, stellten Vorlesungen des Satirikers dar, die er vor einem, aus Arbeiterinnen und Arbeitern bestehenden, Publikum hielt. Organisatorische Schnittstelle war hierbei die Sozialdemokratische Kunststelle, mit ihrem Leiter David Josef Bach, welche die sehr beliebten Veranstaltungen koordinierte.⁴²¹

⁴¹⁶ Vgl. Dvorak 2005, S. 83

⁴¹⁷ Vgl. Dvorak 1997, S. 125

⁴¹⁸ Vgl. Pfabigan 1976, S. 221ff

⁴¹⁹ Vgl. Pfabigan 1976, S. 32

⁴²⁰ Benjamin 2007, S. 251

⁴²¹ Vgl. Pfabigan 1976, S. 231

Ausgangspunkt für die jahrelangen Kontroversen zwischen Kraus und der Sozialdemokratischen Kunststelle, bzw. deren Leiter, war ein, 1923 im sozialdemokratischen Medium „Der Kampf“ veröffentlichter Artikel, vom späteren Bach-Kritiker und Chefredakteur der Arbeiterzeitung, Oskar Pollak.⁴²² Darin behauptet dieser, unter anderem, Kraus` Relevanz für die sozialdemokratische Bewegung sei maßlos überbewertet, der Satiriker referiere in seinen öffentlichen Vorlesungen zumeist... „...vor einem Publikum, das aus den treuesten Abonnenten der „Neuen freien Presse“ und den grauslichsten Literaturjüngeln besteht...“⁴²³ ... und das Kraus in der ArbeiterInnenschaft, trotz vieler anderslautender Meinungen, „durchaus unpopulär“⁴²⁴ sei. Über Pollaks Motive, Kraus den Fehdehandschuh hin zu werfen, und somit eine Front zu eröffnen, von der mit wortgewaltiger und ausdauernder Replik zu rechnen war, liegen keine belegten Informationen vor.

Karl Kraus reagierte darauf mit dem, in der „Fackel“ veröffentlichten, Text „Unpopuläres und anderes“, der neben einer Erörterung einzelner Kritikpunkte Pollaks, auch eine dezidierte Aufforderung an die Kunststelle enthielt, sich von Pollaks Äußerungen zu distanzieren.⁴²⁵

Diese undankbare Aufgabe kam David Josef Bach zu, der im, ebenfalls in „Der Kampf“ veröffentlichten, Artikel „Der unpopuläre Kraus“, gegen Oskar Pollaks Äußerungen Stellung nahm. Dieser Text Bachs stellt, geschliffen formuliert, jedoch nicht nur einen Versuch dar, die Wogen zu glätten, sondern widerlegt sehr engagiert die Thesen Pollaks. Es handelt sich hier also nicht nur um eine Pflichterfüllung, sondern der Text verdeutlicht, sowohl die Wertschätzung Bachs für Karl Kraus, wie einen unverhohlenen Ärger, über die Anwürfe des jüngeren Kollegen, Kraus` gegenüber.⁴²⁶ So kommentiert Bach die Einschätzung Pollaks, Kraus sei in der ArbeiterInnenschaft unpopulär, wie folgt: „*In Wahrheit: weil Genosse Pollak behauptet, daß Karl Kraus unpopulär ist, muß er alles, was dagegen spricht, darunter auch den jubelnden Beifall, den Kraus immer erhält, in ein Laster des Unpopulären verwandeln. Es ist wirklich ein Jammer, daß dieser Kraus den Arbeitern gar so gut gefällt; sie haben eben nicht gewußt, daß er bei ihnen nicht beliebt ist, und erfahren dies erst aus einer wissenschaftlichen Abhandlung.*“⁴²⁷

⁴²² Vgl. Pollak, in: „Der Kampf“ Nr. 1 1923, S. 31 - 36

⁴²³ Ebenda, S. 33

⁴²⁴ Ebenda, S. 36

⁴²⁵ Vgl. Kraus, in: „Die Fackel“ Nr. 4 1923, S. 159 - 163

⁴²⁶ Vgl. Bach, in: „Der Kampf“ Nr. 2 1923, S. 77 - 79

⁴²⁷ Ebenda, S. 79

Mit Bachs Text im „Kampf“, von 1923, war der Disput zwischen der Sozialdemokratie und Karl Kraus beigelegt. Im Spätherbst 1925 brach jedoch ein neuer Konflikt zwischen den beiden Seiten aus, der die erste Verstimmung von 1923, als unbedeutendes Vorgeplänkel erscheinen lässt.

Kraus hatte sich Ende des Jahres 1925 „schon einer langwierigen und von beiden Seiten mit besonderer Härte geführten, Fehde mit dem Verleger des Boulevardblatts „Die Stunde“, Imre Bekessy, gewidmet.“⁴²⁸ Nachdem Bekessy, im Juni 1925 in einer Ausgabe der „Stunde“ behauptet hatte, Kraus` Vorlesungen würden den Arbeiterinnen und Arbeitern, vonseiten der Sozialdemokratischen Partei aufgedrängt, verlangte Kraus von dieser, nicht zum ersten Mal, aber zu diesem Zeitpunkt mit besonderem Nachdruck, sie solle sich klar positionieren und die Behauptungen Bekessys öffentlich dementieren.⁴²⁹ Es soll hier der These von Alfred Pfabigan gefolgt werden, wonach sich die Sozialdemokratie jedoch, in einer kühlen Kosten-Nutzen Abwägung, grundsätzlich dazu entschieden hatte, sich in dieser Causa nicht zu äußern, da sie sowohl vor Kraus`, als auch Bekessys medialen Kampagnisierungsmöglichkeiten zurückwich.⁴³⁰

Logische Folge daraus war, dass sich der, auf den Vertrauensbruch folgende, Ingrim Karl Kraus`, an seiner bedeutendsten Schnittstelle zur Sozialdemokratie entlud: der Kunststelle. Anhand eines, in der „Fackel“ abgedruckten, Briefwechsels zwischen Bach und Kraus lässt sich der Beginn der folgenden Ereignisse rekonstruieren.

David Bach richtete, in einem Brief an Kraus, vom 6. November 1925, die Bitte, wie schon viele Male zuvor, anlässlich der „Republikfeier“ am 12. November des Jahres, eine Vorlesung vor Arbeiterinnen und Arbeitern im „Neuen Saal“ der Hofburg zu halten.⁴³¹ Kraus wies diese Anfrage, in der Folge, indigniert zurück, da die von ihm zuvor explizit geforderte Stellungnahme zu den Bekessy-Anwürfen, bis zu diesem Zeitpunkt unterblieben war.⁴³²

Der nächste Schritt Bachs, kann als schwere Fehleinschätzung interpretiert werden, die das Verhältnis von Karl Kraus zur sozialdemokratischen Kunststelle, sowie zur Person David Josef Bach nachhaltig eintrübte und die eine regelrechte Kampagne des Fackel-Herausgebers, gegen Bachs kunstpolitisches Wirken nach sich zog.

⁴²⁸ Vgl. Pfabigan 1976, S. 255ff

⁴²⁹ Vgl. Kraus, in: „Die Fackel“ Nr. 7 1925 S. 109f

⁴³⁰ Vgl. Pfabigan 1976, S. 255ff

⁴³¹ Vgl. Bach, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 59

⁴³² Vgl. Kraus, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 59f

Der Leiter der Kunststelle verfasste noch am 7. November ein Schreiben an Kraus, (augenscheinlich bestand auch schon gehöriger Zeitdruck, da die angestrebte Veranstaltung schon sehr bald darauf folgen sollte) in dem er, mit teils sehr durchsichtigen Phrasen versuchte, auf einem Mittelweg zwischen Parteiräson und Befriedung des, bereits fix eingepflanzten, Vortragenden zu lavieren.⁴³³ So antwortete er auf Kraus' Beanstandung, er sei zu spät informiert worden... *„Ich habe sie nicht in letzter Stunde eingeladen, sondern ich habe erst vorgestern mit Sicherheit feststellen können, (...) daß sie überhaupt in Wien sind.“*...und weiter... *„Was die Notiz in der Stunde betrifft, so dürfte ihnen vielleicht nicht bekannt sein, daß ich zu jener Zeit gar nicht in Wien war, sondern in Paris, die „Stunde“ überhaupt monatelang gar nicht zu Gesicht bekommen habe. Daß ich im Monat August berichten soll, was im Juni zu lesen war ist mir nicht sehr opportun erschienen.“*⁴³⁴

Nach einem eher lauen Bekenntnis zu Kraus als Vortragendem... *„Ich kann in dieser Mitteilung auch sagen, wie es der Wahrheit entspricht, daß die Arbeiterschaft Ihre Mitwirkung geradezu als selbstverständlich begrüßt(...).“*⁴³⁵ ...nimmt Bach auch noch auf eigene körperliche Gebrechen Bezug... *„Wäre ich jetzt nicht gerade dienstlich sehr in Anspruch genommen und zweitens körperlich sehr schlecht daran, so würde ich mir erlauben, sie eines Nachts aufzusuchen.“*⁴³⁶

Ob die, von David Josef Bach angeführten Umstände zuträfen, oder nicht, oder ob der Leiter der Kunststelle von höherer Stelle dazu aufgefordert worden war, Kraus nicht entgegenzukommen, lässt sich aus heutiger Perspektive nicht sagen, doch selbst wenn es sich nicht um Ausflüchte gehandelt haben sollte, hätte Bach bewusst sein müssen, dass der streitbare Fackel-Herausgeber diese Aneinanderreihung von Floskeln als Beleidigung empfinden würde.

Und so antwortete Kraus in einem Schreiben an die sozialdemokratische Kunststelle vom 14. November 1925, ebenfalls in der „Fackel“ abgedruckt, mit einem tief erbosten Zerpfücken nahezu jeden Wortes, des zuvor von Bach gesandten Schreibens. Kraus verwendet darin nicht nur sein gesamtes sprachliches, sowie satirisches Repertoire, sondern legt sich auch schon auf die inhaltlichen Grundzüge des nun beginnenden Feldzuges fest.⁴³⁷ So wird der Kunststelle

⁴³³ Vgl. Bach, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 61

⁴³⁴ Bach, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 61

⁴³⁵ Bach, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 61

⁴³⁶ Vgl. Bach, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 61

⁴³⁷ Vgl. Kraus, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 62 - 70

etwa eine... „...antirevolutionäre Gesinnung, die sich seit dem Umsturz damit begnügt hat, den proletarischen Kreisen zu bourgeoisen Kunstgenüssen zu verhelfen...“⁴³⁸ ...attestiert.

Die Streitschrift beschließend, schlägt Kraus noch einmal in dieselbe Kerbe, wenn er der Kunststelle vorwirft, dass sie... „...nicht darauf abzielt, die künstlerischen Möglichkeiten der, vom bürgerlichen Schmutz unberührten Proletarierseele zu erziehen...“ ... und führt auch seine, satirisch treffsicheren, aber bitter erst gemeinten Zweifel an... „...ob es nicht sittlicher wäre, sie (eben die „Proletarierseele“, Anm. d. Verf.) durch Branntwein vom Operettengenusse abzulenken, als umgekehrt!“⁴³⁹

Bereits am 9. Dezember 1925 legte Kraus nach und hielt im Saal des Arbeiterheims Favoriten, vor einem, aus Arbeiterinnen und Arbeitern bestehenden Publikum, seine Vorlesung „Nachträgliche Republikfeier“, welche nicht über die Vermittlung der sozialdemokratischen Kunststelle zustande gekommen war, sondern über direkte Kommunikation zwischen Kraus und der sozialdemokratischen Bezirksorganisation Wieden, sowie des Republikanischen Schutzbundes Favoriten. Diese Vorlesung widmete sich zwei thematischen Blöcken. Zu Beginn erläutert Kraus seine – neu entdeckte⁴⁴⁰ – Aversion gegenüber den kulturpolitischen Maßnahmen der sozialdemokratischen Kunststelle, erst im letzten Drittel des Vortrages geht der Satiriker auf den Konflikt zwischen ihm, Bekessy und der SDAP ein.⁴⁴¹

Gleich zu Beginn, kleidet Kraus seine Kritik an der Kunststelle und ihrem Leiter in folgende Worte: „Wir begehen unsere Republikfeier, nicht zusammengeführt durch eine Vermittlung, die ich nicht mehr für berufen erachte, mich zu Ihnen zu führen und Sie zu mir, weil ihr künstlerisches Walten einen Widersinn bedeutet gegen den revolutionären Begriff, indem es nicht die Fürsorge für die kulturelle Bedürftigkeit und die seelische Empfänglichkeit des Proletariats vorstellt, sondern die Unterstützung eines verkrachenden bürgerlichen Kulturbetriebs mit den seelischen und materiellen Mitteln des Proletariats.“⁴⁴²

Kernpunkt der Kritik, ist die Ausrichtung des Sprech - und Musiktheaterprogramms der sozialdemokratischen Kunststelle. Kraus führt in diesem Zusammenhang vor allem die Vermittlung von Theaterbesuchen des Operettengenres, aber auch, künstlerisch wenig

⁴³⁸ Kraus, in: „Die Fackel“ Nr. 12 1925 S. 66

⁴³⁹ Kraus, ebenda

⁴⁴⁰ Es sei hierbei darauf verwiesen, dass eine Volltextsuche in der digitalisierten Fackel-Gesamtausgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (www.aac.ac.at/fackel) nach dem Begriff „Kunststelle“, mit Ausnahme des kurzen Disputs zwischen Kraus und Pollak von 1923, keine inhaltlich kritischen Einträge zu diesem Themenkomplex vor der Ausgabe 7/1925 ergab.

⁴⁴¹ Vgl. Kraus, 1971, S. 52 - 65

⁴⁴² Kraus, 1971, S. 52

anspruchsvolle, Sprechtheaterstücke ins Treffen.⁴⁴³ Ebenso, lehnt Kraus aber auch vereinzelte, exponierte Versuche zeitgenössische Stücke zu etablieren ab, da diese nur dazu führten, die ArbeiterInnen... „...mit lächerlichen Experimenten moderner Kunstgewerberei und modernen Literaturpfuschertums zu verwirren(...)“.⁴⁴⁴ Zusammenfassend ergibt sich daraus eines der wunderbaren krausschen Bonmots, wonach die Kunststelle eine Einrichtung sei... „... die ihren Namen von der Aufgabe herleitet, den Arbeitern alles, was sie nicht sehen und nicht hören sollen, an Stelle der Kunst zu bieten!“⁴⁴⁵

Als opportun betrachtet der Fackel-Herausgeber eine Kunstpolitik, die den Arbeiterinnen und Arbeitern ausschließlich hochqualitative Theaterstücke (Shakespeare), oder sinfonische Musik (Beethoven) anbietet, oder, sollte dies nicht, oder nur in einem begrenzten Ausmaß möglich sein, die Konsequenz zieht und jegliche Vermittlung für Kulturveranstaltungen von fraglichem Niveau, bzw. bürgerlichem Hintergrund unterbleiben lässt. Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass Kraus in einem Halbsatz darauf hinweist, dass diese Parameter, in der Programmierung der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte, sehr wohl verwirklicht wären.⁴⁴⁶ Im Kontext der befürchteten Verbürgerlicherung der ArbeiterInnenschaft, bringt Kraus auch gleich ein erstes Wortspiel mit David Josef Bachs Namen an: „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?“⁴⁴⁷

Gegen Ende des Vortrags kommt Kraus dann doch noch auf den „Bekessy-Konflikt“ zu sprechen und berührt darin auch den, nach Ansicht des Verfassers, entscheidenden Punkt: Die Nichtparteinahme der sozialdemokratischen Partei für Kraus. „Wer schweigt, scheint zuzustimmen (...). Aber an eine Zustimmung zu dem Schändlichsten, was Wien je erlebt hat, kann kein Gedanke sein und die Gefahr ist eine andere: es möchte sich der Anschein verbreiten, daß, wer zum Treiben eines Erpressers schweigt, seine Rede fürchtet.“⁴⁴⁸

Angereichert durch einen bezeichnenden Zwischenfall, ein Parteifunktionär, der Kraus' Thesen offenbar nicht goutierte, hatte während des Vortrags den Bühnenvorhang heruntergelassen und die Vorlesung somit verzögert,⁴⁴⁹ stellte die „Nachträgliche

⁴⁴³ Vgl. Kraus 1971, S. 57

⁴⁴⁴ Kraus 1971, S. 57

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 54

⁴⁴⁶ Vgl. Kraus 1971, S. 56f

⁴⁴⁷ Kraus 1971, S. 54

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 63

⁴⁴⁹ Vgl. Pfabigan 1976, S. 274

Republikfeier“ vorerst den Höhepunkt der Kunststellen-Schelte durch Kraus dar.

David Josef Bach verzichtete darauf, den Disput durch weitere Beiträge seinerseits zu bereichern, was Kraus in den darauf folgenden Jahren jedoch nicht daran hindern sollte, den Leiter der Kunststelle immer wieder, mit satirischen Mitteln anzugreifen.⁴⁵⁰ Als Beispiel für eine solche satirische Reibung an Bach, kann die, im Januar-Heft der Fackel von 1926 abgedruckte, Erweiterungsstrophe eines Nestroy-Couplets angeführt werden:

*„Daß man hinnimmt als Kunst all den kläglichen Plunder
Und daß die Theater nicht zusperr`n – das nenn ich ein Wunder.
Aber ich weiß schon, warum: die Revolutionär` rücken aus
Und behüten den Bürgern das verkrachende Haus.
So erklärt sich`s ganz einfach: gehen die Theater auch schwach,
So geht es doch weiter mit Bach und mit Krach.“⁴⁵¹*

Von sozialdemokratischer Seite wurde der Fehdehandschuh, in weiterer Folge wieder von Oskar Pollak aufgenommen, der mit „Noch einmal Karl Kraus“, veröffentlicht im sozialdemokratischen Periodikum „Der Kampf“, seine Kritik an Kraus von 1923 erneuerte und Kraus jegliche revolutionäre Gesinnung absprach.⁴⁵²

In einem letzten Versuch die Wogen zu glätten, warf Friedrich Austerlitz, ebenfalls in „Der Kampf“, im Juli 1926 seine Autorität als Chefredakteur der Arbeiterzeitung in die Waagschale. Mit dem Artikel „Der wahre Kraus“ gelang es allerdings auch ihm nicht, die tief liegenden Differenzen zu entkräften.⁴⁵³

In Bezug auf David Josef Bach und die Kunststelle ist dieser Text jedoch insofern bedeutsam, als Austerlitz Kraus` Funktion, als warnender Rufer vor einer ausufernden Vermittlung bürgerlichen Kulturguts, zwar gutheißt, auf der andern Seite jedoch auch die kunstpolitische Programmierung durch die sozialdemokratischen Kunststelle verteidigt. Die bestehende Schwäche, in Ermangelung einer genuinen Arbeiterkunst auf bürgerliche Kulturinhalte zurückgreifen zu müssen, sei systemimmanent und es fiele eben der Kunststelle zu, nötige Kompromisse umzusetzen.⁴⁵⁴

Auch dieser Vermittlungsversuch schlug fehl. Er änderte eben auch nichts an der Haltung der

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu Kraus, in: „Die Fackel“ : Nr. 1 1926 S. 44, sowie S. 87 – 89; Nr. 5 1927 S. 105 – 110, Nr. 8 1929 S. 83, Nr. 3 1931 S. 55 - 58

⁴⁵¹ Kraus in: „Die Fackel“ Nr. 1 1926, S. 44

⁴⁵² Vgl. Pollak, in: „Der Kampf“ Nr. 6 1926, S. 261 - 267

⁴⁵³ Vgl. Austerlitz, in: „Der Kampf“ Nr. 7 1926, S. 310 - 314

⁴⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 314

SDAP in der Kraus-Bekessy Problematik. Und so fiel auch ein weiteres Nachsticheln von Oskar Pollak, der sich in einem Text auf die Kraus-Anhänger in der eigenen Partei einschoss, nicht weiter bedeutend ins Gewicht.⁴⁵⁵

Karl Kraus wendete sich weiter von der Sozialdemokratischen Partei ab, versinnbildlicht durch das, öffentlich zelebrierte, Abbestellen seines Arbeiter-Zeitungs Abonnements, am 1. Mai 1926.⁴⁵⁶

Abschließend sei, zur Kritik von Karl Kraus an David Josef Bach und der Kunststelle, noch einmal zusammenfassen angeführt, dass Kraus seinen satirischen Finger zweifelsohne, in eine tatsächliche Wunde legte, als er die Häufung von, durch die Kunststelle vermittelten, Operettenvorstellungsbesuchen bemäkelte. Auch strahlen die Texte des Fackel-Herausgebers, bei aller beißenden Kritik an sozialdemokratischen Funktionären, stets eine tiefsitzende Verbundenheit mit der arbeitenden Klasse aus. Die Einschätzung von Gabriele Eder, in ihrem Werk über Wiener Musikfeste, wonach der Ausgangspunkt für Kraus` Polemik gegen die Kunststelle und ihren Leiter, in Kraus` Sorge um das „Seelenheil der Arbeiterschaft“ liege kann hier allerdings nicht geteilt werden.⁴⁵⁷ Die Causa Bekessy und die Weigerung der Sozialdemokratie Kraus beizustehen, trugen, nach Ansicht des Verfassers, weit stärker zur Fokussierung von Kraus auf die Kunststelle bei, als tatsächliche Fehlentwicklungen, oder die Kritik an Karl Kraus von Seiten Oskar Pollaks.

5.7.2 Parteiinterne Kritik

Wie schon an den, weiter oben angeführten, Zahlen zur Akzeptanz der Aktivitäten der sozialdemokratischen Kunststelle zu erkennen, fiel die Begeisterung der Arbeiterinnen und Arbeiter für die neuen Kunstrezeptionsmöglichkeiten, nach einem Zwischenhoch um 1922, wieder beträchtlich ab. Parallel dazu kann, für die 1920 er Jahre, auch ein immer weiter voranschreitendes Erlahmen, der Suche nach alternativen Kunstformen im Kontext der Arbeiterkultur, festgestellt werden.⁴⁵⁸ Die daraus resultierende Unzufriedenheit bei kulturpolitischen Leitfiguren der austromarxistischen Bewegung, äußerte sich in Bestrebungen, den Wildwuchs an unterschiedlichsten, kulturell orientierten, Vereinen und Einrichtungen neu zu organisieren und durch Konzentration, die kulturelle Stoßkraft der

⁴⁵⁵ Vgl. Pollak, in: „Der Kampf“ Nr. 8 1926, S. 261 - 267

⁴⁵⁶ Vgl. Pfabigan 1976, S. 284

⁴⁵⁷ Vgl. Eder 1991, S. 15

⁴⁵⁸ Vgl. Kannonier 1981, S. 104

Bewegung zu stärken, wie etwa Josef Luitpold Stern es anstrebte.⁴⁵⁹

Ebenso kam es aber ab 1923, in sozialdemokratischen Medien wie „Bildungsarbeit“ oder „Der Kampf“, immer wieder auch zu einzelnen kritischen Äußerungen zur kunstpolitischen Linie der eigenen Partei und damit auch der von David Josef Bach. Diese kulminierten jedoch nie zu einer bedeutenden, geeinten Front, die aktiv gegen den Journalisten und Kunstpolitiker vorgegangen wäre und seine Stellung in der Kulturarbeit der Partei damit in Frage gestellt hätte.

Bezeichnend ist hierbei, dass die Kritik in unterschiedliche Richtungen weist. Während Kritiker wie der Leiter der Gewerkschaftsschulen Richard Wagner, Walter Fischer, oder Ernst Fischer für eine kompromisslosere Linie gegenüber bürgerlich-hochkulturellen und kulturindustriellen Ablenkungen vom Klassenkampf argumentierten, drängte Oskar Pollak darauf, das ArbeiterInnenpublikum mit volkstümlicher, unterhaltender Kunst und ohne überzogenen Bildungsfuror anzusprechen.

Richard Wagners 1923 im Periodikum „Bildungsarbeit“ abgedruckter Text „Theaterkritik und Bildungsarbeit“ betrifft, als erster im Reigen der Kritik, noch nicht die gesamte austromarxistische Kunstpolitik, sondern widmet sich der, zu diesem Zeitpunkt schon mehrere Jahre von David Josef Bach geleiteten, Feuilletonredaktion der Arbeit-Zeitung. Wagners Hauptkritikpunkt ist das Übergewicht von Besprechungen, größtenteils aus bürgerlichem Kontext hervorgegangener Theaterstücke, die einen Großteil der Feuilletonseite in Anspruch nahmen und von ebensolchen Kritiken in bürgerlichen Zeitungen nicht zu unterscheiden wären.⁴⁶⁰ Wagner stellt fest, dass eine, zur „Verbürgerlicherung“ beitragende, neutrale Theaterkritik, im Leitmedium der Arbeiterbewegung über Gebühr Raum greife und somit den, für die Bildungsarbeit förderlicheren, Texten im Wege sei. Wichtiger als ästhetische Abhandlungen, erscheinen ihm soziologische Analysen von Unterhaltungsstücken und Kinofilmen, sowie Berichte über Arbeitervorträge, da diese, im Gegensatz zu neutraler Theaterkritik, die Stellung der Arbeiterbewegung im Klassenkampf stärken würden.⁴⁶¹

Es sei von zentraler Bedeutung dass in der Arbeiter-Zeitung ein proletarisches Feuilleton entstehe, welches genug Raum biete... „...dem Arbeiter außer dem Weg zum bürgerlichen Theater noch den Weg zum sozialistischen Buch und den selbstmörderischen Abweg zum Ausbeutungskino mit Erfolg zu zeigen.“⁴⁶²

⁴⁵⁹ Vgl. Stern in: „Der Kampf“ Nr. 5 1926, S. 13-14

⁴⁶⁰ Vgl. Wagner in: „Bildungsarbeit“ Jg. 10 1923, S. 62

⁴⁶¹ Vgl. ebenda, S. 64

⁴⁶² Wagner in: „Bildungsarbeit“ Jg. 10 1923, S. 64

Diese Kritik mag für David Josef Bach, als Arbeiter-Zeitungs-Kulturredakteur einigermaßen unangenehm gewesen sein, zumal Richard Wagners Stimme, als bedeutender Gewerkschafter, gewiss einiges an Gehör fand, sie lässt allerdings noch deutlich eine Toleranz gegenüber dem, als bürgerlich identifizierten, Sprechtheater und dessen Besprechung erkennen. Dies sollte sich mit dem nächsten Schub von parteiinterner Kritik, an der austromarxistischen Kunstpolitik allerdings ändern. Walter Fischer 1926, sowie Ernst Fischer 1927 forderten eine komplette Abkehr von klassischen Kunstidealen, womit eine extreme Differenz zu David Josef Bachs kunstpolitischem Konzept gegeben war. Langewiesche weist darauf hin, dass die sozialdemokratische Kulturarbeit und somit auch Bach, diese extreme Ausrichtung unmöglich übernehmen konnte, da somit der gesamte, bis dahin verfolgte Weg ad absurdum geführt worden wäre und sich die Kulturpolitik auch, vom gemäßigten, demokratischen Kurs der Gesamtbewegung abgewandt hätte.⁴⁶³

So bezeichnete Walter Fischer im, 1926 in „Der Kampf“ erschienen Artikel „Ästhetische Dogmatik und proletarische Kunstpolitik“, die, an bürgerlichen Hochkulturformen orientierte, Erziehung zu einem fundierten Kunstverständnis, als anti-proletarische Urteilsberaubung.⁴⁶⁴

Die, vor allem von Bach konsequent vertretene, Annahme, es gäbe „ewig“-gültige Kunst, die in ihrer Bedeutung nicht auf den Klassen-Kontext ihrer Entstehung beschränkt sei, bezeichnet Fischer als „Ästhetische Dogmatik“ und fordert, daraus folgernd, eine ausschließliche Förderung von Kunstwerken mit sozialistischem Inhalt.⁴⁶⁵

Besonders folgenschwer erscheint die Forderung, dem „Klassenbewusstsein“ die größere Bedeutung beizumessen, als dem Bewusstsein des Individuums: *„Das oft sehr kleinbürgerliche Einzelbewußtsein der Arbeiter ergibt durch 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.“*⁴⁶⁶

Primäre Bedeutung kommt, nach Fischer, der offensiv-politischen Kunst, und nur dieser, zu. Erst durch das Abstreifen der Orientierung an althergebrachten ästhetischen Normen, könne eine genuine Arbeiterkultur entstehen. Dem stehe allerdings die tatsächliche Kunstpolitik der Bewegung entgegen, die dazu tendiere der Arbeiterin, dem Arbeiter... „...an Stelle

⁴⁶³ Vgl. Langewiesche 1980, S. 374

⁴⁶⁴ Vgl. Fischer, W. in: „Der Kampf“ Nr. 8 1926, S. 340

⁴⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 344

⁴⁶⁶ Fischer, W. in: „Der Kampf“ Nr. 8 1926, S. 344

*elementaren Erlebens dogmatische Werturteile zu servieren und so seinen Bildungseifer gegen die Interessen der Klasse zu mißbrauchen.*⁴⁶⁷

Korrespondierende Gedanken formuliert auch Ernst Fischer 1927 im Artikel „Jugend und Theater“, der im hauseigenen Periodikum der sozialdemokratischen Kunststelle „Kunst und Volk“ erschien. Darin stellt Fischer, als Ausgangspunkt, die Abwendung der ArbeiterInnenjugend vom Theater und Hinwendung zu Vergnügungen wie Sport und Kino fest. Grund dafür sei, dass sich das Theater in einem radikalen Wandel befände, der aus der Ablehnung jeglicher überkommener religiöser, feudalistischer, wie bourgeoiser Elemente resultiere.⁴⁶⁸ *„Unser Leben ist Handlung, Aktion, unendlicher Sturm – sollen wir im Theater nichts mehr davon spüren? Politische Dramen, Massendramen, in denen der Rhythmus wilder Maschinen dröhnt, die der Atem der Revolution durchweht – das will die Jugend.*⁴⁶⁹

Nicht die l'art pour l'art könne eine Verbindung zur Jugend herstellen, sondern neue Formen der Arbeiterkunst wie Sprechchöre, politisches Kabarett oder selbsterarbeitete, kurze Sprechtheaterszenen mit radikaler Ausrichtung, offener Tendenz und einem klaren Bekenntnis zur sozialistischen Sache.⁴⁷⁰

Nach Pfoser, schwang sich Ernst Fischer mit dieser Programmatik zur Leitfigur der „jungen Linken“ der Bewegung auf, deren Positionen sich denen der etablierten Kulturvermittler mit klassischem Bezug, wie David Josef Bach, gegenüber komplett konträr verhielten. Im Sinne der austromarxistischen Einigkeitsdevise, kam es jedoch auch in diesem, auf kleinere Ebene transferierten, Stellvertreterkampf der ewigen austromarxistischen Fragestellung, wie man es mit der radikalen Systemumwälzung so halte, nicht zu einer harten Auseinandersetzung.

Beide Ansichten existierten parallel. David Josef Bach selbst goutierte Versuche, neue Formen von ArbeiterInnenkunst zu etablieren, sogar sehr, wenn er sie auch als weniger bedeutende Übergangsformen, am Weg zu einer, noch in weiterer Ferne liegenden, Arbeiterkultur einstuft.⁴⁷¹ Auch das künstlerische Schaffen Ernst Fischers wurde durch die Auffassungsunterschiede nicht behindert. Bach hatte Fischers „Das Schwert des Attila“ schon 1924 in das Programm des Wiener Musik- und Theaterfestes aufgenommen und als das sozialdemokratische Theaterprojekt im Carltheater 1928 eröffnet wurde, wählte man mit „Lenin“ ebenso ein Stück von Ernst Fischer. Dies obwohl Bach, wie Karl Kraus berichtet,

⁴⁶⁷ Fischer, W. in: „Der Kampf“ Nr. 8 1926, S. 344

⁴⁶⁸ Vgl. Fischer, E. in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1927, S. 1

⁴⁶⁹ Fischer, E. in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1927, S. 1

⁴⁷⁰ Vgl. Fischer, E. in: „Kunst und Volk“ Nr. 7 1927, S. 2

⁴⁷¹ Vgl. Pfoser 1980, S. 264f

trotz aller Querelen, zuvor schon eine mündliche Übereinkunft mit diesem getroffen hatte, sein Stück „Die letzten Tage der Menschheit“, als Eröffnungstück anzusetzen.⁴⁷²

Von Bedeutung für diese Bestandsaufnahme, der an Bach geübten Kritik ist auch, dass Pfoser davon ausgeht, dass die Ansichten der „jungen Wilden“, neben Erwin Piscator und dem russischen Proletkult, auch an den Schriften Karl Kraus` geschult gewesen seien.⁴⁷³

Nach dem Text von Ernst Fischer aus 1927, klingt die interne Kritik an der kunstpolitischen Ausrichtung der sozialdemokratischen Bewegung, möglicherweise auch aufgrund der beschriebenen Koexistenz, merklich ab. Erst 1929 wird wieder ein Artikel veröffentlicht, der sich kritisch mit der austromarxistischen Kunstpolitik auseinandersetzt. In der zweiten Ausgabe der Zeitschrift „Der Kampf“ dieses Jahres, wird unter dem Titel „Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?“ ein Text von Oskar Pollak publiziert, der sich nicht nur inhaltlich stark von den vorhergegangenen Anwürfen unterscheidet, sondern auch in seiner rigiden Schlussfolgerung, die sozialdemokratische Kunstpolitik sei unzweifelhaft gescheitert.⁴⁷⁴ *„Nie und nirgendwo – in ganz Europa außerhalb Rußlands nicht – hat eine proletarische Kunststelle (...) solche Möglichkeiten vor sich, soviel Kraft und Begeisterung hinter sich gehabt wie in Wien. Sie hat sie nicht genützt.“*⁴⁷⁵

Im Gegensatz zum Sport, der zu einer Erfolgsgeschichte der Bewegung geworden sei, könne man sich, im Bereich der Filmwirtschaft, nicht gegenüber den kapitalistischen Mitbewerbern durchsetzen und das Interesse der ArbeiterInnenschaft für das Theater sei erlahmt.

Als Hauptgrund für diese Entwicklung sieht Pollak die verfehlt Zielsetzung der Kunststelle. Arbeiterinnen und Arbeiter seien, von der zu hoch gelegten Latte, sich die elaboriertesten hochkulturellen Erzeugnisse zu Eigen zu machen, verprellt worden und es habe den Anschein, die Kunststelle, und damit hauptsächlich David Josef Bach, hätte sich in einem Anflug von Großmannssucht, mit der bürgerlichen Seite auf deren ureigenstem Gebiet messen wollen.⁴⁷⁶

„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 trauriges Mißverständnis in das sich der

⁴⁷² Vgl. hierzu Holmes 2006, S. 116; sowie Kraus in: „Die Fackel“ Nr. 12 1928, S. 38

⁴⁷³ Vgl. ebenda, S. 288

⁴⁷⁴ Vgl. Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 84

⁴⁷⁵ Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 84

⁴⁷⁶ Vgl. Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 86

*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 hat – und siehe da, die Massen waren weg. Die Kunst war ihnen zu hoch.*⁴⁷⁷

Diese Postulate halten Pollak jedoch nicht davon ab, ebenso die Zusammenführung von ArbeiterInnen und klassischen Kunstwerken zu fordern. Den Unterschied zum Weg der Kunststelle macht Pollak daran fest, dass er der arbeitenden Klasse die „Leichte Muse“, die Unterhaltungsstücke, die seichten Romane die schlechten Filme nicht vergällen würde, sondern die Menschen, auf volkstümliche Art und Weise, genau dort abholen würde wo sie sich befänden, also eben im „Favoritner Wirtshaus“, um sie hernach durch aufopfernde Bildungsarbeit in ihrem Kunstverständnis zu bereichern.⁴⁷⁸ Doch dies äußerst behutsam, denn es soll... *„...nun keineswegs der Überheblichkeit des Intellektuellen das Wort geredet sein, die den Arbeiter nur als Objekt ihrer Erziehung oder ihrer Experimente betrachtet (wie sie häufig in den kommunistischen Kreisen anzutreffen ist), noch auch jener wohlwollenden Volksbildneri, die ihn unausgesetzt auf Schritt und Tritt belehrt.*“⁴⁷⁹

Mit dieser letzten Wendung wischte Pollak nicht nur das Lebenswerk von David Josef Bach leichtfertig vom Tisch, sondern entsorgte eleganter weise auch gleich die Ansicht der, in Opposition zu Bach stehenden, Persönlichkeiten wie Richard Wagner und der Gruppe um Ernst Fischer.

Über Pollaks Motivation für diese Härte gibt es keine Belege. Die Vermutung, dass dieser Text als „Retourfoul“ für Bachs minutiöses Zerpfücken des ersten kritischen Texts von Pollak über Karl Kraus von 1923 gedacht war, kann nur Spekulation bleiben.

Diese Kritik eines aufstrebenden Kollegen und späteren, langjährigen, Chefredakteurs der Arbeiter-Zeitung, traf Bach tief. Er drückte die Erschütterung über Pollak in einem Brief an den, zu diesem Zeitpunkt noch aktiven, Chefredakteur der Arbeiterzeitung Friedrich Austerlitz aus. *„Am liebsten würde ich die Arbeiterzeitung sofort verlassen, um nicht in einer Luft arbeiten zu müssen, in der ich kaum noch atmen kann.*“⁴⁸⁰

In der folgenden Ausgabe von „Der Kampf“, nahm der Kulturpolitiker jedoch, in einem ausführlichen Artikel, Stellung zu den Vorwürfen. Eine umfangreiche Auflistung der Errungenschaften der Kunststelle, sowie der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte und vieler weiterer

⁴⁷⁷ Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 86

⁴⁷⁸ Vgl. Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 85f

⁴⁷⁹ Pollak in: „Der Kampf“ Nr. 2 1929, S. 85

⁴⁸⁰ Bach zitiert nach Holmes 2006, S. 114

Einrichtungen des austromarxistischen Kulturbildungsspektrums, wird darin präsentiert. Es werden einzelne Kritikpunkte diskutiert und, wie weiter oben schon, zum Thema Kino und Sport angeführt, auch teilweise entkräftet.⁴⁸¹ Das, einmal ausgesprochene, bzw. geschriebene Wort des „Scheiterns“, verschwand dadurch allerdings nicht.

6. Schlussbetrachtungen

Zu Beginn dieser abschließenden Bemerkungen, sollen nun die präsentierten Ergebnisse, zur Frage der kulturpolitischen Handlungsweise austromarxistischer Akteurinnen und Akteure, anhand des zuvor beschriebenen, vierteiligen Handlungsschemas, nochmals zusammengefasst werden.

Ohne eine Wertung darüber treffen zu wollen, ob dies den optimalen Weg darstellte, kann festgehalten werden, dass sich die austromarxistische Bewegung, auf der Ebene des politischen Systems, nach bedeutenden politischen Reformschritten zwischen 1919 und den frühen 1920er Jahren, in Abgrenzung zu revolutionären Maximen, auf einen Weg festlegte, der sich an der Berücksichtigung demokratischer Normen, sowie einer Wahrung des sozialen Friedens in Österreich orientierte.

Die dadurch gebundenen Energien, sollten nun umso stärker, in eine austromarxistische Kulturbewegung einfließen, welche auf der Motivation der Arbeiterinnen und Arbeiter, sowie den finanziellen Möglichkeiten der, sozialdemokratisch regierten, Stadt Wien aufbaute. Im Rahmen des „Roten Wien“, wurde in den Jahren zwischen 1919 und 1934, ein beispielloses System etabliert, dessen zukunftsweisende Projekte wie sozialer Wohnbau, Wohlfahrts- und Bildungseinrichtungen, noch um ein engmaschiges Netzwerk an vielfältigen ArbeiterInnen-Vereinen ergänzt wurde. Zusammengefasst kann, in Anlehnung an die Kulturtheoretiker Raymond Williams und Dieter Langewiesche, davon gesprochen werden, dass sich durch diese immensen Anstrengungen, eine genuine Form von „Arbeiterkultur“ im „Roten Wien“ generieren ließ, die sich gegenüber den bestehenden, bürgerlichen Netzwerken stark positionieren konnte. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, dass in vielen Bereichen dieser Bewegung Inhalte anzutreffen sind, die nicht ausschließlich vom bürgerlichen „Klassenfeind“ übernommen wurden, sondern dass neue Wege beschritten werden konnten, die über eine „Parallelkultur“ hinausführten. Abkehr vom Ornament und Hinwendung zu funktionalem Wohnbau, Bildungsbestrebungen, die sich weniger an althergebrachten Werten, als an der statistischen Methode eines Otto Neurath orientierten, Ausübung und Perfektionierung von

⁴⁸¹ Vgl. Bach in: „Der Kampf“ Nr. 3 1929, S. 139 - 148

Sportarten, die nicht der bürgerlichen Sphäre zugerechnet wurden, schufen, innerhalb kürzester Zeit, eine bemerkenswerte kulturelle Eigenständigkeit.

In dieses Erfolgsmodell sollte sich nun auch, und damit soll zur dritten Ebene austromarxistischen Handelns fortgeschritten werden, die enger definierte Kunstpolitik der austromarxistischen Bewegung eingliedern. Wie bereits weiter oben angeführt, spricht das Linzer-Programm davon... *„...sich die Errungenschaften der Wissenschaft und der Kunst anzueignen und sie mit den, sich allmählich aus den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse selbst entwickelnden, vom Geiste ihres Befreiungskampfes erfüllten Kulturelementen und Keimzellen der werdenden proletarisch-sozialistischen Kultur zu verschmelzen“*.⁴⁸²

An diesem Anspruch - allein die Verwendung des Wortes „allmählich“ spricht Bände - lässt sich erkennen, dass sich die Verfasser durchaus bewusst waren, dass für den eng definierten kulturellen Bereich der Kunst, besondere zeitliche, wie inhaltliche Hürden zu überwinden wären, um zu einer genuinen „Arbeiterkunst“ zu gelangen.

David Josef Bachs kunstpolitisches Programm bewegte sich, wie gezeigt werden konnte, weitestgehend im Einklang mit diesen Vorgaben. Die, durch sein Engagement verwirklichten kunstpolitischen Maßnahmen, wie Arbeiter-Sinfonie-Konzerte, Musik- und Theaterfeste, sowie die sozialdemokratische Kunststelle, mit all ihren weiterführenden Aktivitäten wie Arbeiterchören, Instrumentalgruppen oder musikalischen Bildungseinrichtungen, stellten, zuvor nicht gekannte, Möglichkeiten der Rezeption und Ausübung von Kunst für die ArbeiterInnenklasse zur Verfügung. Demzufolge kann auch festgestellt werden, dass sich die austromarxistische Kunstpolitik, angelehnt an das Kulturpolitikschemata nach Klaus von Beyme, vorwiegend in einem distributiven Handlungsfeld bewegte.

Für die Ebene der Akzeptanz des Kunstangebots, durch die Mitglieder der Bewegung, lässt sich ein, zu Beginn außerordentlich hohes Interesse am Gebotenen feststellen, welches, etwa ab Mitte der 1920er Jahre, auf ein beständiges, aber zahlenmäßig begrenztes Niveau zurücksank. Film, Radio und Sport sprachen große Teile der Arbeiterinnen und Arbeiter, weit mehr an, als die Beschäftigung mit fordernder Kunst, welche, selbst nach umfangreichen Zugeständnissen an die „Leichte Muse“, noch immer den bedeutendsten Teil von David Josef Bachs kunstpolitischen Maßnahmen ausmachte. Auch kann davon ausgegangen werden, dass dem anfängliche Reiz, bisher unzugängliche Kulturveranstaltungen zu besuchen, von einem

⁴⁸² Programm der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs 1926; 1989, S. 132

gewissen Teil des ArbeiterInnenpublikums zwar mit Freude nachgegangen wurde, daraus jedoch keine starke Bindung zu Hochkulturellem entstand.

Dieser, durch alle Ebenen austromarxistischen Handelns, genau nachvollziehbaren Struktur kunstpolitischer Arbeit und Rezeption, stand ein wachsendes Unbehagen einiger kritischer Stimmen innerhalb der Gesamtbewegung gegenüber, deren Kritik jedoch an unterschiedlichen Stellen der Kunstpolitik ansetzte und auch konträre Verbesserungsvorschläge vorlegte.

Karl Kraus stieß sich nicht an der Vermittlung von Werken der klassischen Hochkultur, sondern an den Zugeständnissen, die der Vorliebe des Publikums für leichte Unterhaltungsstücke, gemacht wurden. Die „Zentralstelle für das Bildungswesen“, vertreten durch ihr Periodikum „Bildungsarbeit“, Richard Wagner und Ernst Fischer hingegen, verurteilten die „Verbürgerlicherung“ der Arbeiterinnen und Arbeiter, die sie besonders durch die Vermittlung klassischer, bürgerlicher Kunst befördert sahen. Wo aber Richard Wagner nur vor einer Verherrlichung bürgerlichen Kulturguts warnte und eine, nach sozialistischen Gesichtspunkten vorgehende, kritische Durchleuchtung der Kunstinhalte vermisste, lehnten Ernst und Walter Fischer die eingeschlagene Richtung restlos ab und forderten eine totale Fokussierung auf sozialistisch geprägte Polit-Kunst. Und Oskar Pollak kritisierte, dass die Arbeiterinnen und Arbeiter überfordert würden und der vergebliche Kampf gegen die kulturindustriellen Güter aufgegeben werden müsse, um die Verbindung zur Masse der ArbeiterInnenschaft nicht zu verlieren

Wie ist diese Kritik also zu verorten und worin bestand eine mögliche Hauptproblematik der kunstpolitischen Konzepte des Austromarxismus, vertreten durch David Josef Bach?

Nach Ansicht des Verfassers, muss das Hauptaugenmerk der kritischen Analyse darauf gerichtet werden, dass, in kulturpolitische Belange involvierte Proponenten der austromarxistischen Bewegung, allem Anschein nach, schon nach wenigen Jahren, mit einem Erlühen genuin sozialistischer Kunst aus der Mitte einer, auch in künstlerischen Belangen hochgebildeten, ArbeiterInnenklasse gerechnet hatten, welches so aber nie eintraf.

Vorhandene, offensiv politische Kunst, wie etwa Stücke Ernst Fischers, wurde zwar nach Kräften gefördert. Damit konnte der Anspruch des ArbeiterInnenpublikums nach fordernder, und im Besonderen nach unterhaltender Kunst allerdings, bei Weitem, nicht abgedeckt werden.

Sollte die austromarxistische Kulturbewegung also nicht, bei der zentralen Fragestellung der Bedürfnisse und der Bildung ihrer Mitglieder, auf dem Gebiet der Kultur in engem Sinn, schon vorab kapitulieren, mussten andere Formen von Kunst herangezogen werden. Dies war jedoch nicht möglich, ohne bestimmte Parameter der kulturellen Zielsetzung zu verletzen. Kunstwerke der, bürgerlich geprägten, Klassik und Romantik wurden oftmals ebenso als Hervorbringungen des „Klassenfeindes“ verstanden, wie kulturindustriell geprägte Unterhaltungsware unterschiedlichsten Zuschnitts.

Die fortschrittlichen Kompositionen zeitgenössischer Komponisten, die sich der kapitalistischen Verwertungslogik widersetzen und somit vom klassenkämpferischen Standpunkt her unbedenklich erschienen, stellten naturgemäß nicht nur das bourgeoise, sondern auch das proletarische Konzertpublikum vor, einstweilen unlösbare Nachvollziehbarkeitsprobleme.

Nach Ansicht des Verfassers, blieb den Verantwortlichen Akteuren austromarxistischer Kunstpolitik keine andere Wahl, als in der Frage der Abgrenzung vom weltanschaulichen Gegner, Konzessionen im Kunstbereich in Erwägung zu ziehen. Denn die einzig denkbare Alternative wäre wohl gewesen, bestehende Möglichkeiten, die ArbeiterInnenschaft mit Kunst in Kontakt zu bringen, bis zur Etablierung von genuiner ArbeiterInnenkunst, bzw. der Vermittlung höchster musiktheoretischer Kenntnisse für weite Teile der unteren Klassen, nicht auszuschöpfen. Diese überaus zynische Variante wurde jedoch, aus Gründen der speziell im Austromarxismus augenscheinlich gegenwärtigen Vernunft, nicht in Erwägung gezogen.

Dies wäre vermutlich auch kontraproduktiv gewesen, da dadurch ein definitiv vorhandenes Bedürfnis nach Kontakt mit Musikem negiert worden wäre und somit der verstärkten Rezeption von, auf das kulturelle Vakuum abzielenden, kulturindustriellen Erzeugnissen, nur umso deutlicher Tür und Tor geöffnet worden wäre.

Sowohl musikalische Bildung, als auch Förderung sozialistischer Kunst nahmen in David Josef Bachs kulturpolitischer Programmatik eine bedeutende Rolle ein. Bach verfügte jedoch über die realistische Einschätzung, dass es sich dabei um langfristige Projekte handeln würde und den nötigen Pragmatismus, um mit den vorhandenen Möglichkeiten ein bedeutendes Projekt zu realisieren.

Es kann davon ausgegangen werden, dass sich David Josef Bach die Fähigkeit zu einem derart undogmatischen Denken, im Laufe der überaus heterogenen Stationen seiner

Sozialisation erworben hatte.

Im, von Dualitäten beherrschten, ausklingenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, ließ sich der Journalist und Kulturpolitiker, weder von Wagnerianern oder Brahminen, Spätromantik oder Avantgarde, sozialistisch-politischer Kunst oder bürgerlich-idealistischen Weihespielen, noch von anspruchsvoller Kunst oder „Leichter Muse“ vereinnahmen.⁴⁸³ Bedeutende Persönlichkeiten, die den Weg zu einer solchen Unabhängigkeit begleiteten, wie Arnold Schönberg, Victor Adler oder Ernst Mach versinnbildlichen das weite Gedankenspektrum, das David Josef Bach in seinem Wirken vereinte.

In einem, im Jahr 2000 erschienen, Band zur „Soziologie moderner Intellektuellensozialisation“, herausgegeben von Christine Holste und Richard Faber, wird die Zeit David Josef Bachs als, von Intellektuellen Kreisen bestimmt, beschrieben. Speziell der „Wiener Kreis“ wird als „Kreis von Kreisen“ bezeichnet, und die Persönlichkeit an der diese These festgemacht wird, ist David Josef Bach. Dieser habe, als Paradebeispiel intellektueller Vernetzung, an vier bedeutenden Kreisen teilgenommen. Neben seiner Mitgliedschaft bei der sozialdemokratischen Partei, der Verbindung zu Arnold Schönberg und dem „Mödlinger Kreis“ und der Tätigkeit als Leiter der Kunststelle, die ihn wiederum mit Karl Kraus in Verbindung brachte, war Bach auch noch Mitglied der „Psychoanalytischen Vereinigung“, in die er bereits 1906 von Alfred Adler eingeführt worden war.⁴⁸⁴ Dieser Rechnung könnte noch die Verbindung zu Ernst Mach hinzugezählt werden.

Neben der eindrucksvollen Sozialisation David Josef Bachs, soll jedoch auch nicht unerwähnt bleiben, dass die, schon mehrfach erwähnte, Kritik an dessen kunstpolitischem Konzept, nicht völlig aus der Luft gegriffen erscheint. Speziell der Gewerkschafter Richard Wagner und Karl Kraus sprechen Schwachpunkte an, die, nach Ansicht des Verfassers, mit Berechtigung hinterfragt wurden.

So kann die, auf den Komponisten Richard Wagner zurückgehende Grundannahme, alle wahre Kunst sei revolutionär, entstehe aus dem Volk und harre, nach künstlicher Abtrennung, nur der Wiedervereinigung mit diesem, aus heutiger Sicht nur schwer nachvollzogen werden. Es scheint vielmehr, dass hier von Bach eine Verbindung zwischen ArbeiterInnenklasse und hoch-qualitativer, aber in bürgerlichem Kontext entstandener, Kunst konstruiert wurde, deren

⁴⁸³ Vgl. Wagner 1981, S. 384

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu Lauermaun 2000, S. 207; sowie: <http://psyalpha.net/biografien/wiener-psychoanalytische-vereinigung-bis-1938/david-josef-bach-1874-1947>

pragmatische Intention als weitaus zukunftsweisender anzusehen ist, als die tatsächliche Bedeutung der These.

Auch durch die Betrachtung der bachschen Bestrebungen, unter Einbeziehung der theoretischen Erkenntnisse von Pierre Bourdieu und Theodor W. Adorno werden weiterführende Fragen aufgeworfen. David Josef Bach realisierte ein Projekt, das die strengen Regeln des Kunstfeldes, im bourdieuschen Sinn, zu dehnen vermochte. Arbeiterinnen und Arbeitern eröffnete sich eine Möglichkeit der Teilnahme, die zuvor schlichtweg nicht gegeben war. Auch am Interesse der ArbeiterInnenklasse bestand kein Mangel, wodurch zu Beginn eine außerordentliche Akzeptanz des gesamten Projekts gegeben schien. Doch dadurch, dass sich das ArbeiterInnenpublikum in einem, weitestgehend unverändert, durch die Kenntnis musikalischer, wie habitueller Codes geprägten, Kunstfeld zu bewähren hatte, erscheinen spätere Rückschläge vorprogrammiert.

David Josef Bach verfolgte, parallel zur Präsentation anspruchsvoller, wie unterhaltender Kunst, Bestrebungen, das musikalische Bildungsniveau des ArbeiterInnenpublikums schrittweise anzuheben. Im Rahmen dieser Projekte, wurde keinesfalls mit Zwang agiert, sondern es wurden Möglichkeiten zur Selbstbildung, über Unterorganisationen der sozialdemokratischen Kunststelle, zur Verfügung gestellt.

Gleichzeitig wurden im Austromarxismus, von schulischer Seite, bedeutende Bildungsanstrengungen im musikalischen Bereich unternommen. Diese Projekte hätten, selbst wenn sie durch das, ab 1934 hereinbrechende, austrofaschistische Unheil nicht unterbrochen worden wären, nur langfristig zu Erfolgen führen können. Und selbst für eine, in weiter Ferne liegende Zukunft, wäre es äußerst fraglich gewesen, ob der, von Adorno formulierte, Experten- bzw. Bildungshörerstatus ein erreichbares Ziel dargestellt hätte.

Nachdem das ArbeiterInnenpublikum jedoch, zum Zeitpunkt der Bemühungen David Josef Bachs, abgesehen von der Möglichkeit künstlerische Veranstaltungen zu besuchen, über kein wesentlich anwachsendes kulturelles Kapital, wie Bourdieu es beschrieb, verfügte und sich somit auch im Sinne der, von Adorno beschriebenen, Hörgewohnheiten, oftmals nicht über den Bereich des Unterhaltungs- bzw. Emotionshörers hinaus weiterentwickelte, erscheint eine spätere, partielle Abkehr von fordernden musikalischen Programmen als unausweichlich. Verstärkend dürften sich hierbei auch, von Bourdieu beschriebene, latente Beharrungskräfte innerhalb der Klasse ausgewirkt haben.

Besonders schwer fällt unter diesen Vorzeichen auch ins Gewicht, dass das ArbeiterInnenpublikum, ausgehend von der Prämisse, dass die revolutionäre Verbindung

zwischen avancierter Musik und ArbeiterInnenklasse zu hinterfragen sei, den fortschrittlichen Kompositionen von Schönberg, Berg, Webern und weiteren Vertretern einer radikalen Moderne in der Musik, zwar wesentlich aufgeschlossener, jedoch mittel- und langfristig ebenso ratlos gegenüber gestanden sein dürfte wie das bourgeoise Publikum. Diese wie Jene konnten unmöglich in großer Zahl den exorbitanten Höranforderungen dieser Musik gewachsen sein.

Nach Ansicht des Verfassers kann, in Anbetracht der beschriebenen Problemstellungen, denen sich das Vorhaben, die ArbeiterInnenschaft mit qualitativ hochwertiger Kunst in Verbindung zu bringen, gegenüber sah, die ungeheure Leistung David Josef Bachs, nur umso höher eingeschätzt werden.

Was dem austromarxistischen System in einigen Teilbereichen, wie dem sozialen Wohnbau, binnen weniger Jahr gelang, dazu hätte die Kunstpolitik, aufgrund ihrer besonderen Bildungsherausforderungen, wesentlich mehr Zeit benötigt. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich David Josef Bach über dieses Dilemma im Klaren war und trotzdem setzte er sich, für das, ohne Zweifel an sich schon revolutionäre Ziel, die absolute bürgerliche Vereinnahmung qualitativ hochwertiger Kunst aufzubrechen, aufopferungsvoll ein.

Fast 30 Jahre lang, zwischen 1905 und 1934, setzte er alles daran, interessierten Arbeiterinnen und Arbeitern, eine neue musikalische Welt zu präsentieren, den schmalen Grat zwischen Überforderung und seichter Beliebtheit zu finden und dabei, die vorgestellten Stücke in bestmöglicher Qualität anzubieten. Um diesen Weg zu beschreiten, bedurfte es eines wahren Konsenspolitikers, der es verstand, die, innerhalb des kunstpolitischen Gesamtkonstrukts existierenden, weit auseinanderliegenden Interessen, zu verknüpfen. Eine Betrachtung des Wirkens von David Josef Bach wird ihm nicht gerecht, legt sie zu viel Gewichtung darauf, dass eine beständige Konsensposition, auch oftmals eine Position zwischen den Stühlen politischer Überzeugungen ist.

7. Quellen

Literatur

Adam, Erik. Eugenie Schwarzwald und die Reformpädagogik. Eine Skizze über eine bislang übergangene Pionierleistung in der Geschichte des österreichischen Bildungswesens; in: Streibel, Robert (Hrsg.)(1996). Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis. Wien

Adler, Max. „Neue Menschen“; in: Pfabigan, Alfred (Hrsg.)(1989). Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus. Wien

Adorno, Theodor W. (1968). Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1997). Gesammelte Schriften Band 13. Die musikalischen Monographien. Frankfurt am Main

Amann, Bernhard / Wassermair, Martin. Der Blick in den Spiegel des Februar 1934. Kulturpolitische Schlussfolgerungen für die politische Kultur von heute; in: Neuhäuser, Stephan (Hrsg.)(2004). „Wir werden ganze Arbeit leisten...“ Der austrofaschistische Staatsstreich 1934. Norderstedt

Ausch, Karl. Hugo Breitner; in: Leser, Norbert (Hrsg.)(1964). Werk und Widerhall. Große Gestalten des österreichischen Sozialismus. Wien

Benjamin, Walter (2006). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main

Benjamin, Walter (2007). Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur. Frankfurt am Main.

Beyme, Klaus von (1998). Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt am Main

Böhm, Hermann (2000). Die Tragödie des Austromarxismus am Beispiel von Otto Bauer. Ein Beitrag zur Geschichte des österreichischen Sozialismus. Frankfurt am Main.

Boehmer, Konrad (1970). Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Wien/München

Borgards, Roland (2010). Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart

Bourdieu, Pierre (1982). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main

Dangl, Margaretha (1973). Die musikpädagogische Erneuerungsbewegung in der österreichischen Volksschule im Rahmen der Schulreform seit 1920. Wien

- Debatte zur politischen Lage nach dem 15. Juli 1927; in: Pfabigan, Alfred (Hrsg.)(1989). Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus. Wien
- DTV-Atlas zur Musik (1991). Tafeln und Texte. Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart. Band 2. München
- Dvorak, Johann. Kultur und Arbeiterkultur; in: Zeitgeschichte (August/September 1981). S 466 – 472.
- Dvorak, Johann. Ernst Mach – ein „moderner Materialist“? Zur wissenschaftlichen Methode bei Marx, Engels und Mach; in: Haller, Rudolf / Stadler, Friedrich (Hrsg.)(1988). Ernst Mach-Werk und Wirkung. Wien
- Dvorak, Johann. Intellektuelle Avantgarde in Wien und das Schulreformwerk der Eugenie Schwarzwald; in: Zwiener, Charlotte (Hrsg.)(2001). Das Kind ist entdeckt. Erziehungsexperimente im Wien der Zwischenkriegszeit. Wien
- Dvorak, Johann (1997). Politik und die Kultur der Moderne in der späten Habsburger-Monarchie. Innsbruck/Wien
- Dvorak, Johann (2005). Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne. Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main
- Eder, Johanna Gabriele (1991). Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung. Salzburg
- Eagleton, Terry (2001). Was ist Kultur? Eine Einführung. München
- Flotzinger, Rudolf. Musik als Medium und Argument; in: Kadrnoska, Franz (Hrsg.)(1981). Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien
- Fuchs, Albert (1984). Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918. Wien
- Göllner, Renate. „Die Schule aber war das eigentliche Leben“. Eugenie Schwarzwald und die Mädchenbildung um 1900; in: Streibel, Robert (Hrsg.)(1996). Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis. Wien
- Grafl, Franz. „Hinein in die Kinos!“; in: Kadrnoska, Franz (Hrsg.)(1981). Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien
- Haase, Rudolf. Außereuropäische und Antike Musik; in: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst (Hrsg.)(1972). Allgemeine Musikgeschichte. Wien
- Haller, Rudolf / Stadler, Friedrich (Hrsg.)(1988). Ernst Mach-Werk und Wirkung. Wien
- Hansen, Klaus P. (2003). Kultur und Kulturwissenschaft. Tübingen
- Hobsbawm, Eric J. / Ehalt, Hubert Christian (2008). Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts. Wien

Holmes, Deborah. The Feuilleton of the Viennese Arbeiter-Zeitung 1918.1942: Production Parameters and Personality Problems; in: Beniston, Judith (Hrsg.)(2006). Culture and politics in Red Vienna. Leeds

Kannonier, Reinhard (1981). Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich. Wien

Kebir, Sabine. Antonio Gramsci; in: Euchner, Walter (Hrsg.)(1991). Klassiker des Sozialismus. Zweiter Band. München

Kienzl, Andreas F. (1986). David Josef Bach (1974 – 1947). Journalist und Organisator der Arbeiterkulturbewegung. Dissertation. Wien

Klein, Armin (2005). Kunstpolitik. Eine Einführung. Wiesbaden

Knapp, Marion (2005). Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Frankfurt am Main

Konrad, Heimo (2011). Kulturpolitik. Eine interdisziplinäre Einführung. Wien

Kotlan-Werner, Henriette (1977). Kunst und Volk. David Josef Bach. Wien

Kraus, Karl (1971). Ausgewählte Werke Band 3, 1925-1933. Vor der Walpurgisnacht. München

Langewiesche, Dieter. Arbeiterkultur in Österreich: Aspekte, Tendenzen und Thesen; in: Ritter, Gerhard A. (Hrsg.)(1979). Arbeiterkultur. Königstein/Ts.

Langewiesche, Dieter (1980). Zur Freizeit des Arbeiters: Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der 1. Republik. Stuttgart

Lauermann, Manfred. Wiener Kreis als Kreis von Kreisen; in: Faber, Richard / Holste, Christine (Hrsg.)(2000). Kreise-Gruppen-Bünde. Soziologie modernen Intellektuellensozialisation. Würzburg

Leser, Norbert (1968). Zwischen Reformismus und Bolschewismus. Der Austromarxismus als Theorie und Praxis. Wien

Löw, Raimund. Theorie und Praxis des Austromarxismus; in: Löw, Raimund/Mattl, Siegfried/Pfabigan, Alfred (1986). Der Austromarxismus. Eine Autopsie. Drei Studien. Frankfurt am Main

Maderthaner, Wolfgang. Austro-Marxism: Mass Culture and Anticipatory Socialism; in: Beniston, Judith (Hrsg.)(2006). Culture and politics in Red Vienna. Leeds

Marchart, Oliver (1999). Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik. Wien

- Mattl, Siegfried. Krise, Politik und Krisenpolitik bei Otto Bauer; in: Löw, Raimund / Mattl, Siegfried / Pfabigan, Alfred (1986). Der Austromarxismus. Eine Autopsie. Drei Studien. Frankfurt am Main
- Mayer, Ernst. Otto Glöckel; in: Leser, Norbert (Hrsg.)(1964). Werk und Widerhall. Große Gestalten des österreichischen Sozialismus. Wien
- McGrath, William J. (1974). Dionysian Art and Populist Politics in Austria. New Haven/London
- Mozetic, Gerald (1987). Die Gesellschaftstheorie des Austromarxismus. Geistesgeschichtliche Voraussetzungen, Methodologie und soziologisches Programm. Darmstadt
- Müller-Funk, Wolfgang (2006). Kulturtheorie. Tübingen
- Neurath, Otto (1928). Lebensgestaltung und Klassenkampf. Berlin
- Pfabigan, Alfred. Die austromarxistische Denkweise; in: Löw, Raimund / Mattl, Siegfried / Pfabigan, Alfred (1986). Der Austromarxismus. Eine Autopsie. Drei Studien. Frankfurt am Main
- Pfabigan, Alfred (1976). Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biografie. Wien
- Pfoser, Alfred (1980). Literatur und Austromarxismus. Wien
- Pfütze, Hermann (1999). Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst. Frankfurt am Main
- Pott, Gertrud (1990). Verkannte Größe. Eine Kulturgeschichte der ersten Republik. Wien
- Programm der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs, beschlossen vom Parteitag zu Linz am 3. November 1926; in: Pfabigan, Alfred (Hrsg.)(1989). Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus. Wien
- Pyrah, Robert. The „Enemy Within“? The Social Democratic Kunststelle and the State Theatres in Red Vienna; in: Beniston, Judith (Hrsg.)(2006). Culture and politics in Red Vienna. Leeds
- Renner, Karl. Staat und Ökonomie Heute; in: Pfabigan, Alfred (Hrsg.)(1989). Vision und Wirklichkeit. Ein Lesebuch zum Austromarxismus. Wien
- Sandner, Günther (1999). Die Natur und ihr Gegenteil. Politische Diskurse der sozialdemokratischen Kulturbewegung bis 1933/34. Frankfurt am Main
- Schmidt, Manfred G. (1995) Wörterbuch zur Politik. Stuttgart
- Schwingel, Markus (2000). Pierre Bourdieu. Zur Einführung. Hamburg
- Seidl, Johann (1989). Musik und Austromarxismus. Zur Musikrezeption der österreichischen Arbeiterbewegung im späten Kaiserreich und in der ersten Republik. Wien

- Stadler, Friedrich. Ernst Mach – Leben, Werk und Wirkung; in: Haller, Rudolf / Stadler, Friedrich (Hrsg.)(1988). Ernst Mach-Werk und Wirkung. Wien
- Steinert, Heinz (1989). Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung. Wien
- Streibel, Robert. Eugenie Schwarzwald – von vielen vergessen; in: Streibel, Robert (Hrsg.)(1996). Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis. Wien
- Thülen, Bodil von (1996). Arnold Schönberg. Eine Kunstanschauung der Moderne. Würzburg
- Timms, Edward. School for Socialism: Karl Seitz and the Cultural Politics of Vienna; in: Beniston, Judith (Hrsg.)(2006). Culture and politics in Red Vienna. Leeds
- Trommler, Frank (1976). Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick. Stuttgart
- Ullrich, Wolfgang (2005). Was war Kunst. Biografien eines Begriffs. Frankfurt am Main
- Ullrich, Wolfgang (2007). Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers. Berlin
- Wagner, Manfred (1991). Kultur und Politik. Politik und Kunst. Wien
- Wagner, Manfred. Zwischen Aufbruch und Schatten; in: Kadmoska, Franz (Hrsg.)(1981). Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien
- Warren, John. David Josef Bach and the „Musik- und Theaterfest“ of 1924; in: Beniston, Judith (Hrsg.)(2006). Culture and politics in Red Vienna. Leeds
- Weidenholzer, Josef (1981). Auf dem Weg zum "Neuen Menschen“. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der ersten Republik. Wien
- Wolensky, Madeleine (1979). Engelbert Pernerstorfer und David Josef Bach als Theaterkritiker der Arbeiterzeitung. Dissertation. Wien

Zeitungen und Zeitschriften

Arbeiter-Zeitung

03.01.1905

Bach, David Josef. Politik der Schuljungen.

26.03.1912

Bach, David Josef. Die Vorlesung der „Meistersinger“ im Arbeiter-Symphoniekonzert.

05.09.1915

Bach, David Josef. Volksbühne und Arbeiterschaft.

09.02.1919

Bach, David Josef. Die Künstler und der Sozialismus.

16.12.1920

Bach, David Josef. Beethoven.

30.10.1921

Bach, David Josef. Die Kunststelle der Arbeiterschaft.

04.02.1923

Bach, David Josef. Tausend!

09.06.1922

Bach, David Josef. Erinnerungen.

01.01.1931

Bach, David Josef. Haben Sie keine anderen Sorgen?

30.12.1945;

Bach, David Josef. Vierzig Jahre Arbeitersymphoniekonzert.

Bildungsarbeit. Zeitschrift für sozialistisches Bildungswesen.

1923, 10. Jg. S. 62-64

Wagner, Richard. Theaterkritik und Bildungsarbeit.

Die Fackel. www.aac.ac.at/fackel

1923, 25.Jg., Nr. 4, Heft 613-621

1925, 27.Jg., Nr. 7, Heft 691-696

1925, 27. Jg., Nr. 12, Heft 706-711

1926, 27. Jg., Nr. 1, Heft 712-716

1927, 29. Jg., Nr. 5, Heft 759-765

1929, 31. Jg., Nr. 8, Heft 811-819

1931, 32. Jg., Nr. 3, Heft 847-851

Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift.

1913, 6. Jg., Nr. 7

Bach, David Josef. Der Arbeiter und die Kunst.

1923, 16. Jg., Nr. 1

Pollak, Oskar. Ein Künstler und Kämpfer.

1923, 16. Jg., Nr. 2

Bach, David Josef. Der unpopuläre Kraus.

1926, 19. Jg., Nr. 5

Stern, Josef Lutipold. Auf dem Wege zur Kultur.

1926, 19. Jg., Nr. 6

Pollak, Oskar. Noch einmal Karl Kraus.

1926, 19. Jg., Nr. 7

Austerlitz, Friedrich. Der wahre Kraus.

1926, 19. Jg., Nr. 8

Fischer, Walter. Ästhetische Dogmatik und proletarische Kunstpolitik.

1926, 19. Jg., Nr. 8

Pollak, Oskar. Noch einmal die Kraus-Anhänger.

1929, 22. Jg., Nr. 2

Pollak, Oskar. Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?

1929, 22. Jg., Nr. 3

Bach, David Josef. Warum haben wir keine sozialdemokratische Kunstpolitik?

Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“

1926, 1. Jg., Nr. 1

Bach, David Josef. Zum Beginn.

1926, 1. Jg. Nr. 3

Bach, David Josef. Zur Erinnerung.

1926, 1. Jg., Nr. 7

Bach, David Josef. In tyrannos.

1927, 2. Jg., Nr. 6

Bach, David Josef. Programm für das Jahr 1927/28.

1927, 2. Jg., Nr. 7

Fischer, Ernst. Jugend und Theater.

1928, 3. Jg., Nr. 2

Forstner, August. Die Transportarbeiter im ersten Arbeiter-Sinfoniekonzert.

1929, 3. Jg., Nr. 10

Bach, David Josef. Rechenschaftsbericht für 1928.

1929, 4. Jg., Nr. 2

Bach, David Josef. Fünfundzwanzig Jahre Arbeiter-Sinfonie-Konzert.

1929, 4. Jg., Nr. 3

Bach, David Josef. Eine Erinnerung.

1929, 4. Jg., Nr. 6

Bach, David Josef. Musik durchs Radio oder Radio-Musik?

1930, 5. Jg., Nr. 1

Bach, David Josef. Programm 1930/31.

Musikblätter des Anbruchs.

Sonderheft. September 1924. Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage; Wien

Bach, David Josef. Aus der Jugendzeit.

Onlineressourcen

<http://www.dasrotewien.at/karl-marx-hof.html>, zuletzt gefunden am 01.11.2011

Neue Freie Presse, 03.09.1901; Bach, David Josef. „Ernest Mach“

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19010903&seite=1&zoom=33>,
zuletzt gefunden am 23.01.2012

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=442&Itemid=595&lang=de, zuletzt gefunden am 23.01.2012

<http://www.dasrotewien.at/arbeiter-symphoniekonzerte.html>, zuletzt gefunden am 23.01.2012

www.aac.ac.at/fackel, zuletzt gefunden am 23.01.2012

<http://psyalpha.net/biografien/wiener-psychoanalytische-vereinigung-bis-1938/david-josef-bach-1874-1947>, zuletzt gefunden am 23.01.2012

Abbildungen

Abb. 1 in: Klein, Armin (2005). Kunstpolitik. Eine Einführung. Wiesbaden

8. Anhang

Kurzzusammenfassung

David Josef Bach; Journalist, Musikkritiker und Kulturpolitiker, wirkte in einer Zeitspanne österreichischer Geschichte, die durch die ungeheure Dichte ihrer künstlerischen, wie politischen Möglichkeiten zu pulsieren scheint.

Dreißig Jahre lang, zwischen 1904 und 1934, arbeitete Bach unermüdlich an der Verwirklichung seines zentralen Vorhabens: Der Bereitstellung von Möglichkeiten für Arbeiterinnen und Arbeiter, mit den hochkulturellen Kunstschatzen des Musik- und Theaterbereichs in Kontakt zu treten. War die Arbeiterklasse bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch vollständig von jeder Ausformung des, bürgerlich vereinnahmten, Kulturbetriebs exkludiert, so sollten im Rahmen des Erstarkens der austromarxistischen Bewegung, auch die bourgeoisen Trutzburgen der Kunstpflege erstürmt werden.

Sozialisiert im ausgehenden *Fin de siècle*-Zeitalter der intellektuellen Kreise, und eng verbunden mit Persönlichkeiten wie Victor und Alfred Adler, Arnold Schönberg, Ernst Mach oder Karl Kraus, stellt David Josef Bach einen Kulminationspunkt unterschiedlichster Strömungen seiner Zeit dar, dessen Wirken nicht durch ideologische Scheuklappen begrenzt war, aber immer das Voranschreiten der ArbeiterInneklasse im Blick hatte.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich dem Versuch, das Werk David Josef Bachs und dessen Resonanz, unter Berücksichtigung kulturtheoretischer, wie politikwissenschaftlicher Gesichtspunkte näher zu beleuchten.

Abstract

David Josef Bach; journalist, music critic and representative of cultural policy, was active in a period of Austrian history, which seems pulsating, in its density of artistic and political potential.

During a time span of thirty years, from 1904 to 1934, Bach was working tirelessly on the realisation of his mayor goal: the allocation of art treasures which enabled working class members to become acquainted with art, especially with music and theatre.

Before the beginning of the 20th century, workers had been totally excluded from the bourgeoisie art scene. At the turn of the century, however, the strengthening of the social democratic party evoked the collapse of this restricted and conservative access to art.

Being socialized in the expiring "fin de siècle" era, David Josef Bach was closely linked with notables of that time like Victor and Alfred Adler, Arnold Schönberg, Ernst Mach or Karl Kraus. But he was not only familiar with these public figures and their ideas. Through his work, which was not limited by ideological boundaries but always targeted on the progression of the working class, he can be seen as a culmination point of the various currents of thought of his time.

The here presented diploma thesis is an attempt to illuminate the Work of David Josef Bach and the response it caused, in consideration of various aspects of political science and cultural theory.

Lebenslauf

Klaus Dieter Paar

geb. 21.02.1982 in Bruck/Mur, Österreich;

Schulbildung/Studium:

1988 bis 1991	Volksschule Theodor Körnerstraße, Bruck/Mur;
1991 bis 1992	Volksschule der Wiener Sängerknaben;
1992 bis 1996	Unterstufen-Privatgymnasium der Wiener Sängerknaben;
1996 bis 2001	Höhere Lehranstalt für Tourismus MODUL, Matura 2001;
seit 2002	Studium der Politikwissenschaft, Universität Wien;
seit 2006	Sologesangsstudium an der Konservatorium -Wien- Privatuniversität, in der Klasse von Univ. Prof. Sebastian Vittucci; Seit 2008 Fortsetzung des Studiums in der Klasse von Uta Schwabe;

Gesangstätigkeit (Auswahl):

2011	<i>Pane</i>	„ La Calisto “ F.Cavalli	Innsbrucker Festwochen der alten Musik
2011	<i>Vogelsang</i>	„ Der Schauspieldirektor “ W.A.Mozart	Theater Akzent Wien
2011	<i>Gherardo</i>	„ Gianni Schicci “ G.Puccini	Theater Akzent Wien
2008-11	<i>Iof4 Midshipmen</i>	„ Billy Budd “ B.Britten	Staatsoper Wien
2010-11	<i>Goro</i>	„ Madama Butterfly “ G.Puccini	Landestheater Linz
2009	<i>Prologue/Quint</i>	„ The Turn of the Screw “ B.Britten	Neue Studiobühne Wien
2007	<i>Pan/Meletos</i>	„ The Peaceable Kingdom “ M.Southwick	Konzerthaus Wien
2006	<i>Kantor</i>	„ Requiem “ W.A.Mozart	Theater an der Wien
1995	<i>3. Knabe</i>	„ Die Zauberflöte “ W.A.Mozart	Staatsoper Wien
2008-11	Tenorsolist in Konzertreihe von Messen von Mozart, Haydn und Schubert Musikverein, Brahms-Saal, Wien;		
2008-11	Tenorsolist in Aufführungsreihe des Mozart-Requiem Karlskirche, Wien;		