



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Studie zur *Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy*“

verfasst von

Mag.art. Angela Lehner, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von:

ao.Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt, die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe und dass diese Arbeit mit der von der Betreuerin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Angela Lehner

Wien, im März 2015

Vorwort und Dank

Die vorliegende Masterarbeit beleuchtet die erste Theater- und Konzertagentur Wiens und die Anfänge des Musikagententums im deutschsprachigen Raum. Gustav Lewy kommt als erstem Agenten in der österreichisch-ungarischen Monarchie eine besonders große Bedeutung zu, da seine in den 1850er Jahren entwickelten Geschäftsstrategien großteils bis ins Kulturmanagement des 21. Jahrhunderts ihre Gültigkeit behalten haben. Das hauptsächliche Betätigungsfeld Lewys – die *Wiener Operette* – wurde zwar bereits reichlich in der Forschung behandelt, der Fokus auf die Agenten der Sänger, Komponisten und Librettisten fand allerdings bisher nur wenig oder überhaupt keine Beachtung.

Die *Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy* soll anhand von zwei berühmten Künstlerbeispielen einerseits die Schwierigkeiten im Musikgeschäft und andererseits die Professionalität Lewys als Agent unterstreichen, welche ihn zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Kunst- und Kulturszene des 19. Jahrhunderts machte. Die Arbeit untersucht nach wissenschaftlich-musikhistorischer Methoden die politischen, ökonomischen, sozialen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen, die das Agententum Lewys in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ermöglichte und begünstigte.

Mein Wunsch, die Geschichte des modernen *Artist Managers* historisch zu beleuchten, entstand durch meine Arbeit in einer Künstleragentur und die damit verbundene Neugier, die Wurzeln dieses Berufsstandes kennenzulernen.

Mein großer Dank gilt meiner Betreuerin, ao.Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary, für den interessanten Themenvorschlag, die inhaltliche Unterstützung und die vielen spannenden Gespräche während des Arbeitsprozesses. Weiters bedanke ich mich bei Mag. Dr. Beatrix Darmstädte MAS für die wertvolle Hilfe bei den Übersetzungen und Korrekturen der Handschriften aus der *Wienbibliothek im Rathaus*. Außerdem möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich seit meiner Kindheit auf meinem musikalischen Weg unterstützt und motiviert haben, sowie bei meinem Freund Silvester, mit dem ich nicht nur meine Leidenschaft für Musik teilen darf, sondern auch die unvergesslichen Erinnerungen an unsere gemeinsame Studienzeit.

Zum Zweck der leichteren Lesbarkeit gelten männliche Bezeichnungen in dieser Arbeit sinngemäß für beide Geschlechter.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-------|--|----|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 1.1 | Das Beispiel Gustav Lewy | 2 |
| 1.2 | Verbreitung und Verkauf von Künstlern - Einführung in das Verlagswesen des 19. Jahrhunderts | 4 |
| 2 | Konzertleben in Wien im 19. Jahrhundert | 7 |
| 2.1 | Vom Vormärz zum Neoabsolutismus | 7 |
| 2.2 | Die Wiener Vorstadttheater als Kulturinstitutionen..... | 10 |
| 2.3 | Ankunft der französischen Operette in Wien: Jacques Offenbach | 13 |
| 2.4 | Die Geburt und Popularität der Wiener Operette..... | 15 |
| 2.5 | Das Operetten-Repertoire ab 1860..... | 18 |
| 3 | Der Agent als Schnittstelle zwischen Künstler und Theaterdirektion..... | 23 |
| 3.1 | Vom Impresario zum Agenten | 24 |
| 3.2 | Impresari als Theaterdirektoren in Wien..... | 27 |
| 3.2.1 | Das Theater an der Wien | 29 |
| 3.3 | Die ersten Agenten - Vielfalt und Spezialisierung | 32 |
| 4 | Die <i>Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy</i> | 37 |
| 4.1 | Werdegang als Agent | 37 |
| 4.2 | Gustav Lewy als Verleger | 40 |
| 4.3 | Gustav Lewy als Agent | 44 |
| 4.4 | Die Correspondenz Lewy | 47 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 5 | Berühmte Künstler der Agentur Lewy | 53 |
| 5.1 | Marie Geistinger (1836-1903) - die Operettendiva | 54 |
| 5.1.1 | Geistinger und der „liebe Freund Lewy “ | 56 |
| 5.1.2 | Blumen-Bouquets und Schmiertheater | 64 |
| 5.2 | Richard Genée (1823-1895) - der Motor der Wiener Operette..... | 68 |
| 5.2.1 | „Seelig sind die Einfältigen, denn ihrer sind die Tantiemen! “ | 69 |
| 5.2.2 | Mit Lewys Hilfe von der <i>Réveillon</i> zur <i>Fledermaus</i> | 71 |
| 6 | Fazit | 77 |
| 6.1 | Von geschäftigen Genies und genialen Geschäften | 77 |
| 6.2 | Der Künstleragent - damals wie heute | 79 |
| | Literaturverzeichnis | 81 |
| | Abbildungsverzeichnis | 87 |
| | Anhang..... | i |
| | Abstract..... | i |
| | Lebenslauf der Verfasserin | iii |

1 Einleitung

Der Beruf des Künstleragenten ist seit dem 20. Jahrhundert eng verbunden mit der Entdeckung und Förderung von Talenten in der klassischen und populären Musik. Wohin hätte die Karriere der *Beatles* ohne ihren Manager Brian Epstein (1934-1967) geführt? Hätte Maria Callas auch ohne den *General Manager* der *Metropolitan Opera* in New York, Edward Johnson (1878-1959), den internationalen Durchbruch als Opernsängerin geschafft? Würde Lang Lang auch ohne sein *Columbia Artists Management* über hundert Mal pro Jahr auf international renommierten Bühnen zu hören sein?

Booking Agents, Artist Managers und *Künstleragenten* sind in unserem Musikleben zur notwendigen Selbstverständlichkeit geworden und nicht mehr aus den Karrieren der Stars wegzudenken; dennoch sind ihre historischen Anfänge, ihr Berufsalltag und ihre Vermittlungsmethoden bisher weitgehend unbeachtet und unerforscht geblieben. Es wurden bisher keine wissenschaftlichen Werke verfasst, welche auf die enorme Bedeutung hinweisen, die der Agent als Schnittstelle zwischen Künstler und Theater oder Konzertveranstalter einnahm.

Der Grund hierfür mag sein, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Komponisten und Musikern der Historie zu einem großen Teil durch ein romantisches Bild des Künstlers geprägt war, welches Fragen nach Organisation, Verwaltung und geschäftlichen Tätigkeiten nicht aufwirft oder womöglich gar bewusst zu vermeiden versucht.¹

Die Annahme, das Genie hätte seine seltenen Fähigkeiten durch Geburt erlangt und bedürfe keiner Entdeckung oder Anleitung zum künstlerischen Erfolg, vernachlässigt den großen organisatorischen Aufwand, welcher (sowohl heutzutage als auch bereits im 19. Jahrhundert) nachweislich zur Herausbildung prominenter Künstler notwendig ist.

Die internationale Kommunikation und Information (beispielsweise durch Zeitungen und Musikzeitschriften) ermöglichte den ersten Schritt zu einer Berichterstattung über die Grenzen der jeweiligen Kulturkreise hinaus und führte zur Zirkulation der Musiker und Sänger. Diese nahm wiederum Einfluss auf Angebot und Nachfrage im Musikgeschäft. Um als aufstrebender oder bereits etablierter Sänger oder

¹ Romantisierende Künstlerbilder in musikwissenschaftlicher Literatur des 20. Jahrhunderts sind beispielsweise bei Alfred Einstein, *Grösse in der Musik*, Zürich 1951. und Kurt Westphal, *Genie und Talent in der Musik*, Regensburg 1977. zu finden.

Musiker die dieses komplexe System optimal für sich nutzen zu können, bedurfte es bald Spezialisten, die auf freie Theaterstellen aufmerksam machten und Virtuosen an Konzerthäuser empfehlen konnten.

1.1 Das Beispiel Gustav Lewy

In Wien war Gustav Lewy (1824-1901) der Gründer der ältesten Künstleragentur in der Monarchie und beeinflusste als Eigentümer einer Musikalien-Leihanstalt und Agent über 40 Jahre lang das Theater- und Konzertleben in der Donaumetropole. Trotz seiner Prominenz in Künstlerkreisen verblasste sein Erbe als tüchtiger Geschäftsmann nach seinem Tod und sein Name geriet in völlige Vergessenheit.

Die vorliegende Studie widmet sich erstmals der Aufarbeitung von Gustav Lewys Schaffen als Musikverleger und Agent, wobei anhand der Erörterung ökonomischer und kultureller Faktoren das Fundament zur Entstehung des Agenturwesens beleuchtet werden soll. Hierzu war vor allem die Operette als neue Unterhaltungsform und musikalische Gattung ausschlaggebend für eine zunehmende Nachfrage an talentierten Künstlern, die auf internationalen Theaterbühnen zu Stars (gemacht) wurden. Als bewährtes Produktionssystem diente vorerst die italienische Oper, die mit ihren *Impresari* zum Vorbild der ersten Agenten wurde.

Zur Untersuchung der Theater- und Konzertagentur Lewy geben ausschließlich wenige erhaltene Primärquellen aus dem 19. Jahrhundert Hinweise: Der Briefverkehr zwischen Lewy und seinen Künstlern sowie Kritiken und Werbeanzeigen in zeitgenössischen Tageszeitungen gewähren einen Einblick in die Arbeit des ersten Agenten der Monarchie. Dadurch soll aufgezeigt werden, welche Künstler von Lewy vermittelt wurden, zu welchen Bedingungen Verträge abgeschlossen wurden und welche Kontakte und Geschäftspartner mit der Agentur in Verbindung gebracht werden können. Die für diese Arbeit ausgewählten Beispiele sollen und können nicht das Ziel haben, Lewys Agenturtätigkeit in ihrer Vollständigkeit darzustellen, sondern vielmehr charakteristisch für die Erfolge und Schwierigkeiten seines Berufes stehen. Abschließend sollen diese gewonnenen Erkenntnisse einen Überblick über Lewys Vermittlungstätigkeit geben und als Tendenzen für zahlreiche andere Künstleragenturen im europäischen Raum erkennbar gemacht werden.

Während die ersten Agenten ihre Tätigkeiten als Künstlervermittler noch zusätzlich zu ihren Berufen als Verleger, Musikalienhändler oder Musiker ausübten, erfolgte in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine immer stärker werdende Spezialisierung und Professionalisierung um gegen die steigende Zahl an Theater- und Konzertagenturen konkurrenzfähig zu sein. Gustav Lewys Agenturgründung beruhte jedoch nicht nur auf einer innovativen Geschäftsidee, sondern wurde in ihrer Entstehung und Entwicklung von politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begünstigt.

Zur Verdeutlichung von Gustav Lewys erfolgreichen Vermittlungen werden zwei zur damaligen Zeit berühmte Künstler – die Operettensängerin Marie Geistinger (1836-1903) sowie der Kapellmeister und Librettist Richard Genée (1823-1895) – in Hinblick auf ihre Karriere unter Lewys Mithilfe untersucht. Die Korrespondenzen sollen dabei einerseits die klischeehaften und romantisierenden Vorstellungen des Künstleralltags widerlegen und andererseits die Bedeutung und Notwendigkeit der Agenturarbeit aufzeigen.

Der „Verkauf“ von Künstlern und die damit verbundene Kommerzialisierung vollzog sich aber nicht nur auf den Theater- und Konzertbühnen, sondern auch durch den Vertrieb von Noten, Musikbüchern und Instrumenten, die für den musikbegeisterten Bürger nun erstmals zu erschwinglichen Preisen zugänglich gemacht wurden. Gustav Lewy begann seine Laufbahn zunächst als Musikverleger und Kunsthändler und erhielt so erste Einblicke in die Arbeit mit Musikern und Komponisten, wie im folgenden Kapitel anhand der Geschichte des Verlagswesens verdeutlicht werden soll.

1.2 Verbreitung und Verkauf von Künstlern - Einführung in das Verlagswesen des 19. Jahrhunderts

Am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden in größeren europäischen Städten die ersten *Musik- und Kunsthandlungen* mit einem reichhaltigen Angebot an gedruckten Musikeditionen, Manuskriptkopien, Notenpapier, Musikinstrumente und diversem Zubehör (wie beispielsweise Saiten für Zupf- und Streichinstrumente). Die meisten dieser Geschäfte gehörten Besitzern von Musikverlagen, die ihre Musikhandlungen nicht nur zur Ausstellung und zum Verkauf ihrer Publikationen nutzen, sondern auch zu Treffpunkten der kulturellen und musikalischen Elite wurden.² Vor allem im deutschsprachigen Raum gab es zahlreiche Verleger und Händler, die durch ein enges Netzwerk verbunden waren und ihren Kunden hochwertige und internationale Auswahl an Klassikern und Novitäten bieten konnten.³

Besonders beliebt waren musikalische Leihinstitute – *Musikalien-Leihanstalten*, *Gabinetti di Lettura Musicale* oder *Bureau d'Abonnement Musical* – mit ihren günstigen Abonnementpreisen: Für einen kleinen Betrag, der für eine festgelegte Periode (von meistens drei Monaten bis zu einem Jahr) monatlich bezahlt wurde, konnte der Abonnent ein oder mehrere Notenausgaben für einen bestimmten Zeitraum entleihen. Das gesamte Repertoire der Leihanstalt wurde in speziellen Verlagskatalogen (meist nach Instrumenten, Gattungen oder Komponisten geordnet⁴) abgedruckt und präsentierte dadurch den stolzen Bestand. Wenn das jeweilige entlehnte Exemplar gefiel, konnte es der Kunde in der Leihanstalt sogleich erwerben. Somit spekulierten die Leihanstalten nicht nur auf die Einnahmen aus dem Verleih, sondern vor allem durch den anschließenden Verkauf ihrer Musikausgaben.⁵

Die *Musikalien-Leihanstalten* erfreuten sich gerade im deutschsprachigen Raum so großer Beliebtheit, dass im 19. Jahrhundert insgesamt 56 von ihnen – darunter auch die *Musikalien-Leihanstalt* von Gustav Lewy – gegründet wurden.⁶ Zu ihren Kunden zählten Personen aus verschiedensten sozialen und beruflichen Kreisen: große Theaterdirektionen, *Impresari*, Musiker, Buchhändler, Musikliebhaber aus Adel und

² Bianca Maria Antolini, „Chapter 9: Publishers and Buyers“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005, S. 209-240, hier S. 210/211.

³ Ebd., S. 213.

⁴ Ebd., S. 225.

⁵ Ebd., S. 222/223.

⁶ Ebd., S. 223.

Bürgertum sowie Schüler, Studenten und Kollegen der Komponisten und Autoren.⁷ Um die zahlreichen Abonnenten und zukünftige Kunden über Novitäten der Leihanstalt und des Verlages zu informieren, erschienen regelmäßig Ankündigungen in Tageszeitungen und anderen periodischen Zeitschriften.⁸ Durch die Zirkulation und internationale Verbreitung von Zeitungen erreichten die Werbeeinschaltungen eine immer größere Leserschaft. Ab dem 19. Jahrhundert waren es zunehmend durch die Verlage eigens publizierte Zeitschriften, die ihre Abonnenten an den geschäftlichen Aktivitäten teilhaben ließen.⁹

Der Verkauf und Verleih von Musikausgaben wurde immer populärer und nahm bald eine bedeutende Funktion als Schnittstelle zwischen Musiker und Publikum ein: Der Musikliebhaber konnte nun endlich die Stücke und Melodien vergangener Konzerte zu Hause singen, am Klavier nachspielen und fühlte sich so dem berühmten Künstler näher und verbundener.¹⁰ Dadurch intensivierte sich auch die Beziehung zwischen Musiker und Verleger, denn die Selektion, Bewerbung und Veröffentlichung von Novitäten musste auf die Konzerttätigkeit der Künstler abgestimmt werden, wie der italienischer Verleger Ricordi im Jahr 1844 beschreibt:

„[...] *la musica di copiosa vendita quando ancora i cuori son caldi dell'esito prodotto dall'esecuzione al teatro.*“¹¹

Um Musikausgaben erfolgreich verkaufen zu können, mussten laut Ricordi die „Herzen [der Zuschauer] vom Erfolg der Theateraufführung noch heiß sein“ und forderte deshalb eine gute Kommunikation Künstler und Verlag. Diese beratende Funktion des Verlegers in Verbindung mit international vernetzten Kontakten verhalf dem Künstler nicht nur zu größerer Bekanntheit, sondern zeigte auch, wie wichtig ein Vermittler und verlässlicher Geschäftspartner im Karriereprozess war.

⁷ Bianca Maria Antolini, „Chapter 9: Publishers and Buyers“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005, S. 209-240, hier S. 230.

⁸ Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 298.

⁹ Bianca Maria Antolini, „Chapter 9: Publishers and Buyers“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005, S. 209-240, hier S. 225.

¹⁰ Ebd., S. 239.

¹¹ Zitat von Luke Jensen in Bianca Maria Antolini, „Chapter 9: Publishers and Buyers“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005, S. 209-240, hier S. 240.

2 Konzertleben in Wien im 19. Jahrhundert

Wien genoss im 19. Jahrhundert bereits eine Reputation als Stadt mit einer reichen kulturellen und musikalischen Vergangenheit. Dennoch brachten erst die politischen und wirtschaftlichen Veränderungen in Europa – Urbanisation, Industrialisation, politische Revolutionen, zunehmende Reisetätigkeit sowie Entwicklungen im Pressewesen und in der Massenverbreitung von Zeitungen und Büchern¹² – einen gesellschaftlichen Umschwung mit sich, der den schlummernden Patriotismus der Wiener weckte, künstlerische Entwicklungsprozesse in Gang setzte und schließlich zu einer Hochblüte in der Entstehung einer neuen Volks- und Unterhaltungskultur führte.

2.1 Vom Vormärz zum Neoabsolutismus

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war in Europa geprägt durch politische, soziale, wirtschaftliche und kulturellen Veränderungen, welche Wien durch die Überwindung der konservativen Biedermeier-Zeit (1815-1848) und den einsetzenden Neoabsolutismus, der nach den Revolutionen im Jahr 1848 die Oberhand gewann, schließlich in ein neues Zeitalter führten.¹³ Politische Neuerungen brachten im Jahr 1866 die Gründung des Norddeutschen-Bundes, zu dessen *Gliedstaaten* Österreich nicht mehr gehörte, sowie der Österreichisch-Ungarische Ausgleich von 1867, der zur Umwandlung des Kaiserreiches in die Doppelmonarchie führte.¹⁴

Während in anderen westlichen Städten und Ländern Europas bereits die technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in vollem Gange waren¹⁵, öffnete sich Wien erst in den 1850er und 60er Jahren langsam den neuen Einflüssen.¹⁶ Diese Verzögerungen, besonders im Bereich der industriellen Revolution, lagen vor allem an der „*pluralistischen Verfaßtheit*“ der Monarchie der Habsburger, die eine

¹² W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, in *Austrian Studies*, Vol. 13 (2005), S. 37-54, hier S. 50.

¹³ Erich Zöllner, *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1984, S. 400.

¹⁴ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 13.

¹⁵ Marion Linhardt, „Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from 'Gründerzeit' to 'Jahrhundertwende'“, in *Austrian Studies. From 'Ausgleich' to 'Jahrhundertwende': Literature and Culture, 1867-1890*, Vol. 16 (2008), S. 69-86, hier S. 69.

¹⁶ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 7.

Staatsgewalt im zentralistischen Sinn unmöglich machte.¹⁷ Dieser Pluralismus zeigte sich auch im Verhältnis der Nationen, Bevölkerungsgruppen und Stände in Österreich-Ungarn, die ihre unterschiedlichen Identitäten und Meinungen gegenüber Staat und Macht darlegten und zu einer kulturellen Homogenität erschwerend beitrugen.¹⁸

Trotz der politischen und gesellschaftlichen Schwierigkeiten ermöglichte der rasche industrielle Fortschritt ab der Jahrhundertmitte die Schaffung von Arbeitsplätzen in Fabriken. Diese waren finanziell rentabler als die in landwirtschaftlichen Betrieben und daher zahlreiche Zuwanderer aus der Umgebung sowie aus dem Norden und Osten der Habsburgermonarchie in die nun stetig wachsende Hauptstadt Wien lockten. Die Modernisierung sorgte zudem für Anstellungsmöglichkeiten in den Familien der Bourgeoisie, die durch Bedienstete und Hauspersonal ihren Wohlstand demonstrierten.¹⁹ Auch im Bankenwesen, im Bau von Straßen und Eisenbahnen, welcher wiederum die Handelsbeziehungen stärkte, sowie in der Errichtung prachtvoller Bauwerke entlang der Wiener Ringstraße manifestierte sich die florierende Wirtschaft der österreich-ungarischen Monarchie.²⁰ Lediglich der *Gründerkrach* an der Wiener Börse im Jahr 1873, bei dem viele Bürger ihr Geld verloren, störte für kurze Zeit die bisher unaufhaltsam scheinende industrielle Entwicklung.²¹ Innerhalb von wenigen Jahrzehnten wuchs Wien von einer Reichsstadt des Vormärz (mit ca. 360.000 Einwohnern im Jahr 1840) zu einer Weltstadt mit 2 Millionen Einwohnern (im Jahr 1910) heran und verzeichnete damit ein unglaubliches Bevölkerungswachstum von 556 Prozent.²² Durch den industriellen Fortschritt wuchs die Einwohnerzahl Wiens vor allem durch die Arbeiterklasse, die als fünfter Stand zu den Bauern, Bürgern, Geistlichen und dem Adel hinzutrat und ab nun für mehr Mitbestimmung und Akzeptanz in staatlichen Angelegenheiten kämpfte.²³

Trotz des explosionsartigen Bevölkerungswachstums, der starken Industrialisierung und der gewaltigen Ausdehnung des multilingualen Reiches gelang es Kaiser Franz Joseph während seiner 68-jährigen Regierungszeit (1848-1916) der

¹⁷ Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996, S. 167.

¹⁸ Harald Haslmayr, „Operette. III. Österreich (Wiener Operette)“, in *MGG2*, Sachteil 7/1, Kassel 1997, Sp. 718-730, hier Sp. 718.

¹⁹ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 7.

²⁰ Ebd., S. 8.

²¹ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 16.

²² Ebd., S. 17/18.

²³ Ebd., S. 16.

Monarchie Stabilität und Sicherheit zu geben. Die zunehmenden Schwierigkeiten seiner friedvollen Herrschaft wurden erst am Ende des 19. Jahrhunderts durch nationalistische Strömungen der ethnischen Gruppen, die ihre Autonomie forderten, bemerkbar.²⁴

Dennoch begann die starke Zuwanderung aus den Provinzen der Monarchie, die die Stadt industriell prägte und veränderte. Durch die unterschiedliche Herkunft kam es bald zu Identifizierungsschwierigkeiten in Bezug auf Sprache, Gesellschaftsklasse und Nation, die für Unsicherheiten im urbanen Bürgertum sorgten.²⁵ Diese innere Krise führte zu einer Verschiebung der kulturellen Geschmackskriterien, die eine „*sinnlose Neuerungssucht*“ sowie eine „*Dynamisierung der Lebensgefühle*“ begünstigte und beschleunigte.²⁶ Diese Zeit des Umbruchs zwischen der Revolution und dem Krach der Wiener Börse nutzten die Neuwienner um die Ausbildung einer anderen Theater- und Musikkultur anzuregen, die ihnen durch die veränderte ökonomische und politische Situation ermöglicht wurde. Während die ersten Einflüsse noch aus Frankreich den Musikmarkt der Monarchie bereicherten und beherrschten, traten bald eigene Künstler, Komponisten und Schriftsteller hervor, die ein neues musikalisches Zeitalter einläuten konnten.²⁷

²⁴ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 7.

²⁵ Harald Haslmayr, „Operette. III. Österreich (Wiener Operette)“, in *MGG2*, Sachteil 7/1, Kassel 1997, Sp. 718-730, hier Sp. 718.

²⁶ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 2, München 1953, S. 417.

²⁷ Harald Haslmayr, „Operette. III. Österreich (Wiener Operette)“, in *MGG2*, Sachteil 7/1, Kassel 1997, Sp. 718-730, hier Sp. 718.

2.2 Die Wiener Vorstadttheater als Kulturinstitutionen

Durch die Zerstörung der alten Stadtmauer wurden 1857 die Bezirke der Wiener Vorstadt mit der Innenstadt verbunden und ermöglichten einer breiteren städtischen Bevölkerung einen Austausch des urbanen und kulturellen Lebens. Vor allem die kleinen privaten Theater der Vorstadt genossen nun größere Aufmerksamkeit durch ein breiteres Publikum und erhielten finanzielle Unterstützung durch wohlhabende Kunstförderer, die sowohl in die Theater als auch in deren neue Produktionen mutig und risikofreudig ihr Geld investierten.²⁸ Zudem sorgte die Verbesserung der Infrastruktur für eine leichtere Erreichbarkeit der Wiener Theater und Konzerthäuser. Dies begünstigte einerseits den Erfolg der Vorstadttheater und setzte andererseits durch das Verlangen nach luxuriöser Ausstattung, talentierten Sängern und Schauspielern die Theater unter Druck.²⁹

Dennoch schien die dargebotene Unterhaltung durch Sprech- und Volksstücke des Wiener Theaters das Publikum, das nun eine Mischung aller Völker der Monarchie darstellte, nicht mehr vollends zufriedenzustellen. Das Publikum war nun durch die wirtschaftlichen und politischen Veränderungen zunehmend an urbanen Lebensformen orientiert und begann, die neuen finanziellen Möglichkeiten und den daraus entstandenen Luxus zu genießen. Diese gesellschaftlichen Prozesse ließen sich jetzt unmittelbar im Angebot des musikalischen und kulturellen Angebots ablesen. Der Weltstadtgeist von Wien verlangte nach einer Unterhaltung, die durch die Verbindung verschiedener Komponenten des Theaters – nämlich Musik, Wort, Darstellung und Tanz³⁰ – geprägt war. Diese populäre und andersartige Kunstform wurde von der breiten Bevölkerung verstanden und geschätzt.³¹ Franz Hadamowsky spricht sogar von einem „*traditionslosen, international denkenden Publikum*“ das ab nun das Theater beherrschte.³² Zudem mussten die Wertevorstellungen eines neuen Bürgertums in die Künste miteinfließen, um die Aufmerksamkeit des urbanen Publikums gewinnen zu

²⁸ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 8.

²⁹ Johann Hüttner, „Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert“, in Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts, Jahrbuch für internationale Germanistik*, Reihe A, Band 15, Bern 1986, S. 38.

³⁰ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 24.

³¹ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 19.

³² Franz Hadamowsky, „Die Privattheater“, in Eduard Castle (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Ein Handbuch. Band 1. 1848-1890*, Wien 1935, S. 783-827, hier S. 783.

können. Die Vorstellungen betrafen vor allem die neue Rolle der Frau, die sich nun erstmalig in der Gesellschaft sowie auf der Theaterbühne exponieren durfte.³³ Diese sozialen Umstände waren ausschlaggebend für die begeisterte Aufnahme der französischen Operette, die aber bald durch die Entstehung und Ausbildung der *Wiener Operette* ihre Ablösung fand.³⁴ Marion Linhardt beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen:

„In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Operette zu einer bedeutenden Gattung der bürgerlichen Schicht und löste damit als Massenprodukt – Produkt in Massen für die Masse – das beliebte Trivialdrama der Restaurationszeit und, wienspezifisch, das Volkstheater eines Raimund und Nestroy ab.“³⁵

Die Besonderheit der Operette lag demnach von Anfang an in ihrer Erscheinung als Massenphänomen, da sie für alle Bürger ein leichtes und unterhaltsames Kulturgut darstellte. Der industrielle Fortschritt, der zwar einerseits für eine Modernisierung der Gesellschaft und Wirtschaft sorgte, stellte andererseits eine belastende Realität dar, der die Bevölkerung durch Kunst und Kultur zu entkommen versuchte. Die Schauplätze der Operetten waren durch ihre Exotik, ihre räumliche Entfernung oder durch ihre idealisierte Darstellung realer Orte besonderer Anziehungspunkt für ein Publikum, das sich nach Erlebnis und Flucht aus dem Alltag sehnte. Weiters traten erstmals weibliche Stars in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens und sorgten mit ihren, mehr oder weniger subtilen, erotischen Darbietungen für Aufsehen und Begeisterung. Die Erzählung der komischen Geschichten und unterhaltsamen Stoffe musste zudem optisch mit Dekorationen aufbereitet werden, um das vergnügungssüchtige Publikum bei Laune zu halten.³⁶

Betrachtet man die Entwicklung der Operette ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, ist diese durch ein dreistufiges Modell gekennzeichnet: Das Aufkommen der ersten französischen Operetten in den 1850er Jahren in Wien durch die Werke Jacques Offenbachs, eine beginnende Abkehr von den Offenbachschen Operetten ab 1870 hin

³³ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 19.

³⁴ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 8.

³⁵ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 19.

³⁶ Ebd., S. 13.

zu einem österreichischen Geschmack mit Wiener „*Lokalkolorit*“³⁷ und schließlich die endgültige Etablierung der Wiener Operette zu Beginn der 1880er Jahre als unterhaltende und idealisierende Form des Musiktheaters.

Die Veränderungen der Operette sind allerdings nur weniger auf den Wunsch nach musikalischer Abwechslung zurückzuführen, als auf die politischen Veränderungen und Spannungen in Europa: Die österreichisch-ungarische Monarchie erlebte zunehmend den Wunsch nach Selbstdarstellung und „*Lokalpatriotismus*“³⁸ durch die Ausbildung einer Wiener Operette, die das mangelnde Selbstbewusstsein sowie die politische und gesellschaftliche Verunsicherung aufbessern sollte. Dieser Aufbau des Nationalbewusstseins sollte nicht durch das französische Gedanken- und Musikgut geschwächt oder zerstört werden, sondern musste den ständigen Erschütterungen (Börsenkrach 1873) standhalten.³⁹ Die Abkehr und bisweilen sogar Verteufelung der französischen Operette bedeutete zwar das Ende des kulturellen Austauschs, verhalf aber gleichzeitig dem heimischen Musikmarkt, bestehend aus Komponisten, Librettisten und Sängern zu einen vorerst nationalen, und bald auch internationalen Durchbruch.

³⁷ Marion Linhardt, „Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from 'Gründerzeit' to 'Jahrhundertwende'“, in *Austrian Studies. From 'Ausgleich' to 'Jahrhundertwende': Literature and Culture, 1867-1890*, Vol. 16 (2008), S. 69-86, hier S. 78/79.

³⁸ W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, in *Austrian Studies*, Vol. 13 (2005), S. 37-54, hier S. 37.

³⁹ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 14.

2.3 Ankunft der französischen Operette in Wien: Jacques Offenbach

Die Operette kam zunächst in den 1850er Jahren von Frankreich nach Wien, wo sich die einaktigen Werke des Pariser Komponisten Jacques Offenbach rasch an den Theatern der Stadt großer Beliebtheit erfreuten und von den Spielplänen bald nicht mehr wegzudenken waren.⁴⁰ Obwohl die französische Operette als junge und moderne Gattung nur wenige Ähnlichkeiten zu den in Wien beliebten Volksstücken aufwies, eroberte sie mit „*satirischem Witz, französischer Leichtigkeit, Frivolität und Pikanterie*“⁴¹ das bürgerliche Wiener Publikum.

Bis in die 1870er Jahre waren die Vorstadtbühnen mit den Produktionen Offenbachscher Operetten ausgelastet, um der hohen Nachfrage an französischer Unterhaltung nachzukommen.⁴² Neben dem *Kaitheater* und dem *Harmonietheater* waren es vor allem das *Theater an der Wien*⁴³ sowie in der Mitte der 1850er Jahre das *Carltheater*, das unter der Leitung von Johann Nestroy eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der Operetten spielte. Da Offenbach aber dem *Carltheater* vorerst die Auftrittsrechte für seine Werke verweigerte, beschloss Nestroy kurzerhand die Operetten Offenbachs (welche ihm Karl Treumann von seinem Aufenthalt in Paris mitgebracht hatte⁴⁴) in illegal bearbeiteten Fassungen zu zeigen. So brachte das Theater unter Nestroy zwei Produktionen von Operetten von Jacques Offenbach – *Le Mariage aux lanternes* (1858) und *Orphée aux enfers* (1860) – erfolgreich auf die Bühne.⁴⁵

Der eigentliche Durchbruch von Jacques Offenbachs Operetten in Wien begann erst mit der Direktion von Karl Treumann am *Carltheater* 1860. Treumann, der offensichtlich um die Publikumswirksamkeit der französischen Operetten Bescheid wusste, sprach eine Einladung Offenbachs nach Wien aus, um drei seiner Werke mit einem Wiener Ensemble zur Aufführung zu bringen. Offenbach wurde ab 1861 mit seinen Produktionen von *Le Violoneux*, *Le Mariage aux lanternes* und *Un Mari à la*

⁴⁰ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 25.

⁴¹ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 14.

⁴² Ebd., S. 14.

⁴³ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 25.

⁴⁴ Harald Haslmayr, „Operette. III. Österreich (Wiener Operette)“, in *MGG2*, Sachteil 7/1, Kassel 1997, Sp. 718-730, hier Sp. 719.

⁴⁵ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 11.

porte nicht nur vom Wiener Publikum gefeiert, sondern erhielt auch besondere Anerkennung von Kritikern wie Eduard Hanslick.⁴⁶ Durch die intensive Zusammenarbeit mit dem Librettisten bildeten die Operetten Offenbachs musikdramatische Einheiten mit durchkomponierten Szenen, welche das Publikum mit ironischen und satirischen Inhalten bei Laune hielten.⁴⁷

Der große Erfolg in der Donaumetropole führte Offenbach in den Folgejahren regelmäßig nach Wien, wo er 1864 seine erste Oper *Die Rheinnixen* zur Aufführung brachte, und diese allerdings nach nur acht Vorstellungen wieder aus dem Spielplan nehmen musste. Hier begegnete er angeblich erstmals Johann Strauß (Sohn). Ob sich die beiden Komponisten tatsächlich über die Unternehmung der Operette austauschen konnten und ob Strauss von Offenbach ermutigt wurde, ebenfalls in dieses musikalische Unterhaltungsgeschäft einzusteigen, bleibt nur Spekulationen überlassen. Sicher ist jedenfalls, dass die regelmäßigen Aufführungen von Offenbachs Operetten und seine zahlreichen Besuche in Wien bis Anfang der 1870er Jahre einen maßgeblichen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Operette hatten.⁴⁸

Jacques Offenbach blieb unumstritten der gefragteste Operettenkomponist und wurde von den Theaterdirektoren Heinrich Laube (*Wiener Burgtheater*), Friedrich Strampfer (*Theater an der Wien*), Anton Ascher (*Carltheater*) und Maximilian Steiner (*Theater an der Wien*) heftig umschwärmt, die um die begehrten exklusiven Auftrittrechte der Offenbachschen Werke in Wettstreit traten. Seine Vorrangstellung musste er erst zur Mitte der 70er Jahre aufgeben, als sich Wiener Komponisten und Librettisten von der Nachahmung französischer Operetten zunehmend distanzieren und das neue Genre der Operette als Experimentierfeld für eigene musikalische Ideen und Geschichten nutzten.⁴⁹

⁴⁶ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 11.

⁴⁷ Ebd., S. 14.

⁴⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁹ Ebd., S. 12.

2.4 Die Geburt und Popularität der Wiener Operette

Die Wiener Operette war das Produkt eines Transformationsprozesses, indem sie sich bereits bestehender musikalischer Gattungen und Theaterformen bediente und diese durch Entlehnung, Veränderung und Verbindung verschiedener Stilelemente zu einem neuen Genre entwickelte.⁵⁰ Dies zeigt sich auch in der Problematik der Begriffsverschiedenheit, denn die ersten „Operetten“, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Aufführung kamen, entsprachen keineswegs den Operetten der folgenden Jahrzehnte: Eine Operette konnte ebenso ein Singspiel, eine Posse oder eine kleine Oper sein. Eine klare Definition der Operette wurde erst ab den 1860er Jahren durch die Wiener Gattung geprägt und verdrängte die vergangenen willkürlichen Bezeichnungen.⁵¹

Den größten Einfluss auf die Wiener Operette nahm zunächst das Operettenschaffen Offenbachs, das beinahe zwanzig Jahre lang das Wiener Publikum begeisterte.⁵² Das französische Modell der Operette – eine Folge unterhaltsamer Szenen, welche durch einfache Melodien und Tanznummern miteinander verbunden werden – stellte die ursprünglichste und fundamentalste Beeinflussung auf die Wiener Operette dar.⁵³ Weiters inspirierten vor allem die Erzählweise der Lustspiele, Volksstücke und Possen von Ludwig Anzengruber, Johann Nestroy und Ferdinand Raimund die Wiener Operette, nicht zuletzt auch durch die Tatsache, dass sie in den selben Theatern mit den selben Schauspieler- und Sängensembles wie die französischen Operetten aufgeführt wurden. Weitere musikalische Entlehnungen und Einflüsse kamen aus der kulturell facettenreichen Tradition der österreichisch-ungarischen Monarchie: Schrammelmusik und Wiener Volkslieder, Volkstänze wie der Wiener Walzer, der ungarische Csárdás, die böhmische Polka und die polnische Mazurka.⁵⁴

Die Ausbildung der Wiener Operette war aber nicht nur durch die Zusammenarbeit von Komponisten, Librettisten und Sängern ermöglicht worden, sondern besaß als zusätzliche wichtige treibende Kraft das Wiener Publikum, das durch

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *Genres in discourse*, Cambridge 1990, S. 15.

⁵¹ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 10.

⁵² Ebd., S. 24.

⁵³ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 14.

⁵⁴ Franz Hadamowsky/Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947, S. 24.

bestimmte Erwartungen sowie einen kollektiven und lokalen Geschmack maßgeblich an Angebot und Nachfrage am Operettenmarkt beteiligt war.⁵⁵ Die ersten Experimente auf dem Gebiete der Wiener Operette mussten daher einem breiten und ethnisch verschiedenartigen Publikum standhalten, welches zunehmend hochwertige Unterhaltung forderte.⁵⁶

Trotz dieser scheinbar schwierigen Lage in der Wiener Theaterszene boten die französische und bald auch die Wiener Operette bereits in den ersten Jahren ihres Aufkommens in Wien eine einzigartige Kombination verschiedenster Faktoren, die ihr zur baldigen festen Verankerung im Musikleben der Monarchie verhelfen und mit denen sie sich als eigenes Genre von der Oper abgrenzen konnte. Im Gegensatz zur Oper, die als bereits seit über vierhundert Jahren etablierte, internationale Gattung standardisierten Vorgaben folgte und hauptsächlich an Hoftheatern ihre Förderer und ihr adeliges Publikum fand, bot nun die Operette als lokale Form eine musikalische Unterhaltung. Ihr Zuhause fand sie auf den kleinen Vorstadt Bühnen, auf denen dem bürgerlichen Publikum Operetten mit unterhaltsamen und lustvollen Handlungen mit populärer Musik gezeigt wurden. Die einfachen Melodien der Operetten waren für eine breite und verschiedenartige Zuhörerschaft konzipiert, die sich so mit ihrer eigenen Volkskultur auf der Bühne identifizieren sollte. Der Inhalt der Operetten war frivol und oftmals mit erotischen Szenen aufgebeßert, da die Zensur wesentlich nachsichtiger und milder als bei der Oper war. Die Sängerinnen der Operetten waren allerdings nicht ausschließlich in freizügigen Kostümen auf der Bühne zu erleben, um lustvoll die Handlung anzureichern, sondern traten auch in Hosenrollen auf. Zudem konnten die Operetten jederzeit von den Sängern auf die jeweilige Produktion angepasst werden, da die Improvisationspraxis auf den Volksbühnen der Vorstadttheater seit jeher zur Tradition gehörte.⁵⁷

Um die Gunst des Wiener Publikums zu erlangen, genügte es nicht, Operetten nach französischer Rezeptur zu komponieren. Stattdessen wurde eine besondere Mischung aus Lokalkolorit und Unterhaltung verlangt: Während die französischen Komponisten nur vereinzelt Tanzgattungen wie den *Can-Can* oder den *Gallope* in die Handlung einbauten, wollten die Theaterbesucher in Wien keineswegs auf *Walzer* und *Polka* in ihren Operetten verzichten. Auch bei der Auswahl und Gestaltung der Stoffe

⁵⁵ Jeffrey Kallberg, *Chopin at the boundaries. Sex, history, and musical genre*, Cambridge 1996, S. 32.

⁵⁶ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 11.

⁵⁷ Ebd., S. 10.

wandte sich die Wiener Operette großteils von ihren französischen Vorläufern ab und legte mehr Wert auf Romantik und Sentimentalität, während in Paris Satire und Parodie vorherrschten.⁵⁸

Die Leidenschaft des Publikums zur Operette entstand auch vor allem durch die indirekte Zusammenarbeit von Komponisten und Volkssängern. Während zu Beginn die Wiener Operette Liedmaterial aus dem Volksgut für die Bühnenwerke entlehnte, um mit musikalisch Bekanntem bürgerliche Zuschauer anzulocken, entdeckten die Volkssänger auch bald den Erfolg der Operette für sich. Sie arrangierten beliebte Melodien, traten in Cafés, Restaurants und *Heurigen* auf und konnten so ein eigenes Publikum, das gerne außerhalb des Theaters und ohne Eintrittskarte den Klängen der Wiener Operette lauschen wollte, für sich gewinnen. Dabei beschränkte sich dieses Publikum der Volkssänger keinesfalls nur auf die einfachen Wiener Bürger, sondern beinhaltete auch die reichen und adeligen Familien, die aus ihren herrschaftlichen Wohnhäusern der Innenstadt in die Vorstädte kamen, um dort den Reiz der Volkskultur zu genießen.⁵⁹

Die Theaterdirektoren, die zunehmend den nachteiligen Effekt der ursprünglich positiven Operettenverbreitung spürten, fürchteten bald die Auswirkungen auf ihre geschäftliche Situation, da von der Mitte der 1870er Jahre bis 1890 die Zahl der Volkssänger-Vereine von 30 auf über 70 anstieg, die in nur einem Jahr bis zu 19.000 Produktionen parallel zum Operettenbetrieb der Vorstadttheater zur Aufführung brachten. Um die zahlreichen und teilweise unüberschaubaren Vorstellungen von Volkssängern zu reduzieren, erstatteten vereinzelte Theaterdirektoren sogar Anzeigen gegen die Verwendung von Liedern aus Operetten, welche sie mit exklusiven Auftrittsrechten gesichert hatten.⁶⁰ Trotz der großen Anzahl der Produktionen von Volkssänger-Vereinen blieb die Beliebtheit der Operette beim Wiener Publikum ungeschwächt und führte durch die stetig hohe Nachfrage an neuen Bühnenwerken zu zahlreichen Premieren an den Vorstadttheatern.

⁵⁸ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 13.

⁵⁹ Ebd., S. 19.

⁶⁰ Ebd., S. 19.

2.5 Das Operetten-Repertoire ab 1860

Die ersten Wiener Operetten, die in den späten 1860er Jahren entstanden, orientierten sich noch am Vorbild der Offenbachschen Operetten und erwarteten sich dadurch größere Erfolgchancen auf den Vorstadtbühnen, auf denen sich die französischen Werke bereits durchgesetzt hatten. Zahlreiche Komponisten legten ihre Operetten daher ebenfalls als kurze Einakter, mit satirischem Inhalt sowie für ein kleines Sänger- und Schauspielerensemble und einen reduzierten Orchesterapparat an, wie es in Frankreich üblich war. Als weiteres Erfolgsrezept stellte sich die Methode einer Anlehnung an eine französische Operette heraus, indem – wie an Franz von Suppés *Die schöne Galathee* (1865) gut erkennbar ist – der musikalische Stil, die Handlung und der Umfang der Operette großteils imitiert wurde.⁶¹ Obwohl den Wienern offensichtlich die französische Vorlage für Suppés Werk, Jacques Offenbachs *Belle Hélène* (1864), bekannt war, wurde die Galathee von Publikum und Kritik gut aufgenommen, wie der folgende Bericht vom 11. Juli 1865 aus der Wiener Zeitung *Blätter für Theater, Musik und Kunst* zeigt:

„Das Gastspiel [...] brachte abermals eine neue Operette eines deutschen Komponisten, nämlich: ‚Die schöne Galathee‘, in einem Act von Henrion, Musik von Suppé. Das Libretto, wie uns scheint ein französisches Original, ist trotz seiner wohl in der deutschen Bearbeitung noch grobkörniger hervortretender Possenelemente nicht übel: es unterhält und erfüllt so seinen Zweck [...]“⁶²

Das Libretto des österreichischen Schriftstellers Henrion Poly wurde zwar nicht als literarisches Kunstwerk gelobt, stieß aber aufgrund der Ähnlichkeit zum französischen Stil dennoch auf Begeisterung. Die Musik von Suppé wurde nur am Rande als „*wie Suppés Musik immer, melodios und flüssig, aber auch ohne Eigenthümlichkeit*“⁶³ erwähnt.

Obwohl die deutschen Komponisten zunächst im Schatten von Offenbach und der französischen Operette erste Erfolge im neuen Genre verzeichnen konnten, entwickelten sie stetig größeres Vertrauen in ihr Handwerk sowie Souveränität in der Erschaffung von Bühnenwerken, was schließlich zur Ausprägung eines eigenen Stils führte. Die erste „Wiener Operette“, *Indigo und die vierzig Räuber* von Johann Strauß

⁶¹ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 21.

⁶² *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, 11.07.1865, S. 219.

⁶³ Ebd., S. 219.

Sohn, die 1871 am *Theater an der Wien* ihre Premiere feierte, war ein großer Erfolg, nicht zuletzt durch die Exotik des Handlungsortes. Ein Leserbrief vom 18. Februar 1871 in der Zeitung von *Hans Jörgel* zeigt bereits die Abwendung des Publikums von der französischen Operette und das Verlangen nach deutschen Werken:

„[...] meinen herzlichen, aufrichtigen Glückwunsch zu einem glänzenden, wohlverdienten Erfolge, der mich um so mehr freut, weil es ein Wiener ist, der mit seinem ersten Werke zur vollen Geltung gekommen [...] ist. [...] Das Textbuch ist nicht schlechter als ‚Weiber von Georgien‘, ‚Tulipatan‘ und unzählige andere Offenbach’sche Blödereien [...]. Offenbach verdankt seine schönsten Erfolge seinen einfachsten Operetten, wie: ‚Hochzeit bei Laternenschein‘, ‚Mädchen von Elisonzo‘, ‚Zaubergeige‘ [...] u.s.w. Du hast’s nicht nothwendig, ein halbes hundert halbnackte Weiber oder doch Weiber in Hosen hinauszustellen [...].“⁶⁴

Die Kritik an Offenbachs Operetten kann allerdings zunächst nur durch die patriotischen und nationalistischen Ansichten des Autors gerechtfertigt werden, denn Marion Linhardt merkt an, dass die frühen Libretti der erfolgreichen Wiener Operetten noch immer auf französischen Inhalten basierten.⁶⁵ Bemerkenswert ist der Einfluss von Exotik, der auch in den folgenden Jahren die Operetten von Johann Strauss begleiten sollte. Besonders beliebt waren Szenen, die in unbekanntem oder fernen Ländern spielten, wie beispielsweise in Italien (*Carneval in Rom*, 1873) oder der Türkei (*Fatiniza*, 1876).⁶⁶

Gegen Ende des Jahrzehnts rückte die Stadt Wien wieder in den Mittelpunkt des Interesses: Carl Millöckers *Abenteuer in Wien* (1873) und *Die Frau von Brestl* (1874) sowie *Die Fledermaus* (1874) von Johann Strauß siedelten ihre Erzählungen in der Donaumetropole an. Die Wiener Operette als neues Genre befand sich trotz ihrer selbstbewussten Präsentation auf den Bühnen der Vorstadttheater immer noch zwischen dem endgültigen Loslösen von den französischen Vorbildern und ihrer Abgrenzung zur komischen Oper. Als Reste der burlesken französischen Werke gab es in den Wiener Operetten der 1870er Jahre noch immer Hosenrollen und Transvestismus, welche dem voyeuristischen Zuseher den Blick auf die, normalerweise unter Röcken versteckten,

⁶⁴ Anton Langer, in *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 18.02.1871 (40. Jahrgang), S. 11/12.

⁶⁵ Marion Linhardt, „Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from 'Gründerzeit' to 'Jahrhundertwende'“, in *Austrian Studies. From 'Ausgleich' to 'Jahrhundertwende': Literature and Culture, 1867-1890*, Vol. 16 (2008), S. 69-86, hier S. 82.

⁶⁶ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 22.

Beine der Sängerinnen und Schauspielerinnen ermöglichte.⁶⁷ Als ab 1880 die Hosenrollen ihre Popularität verloren, mussten auch die dominanten, energischen und einflussreichen Frauenrollen in den Wiener Operetten den pruden, entzückenden und folgsamen Mädchen weichen. Die Gesellschaft konnte sich mit Charakteren leichter identifizieren, die mit den Rollenbildern „männlicher Held“ und „zurückhaltende Dame“ zu vereinbaren waren. Diese gesellschaftlichen Veränderungen und Vorlieben können auf ein zunehmendes Interesse an militärischer Macht und nationalistischem Gedankengut zurückgeführt werden. Johann Strauss ließ sich ebenfalls von der politischen Stimmung der Monarchie inspirieren und schuf mit *Der Zigeunerbaron* (1885) eine starke heldenhafte Männerfigur. In den Operetten Millöckers *Der Feldprediger* (1884) und *Die sieben Schwaben* (1887) sind ebenso deutsches Heldentum und militärische Kraft zu finden. Eine Wiederbelebung des deutschen Kulturgutes fand auch auf der Bühne der Wiener Hofoper statt: Die deutsche romantische Oper gab wieder neue Impulse für die Librettisten und Komponisten der Operette, vor allem durch die Übernahme eines Vorspiels zu Beginn des Bühnenwerks. Einen großen Einfluss auf die Operetten übten zudem die Opern Richard Wagners aus, deren musikalischer Stil deutlich in Richard Strauß' Operette *Simplicius* (1888) sowie in Adolf Müllers *Der Hofnarr* (1886) und *Der Liebeshof* (1888) spürbar ist.⁶⁸

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts orientierten sich die Opern und Operetten weiterhin an den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Auch die Affinität zu fernen Ländern machte sich weiterhin bemerkbar: Amerika, das in den 1890er Jahren bereits als Land der unbegrenzten Möglichkeiten bekannt war, diente als Handlungsort für die Operetten *Der arme Jonathan* (1890), *Ein Böhm in Amerika* (1890), *Der Millionenonkel* (1892), *Ein Wiener in Amerika* (1893), *Das Goldland* (1893) und *Der American Biograph* (1897). Auch Johann Strauß zeigte in der Operette *Fürstin Ninetta* (1893) die politischen Ereignisse dieser Zeit und erzielte damit einen großen Erfolg beim Publikum.⁶⁹

Trotz des allgemeinen Interesses an Wirtschaft und Politik begann sich ein Wandel in der Theater- und Operettenlandschaft zu vollziehen. Ernste, historische Themen verloren zunehmend an Bedeutung während die Werke Franz von Suppés nach dessen Tod wieder einen Aufschwung erlebten. Parallel dazu kam es zu einer

⁶⁷ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 22.

⁶⁸ Ebd., S. 25.

⁶⁹ Ebd., S. 25/26.

Wiederbelebung der Operetten von Jacques Offenbach, die das Auftreten neuer Künstler und die Entstehung neuer Theater begünstigten. Der Kult um die Opern Richard Wagners, der sich auch in den Operetten der 1880er Jahre manifestiert hatte, wurde nun abgelehnt und ermöglichte eine Rückkehr von Volksmusik und rustikalen Melodien, wie Johann Strauß *Waldmeister* (1896), Karl Michael Ziehrers *Die Landstreicher* (1899) oder Carl Zellers *Der Vogelhändler* (1891) zeigen. Diese Bühnenwerke, die ihre Handlungsorte in den idyllischen Berglandschaften der österreichisch-ungarischen Monarchie fanden, konnten die Operette allerdings nur kurzfristig bereichern und mussten bereits kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert wieder von den Spielplänen zugunsten urbaner Libretti weichen. Neben den inhaltlichen und musikalischen Erneuerungen trat eine neue Generation an Komponisten und Librettisten in den 1890er Jahren hervor, welche die Wiener Operette modernisierten und revolutionierten. Unter den Librettisten befanden sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts zunehmend Journalisten, die die ehemals bedeutenden Novelisten und Poeten verdrängten, wie beispielsweise Bernhard Buchbinder, Gustav Davis, Ignaz Schnitzer und Hugo Wittmann.⁷⁰

Betrachtet man die Entwicklung der Wiener Operette in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind eindeutig zahlreiche Faktoren zu erkennen – musikalische, soziale, wirtschaftliche, politische – welche das Endprodukt der Operette maßgeblich beeinflussten. Für Marion Linhardt ist es daher besonders wichtig, bei der Erforschung der Operette nicht nur die Komponisten, Librettisten und Sänger isoliert zu betrachten, sondern auch auf das Einwirken von „weiteren Personen, Theaterdirektoren sowie das persönliche Umfeld“ einzugehen, die ebenso für die „Entstehung und endgültige Gestalt von Text und Musik“ verantwortlich waren.⁷¹ Neben den bereits besprochenen und offensichtlichen Faktoren gilt es daher einen Blick auf jene Einflüsse zu werfen, die hintergründig auf die Entwicklungen der Operette einwirkten und in bisherigen Studien oftmals nur oberflächlich behandelt wurden. Dabei handelt es sich neben den Theaterdirektoren, die durch die Künstlerengagements und Programmierung der Spielsaison großteils namentlich ihre Würdigung als tatkräftige Unterstützer im Operettengeschäft erhalten, vor allem um jene Personen, die von Marion Linhardt als „weitere Personen“ und „persönliches Umfeld“ bezeichnet werden. Dazu zählen

⁷⁰ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 26.

⁷¹ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 19.

neben den Familienangehörigen der Komponisten, Librettisten und Sängern die Theater- und Konzertagenten, die durch ihre eigene Ausbildung als Instrumentalisten und Sänger nicht nur fachliche Kompetenz verzeichnen konnten, sondern auch durch ihr Verkaufsgeschick, internationale Kontakte sowie Gespür für „Trends“ und Talente die Musikszene beeinflussen und verändern konnten. Im folgenden Kapitel werden die Voraussetzungen für das Aufkommen des Agenturwesens erläutert, welches seinen Ausgang bereits im Italien des 17. Jahrhunderts fand. Zugleich wird auf die günstigen wirtschaftlichen Veränderungen sowie Neuerungen in der Abwicklung organisatorischer und wirtschaftlicher Tätigkeiten, die in Wien einen optimalen Nährboden für die Verwurzelung erster Agenturen schuf, eingegangen.

3 Der Agent als Schnittstelle zwischen Künstler und Theaterdirektion

In Wien, wo die Identitätskrise nach der Revolution besonders spürbar war, bot die Operette einen fruchtbaren Nährboden für die Bewältigung einer schwierigen Vergangenheit. Die anfänglichen Versuche der Vorstadtbühnen, Opernproduktionen mit beliebten Volksstücken und neuen Operetten zu mischen, waren sehr individuell und daher wurde erst ab den 1880er Jahren die Musikszene durch die Etablierung eines Operettenkanons einheitlicher. Die Wiener Operette war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts längst kein musikalischer Geheimtipp mehr, sondern war auf internationalen Bühnen zum absoluten Verkaufsschlager avanciert, der nach einem hochprofessionellen „Distributionssystem“ verlangte, um die Nachfrage aller Bühnen zu sättigen. Im Bereich der Transportmöglichkeiten bot der Ausbau der Eisenbahn erstmals eine rasche internationale Vernetzung der Künstler, der nun schrittweise zu einer Globalisierung in Europa führte. Die Entwicklung der Telegrafie stellte weiters eine Vereinfachung der Kommunikation dar und beschleunigte das Wachstum der Musikindustrie. Die Tradition reisender Ensembles und Sänger, die mit erfolgreichen Produktionen von Theater zu Theater weitergereicht wurden, fand auch in der Wiener Operette Einzug. Neben der Oper, die als internationalisierte Gattung bereits auf eine beinahe 200-jährige Erfolgsgeschichte zurückblicken konnte, war auch die junge Operette als Unterhaltungsform eines urbanen Bürgertums bereit für die geographische Ausdehnung. Eine weitere Gemeinsamkeit, die die beiden Gattungen teilten, war ihr zeitgenössischer Charakter: Ein Repertoire, wie es an den Opernhäusern und Theatern des 21. Jahrhunderts großteils zu finden ist, war den Bühnen bis ins 19. Jahrhundert völlig fremd, wie John Rosselli treffend beschreibt:

„In a business much closer to Hollywood of the 1930s or to television of the 1980s [...] the opera that counted was this season's and, after that, next season's: the one that, with any luck, would rouse ‚entusiasmo, furore, fanatismo‘ and cause a run on the box-office. For the impresario the show must, in the most literal sense, go on.“⁷²

⁷² John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge 1984, S. 15.

Die Beobachtung des Operngeschehens zeigt einerseits, dass die Operette Elemente der Oper aufweist und markiert andererseits die Abgrenzung von dieser: Während die Oper als höchstes Kunstwerk eine gebildete und einflussreiche Elite ansprach, galt die Operette von Anfang an als Sprössling und Vertreter einer bürgerlichen Schicht, die sich nach Unterhaltung sehnte. Dafür mussten Komponisten, Librettisten und Sänger aus der Monarchie, die dem Publikum eine Identifikation mit den neuen Stars der Wiener Operette ermöglichten die Vorstadtbühnen, erobern. Es galt nicht, wie in der Oper, den Sänger auf der Bühne anzuhimmeln, sondern sich zu ihm emporheben zu lassen. Dafür bedurfte es Spezialisten, die durch musikalische Bildung, guten Geschäftssinn und Überzeugungskraft die Musikszene revolutionierten und wichtige Impulse gaben, die den Musikmarkt für alle nachkommenden Generationen an Musikern veränderten – die ersten Theater- und Konzertagenten.

3.1 Vom *Impresario* zum *Agenten*

Bereits im 17. Jahrhundert wurde durch der Entstehung der öffentlichen und kommerziellen Oper in Venedig mit der Rolle des *Impresarios* (ital. für *Unternehmer*) das Fundament für die späteren Operndirektionen, Theater- und Konzertagenten gelegt.⁷³ Die ersten *Impresari*, die zunächst noch alle Aufgaben von der Aushandlung des Pachtvertrages mit dem Theaterbesitzer, der Aufstellung und Berechnung der Finanzen, der Auswahl eines geeigneten Librettisten und Komponisten bis hin zur Rekrutierung der Sänger übernehmen mussten, wurden bereits im 18. Jahrhundert von ihren differenzierten Tätigkeiten weitgehend befreit, indem sie Agenturen beschäftigten, die sie bei der Vermittlung von Sängern für eine Saison unterstützten. Interessanterweise besteht, wie John Rosselli beschreibt, ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Aufkommen erster Künstleragenten und der Gagenauszahlung an die Sänger durch Bargeld, da es erst ab dem frühen 18. Jahrhundert üblich war, Künstler in Geldwerten und nicht in materiellen Gütern auszubezahlen. Neben der Erwähnung erster Agenten, die den Sänger unterstützten, wird auch ein System der Provisionszahlung ersichtlich:

⁷³ Genauere Ausführungen zum Produktionssystem der venezianischen Opern beispielsweise bei Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991.

„Cash payment went together with the arrival of professional agents who supposedly worked on artists' behalf and relieved them of a percentage of their earnings.“⁷⁴

Dennoch ist die Spezialisierung der ersten „Agenten“ auf den Sängermarkt nur auf eine allgemeine Spezialisierung der Musiker und Sänger, die im 18. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt und im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt findet, zurückzuführen: Dazu zählt einerseits die Professionalisierung der Sänger und ihre Aufteilung in Stimmfächer, sowie die Reduzierung des Künstlerportfolios, welche bei den „komponierenden, dirigierenden und musizierenden Musikern“ lange Zeit üblich war. Die Etablierung des Agententums kann aber nicht nur isoliert auf den Sängermarkt, der eine hohe Qualität der Künstler erfordert, betrachtet werden, sondern verlangt auch noch weitere Faktoren: Theater und Opernhäuser mit professionellen Programmgestaltungen und Gagen in entsprechender Höhe. Aufgabe der Agenten war es Verhandlungen zu führen sowie die schriftlichen Vereinbarungen in Form von Verträgen nach legalen Regeln akzeptabel für beide Parteien gerecht zu erstellen.⁷⁵ Diese Verträge wurden erst ab dem 19. Jahrhundert zunehmend standardisiert, indem sie gewohnheitsrechtliche Elemente enthielten, die schließlich zu gedruckten Exemplaren führten. Um Vorteile für die Agenten und *Impresari* einzubringen, wurden die Verträge regelmäßig abgewandelt und verbessert.⁷⁶

Somit kann der Ausgangspunkt des Agententums bereits Jahrzehnte vor der begrifflichen Abgrenzung des Agenten von den *Impresari* oder Theaterdirektionen bestätigt werden, wenngleich Definition und Aufgaben der ersten „Agenten“ der kommerziellen Oper noch vielfältiger und uneinheitlicher waren. Doch obwohl der Agent von Anfang an in seiner Funktion als Vermittler zwischen Künstlern und *Impresari* eine bedeutende Rolle spielte, fand sein Beruf in der Historie keine besondere Würdigung und verschwand durch den Fokus auf berühmte Theaterdirektionen in die Bedeutungslosigkeit. Einer der Gründe, warum die Agenturen in zeitgenössischen Biographien, Zeitungen und anderen Publikationen keine Beachtung und Aufarbeitung fanden, ist, laut Norman Lebrecht, vor allem eine

⁷⁴ John Rosselli, „Italian opera singers on a European market“, in Shearer West (Hrsg.), *Italian culture in Northern Europe in the eighteenth century*, Cambridge 1999, S. 159-171, hier S. 164.

⁷⁵ Ebd., hier S. 162.

⁷⁶ Fabrizio Della Seta, „Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche“, in Lorenzo Bianconi (Hrsg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Band 4, Laaber 1990, S. 133

Wahrung um das Geheimnis des Musikmarktes, um dadurch keinen Einblick in die eigenen Geschäfte und geheimen Beziehungen geben zu müssen:

„*Music, like the prison service, is a law unto itself. What goes on behind bars and after lights out is concealed from the public gaze, in full confidence that the public does not want its illusions of security or stardom shattered.*“⁷⁷

Lediglich die gut dokumentierten Informationen der Theater zu den Bühnenwerken und engagierten Sängern der *Stagioni* lassen erahnen, welche international brillant vernetzte Strukturen schließlich zu einem Boom an Theater- und Konzertagenten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts führten. Vorlage dafür war um 1850 immer noch die Opernindustrie, die mit ihrer bereits über 200-jährigen Erfahrung an Geschäftsmethoden nun in adaptierter Fassung in Theater und Operette Eingang fand. Jedenfalls sind sich Jutta Toelle⁷⁸ und Fabrizio Della Seta⁷⁹ einig, dass die Schnittstelle zwischen Künstler und Theater – ob nun als *Impresario* oder Agent – in ein flexibles und sich ständig veränderndes System eingebettet ist, welches sich immerwährenden Veränderungen aussetzen und höchste Anpassungsfähigkeit beweisen muss. Diese Anpassungsfähigkeit wurde nicht nur durch ein zahlendes und erwartungsvolles Publikum erschwert, sondern vor allem durch die Unterschiedlichkeit in Präferenzen und Führungsstil der verschiedenen nationalen und internationalen Theater-, Oper- und Operettenbühnen. Hinzu kamen politische und wirtschaftliche Veränderungen, die vor allem starken Einfluss auf die budgetären Überlegungen ausübten und die Gagenverhandlungen maßgeblich beeinflussten.

Auch in Wien waren die Vorstadtbühnen einem ständigen Wandel unterworfen, wie an der Geschichte der, ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, aufstrebenden Theater deutlich erkennbar ist. Unter den verschiedenen Direktionen mussten das *Carltheater*, das *Theater an der Wien*, das *Theater in der Josefstadt* und das *Kaitheater* mit zahlreichen Herausforderungen und Problemen kämpfen. Dazu gehörten neben der Bereicherung des Privatvermögens durch die Direktion der finanzielle Bankrott des Theaters sowie Schwierigkeiten in der Spielplangestaltung und der optimalen Platzierung in einer höchst konkurrierenden Branche. Die Theaterdirektoren an der

⁷⁷ Norman Lebrecht, *When the music stops. managers, maestros and the corporate murder of classical music*, London 1996, S. 13.

⁷⁸ Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel 2007, S. 10.

⁷⁹ Fabrizio Della Seta, „Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche“, in Lorenzo Bianconi (Hrsg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Band 4, Laaber 1990, S. 9.

Wende zum 19. Jahrhundert wiesen noch alle Merkmale der Opern-*Impresari* auf, die mit Aufgaben wie der Pachtung des Theaters bis hin zur Finanzierung der *Stagione* sowie der Beschaffung des Sänger- und Schauspielensembles betraut waren. So waren auch in Wien zahlreiche *Impresari* oder Direktoren an den Theatern im Einsatz, die sich der täglichen Herausforderung zwischen künstlerischer und geschäftlicher Leitung stellen mussten, um sich erfolgreich am Opern- und Theatermarkt behaupten zu können.

3.2 *Impresari als Theaterdirektoren in Wien*

Die Notwendigkeit des *Impresarios* hatte nicht nur in den Opernhäusern in Italien Tradition, sondern erstreckte sich seit dem 17. Jahrhundert als bewährtes Organisationssystem über ganz Europa. In Wien erhielt der Hof tänzer Joseph Carl Selliers gemeinsam mit dem Hof sänger Francesco Borosini 1728 ein 20-jähriges Privileg für die Direktion des *Kärntnertortheaters*, welches Selliers von 1742 bis 1751 als alleiniger Pächter weiterführte. Die beiden Künstler wurden durch ihre vielseitigen Tätigkeiten, die vom Engagement der Künstler über die Zusammenstellung des Spielplans bis hin zur Koordination der Theaterproduktionen reichten, zu den ersten *Impresari* in Wien. Durch die Aufführung „musikalischer Intermezzi“ – die offizielle Bezeichnung italienische Opern am *Kärntnertortheater* – konnten Selliers und Borosini sogar das Opernprivileg ihres Konkurrenten Francesco Ballerini umgehen. 1741 erhielt Selliers von Kaiserin Maria Theresia die Erlaubnis, das Ballhaus in der Hofburg zum „*Königlichen Theater nächst der Burg*“ zu eröffnen und wurde 1742 zum ersten Theaterdirektor ernannt. Im Gegensatz zum königlichen „Burgtheater“ bot das *Kärntnertortheater* erstmals den Wiener Bürgern die Möglichkeit, gegen einen Eintrittspreis am musikalischen Leben teilzuhaben, was bisher nur einer Elite vorbehalten war.⁸⁰ Dieses System des *Impresario* als Organisator eines öffentlichen Opernhauses hatte seine Wurzeln in der venezianischen Oper und war außerdem in Theatern in Hamburg und Prag zu finden.⁸¹

Neben der italienischen Oper war bereits seit Beginn des 18. Jahrhunderts das deutsche Singspiel beim Publikum beliebt, welches in Form der Wiener Volkskomödie

⁸⁰ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 208.

⁸¹ Ebd., S. 209.

mit der zentralen Figur des „Hans Wurst“ ab 1705 auf die Bühne des *Kärntnertortheaters* kam. Der populäre „Wurschtel“, der von Schauspieler Anton Stranitzky geprägt worden war und ab 1769 von der Bühne verschwand, wurde erst unter Joseph Felix von Kurz (auch *Bernardon* genannt⁸²) ab 1769 erfolgreich am *Kärntnertortheater* wiederbelebt. Kurz, der sich vor allem durch seine *Bernardoniaden* – Komödien aus Musik, Tanz und Text, die mit Maschinenteknik und Pantomime angereichert wurden – einen Namen gemacht hatte, leitete bis 1771 das *Kärntnertortheater* und setzte bereits im 18. Jahrhundert bedeutende Impulse für die spätere Wiener Operette. Er verfasste Possen, (Zauber-)Burlesken, komische Singspiele und mythologische Karikaturen und erschuf mit seiner *Ambigu Comique* eine besondere Mischung aus Operette, Pantomime und Komödie.⁸³ Durch sein Wirken im Bereich der Wiener Volkskomödie inspirierte er Emanuel Schikaneder, der die Ideen von Kurz in seiner Funktion als Direktor und *Impresario* zuerst am *Freihaustheater* (oder *Theater auf der Wieden*, ab 1789)⁸⁴ und schließlich mit der Eröffnung des *Theater an der Wien* (1801) aufgriff.⁸⁵ Elemente von Zauber und Parodie ließ Schikaneder in seine Produktionen einfließen, wie beispielweise in Mozarts *Zauberflöte*.⁸⁶ Schikaneder ließ finanzieller Hilfe seines Freundes Bartholomäus Zitterbarth⁸⁷ des *Theater an der Wien* erbauen und schug somit nicht nur die größte und schönste Bühne des 19. Jahrhunderts, sondern wirkte auch erfolgreich als einer der letzten *Impresari* in Wien. Das *Theater an der Wien* erlebte unter seiner Leitung, die nach einigen Zwischenfällen letztendlich 1806 endete⁸⁸, finanzielle Schwierigkeiten und wechselte in den Folgejahren und -jahrzehnten mehrmals den Besitzer. Trotz der zahlreichen Hindernisse im Theaterbetrieb und der scheinbaren Tatsache als Verlustgeschäft trugen die ersten *Impresari* zu einer bedeutenden Entwicklung in der Organisation bei: Eine Trennung der künstlerischen und geschäftlichen Tätigkeiten war für die Erhaltung eines dauerhaft erfolgreichen Theaterbetriebes unerlässlich. Zu

⁸² Peter Branscombe, „Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 98 (1971-1972), S. 101-112, hier S. 103.

⁸³ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 261.

⁸⁴ Peter Branscombe, „Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 98 (1971-1972), S. 101-112, hier S. 107.

⁸⁵ Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 10/11.

⁸⁶ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 261.

⁸⁷ Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 11.

⁸⁸ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 21.

diesem Erfolg gehörte nicht nur ein tüchtiger Geschäftsmann als Theaterdirektor, sondern auch ein *Impresario* oder Agent, der in beratender Funktion künstlerische Hilfestellung leisten und zudem die Künstler vor ausbeuterischen Engagements schützen konnte. Anhand der Geschichte des *Theater an der Wien* wird deutlich, wie viele Jahrzehnte es noch dauern sollte, bis sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erstmalig die Rolle und Bedeutung des Agenten durchsetzte. Als externer Berater übernahm der Agent einen großen Teil der Verantwortung, entlastete somit die Theaterdirektoren und garantierte durch diese professionelle Vermittlung eine hohe künstlerische Qualität.

3.2.1 Das Theater an der Wien

Das Kunstmäzenatentum, das bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine wichtige Säule zur Künstler- und Musikförderung in Europa darstellte, musste nun endgültig den ersten geschäftstüchtigen Theaterdirektoren weichen. Am *Theater an der Wien*, wo der großzügige und theaterbegeisterte Graf Pálffy von Erdöd während seiner 13-jährigen Direktion sein gesamtes Vermögen verloren hatte⁸⁹, bewies ab 1825 sein Nachfolger, der Theatermann Carl Carl, dass man es als geschickter Kaufmann sogar mit einem maroden Kulturbetrieb zu Reichtum bringen konnte. Carl Carl erwirtschaftete großteils durch seine erfolgreiche Leitung des *Theater an der Wien* ab 1825 ein stolzes Vermögen von über 2 Millionen Gulden.⁹⁰ Seine Erfahrung mit dem Wiener Theatermarkt hatte er seiner Tätigkeit als Gastspielveranstalter des *Isartortheaters* in München zu verdanken, mit dem er bereits vor Antritt seiner Wiener Direktion zahlreiche Produktionen im *Theater an der Wien* durchgeführt hatte.⁹¹

Die Theaterdirektion Carl Carls ist aber nicht nur in Hinblick auf die künstlerische Leitung, sondern vor allem durch die finanziellen Erfolge, bemerkenswert. Carl, der private Verbindungen geschickt ausgenutzt hatte, um parallel zum *Theater an der Wien* auch noch die Direktion des *Theaters in der Josephstadt* zu übernehmen, sowie einen niedrigen Pachtvertrag mit dem insolventen Grafen Pálffy abgeschlossen hatte, war durch seine raffinierten und ausbeuterischen Direktionsmethoden bekannt. Franz Hadamowsky beschreibt Carl:

⁸⁹ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 23.

⁹⁰ Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 29.

⁹¹ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 26.

„[Er war] *sparsam bis zum Geiz, hartherzig und brutal; das Theater war für ihn keine ‚Kunstanstalt‘, sondern das ‚schwierigste industrielle Geschäft‘*“⁹².

Mit Autoren und Schauspielern schloss er so niedrige Gagen ab, dass seine Künstlerverträge bald den Beinamen „*Korsarenbriefe*“⁹³ erhielten. Librettisten erhielten bei Carl einen standardisierten Vertrag mit einer Fixgaxe und mussten dafür eine bestimmte Anzahl an Textbüchern jährlich verfassen. Überstieg die Aufführungszahl eines Stückes die Erwartungen von Carl, wurde ein zusätzlicher Bonus an den jeweiligen Librettisten ausbezahlt.⁹⁴ Nicht einmal bei Mitarbeitern, die bereits jahrelang am Theater angestellt waren, erhöhte Carl die Bezahlung. Den Höhepunkt seiner gnadenlosen Direktion stellten die formellen Entlassungen seines Personals dar, um anschließend ab 1836 noch ungünstigere Verträge zu verhandeln und durchzusetzen.⁹⁵ Trotz der publik werdenden Kritik an Carls unangemessenen Entlohnungen rechtfertigte der geschäftstüchtige Direktor sein Vorgehen lediglich als „*haushälterische*“⁹⁶ und notwendige Entscheidungen. Mit Johann Nestroy, der zu Beginn der 1830er Jahre ans *Theater an der Wien* kam, gelang Carl der Durchbruch mit der Wiener Volkskomödie.

Das jähe Ende der erfolgreichen Ära ereilte Carl Carl 1845, als der ehrgeizige Franz Pokorny das *Theater an der Wien* zu günstigsten Konditionen kaufte und den überraschten Carl in sein *Leopoldstädter Theater* zurückdrängte.⁹⁷ Im Gegensatz zu Carl erlitt Pokorny mit seinem Theater bereits nach kurzer Zeit eine finanzielle Niederlage, obwohl er aufwendige und hochwertige Vorstellungen inszenierte und internationale Komponisten und Sänger für hochwertige Opernproduktionen engagierte. Nach dem Tod Pokornys konnte auch sein Sohn Alois durch die Weiterführung des Operngeschehens keine finanziellen Gewinne erzielen. Erst durch den völligen Konkurs und die anschließende Verpachtung des Theaters an Friedrich Strampfer 1862 begann eine neue und erfolgreiche Epoche: Die Wiener Operette, die

⁹² Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 30.

⁹³ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 27.

⁹⁴ W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, in *Austrian Studies*, Vol. 13 (2005), S. 37-54, hier S. 42.

⁹⁵ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 27.

⁹⁶ W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, in *Austrian Studies*, Vol. 13 (2005), S. 37-54, hier S. 42.

⁹⁷ Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 40.

im *Theater an der Wien* am Beginn ihrer Entwicklung stand, trat von nun an ihren Siegeszug zuerst in die Monarchie und bald in die restliche Welt an.⁹⁸

Strampfer war zunächst noch unschlüssig, was die Programmgestaltung seines Theaters betraf, und schaffte mit der Saison 1865 nicht nur die Umwandlung in eine Operettenbühne, sondern auch einen Publikumserfolg mit dem Engagement der umjubelten Marie Geistinger, die in ihrer Rolle als *Schöne Helena* in Wien für Furore sorgte.⁹⁹ Mit Johann Strauß in der Mitte der 1860er Jahre wandte sich die Operette endgültig von den französischen Vorbildern ab und etablierte sich zum Magneten für talentierte Komponisten der österreichisch-ungarischen Monarchie.¹⁰⁰ Strampfer übergab sein Amt 1867 an Maximilian Steiner und Marie Geistinger, die fortan die ersten Operettenexperimente von Johann Strauß förderten und auf die Theaterbühne brachten. Die Zusammenarbeit von Strauß und Geistinger erfolgte nicht nur auf organisatorischer Ebene, denn bereits Strauß' erste Operette *Indigo und die vierzig Räuber* (1871) erhielt mit Marie Geistinger in der Hauptrolle vom Publikum höchste Anerkennung und führte zu einer langjährigen fruchtbaren künstlerischen Beziehung.¹⁰¹ Mit den ersten Gastspielen in Amerika und Russland wurde die Operette schließlich international bekannt und hatte in Wien bereits zahlreiche weitere Vertreter wie Karl Millöcker, Karl Zeller und Adolf Müller gefunden.

Das *Theater an der Wien* ist nur eines der zahlreichen Beispiele eines aufstrebenden und erfolgreichen Operettentheaters, anhand dessen neue Tendenzen in der Anstellung und Vermittlung von Künstlern aufgezeigt werden können. Durch die Internationalität der Operette kommt es zu stärkerer Nachfrage an qualifizierten Sängern, die sich in keine längere und feste Anstellung an einem Theater oder Opernhaus begeben, sondern aufgrund von Gastengagements durch Europa reisen. Dadurch kommt es nicht nur zu häufigeren Vertragsabschlüssen, sondern auch zu individuellen Gagen, die sich auf die Auftrittszeit, die Verfügbarkeit, die Nachfrage sowie das Werk und dessen Erfolgsgeschichte beziehen. Neben den gewöhnlichen Aufgaben und Tätigkeiten der Theaterleitung stellte dieses neue „System im System“ eine zusätzliche Herausforderung dar, die nach einer sofortigen professionellen Lösung verlangte, um der Entwicklung im Musikbetrieb standhalten zu können. Diese neue Schnittstelle in Form eines Agenten stellte zwar eine Erleichterung für den

⁹⁸ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 29/30.

⁹⁹ Ebd., S. 32.

¹⁰⁰ Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962, S. 49.

¹⁰¹ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 34.

Theaterdirektor dar und brachte zugleich eine Stärkung des Künstlers mit sich, schwächte aber die Machtposition der Theater.

3.3 Die ersten Agenten – Vielfalt und Spezialisierung

Um den stetig wachsenden Musikmarkt zu überblicken und für eigene Geschäfte optimal nutzen zu können, bedurfte es Experten, die durch ihre Verbindungen zu einflussreichen Geschäftspartnern die Musik- und Kulturszene ausbauen und prägen konnten. Dabei waren es längst nicht nur die Oper und die neu entstandene Operette, die dringend Hilfe bei der Vermittlung und Vermarktung von Künstlern und Komponisten benötigten. Auch das Konzertwesen hatte durch die Gründung zahlreicher Vereinigungen¹⁰² dem Virtuosen neue Möglichkeiten eröffnet und bot nun zahlreichen talentierten aufstrebenden Solistinnen und Solisten die Etablierung zum Star.

Trotz des großen Interesses an jungen Virtuosen war es für einen Künstler unmöglich, aus eigener Kraft eine Karriere aufzubauen, wie das Zitat von Anton Rubinstein, einem der bedeutendsten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, zeigt:

„Da fahre ich nun jahrein – jahraus unermüdlich rund um die Welt und verdiene mit meinen Konzerttournées kolossale Summen. Trotzdem will es mir nicht gelingen, ein Vermögen zu erwerben, Geld für meine Familie zurückzulegen. Ich müßte einen tüchtigen, verlässlichen und ehrlichen Impresario finden, der Ordnung in meine Angelegenheiten bringt. Ich selbst bin dazu nicht imstande und werde immer wieder übers Ohr gehauen. Wüßten Sie [...] vielleicht jemand, der reisegewandt ist und sprachenkundig, der sein Fach beherrscht und für mich arbeiten könnte?“¹⁰³

Obwohl Rubinstein zu dieser Zeit bereits als Pianist um die Welt reiste und mit seinem Erfolg seinen Kollegen weit überlegen war, ist seine Aussage dennoch aussagekräftig für die Problematik aller Musiker und Künstler. Ohne einen Mäzen oder persönlichen Assistenten war es beinahe unmöglich eine Karriere und ein Vermögen aufzubauen, und ebenso schwierig, den künstlerischen Erfolg langfristig aufrechtzuerhalten. Da das Mäzenatentum durch die sozialen und politischen Veränderungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts großteils verschwand, öffnete sich den Agenten ein neues Berufsfeld

¹⁰² Beispielsweise Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1812), Wiener Singverein (1858).

¹⁰³ Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 27.

innerhalb des Musikmarktes. Es war aber für einen Agenten keinesfalls ausreichend, einen Künstler lediglich unter teuren Gagen an beliebig viele Theater zu verkaufen: Neben einer fairen Vermittlung zählte der Aufbau eines geeigneten „Images“ für den Künstler sowie persönliches Vertrauen durch die vollständige Übertragung aller finanziellen Entscheidungen zu seinen Aufgaben. Deshalb war dieses neue und vielversprechende Berufsfeld keineswegs für jeden interessierten Geschäftsmann leicht zu erschließen, denn es verlangte, wie Rubinstein beschreibt, Verlässlichkeit, Fachkompetenz, die Beherrschung von Fremdsprachen sowie Loyalität gegenüber dem Künstler. Zudem musste der Agent einen guten Überblick über den Markt haben und die Trends rechtzeitig erkennen, da die Vermittlung eines Künstlers meist 9 Monate bis ein Jahr vor Beginn der kommenden Saison angebahnt und konkretisiert werden musste. Die Korrespondenz zwischen dem Theaterdirektor und dem Agenten führte im besten Fall zur Unterzeichnung eines Vertrages (meistens als „*Contract*“ bezeichnet) und zog danach eine mehrwöchige bis mehrmonatige detaillierte Planungsphase mit sich. Dabei war der Agent stets im Austausch mit dem jeweiligen Direktor und dem gebuchten Künstler. John Rosselli merkt an, der war Musikmarkt „*criss-crossed by this continental postal traffic, helped by a service that was, by [...] twentieth-century standards, extraordinarily regular*“¹⁰⁴, eine Dienstleistung, die eine professionelle Kommunikation erstmals ermöglichte. Obwohl die, für damalige Zeit, hervorragende Vernetzung der Postwege neue Möglichkeiten in Kommunikation und Organisation darstellte, verlangte sie vom Agenten dennoch ein hohes Maß an Flexibilität und Arbeitsaufwand, denn ab nun galt es beinahe täglich mit Wünschen, Beschwerden und persönlichen sowie beruflichen Anliegen der Künstler und Theaterdirektoren umzugehen und rasch Lösungen für Probleme zu finden (siehe Kapitel 5).

Dennoch war die Aufgabe des Agenten nicht nur eine Vermittlung nach ästhetischen Vorstellungen, sondern vor allem ein Geschäft, welches sich finanziell auszahlen musste. Die Provison, die der Agent meist prozentuell von der Gage des Künstlers erhielt, steigerte den Ehrgeiz bei der Erzielung stetig höherer Geldsummen, um den anteiligen Verdienst zu vermehren.¹⁰⁵ Um die gewünschten Gagen als Agent durchsetzen zu können, musste man trotzdem geschickt verhandeln, denn der

¹⁰⁴ John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge 1984, S. 5.

¹⁰⁵ Michael Walter, *„Die Oper ist ein Irrenhaus“*. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 161.

Sängermarkt war im 19. Jahrhundert – ebenso wie heute – bereits ein Markt, wo das Angebot die Nachfrage überstieg und der Käufer größere Entscheidungsfreiheit besaß.

Um diese Entscheidungsfreiheit nutzen oder manipulieren zu können, mussten die ersten Agenten eine grundlegende Gemeinsamkeit vorweisen, nämlich eine persönliche Beziehung zum Theater- und Konzertgeschäft. Hinzu kamen Fachwissen und wertvolle internationale Verbindungen zu einflussreichen Personen im Musik- und Theatermarkt.¹⁰⁶ Daher waren es hauptsächlich Söhne aus Musikfamilie, die bereits in ihrer Kindheit einen Einblick in den Alltag und die damit verbundenen Schwierigkeiten bekamen. John Rosselli beschreibt solche *Impresari* und Agenten nur wenig charmant:

„*The ex-singers had mostly failed or had had undistinguished careers: if they had been successful and had managed their earnings sensibly they would not have needed to be impresari*“¹⁰⁷

Wenngleich das Zitat etwas gespitzt formuliert ist, so zeigt sich auch bei den ersten Agenten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz in diese Richtung, denn sowohl Gustav Lewy als auch Hermann Wolff (Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin) wurden früh musikalisch ausgebildet und strebten keine Karriere als Instrumentalist oder Sänger an. Ihre ersten Jahre waren – ähnlich wie bei den *Impresari* – von einer Doppelfunktion geprägt: Lewy war Verleger und Agent während Wolff ebenfalls in einer Verlagsfirma und Musikalienhandlung arbeitete, als Kritiker tätig war¹⁰⁸ und nebenbei seine Karriere als Agent aufbauen konnte.¹⁰⁹ Obwohl die ersten Theater- und Konzertagenturen gerade durch ihre Vielseitigkeit und Flexibilität eine Besonderheit darstellten – zudem durch ihren Mut zur Gründung eines Unternehmens, dessen Zukunft keinen beruflichen und finanziellen Erfolg vergewissern konnte – mussten Gustav Lewy, Hermann Wolff, Albert Gutmann (Konzert- Direktion Gutmann in Wien, gegründet 1873¹¹⁰) rasch eine Wahl zur Spezialisierung treffen. Diese diente der Zusammenstellung eines repräsentativen Künstlerportfolios, welches einerseits den Agenten am Markt positionierte und andererseits die Arbeit durch mehrfache Verwendung persönlicher Kontakte erleichterte. Außerdem profitierten renommierte

¹⁰⁶ Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel 2007, S. 20.

¹⁰⁷ John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge 1984, S. 18.

¹⁰⁸ William Weber, *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Indiana 2004, S. 120.

¹⁰⁹ Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 17.

¹¹⁰ Andreas Holzer (Hrsg.), „Die 'Konzert-Direktion Gutmann'“, in *Dokumente des Musiklebens*, Heft 7, Wien 1999, S. 5.

Künstler gegenseitig von ihrem offiziellen Aufscheinen im Katalog, sofern der Agent für sein Talent von Vermittlung großer Stars bereits eine Reputation hatte.

Während Albert Gutmann und Hermann Wolff mit ihren Agenturen vor allem Instrumentalsolisten, Sinfonieorchester und Dirigenten vermittelten, war Gustav Lewy hauptsächlich als „Operetten-Agentur“ bekannt. Im folgenden Kapitel sollen Lewys Werdegang als Agent und Musikverleger sowie seine erfolgreichsten Vermittlungen und Künstlerengagements im Laufe seiner 40-jährigen Tätigkeit als Theater- und Konzertagent beleuchtet werden.

4 Die Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy

Als Musikalien- und Kunsthändler, Verleger und erster Theater- und Concert-Agent in Wien stellt Gustav Lewy nicht nur durch seine erfolgreiche und vielseitige geschäftliche Tätigkeit eine Besonderheit dar, sondern vor allem durch seine Arbeit als Agent, welche den Grundstein für die Künstleragenturen des 20. und 21. Jahrhunderts legte. Lewy war ein Geschäftsmann, der durch seine musikalische Bildung, sein Talent für das Erkennen von Bedürfnissen und Nachfrage sowie eine professionelle Spezialisierung die Notwendigkeit von Künstlervermittlern beweisen konnte und die Rolle des Agenten unentbehrlich machte.

4.1 Werdegang als Agent

Gustav Lewy wurde am 24.12.1824 in Wien¹¹¹ als drittes von vier Kindern des Hofopern-Hornisten Eduard Constantin Lewy (1796-1846)¹¹² und seiner Gattin Johanna (geborene Weiler)¹¹³ geboren und wuchs somit in einer Musikerfamilie auf:



Abbildung 1: Gustav Lewy

„[Gustav] Lewy entstammt einer französischen Familie. Sein Vater war Waldhornist beim vierten Regimente der alten Garde des Kaisers Napoleon, und machte den russischen Feldzug von 1812 und die Schlacht bei Leipzig mit. Nach dem Sturze Napoleon's, dessen glühender Anhänger Vater Lewy war, übersiedelte er aus Paris nach der Schweiz, wo er sich in Bern als Musiklehrer etablierte. Doch bald wurden ihm die Verhältnisse zu klein, er ging nach Wien, und wurde sofort [1822] als erster Waldhornbläser am Kärntnerthortheater engagiert.“¹¹⁴

Eduard-Constantin erhielt am Konservatorium in Wien ab 1829 außerdem eine Professur und ermöglichte seinen vier Kindern bereits früh Einblicke in die musikalische Welt. Gustav wurde als Sänger und Flötist ausgebildet, ging jedoch im

¹¹¹ Theophil Antonicek, „Gustav Lewy“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 5, Lfg. 22, Wien 1970, hier S. 174.

¹¹² Ebd., S. 174.

¹¹³ Juliane Schaer, „Melanie Lewy“, in *Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung*, online abgerufen am 13.01.2015: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lewy-melanie>.

¹¹⁴ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 2/Jahrgang VII (1884), 15.01.1884, S. 1. Siehe auch im Nachruf zu Gustav Lewy in *Neue Freie Presse*, 11.11.1901, S. 6.

Gegensatz zu seinen drei Geschwistern keiner üblichen Karriere als Musiker nach. Ab 1836 gab Vater Eduard-Constantin mit seiner harfenspielenden Tochter Melanie (wahrscheinlich 1824-1856¹¹⁵) und den beiden Söhnen Karl, Pianist (1823-1883), und Richard, Hornist (1827-1883), regelmäßig gemeinsame Konzerte, die zu einem wichtigen Bestandteil des Musiklebens in Wien wurden. 1838 reiste Lewy mit seinen Kindern nach Deutschland und Russland, um erfolgreich Konzerte zu geben.¹¹⁶

Der jüngste Bruder Richard machte sich rasch als virtuoser Waldhornspieler einen Namen und wurde als vierzehnjähriger zum Solisten am Kärntnerthor Orchesters ernannt. Durch sein großes Wissen in Bezug auf den richtigen Vortrag und die Bildung der Singstimme wurde er bald zum Gesangslehrer. Er bildete zahlreiche berühmte Sängerpersönlichkeiten aus und war zudem als *Oberinspector* der Hofoper tätig.¹¹⁷

Während Melanie, Karl und Richard als Musiker ihren Lebensunterhalt verdienten, gründete Gustav 1854¹¹⁸ seine *kaiserlich-königliche Hof-Musikalienhandlung und Leih-Anstalt* in der Wiener Innenstadt. 1869¹¹⁹ erweiterte Gustav Lewy offiziell seine Tätigkeiten als Geschäftsmann und gründete die „*Theater- und Concert-Agentur in Wien, IV. Schleifmühlgasse Nr. 6*“¹²⁰. Im August 1885 übersiedelte die Agentur vom vierten Wiener Bezirk in den „*VI., Theatergasse 8, Eingang Dreihufeisengasse 3*“¹²¹. Erst mit der Übergabe des Verlages an seinen Sohn Richard kam es zu einem erneuten Umzug zurück in den „*IV., Schleifmühlgasse Nr. 21*“¹²².

Lewy war somit der Betreiber der ersten Theater- und Konzertagentur Österreichs und auch als Agent und Verleger international erfolgreich tätig. Außerdem befand sich Lewy im provisorischen Komitee zur Gründung eines Vereines für gemischten Chorgesang, der *Wiener Singakademie*, welche 1858 von der Statthalterei genehmigt

¹¹⁵ Juliane Schaer, „Melanie Lewy“, in *Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung*, online abgerufen am 13.01.2015: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lewy-melanie>.

¹¹⁶ Theophil Antonicek, „Eduard Constantin Lewy“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 5, Lfg. 22, Wien 1970, hier S. 174.

¹¹⁷ Gustav Lewy, *Correspondenz Lewy*, Nr.2 /Jahrgang VII (1884), 15.01.1884, S. 2.

¹¹⁸ Antiquariat Inlibris (Hrsg.), *Zur Geschichte der Wiener Operette. Autographen, Photographien und Dokumente aus den Nachlässen von Fall, Léon, Reichert, Lehmann, Strauß, Lewy, Sachse und Wild*, Wien 1997, S. 43.

¹¹⁹ Siehe dazu die Nachrufe zu Gustav Lewy in *Neue Freie Presse*, 11.11.1901, S. 6, sowie in *Wiener Zeitung*, 11.11.1901, S. 5 und in *Arbeiterzeitung*, 11.11.1901, S. 2.

¹²⁰ Siehe Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 1/Jahrgang IV (1881) bis Nr. 14/Jahrgang VIII (1885), S. 1.

¹²¹ Siehe Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 13/Jahrgang VIII (1885) bis Nr. 24/Jahrgang XIV (1891), S. 1.

¹²² Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 2/Jahrgang XXV (1902), 15.01.1902, S. 2.

und am 4. Mai endgültig konstituiert wurde.¹²³ Zu seinen größten Verdiensten als Agent zählen die Europa-Tournee von Anton Rubinstein und das Engagement in Paris von Johann Strauß (Sohn) im Jahr 1876.¹²⁴

Aus seiner über vierzigjährigen Zeit als Künstleragent sind 736 Briefe bekannt, die teilweise an Lewy persönlich sowie an seinen Mitarbeiter, Franz Dehner, adressiert sind. Dehner war hauptsächlich mit den Funktionen als Redakteur der *Correspondenz Lewy* vertraut, eine Zeitschrift der Agentur, die von 1878 bis 1904¹²⁵ immer am 1. und 15. des Monats erschien und die Abonnenten über Neuigkeiten zu Künstlerengagements, Bühnenwerken des Verlags Lewy und Gastspielen informierte.

Gustav Lewy zog sich erst Ende der 1890er Jahre von seinen geschäftlichen Verpflichtungen zurück, übergab die Agentur seinem Sohn Richard und verkaufte den Theaterkatalog seines Verlages 1897 an Josef Weinberger¹²⁶, der somit die „ausschließlichen und unbeschränkten Verlags-, Vertriebs- und Urheber-Rechte“ erwarb.¹²⁷

Gustav Lewy verstarb am 9. November 1901 in Baden und wurde am Friedhof in Bad Vöslau beigesetzt.¹²⁸

¹²³ August Böhm Edlen von Böhmersheim, *Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Festschrift zum fünfzigjährigen Singvereins-Jubiläum (1908)*, Wien 1908, S. 53. Abgerufen am 12.01.2015 <https://archive.org/details/geschichtedessin00bhma>.

¹²⁴ Nachruf von Gustav Lewy in *Wiener Zeitung*, 11.11.1901, S. 5.

¹²⁵ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 348.

¹²⁶ Ian B. Bent, „That Bright New Light! Schenker, Universal Edition, and the Origins of the Erläuterung Series, 1901-1910“, in *Journal of the American Musicological Society* 20/1 (Frühjahr 2005), S. 69-138, hier S. 73.

¹²⁷ Franz Willnauer (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe an seine Verleger*, Wien 2012, S. 107.

¹²⁸ Nachruf von Gustav Lewy in *Neue Freie Presse*, 11.11.1901, S. 6.

4.2 Gustav Lewy als Verleger

Gustav Lewy gründete 1854 eine *Musikalien-Leihanstalt* in Wien, welche im Oktober in der Seilergasse eröffnete und mit günstigen Abonnements für die Entlehnung von klassischen und modernen Werken für Aufsehen und Begeisterung in Wien sorgte, wie der der *Humorist* nur wenige Tage nach der Eröffnung schreibt:

„Gustav Lewy, der bekannten gleichnamigen Künstlerfamilie angehörig, hat nun seine Kunst- und Musikalienhandlung in Verbindung mit einer Musikalien-Leihanstalt in der Stadt, Seilergasse Nr. 1088¹²⁹ eröffnet. Durch seine in früheren Jahren gemachten Reisen und seinen mehrjährigen Aufenthalt in Leipzig, Berlin, St. Petersburg und anderen großen Städten erfreut dieser junge und unternehmende Geschäftsmann sich der besten Verbindungen bei der ausgebreitetsten Bekanntschaft in der Kunstwelt und bietet schon jetzt seinen Kunden ein sehr ausgezeichnetes reichsortirtes Sortimentslager von Musikalien. Die Musikalien-Leihanstalt bietet den Abonnenten nicht bloß die reichste Auswahl in klassischer und moderner Musik, sondern überdies so außerordentliche Begünstigungen bei billigstem Preise, daß wir die Ueberzeugung aussprechen, Herr Gustav Lewy komme dem Musiksinne dieser Residenz in einer Weise entgegen, wie dies noch Niemand vor ihm gethan hat, und vereinige somit die günstigsten Chancen für einen raschen geschäftlichen Aufschwung.“¹³⁰

Die billigen Konditionen zur Entlehnung, die von Redakteur Saphir gelobt wurden, waren nicht nur für Wiener Bürger, sondern auch für „Auswärtige“ aus den Provinzen, wie Lewys Anzeige in der *Wiener Zeitung* am 11. Oktober 1855 zeigt:

„Abonnements-Bedingnisse:

*Für 1 Jahr 15 fl., wobei für 10 fl. CM.¹³¹ Musikalien gratis zu entnehmen
Für ½ Jahr 8 fl., wobei für 5 fl. CM. Musikalien gratis zu entnehmen.
Ohne Gratisbeigabe für 1 Jahr 10 fl., ½ Jahr 6 fl., ¼ Jahr 4 fl. Und pr.
Monat 1 fl. 30 fr.*

Besonders großen Beifall und Zuspruch findet das Abonnement für Auswärtige:

*Für 1 Jahr 20 fl., wobei für 15 fl. CM. Musikalien gratis zu entnehmen
Für ½ Jahr 12 fl., wobei für 7 fl. CM. Musikalien gratis zu entnehmen.
Einlage (Pfand) bei jedem Abonnement 5 fl. CM. Die resp. Abonnenten
haben die Portos zu tragen.“¹³²*

Um die zukünftigen Abonnenten gewinnen zu können, musste Lewy zunächst die Vorlieben des Wiener Publikums herausfinden, indem er lokale Präferenzen und die

¹²⁹ Antonio Salieri verstarb in diesem Haus am 7. Mai 1825. Heute lautet die Adresse auf *Seilergasse 12*.

¹³⁰ *Humorist*, 29.10.1854, S. 1120.

¹³¹ *Fl. CM* war die abgekürzte Schreibweise für Konventionsgulden.

¹³² *Wiener Zeitung*, 11.10.1855, S. 10.

fortschreitende Kanonbildung musikalischer Werke beachten musste. Außerdem musste es ihm gelingen, bekannte und aufstrebende Komponisten an seinen Verlag zu binden, um längerfristig die Qualität des verlegten Repertoires zu sichern. Obwohl die Musikalien-Leihanstalt mit einem reichlichen Sortiment glänzte, musste Lewy dennoch den Anschein wahren, dass er ausschließlich „*ausgesuchtes, qualitativ unanfechtbares Musiziergut*“ verbreitete, welches keine Konkurrenz fürchten musste und endlich eine Marktlücke schließen konnte.¹³³ Eine intelligente Werbestrategie, um die bereits bestehenden Abonnenten zu informieren und auch in Zukunft an den Verlag zu binden, waren die von Lewy veranstalteten Konzerte in seiner Musikalienhandlung, wie die *Wiener Zeitung* am 5. Mai 1863 begeistert beschreibt:

*„Es sei hier noch des Lewy’schen Konzerts aus verflossener Woche gedacht. Die Verlagshandlung Lewy gibt ihren Abonnenten jährlich ein Konzert, das auch dieses Mal von den besten Kräften getragen wurde. Zur Aufführung kamen nur Artikel aus dem Verlage des Herrn Lewy und finden wir diese offene Reklame eigener Waare ganz praktisch.“*¹³⁴

Trotz der Enthüllung von Lewys Konzerten als Reklame lobten auch andere Zeitungen den „*thätigen Musikalienhändler*“, der durch „*musikalische Abendunterhaltungen*“ einen „*Akt der Courtoisie gegen seine Abonnenten ausübt*“, indem „*theilnehmende Künstler eingeladen sind [wie] die Herren Dachs, Marchesi [...], die Frhs. Tobisch, Fritsche [...]*“, und damit „*Werke seines Verlages zur Aufführung kommen*“.¹³⁵

Gustav Lewy übersiedelte 1866 mit seiner Leihanstalt von der Seilergasse in eine neue Lokalität am Neuen Markt im ersten Bezirk, wie die Zeitung *Kellner’s Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst* am 8. Mai beschreibt:

*„Die Musikalienhandlung des Hrn. Gustav Lewy befindet sich seit 1. Mai auf dem neuen Markte (Mehlmarkt), neben [der Kunsthandlung des Anton] Paterno. Das nett und freundlich eingerichtete Local wird vom musikalischen Publicum gewiß gern besucht werden, dem die gut assortierte Leihbibliothek die größte und reichhaltigste Auswahl unter den billigsten Bedingungen (auch über Land und in den Provinzen) bietet. Zugleich unterhält Hr. Lewy ein umfangreiches Sortimentlager, um auch jedem Wunsche nach Novitäten entsprechen zu können.“*¹³⁶

¹³³ Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Muskschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 258.

¹³⁴ *Wiener Zeitung*, 05.05.1863, S. 406.

¹³⁵ *Wiener Zeitung*, 28.12.1856, S. 3897.

¹³⁶ *Kellners Blätter*, 08.05.1866, S. 148.

Auch an seinem neuen Standort *Neuer Markt Nr. 14* rühmte sich Lewy mit seinem „*reichhaltigen Lager aller Klassiker in neuen billigen Ausgaben*“.¹³⁷ Mit seinem Verlag gehörte Lewy trotz seines umfangreichen Sortiments zu einer Reihe von Spezialverlagen mit einem Repertoire, welches vom gewöhnlichen Kanon musikalischer Werke abwich. Lewy war einer der ersten, der sich 1854 als „Operetten-Verlag“ etablierte, wurde aber bald gefolgt von dem Verlag Robitschek (gegründet 1870 als *Rebay & Robitschek*) sowie die Verlage B. Herzmannsky/Doblinger (gegründet 1876) und Josef Weinberger (gegr. 1885).¹³⁸

Parallel zu Lewys Standort in der Seilergasse konnten in der „*kaiserlich-königlichen Hof-Musikalienhandlung und Leih-Anstalt am I., Petersplatz Nr. 15*“¹³⁹ in der Wiener Innenstadt ebenfalls das „*Beste u. billigste Musikalien-Abonnement [für] 10 Hefte 1 fl. monatlich [und] Führer durch das Leih-Institut gratis*“ zu erhalten war¹⁴⁰. Zeitgenössische Maler wie Josef Schabratzky, Carl Wenzel Zajicek und Carl Simon Georg Edler von Zellenberg verewigten das Haus am Petersplatz Nr. 15 in ihren Kunstwerken: Das Aquarell „*Die Peterswache am Petersplatz*“¹⁴¹ von Carl Simon Georg Edler von Zellenberg (1840–1903) zeigt besonders deutlich die Musikalienhandlung Lewy in einem Gebäude gemeinsam mit einer Rasierstube und einer Samen-Handlung. Vor dem Einzug Gustav Lewys am Petersplatz Nr. 15 war die Militärhauptwache in dem Gebäude untergebracht.¹⁴²

¹³⁷ *Neue Freie Presse*, 17. 12.1868, S. 10.

¹³⁸ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 351.

¹³⁹ *Neue Freie Presse*, 27.02.1885, S. 12.

¹⁴⁰ *Neue Freie Presse*, 22.09.1885, S. 15.

¹⁴¹ Wilhelm Kisch, *Die alten Straßen und Plätze Wien's und ihre historisch interessanten Häuser*, Band 1, Wien 1883, S. 159.

¹⁴² Ebd., S. 157. Heute befindet sich an dieser Stelle ein anderes Gebäude mit der Adresse Petersplatz 11.



Abbildung 2: Musikalien-Leihanstalt
Gustav Lewy am Petersplatz Nr. 15



Abbildung 3: Ausschnitt aus
Aquarell Musikalien-Leihanstalt
Gustav Lewy

Lewys *Bühnen-Vertriebs-Werke der Theater-Agentur Gustav Lewy* bestanden aus einem umfangreichen Katalog, welche in *Opern, Operetten, Singspiele, Schau- und Lustspiele* sowie *Ballets, Ballet-Divertissements* und *Pantomimen* gegliedert waren und regelmäßig in der *Correspondenz Lewy* in alphabetischer Reihe und nach Gattung gegliedert abgedruckt wurden. Neue Werke, die sogenannten „*Novitäten*“, wurden in der *Correspondenz* zusätzlich beworben und erhielten Vermerke von bereits erfolgreichen Premieren an diversen österreichisch-ungarischen und deutschen Theatern.

Zu Beginn der 1880er Jahre konnte Gustav Lewy bereits einen Katalog vorweisen, dem die beliebtesten und meistgespielten Operetten österreichischer Komponisten angehörten, wie beispielsweise Johann Strauß Sohn, Adolf Müller Junior, Richard Genée, Alfons Czubulka, Carl Millöcker, Josef Hellmesberger Junior, Eduard Kremser und Michael Karl Ziehrer.

4.3 Gustav Lewy als Agent

Vorweg sei angemerkt, dass Gustav Lewys Gründe für den Einstieg ins Agenturgeschäft sowie eine baldige Spezialisierung auf den Operettenmarkt nicht eindeutig feststellbar sind. Jedoch können soziale, wirtschaftliche und kulturelle Tendenzen berücksichtigt werden, durch welche logische Schlüsse auf Lewys Einstieg als Verleger und Agent gezogen werden können.

Lewy war bereits in den ersten Jahren als Verleger und Musikalienhändler in der Künstlervermittlung tätig. Jährlich veranstaltete er Konzerte für seine Verlags-Abonnenten (wie bereits im vorigen Kapitel besprochen), übernahm die geschäftliche Leitung für Orchesterkonzerte (wie beispielsweise *Ullmann's Künstler-Concerte im neuen Saale der Gesellschaft für Musikfreunde*¹⁴³), organisierte Konzerte in Kooperation mit berühmten Musik-Gesellschaften in seiner Musikalienhandlung¹⁴⁴ und verkaufte Billets für Konzerte und Vorträge (wie beispielsweise die Shakespeare-Vorträge von Rudolph Genée¹⁴⁵). Er veranstaltete außerdem Konzertreisen für renommierte Künstler¹⁴⁶ und begleitete sie dabei als persönlicher Assistent und Agent.¹⁴⁷ Außerdem wurde Gustav Lewy von Theaterdirektoren beauftragt, die Vermittlung von Sängerinnen und Sängern für eine gesamte Saison zu übernehmen, wie die folgende Anzeige in der *Correspondenz Lewy* zeigt:

*„Den verehrlichen Bühnenmitgliedern zur gefälligen Nachricht, daß das Deutsche Theater in Berlin im Herbst 1883 eröffnet werden wird. [...] Bühnenmitglieder, welche auf Engagements am Deutschen Theater reflectiren, ersuche ich, sich unter Anfügung von Bild und Repertoire bei mir zu melden, da ich zur Vermittelung von Engagements von der Direction beauftragt bin.“*¹⁴⁸

¹⁴³ *Neue Freie Presse*, 22.10.1871, S. 13.

¹⁴⁴ *Die Wiener Weltausstellungs-Zeitung* schreibt am 26. April 1873, S. 4: „Seit 21. Des Monats findet [...] der Billetverkauf zu den beiden Musikfesten am 4. und 11. Mai, welche die Gesellschaft der Musikfreunde in Gemeinschaft mit dem Wiener Männergesang-Verein, der Philharmonischen Gesellschaft und dem Singvereine unter Mitwirkung erster Gesangssolisten im großen Musikvereins-saale veranstaltet, in der Gesellschaftskanzlei sowie in den Musikalienhandlungen Haslinger, Lewy und Spina statt.“

¹⁴⁵ *Die Presse*, 22.10.1870, S. 15.

¹⁴⁶ *Die Presse* schreibt am 12. Jänner 1873, S. 19: „Der erste Concertmeister des k. k. Hofopertheaters, Herr Josef Hellmesberger hat auf Veranstaltung des Musikalienhändlers Gustav Lewy mit seinem Quartett eine Rundreise nach Ungarn angetreten und wird in Preßburg, Aras, Temesvar, Ranizka, Pest und an anderen Orten Quartett-Aufführungen veranstalten.“

¹⁴⁷ *Die Blätter für Musik, Theater und Kunst* schreiben am 30. August 1867, S. 280: „Antoine Rubinstein unternimmt Ende September eine große Concertrundreise durch Holland, Deutschland und Oesterreich und beginnt dieselbe in Leipzig. Das nächste Jahr ist der Bereisung Amerika's bestimmt. Der Musikalienhändler Hr. Lewy wird ihn auf seinen Reisen als Geschäftsführer begleiten.“

¹⁴⁸ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 5/Jahrgang V (1882), 01.03.1882, S. 15.

Bemerkenswert ist, dass Gustav Lewy in den Jahren bis zum erstmaligen Erscheinen seiner *Correspondenz Lewy*, die den offiziellen Anfang seiner Karriere als Theater- und Concert-Agent markiert, in keinem Schriftstück als „Agent“ oder „Assistent“ angesprochen oder vermerkt ist, sondern lediglich als „Musikalienhändler“. Dies ist möglicherweise ein Indiz für einen vorsichtigen und langsamen Einstieg in das Agententum, welches von Lewy erst offiziell bekanntgegeben wurde, als er den Musik- und Theatermarkt längerfristig beobachtet hatte. Als 1878 erstmals seine *Correspondenz* erschien, war Lewy bereits als renommierter Musikalienhändler und tüchtiger Geschäftsmann international bekannt und konnte mithilfe seiner zahlreichen Beziehungen und vertrauenswürdigen Kontakten eine florierende Theater- und Concertagentur aufbauen.

Gustav Lewy gründete sein Agenturunternehmen, als sich die Theater- und Musikszene in Wien neuen Strömungen und Ideen öffnete und in den 1850er und 60er Jahren von den französischen Werken Jacques Offenbachs überflutet wurde. Durch seine Leihanstalt lernte Lewy den Geschmack seiner Kunden und Künstler, mit denen er freundschaftliche oder geschäftliche Beziehungen pflegte, kennen und war als Verleger in einer Position, in welcher er mit seinem Angebot den Markt bereichern und verändern konnte. Dadurch stellte Lewy bereits in seinen ersten Jahren als Kunst- und Musikalienhändler eine Schnittstelle zwischen Komponisten, Künstlern, Theaterdirektoren und dem Publikum dar, denn durch sein verlegtes Notenmaterial wurde eine Verbreitung der Werke erst möglich. Lewys Unterstützung und Interesse an österreichischen Komponisten katapultierte nicht nur die Wiener Operette auf die internationalen Bühnen, sondern verlangte auch nach heimischen Sängern und Schauspielern, die die Charaktere verkörpern konnten. Somit war die Gründung der *Theater- und Concertagentur* nur der letzte logische Schritt zur Erweiterung von Lewys unternehmerischem Portfolio, welches ab nun als attraktives Gesamtleistungspaket von zahlreichen Theater- und Konzertdirektionen genutzt werden konnte. Lewy war zunächst alleine international als Agent tätig und begann erst 1884 seine Aufgaben auch Partnern weiterer Länder mit potenziellen Märkten anzuvertrauen, wie er in der *Correspondenz* verkündet:

„Herrn Director Heinrich Conried, New-York, city, 311 E. 13 street, habe ich meine Vertretung in allen Theater- und Concert-Angelegenheiten für **Amerika, Canada, England** (Vertreter des Herrn Conried in London: **Samuel French, Strand 89**) und **Australien** übertragen.“¹⁴⁹

Gustav Lewy wurde aber nicht nur aufgrund seiner eigenen Künstlervermittlungen geschätzt, sondern auch durch seine Ratschläge außerhalb seiner geschäftlichen Tätigkeiten, wie Marcel Prawy folgend beschreibt:

„Lewy hatte einen ausgezeichneten Überblick über den europäischen Theatermarkt, insbesondere den französischen, viel Spürsinn, die gewisse ‚Nase‘. Er war es übrigens, der den Direktor der Wiener Hofoper, Franz Jauner, 1875 auf eine Novität aufmerksam machte, die an der Opéra Comique in Paris eben einen lauen Erfolg gehabt hatte, ihm aber dennoch vielversprechend schien – und damit begann von Wien aus der Siegeszug der ‚Carmen‘.“¹⁵⁰

Obwohl Lewy die französischen Bühnenwerke schätzte, spezialisierte er sich rasch auf die heimische Musikszene und war als Agent und Verleger verantwortlich für die internationalen Erfolge seiner zahlreichen Künstler, wie sich anhand der *Correspondenz* nachvollziehen lässt. Durch Lewys organisatorisches Wirken im Hintergrund ist hauptsächlich die *Correspondenz Lewy* ein Beweis für eine über 40-jährige Karriere als erfolgreicher Agent in einer Branche, in der durch ständige Weiterentwicklung und Veränderung ein hohes Maß an Flexibilität und Kompetenz gefordert wurde. Im folgenden Kapitel soll anhand der *Correspondenz Lewy* ein Einblick in Lewys Tätigkeit als Agent gegeben und sein Einfluss am internationalen Theatermarkt sichtbar gemacht werden.

¹⁴⁹ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 3/Jahrgang VII (1884), 01.02.1884, S. 13.

¹⁵⁰ Marcel Prawy, *Johann Strauss*, Wien 1991, S. 139.

4.4 Die *Correspondenz Lewy*

Die *Correspondenz Lewy. Organ der Theater- und Concertagentur* war die Zeitschrift der Theater- und Concertagentur Lewy, die erstmals im Jahr 1878 erschien und bis 1904¹⁵¹ am jeweils 1. und 15. jedes Monats an Abonnenten ausgeschickt wurde. Ab 1901, nachdem Gustav Lewy die Agentur verkauft hatte, wurde sein Sohn Richard Lewy zum neuen Herausgeber der *Correspondenz Lewy*.

Die *Correspondenz* konnte in Österreich-Ungarn für 10 Gulden sowie in Deutschland für 5 Mark jährlich „pränumerando“ bezahlt, abonniert werden. Die Zeitung informierte den Leser über Neuigkeiten zu den Aktivitäten der Agentur Lewy, enthielt Besprechungen von Bühnenwerken und berichtete über Künstlerengagements und Gastspiele. Durch die Beschreibung der Agenturtätigkeit und deren verzeichnete Erfolge geht deutlich hervor, dass die *Correspondenz* keineswegs eine Zeitung war, die sich an Musikklairen und -liebhaber richtete, sondern hauptsächlich dazu diente, Theaterdirektoren und Personen aus der Musik- und Theaterbranche anzusprechen. Dies lässt sich weiters durch die Titelblätter der Neujahrsausgaben bestätigen:

„Meinen verehrten Geschäftsfreunden und Bekannten die besten Glückwünsche zum Jahreswechsel! Gustav Lewy.“¹⁵²

Die *Correspondenz* gehörte zu jener Kategorie von Zeitschriften, die durch die detaillierte Beschreibung der geschäftlichen Tätigkeit einer Künstleragentur erstmals einen Einblick in den Musikmarkt ermöglichte sowie einen Überblick von gespieltem Repertoire und ausführenden Sängern zuließ. Der Inhalt der Zeitung war in jeder Ausgabe einheitlich und übersichtlich gegliedert. Auf der Titel- sowie auf den Folgeseiten der *Correspondenz* wurde ein besonders erfolgreiches Bühnenwerk ausführlicher vorgestellt, indem Kritiken und Pressestimmen gekürzt abgedruckt wurden. Unter der Rubrik „Correspondenzen“ wurden internationale Neuigkeiten bezüglich Inszenierungen und Künstlerauftritten besprochen, um einen Überblick über die Theater- und Musiklandschaft auch außerhalb der Monarchie zu geben. Dabei wurden besondere Leistungen einzelner Künstler hervorgehoben und große Erfolge von Premieren der Wiener Operetten des Verlages Lewy betont.

¹⁵¹ Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher/Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 348.

¹⁵² Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 1/Jahrgang XVI (1893), 01.01.1893, S. 1.

Unter „Mittheilungen“ wurden in Kürze neue Engagements von berühmten Künstlern, soeben durch Lewy abgeschlossene Gastspielverträge, Wechsel bezüglich Theaterdirektionen und Ankündigungen zu Stellenangeboten zusammengefasst. Weiters wurde ein Ausblick auf das Repertoire der Theater gegeben, zu erwartende Uraufführungen diverser Novitäten verkündet, auf zukünftige Neuerscheinungen im Verlag Lewy aufmerksam gemacht und Berichte erfolgreicher Vorstellungen an deutschen Theatern veröffentlicht.

Zwischen der *Correspondenz* und den *Mittheilungen* wurden von Lewy diverse gerahmte Kleinanzeigen platziert: In diesen wurden Novitäten angepriesen oder Bühnenwerke, die in verschiedenen Städten und Theatern bereits mit großem Erfolg zur Aufführung gekommen waren, beworben. Ein Beispiel dieser Art ist „*Der Millionenonkel*“ von Adolf Müller:

„--- Novität! ---
*Außerdordentlicher Erfolg des k. k. priv. Theaters an der Wien in Wien
und des Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin.
Der Millionenonkel.
Operette in 3 Acten von F. Zell und Richard Genée.
Musik von Adolf Müller.
Zur Aufführung angenommen in Hamburg, Brünn, Riga, Königsberg,
Reichenberg u.s.w.*“¹⁵³

Auch andere Operetten wurden mit „*aufgeführt an den meisten deutschen Bühnen*“, „*zur Aufführung angenommen*“, „*mit glänzendem Erfolge aufgeführt*“, „*mit außerdordentlichem Erfolg*“ oder mit „*in Vorbereitung am [...] Theater*“ angepriesen. Da die Theater untereinander in Konkurrenz standen und jeder Direktor um einen möglichst imposanten Spielplan mit hochkarätigen Sängern und Bühnenwerken bemüht war, konnte Lewy durch diese Rubrik einerseits Interesse für die von ihm vermittelten Produktionen wecken und andererseits eine „Erfolgsgarantie“ für sein verkauftes Produkt vorweisen. Außerdem konnte Lewy in Gagenverhandlungen treten, die ihm durch die bereits bewiesene Qualität einen Vorteil verschafften. Der folgende Eintrag aus der *Correspondenz* schildert den Wettstreit der Wiener Bühnen um die besten zeitgenössischen Werke:

¹⁵³ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 1/Jahrgang XVI (1893), 01.01.1893, S. 10.

„Die Wiener Theater-Directionen wetteifern jetzt – nachdem die eigentliche Theatersaison begonnen hat – das Publicum durch Novitäten und sonstige interessante Vorstellungen anzuziehen. Das Hofburgtheater bringt in den nächsten Tagen ein neues Lustspiel [...] Das Wiener Stadttheater weiß durch das Interesse des Publicums durch rasche Vorführung wirksamer Novitäten rege zu halten [...] Das Theater an der Wien brachte Reprisen der Strauß'schen Operette ‚Fledermaus‘, ‚Spitzentuch der Königin‘ und Millöcker's ‚Apajune‘ [...] Das Carltheater hatte mit einer französischen Posse viel Glück [...] Das Josefstädter Theater hat mit der Musikposse ‚Soldatenstreiche‘ ein Zugstück ersten Ranges erworben [...].“¹⁵⁴

Dieser Auszug aus der Correspondenz zeigt deutlich, wie schnelllebig und unterhaltungsorientiert der Theatermarkt in Wien und wie groß die Nachfrage nach laufend neuen Operetten und anderen Bühnenwerken war. Lewy, der von den *„sehr interessanten, abwechslungsreichen Novitäten“*, die an allen Theatern *„günstige Erfolge“*¹⁵⁵ feierten, durch seine Vermittlung und den Verkauf der verlegten Bühnenwerke finanziell profitierte, besaß nicht nur eine regionale Vertretung seiner Künstler, sondern war auch internationaler Inhaber der Vertriebsrechte. Seine Auflistung der *„ausschließlich durch mich zu erwerbenden Operetten“* am Ende der *Correspondenz*, mit Werken von renommierten Komponisten wie beispielsweise Johann Strauß Sohn, Richard Genée, Adolf Müller (junior), Alfons Czibulka, Carl Millöcker und Eduard Kremser gibt einen Einblick in seinen Werkekatalog, der im Bereich der Operette durchaus als „Monopolstellung“ bezeichnet werden könnte. Zusätzlich zu seinem Operetten-Katalog, den er durch ständige Novitäten ergänzte, war Gustav Lewy stets auf der Suche nach Werken anderer Gattungen, mit denen er die Anzahl seiner Verlagstitel aufbessern konnte. In der *Correspondenz* fügte er regelmäßig kleine Anzeigen hinzu, wie beispielsweise *„Die nachbezeichnenden Opern (complet zum Auflegen) [...] suche ich zu kaufen“*¹⁵⁶.

Obwohl Lewys Verlagsangebot von den meisten Theatern gut angenommen wurde und zahlreiche Spielsaisons bereicherte, gab es vereinzelt Schwierigkeiten mit Direktoren, die die Bühnenwerke ohne offiziellen vertraglichen Abschluss und ohne Zahlung trotzdem an ihren Theatern zur Aufführung brachten, wie folgende Beschwerde (die mehrmals in den *Correspondenzen* zu finden ist) aufzeigt:

¹⁵⁴ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 20/Jahrgang IV (1881), 18.10.1881, S. 3/4.

¹⁵⁵ Ebd., Nr. 23/Jahrgang VI (1883), 01.12.1883, S. 7.

¹⁵⁶ Ebd., Nr. 13/Jahrgang IV (1881), 01.07.1881, S. 7.

„Das unverantwortliche Verfahren der Directoren [...], welche Stücke meines Verlages – ohne das Eigenthumsrecht erworben zu haben und trotz mehrfacher Mahnung, Zahlung zu leisten – aufführten, veranlaßt mich, die Herren Autoren, sowie meine Collegen vor diesen Ehrenmännern, gegen welche ich die gerichtlichen Schritte einleite, zu warnen.“¹⁵⁷

Neben der illegalen Aufführung gesamter Werke aus Lewys Verlag gab es zudem immer wieder Probleme mit der Herausnahme einzelner Gesangsnummern aus Operetten, die von manchen Theatern als Einlagen zu anderen Possen verwendet wurden oder von kleineren Verlagen und Agenturen als separate Musiknummern verkauft wurden. Lewy verwies auch hierzu in seiner *Correspondenz* „Zur gefälligen Beachtung der geehrten Bühnen-Vorstände“, dass diese Stücke „nur in der durch mich zu erwerbenden Operette [...] auf der Bühne zum Vortrage gebracht werden darf“ und dass „die Benützung als Einlage in Possen unstatthaft wäre und sofort die gerichtlichen Schritte meinerseits zur Folge haben würde“.¹⁵⁸ War die Aufführung eines Bühnenwerkes mit dem Verlag vereinbart worden, handelte es sich bei Nichtbezahlung auch manchmal um eine vergessene Bekanntgabe der aufgeführten Operette, die dann im Folgemonat schriftlich bei Gustav Lewy eingereicht werden musste und verspätet nachbezahlt werden konnte, wie der folgende Aufruf Lewys zeigt:

„Die geehrten Bühnenvorstände ersuche ich dringend, die Einsendung der Repertoire und der Abrechnungen für den je verflossenen Monat, sowie die entfallenen Beträge mir regelmäßig und pünktlich am 2., längstens am 3. jeden Monats erfolgen zu lassen, wie dies in meinen Verträgen ausbedungen ist. – Nachdem die zu zahlenden Honorare oder Tantièmen genau präcisirt sind, so ist die vorherige Einholung und Aufstellung einer Rechnung meinerseits unnöthig und kann nur den Zweck haben, die pünktliche Einhaltung der Verpflichtungen zu verzögern.“¹⁵⁹

Lewy richtete sich mit seinen dringenden Verkündigungen nicht nur an seine Geschäftspartner, sondern ließ auch wichtige Mitteilungen an seine Künstler abdrucken, wie beispielsweise die Aufforderung, für Theater-Engagements der kommenden Saison das Anreisedatum bekannt zu geben und sich rechtzeitig in der jeweiligen Stadt aufzuhalten.¹⁶⁰

Zuletzt informierte die *Correspondenz* noch über „Engagements- und Gastspiels-Abschlüsse von Gustav Lewy“, indem die jeweiligen österreichisch-ungarischen und

¹⁵⁷ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 8/Jahrgang IV (1881), 15.4.1881, S. 6.

¹⁵⁸ Ebd., Nr. 6/Jahrgang V (1882), 15.3.1882, S. 7.

¹⁵⁹ Ebd., Nr. 21/Jahrgang V (1882), 4.12.1882, S. 9.

¹⁶⁰ Ebd., Nr. 12/Jahrgang VIII (1885), 17.06.1885, S. 7.

deutschen Städte und Theater aufgelistet waren, an denen Lewys Künstler einen Vertrag erhalten hatten. Die Künstler, bei denen es sich hauptsächlich um Sängerinnen und Sänger handelte, waren entweder für die ganze Saison am Theater verpflichtet oder waren – wie es im Falle der „Operetten-Stars“ wie Marie Geistinger, Josephine Gallmayer oder Alexander Girardi – nur für eine kurze Gastspielperiode eingeladen worden. Waren die Auftritte der Künstler erfolgreich verlaufen, wurden sie in einer der folgenden *Correspondenzen* lobend erwähnt und wurden mit Auszügen aus Zeitungskritiken belegt. Dies diente einerseits der Werbung des Sängers und seinem Agenten und bedeutete zusätzliche Reklame für das aufgeführte Bühnenwerk, welche in den meisten Fällen aus Lewys Operettenkatalog stammte.

Obwohl Lewy auf den Operettenmarkt spezialisiert war, vermittelte er auch weiterhin Instrumentalvirtuosen, wie die folgende Werbung in der *Correspondenz* zeigt:

*„Der ausgezeichnete Violin-Virtuose Herr Marcello Rossi, Kammer-Virtuos Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, hat mich mit dem Arrangement seiner Concerte beauftragt. – Concert-Gesellschaften, Vereine u.s.w., welche auf den Künstler reflectiren, wollen mir baldigst unter Bekanntgabe ihrer Bedingungen Mittheilung machen.“*¹⁶¹

Die *Correspondenz Lewy*, die zwar hauptsächlich auf die Präsentation der eigenen geschäftlichen Tätigkeiten konzentriert war, bot auch Geschäftspartnern, Kollegen und Bekannten aus der Kultur- und Musikbranche die Möglichkeit, Anzeigen abdrucken zu lassen. Dabei handelte es sich vor allem um Kundmachungen über die Verpachtung von Theatern für eine Saison¹⁶² sowie die Bekanntgabe von „Concurs-Ausschreibungen“¹⁶³, die Bewerbung von Büchern (wie beispielsweise der Bühnen-Almanach von Ernst Gettke¹⁶⁴), Sterbeanzeigen von bedeutenden Persönlichkeiten der Theaterwelt und Danksagungen berühmter Künstler an Veranstalter und Kollegen (wie beispielsweise Johann Strauß zu seinem 40. Geburtstag¹⁶⁵).

¹⁶¹ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 7/Jahrgang VI (1883), 01.04.1883, S. 6.

¹⁶² Ebd., Nr. 5/Jahrgang VI (1883), 01.03.1883, S. 11.

¹⁶³ Ebd., Nr. 5/Jahrgang VI (1883), 01.03.1883, S. 10.

¹⁶⁴ Ebd., Nr. 22/Jahrgang VI (1883), 15.11.1883, S. 14.

¹⁶⁵ Ebd., Nr. 20+21/Jahrgang VII (1884), 21.10.1884, S. 23.

5 Berühmte Künstler der Agentur Lewy

Gustav Lewy gibt durch seine detaillierte *Correspondenz Lewy* einen hervorragenden Einblick in seine Künstlerengagements und Verlagstätigkeiten. Aufgrund der spärlichen Quellenlage bis 1878 (dem Erscheinungsdatum der ersten *Correspondenz*) kann dies jedoch nur in einer eingeschränkten Periode beleuchtet werden. Da die Wiener Operette ab den 1880er Jahren international Fuß gefasst hatte, ist erfreulicherweise in diesem Zeitraum die *Correspondenz* betreffend bedeutender Engagements von Künstlern sehr aufschlussreich.

Aus dem Nachlass Gustav Lewys sind Briefe von einigen Künstlern – Marie Geistinger, Richard Genée, Alphonse Czibulka, Eduard Kremser, Gustav Mahler, Johann Strauß (Sohn) und Richard Strauß – erhalten, die einen Eindruck in die Korrespondenzen des Agenten geben. Die andernfalls spärliche Quellenlage ist vor allem auf das bisherige geringe Interesse der Forschung gegenüber den Agenten zurückzuführen, wie Jutta Toelle die Problematik anhand der italienischen Operngeschichte zusammenfasst:

„Die vergleichsweise bescheidene Menge und Qualität der Literatur über die alltägliche Arbeit der Opernhäuser ist auf die mühsame Beschäftigung mit verstreuten Dokumenten zurückzuführen, die ungeordnet, oft nicht einmal inventarisiert in staubigen Theaterarchiven zu finden sind. [...] So befassen sich [...] Historiker [...] nur selten mit den Verbindungen des Kunstgenres zur Kultur-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Zeit.“¹⁶⁶

Weiters merkt Toelle an, dass einem umfangreichen Literaturbestand nur wenige Forschungen und Untersuchungen gegenüber stehen, die sich mit den *Impresari* und Agenten beschäftigen. Daher sollen in den folgenden Kapiteln drei Künstler der *Theater- und Concert-Agentur Lewy* in Hinblick auf ihre Bedeutung am Operettenmarkt beleuchtet werden und ihre internationale Karriere mithilfe von Korrespondenzen mit Gustav Lewy nachgezeichnet werden. Die erhaltenen Briefe dokumentieren Verhandlungen von Gastspielen an Theatern, Unterzeichnungen von Verträgen, Diskussionen um Gagen und unterstreichen auch die Bedeutung der persönlichen Beziehung zwischen Agent und Künstler.

¹⁶⁶ Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel 2007, S. 14.

Um einen Einblick in das hochkarätige Künstler-Portfolio von Gustav Lewy zu gewähren, werden an dieser Stelle zwei zentrale Figuren der Wiener Operette – die Sängerin Marie Geistinger sowie der Librettist und Komponist Richard Genée – näher betrachtet.

5.1 Marie Geistinger (1836-1903) – die Operettendiva

Marie Geistinger kam 1836¹⁶⁷ in Graz als Tochter russischer Hofschauspieler zur Welt kam und gehörte zu den ersten Sängerinnen, welche die Wiener Operette entscheidend beeinflussten und prägten. Ihr Talent lag nicht nur in ihren stimmlichen Qualitäten, sondern war vor allem durch expressives Schauspiel und ihren Einfluss auf die Libretti und Werkgestalt der Operetten eine Besonderheit, indem Offenbach, Strauß und Anzengruber die Rollen – entweder von Marie Geistinger inspiriert oder aufgrund ihrer Wünsche – der Diva auf den Leib schneiderten. Ihre ersten



Abbildung 2: Marie Geistinger (1874)

Bühnenerfolge feierte Marie Geistinger als „*Falsche Pepita*“ 1852 am *Theater in der Josephstadt* sowie in Operetten und Opern an den Theatern in München, Riga, Berlin und Hamburg.¹⁶⁸ Nachdem sie einige Angebote von Wiener Theaterdirektoren abgelehnt hatte, holte Jacques Offenbach, der Marie Geistinger bereits 1860 in *Orpheus in der Unterwelt* in Berlin erlebt hatte, die junge Sängerin als *Schöne Helena* 1865 in die Donaumetropole. In Wien wurde „die Geistinger“ rasch zur Attraktion, denn sie ließ gerne und gekonnt auf der Bühne ihre Hüllen fallen, was ihr einerseits Bewunderung – auch von Offenbach – und andererseits Kritik und Spott der Presse einbrachte.¹⁶⁹ Trotzdem war Marie Geistinger bis in die 1870er Jahre der unumstrittene weibliche Star der Operette, indem sie in zahlreichen Rollen von Jacques Offenbach brillierte, mit Johann Strauß eine enge künstlerische Zusammenarbeit pflegte und schließlich gemeinsam mit Maximilian Steiner als Direktorin des *Theater an der Wien* von 1869 bis 1875 das Operettengeschehen in der Monarchie maßgeblich beeinflusste

¹⁶⁷ Emil Pirchan, *Marie Geistinger. Die Königin der Wiener Operette*, Wien 1947, S. 68.

Marion Linhardt datiert das Geburtsjahr von Marie Geistinger auf 1828: Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 31.

¹⁶⁸ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 31.

¹⁶⁹ Ebd., S. 32.

und mitbestimmte.¹⁷⁰ Diese Führungsposition als Leiterin eines der bedeutendsten Operettentheater der Zeit ermöglichte ihr zudem ein Vorantreiben ihrer eigenen Karriere als Sängerin. Auch als Marie Geistinger sich aus der Direktion des *Theater an der Wien* zurückzog, wirkte sie noch weitere zwanzig Jahre erfolgreich als Operettenstar im In- und Ausland und glänzte sogar in den USA als Repräsentantin der Wiener Operette.¹⁷¹

Nach ihrem Verlassen des *Theater an der Wien* wurde Marie Geistinger von Heinrich Laube ans Burgtheater geholt, wo sie nicht nur als Tragödin Erfolge feierte, sondern auch ihren zukünftigen Ehemann, den Schauspieler August Kormann, kennenlernte.¹⁷² 1877 engagierte August Förster, ehemaliger Burgtheaterregisseur und Schüler von Laube, Marie Geistinger für ein Jahr an das Stadttheater in Leipzig, wo sie zunächst als Schauspielerin und bald auch als Operettensängerin auf der Bühne stand.¹⁷³ Mit der Einwilligung von Förster holte Jacques Offenbach *die Geistinger* 1879 für die Titelrolle in seiner einhundersten (und letzten) Operette „*Madame Favart*“ noch einmal nach Wien zurück. Im selben Jahr erhielt Marie Geistinger das Angebot von Gustav Amberg, der an der Deutschen Oper in New York als Direktor tätig war, für zwei Jahre eine Gastspieltournee unter seiner Leitung in die bedeutendsten Metropolen der USA zu unternehmen.¹⁷⁴ Marie Geistinger debütierte im Jänner 1881 unter größtem Erfolg in New York und verlängerte sogar ihren Gastspielvertrag auf vier Jahre. In dieser Zeit war sie über 800 Mal in sechsundzwanzig Städten zu sehen und konnte durch tägliche Gagen von 200 Dollar ansehnlichen materiellen Wohlstand erlangen.¹⁷⁵

Nach ihrer Rückkehr aus Amerika war Marie Geistinger weiterhin als gefragter Operettenstar auf den internationalen Theaterbühnen zu erleben und bereiste bis zur offiziellen Beendigung ihrer Karriere im Frühjahr 1888¹⁷⁶ zahlreiche Städte in Österreich-Ungarn, im Deutschen Reich sowie in Russland. Ihre Engagements verpflichteten Geistinger nicht mehr für eine Saison oder ein Jahr an ein Theater, sondern waren als Gastspiele nur auf einen kurzen Zeitraum beschränkt. Die letzten Jahre ihrer Karriere war Gustav Lewy als Agent, Berater und guter Freund an Marie

¹⁷⁰ Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997, S. 33.

¹⁷¹ Ebd., S. 34.

¹⁷² Emil Pirchan, *Marie Geistinger. Die Königin der Wiener Operette*, Wien 1947, S. 47. Die Ehe mit Kormann wurde bereits 1881 wieder geschieden.

¹⁷³ Ebd., S. 51.

¹⁷⁴ Ebd., S. 54.

¹⁷⁵ Ebd., S. 58.

¹⁷⁶ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 7/Jahrgang XI (1888), 01.04.1888, S.7.

Geistingers Seite, wie im folgenden Kapitel die Einträge der *Correspondenz Lewy* sowie Briefe der Sängern an Lewy verdeutlichen sollen.

5.1.1 Geistinger und der „liebe Freund Lewy“

Am 3. Mai 1884 verließ Marie Geistering New York und kehrte nach Europa zurück, wo sie ihre intensive künstlerische Tätigkeit nach einigen schweren Augenoperationen fortsetzen konnte.¹⁷⁷ Ihre jahrelange Doppelfunktion als Künstlerin und Direktorin, die ihr zur Knüpfung von wertvollen Geschäftskontakten verholfen hatte, ermöglichte Marie Geistering einen sofortigen Wiedereinstieg ins Operettengeschäft. Zudem kamen Fleiß und Durchhaltevermögen, welche sie trotz ihres mittlerweile fortgeschrittenen Alters und einer anstrengenden Gastspieltournee nicht verloren hatte. Ihr Arbeitseifer wird durch den folgenden Auszug aus der *Correspondenz Lewy* beschrieben:

„[Marie Geistering hat] eine kaum dagewesene Arbeitskraft und Unverwüstlichkeit, mit welcher [sie] – ohne zu ermüden und ohne ihre künstlerischen Leistungen zu beeinträchtigen – ihren zahlreichen Gastspielverpflichtungen in gewissenhaftester Weise nachkommt. Die Künstlerin hat soeben ihren ersten Gastspielcyclus in dieser Saison beendet; sie ist in einem Zeitraum von 79 Tagen an siebzig Abenden in Triest, Brünn, Troppau, Frankfurt a. M., Barmen, Hanau, Regensburg, Augsburg, München, Innsbruck und Salzburg aufgetreten und fand bei dieser anstrengenden Thätigkeit, welche Vorstellungen, Proben und Reisen erfordern, noch Zeit, eine neue Rolle [...] zu studieren [...] Nach wenigen Tagen der Ruhe, welche Marie Geistering jetzt in ihrer reizenden Besetzung Marienhof in Kärnten pflegt, beginnt Anfangs Jänner der zweite Gastrollen-Cyclus[...].“¹⁷⁸

Marie Geistering, die zwar nach ihrer vierjährigen Tournee nach Wien zurückgekehrt war, hatte sich mit ihren Ersparnissen ein Gut in Rastendorf (Kärnten) – die *Villa Marienhof* – gekauft, wo sie sich nach ihren Reisen und Gastspielauftritten zurückziehen konnte.¹⁷⁹ Trotzdem verbrachte Geistering nur wenige Tage im Jahr auf ihrem Gut und blieb die „*unverwüstliche Zugkraft für die Wiener*“¹⁸⁰. Somit brachte sie die optimalen Voraussetzungen für eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit einem

¹⁷⁷ Emil Pirchan, *Marie Geistering. Die Königin der Wiener Operette*, Wien 1947, S. 67.

¹⁷⁸ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 1/Jahrgang IX (1886), 01.01.1886, S. 1/2.

¹⁷⁹ Zahlreiche Briefe sind mit einem Briefkopf der *Villa Marienhof*. Der einzig erhaltene Brief, der jedoch in Rastendorf verfasst wurde, ist vom 15. August 1884. Siehe Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.416, Brief von Marie Geistering an Gustav Lewy, Rastendorf am 15.08.1884.

¹⁸⁰ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 8/Jahrgang IX (1886), 15.04.1886, S. 7.

Agenten mit sich, da „*die ausgezeichnete Künstlerin [...] sowohl in künstlerischer, wie materieller Hinsicht die bedeutendsten Resultate erzielt*“¹⁸¹.

Wann Marie Geistinger ihre Vermittlung und die Koordination ihrer künstlerischen Engagements ihrem Agenten Gustav Lewy anvertraute, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Der früheste erhaltene Brief von Geistinger an Lewy ist auf den 31. Oktober 1878 datiert und lässt aufgrund der förmlichen Anrede mit „*Geehrter Herr Lewy*“¹⁸² auf eine der ersten Korrespondenzen schließen, da Marie Geistinger alle späteren Briefe mit „*Lieber Herr Lewy*“, „*Mein lieber Herr Lewy*“ oder „*Lieber Freund*“ eröffnete. Bereits in diesem Brief – vermutlich einer der ersten an Gustav Lewy – zeigte sich Marie Geistinger als kühl kalkulierende Geschäftsfrau, die von dem Agenten rasche und gut koordinierte Vermittlungen forderte:

*„Mein Urlaubsmonat [am Leipziger Stadttheater] im Sommer ist Monat July [Juli], und bin ich mit den vorgeschlagenen Gastspielen einverstanden - nur müssen sie im kürzesten Zeitraum abgespielt werden, daß man nicht unnütz Tage verliert, und auch die Reihenfolge so sein - daß ich keinen Umweg mache.“*¹⁸³

Geistinger war in dieser Zeit am Stadttheater Leipzig unter Vertrag, nutzte aber jede Möglichkeit und sogar ihre wenigen Urlaubstage, um noch Gastspiele an anderen Theatern annehmen zu können. Durch die Anstellung Geistingers am Theater konnte Lewy die Operettendiva lediglich in den wenigen spielfreien Perioden vermitteln. Mit Geistingers Abreise in die Vereinigten Staaten war Gustav Lewy zunächst nicht mehr mit organisatorischen Aufgaben betraut. Der erste Kontakt zwischen den beiden lässt sich erst wieder ab Juli 1884 belegen, indem die ersten abgeschlossenen Gastspielverträge und Engagements von Marie Geistinger in der *Correspondenz Lewy* erscheinen. Sofern Marie Geistinger nicht in Wien gastierte (was aufgrund ihrer intensiven Gastspieltätigkeit nur selten möglich war), erfolgte der Kontakt zwischen der Sängerin und Lewy ausschließlich brieflich. In den Jahren von 1884 (in welchem erneuter Briefkontakt nachweisbar ist und Engagements in der *Correspondenz* ersichtlich sind) bis 1888 (in welchem Marie Geistinger im April in Ödenburg ihren letzten, von Lewy vermittelten, Auftritt hatte) lassen sich aus der *Correspondenz* die Abschlüsse zusammentragen, die Gustav Lewy als Agent für die Sängerin vermittelte,

¹⁸¹ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 14/Jahrgang VII (1884), 15.07.1884, S. 5.

¹⁸² Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.415, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Leipzig am 31.10.1878.

¹⁸³ Ebd., H.I.N.-34.415, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Leipzig am 31.10.1878.

und welche in der folgenden Tabelle aufgelistet sind. Insgesamt umfassten Lewys Vermittlungen knapp 70 Engagements, die mit monatlich abgeschlossenen Gastspielverträgen durchschnittlich 5 bis maximal 15 Auftritte an dem jeweiligen Theater beinhalteten.

| Abschluss <i>Correspondenz</i> | Stadt | Theater | Vertrag | Periode |
|--|-------------------|----------------------------------|----------------|--------------------------------------|
| 01.07.1884 | Budapest | Deutsches Theater | Gast | Oktober [1884] |
| 01.07.1884 | Prag | Deutsches Landestheater | Gast | September [1884] |
| 01.07.1884 | Wien | Theater an der Wien | Gast | September [1884] |
| 01.08.1884 | Graz | Landschaftliches Theater | Gast | Dezember [1884] |
| 01.08.1884 | Innsbruck | o.N. | Gast | Oktober [1884] |
| 01.08.1884 | Linz | o.N. | Gast | Oktober [1884] |
| 01.08.1884 | München | Kärntnerplatz-Theater | Gast | Oktober [1884] |
| 18.08.1884 | Klagenfurt | o.N. | Gast | Dezember [1884] |
| 01.09.1884 | Hamburg | Carl-Schulze-Theater | Gast | November, Dezember [1884] |
| 15.09.1884 | Olmütz | o.N. | Gast | November [1884] |
| 15.09.1884 | Preßburg | o.N. | Gast | November [1884] |
| 15.09.1884 | Reichenberg | o.N. | Gast | November [1884] |
| 15.09.1884 | Salzburg | o.N. | Gast | November [1884] |
| 15.09.1884 | Teplitz i. B. | o.N. | Gast | November [1884] |
| 01.12.1884 | Budapest | Deutsches Theater | Gast | Jänner [1885] |
| 01.12.1884 | Marienbad | o.N. | Gast | Juni [1885] |
| 01.12.1884 | München | Theater am Kärntnerplatz | Gast | Februar [1885] |
| 01.12.1884 | Teplitz i. B. | o.N. | Gast | Juni [1885] |
| 15.12.1884 | Wien | Theater an der Wien | Gast | Mai [1885] |
| 17.06.1888 | München | Kärntnerplatz-Theater | Gast | 24. November bis 10. Dezember [1888] |
| 01.07.1885 | Berlin | Wallner-Theater | Gast | April 1886 |
| 01.07.1885 | Brünn | o.N. | Gast | Oktober 1885 |
| 01.07.1885 | Innsbruck | o.N. | Gast | Dezember 1885 |
| 01.07.1885 | Troppau | o.N. | Gast | Oktober 1885 |
| 15.07.1885 | Cöln am Rhein | Stadttheater | Gast | März 1886 |
| 15.07.1885 | Frankfurt am Main | Stadttheater | Gast | Oktober 1885 |
| 15.07.1885 | Salzburg | o.N. | Gast | März 1886 |
| 15.07.1885 | Stettin | Stadttheater | Gast | März 1886 |
| 17.08.1885 | Augsburg | Stadttheater | Gast | November [1885] |
| 17.08.1885 | Bozen-Meran | o.N. | Gast | Jänner [1886] |
| 17.08.1885 | Magdeburg | Stadttheater | Gast | März [1886] |
| 17.08.1885 | Nürnberg | Stadttheater | Gast | Jänner [1886] |
| 17.08.1885 | Triest | Armoniatheater | Gast | Oktober [1885] |
| 01.09.1885 | Mannheim | Hoftheater | Gast | Februar 1886 |
| 15.09.1885 | Heidelberg | o.N. | Gast | März [1886] |
| 15.09.1885 | Mainz | Stadttheater | Gast | Jänner [1886] |
| 15.09.1885 | Regensburg | o.N. | Gast | November [1885] |
| 15.09.1885 | Straßburg i. E. | o.N. | Gast | Februar [1886] |
| 01.10.1885 | Pilsen | o.N. | Gast | Jänner [1886] |
| 01.10.1885 | Wiesbaden | Hoftheater | Gast | Jänner, Februar [1886] |
| 01.11.1885 | Freiburg i. B. | o.N. | Gast | Februar [1886] |
| 15.01.1886 | Augsburg | Stadttheater | Gast | Erneuerstes Gastspiel |
| 01.02.1886 | Wien | Carltheater | Gast | April [1886] |
| 01.03.1886 | Carlsbad | o.N. | Gast | Juli [1886] |
| 01.03.1886 | Marienbad | o.N. | Gast | Juli [1886] |
| 01.03.1886 | Teplitz i. B. | o.N. | Gast | Juli [1886] |
| 15.04.1886 | Berlin | Friedrich Wilhelmstädter Theater | Gast | Oktober, November [1886] |
| 15.05.1886 | Wien | Carltheater | Gast | Jänner, Februar, März 1887 |
| 01.08.1886 | Leipzig | Stadttheater | Gast | April, Mai 1887 |

| | | | | |
|------------|-----------------|--|------|---|
| 01.09.1886 | München | Kärntnerplatz-Theater | Gast | April [1887] |
| 15.09.1886 | Augsburg | Stadttheater | Gast | April 1887 |
| 15.03.1887 | Berlin | Friedrich Wilhelmstädtisches Theater, Belle-Alliance Theater | Gast | September, Oktober, November, Dezember [1887] |
| 15.03.1887 | Carlsbad | o.N. | Gast | Juli [1887] |
| 15.03.1887 | Marienbad | o.N. | Gast | Juli [1887] |
| 15.03.1887 | Teplitz i. B. | o.N. | Gast | Juli [1887] |
| 01.08.1887 | Breslau | Lobe-Theater | Gast | Dezember [1887] |
| 18.08.1887 | Heidelberg | o.N. | Gast | Oktober [1887] |
| 18.08.1887 | Mannheim | Hoftheater | Gast | November [1887] |
| 18.08.1887 | Mainz | o.N. | Gast | November [1887] |
| 01.10.1887 | Straßburg i. E. | Stadttheater | Gast | November [1887] |
| 01.10.1887 | Würzburg | o.N. | Gast | November [1887] |
| 15.10.1887 | Freiburg i. B. | o.N. | Gast | Dezember [1887] |
| 15.10.1887 | Meran | o.N. | Gast | Dezember [1887] |
| 01.12.1887 | Basel | o.N. | Gast | Dezember [1887] |
| 01.04.1888 | Oedenburg | o.N. | Gast | April [1888] |

Tabelle 1: Engagements von Marie Geistinger durch die Theater- und Concertagentur Gustav Lewy¹⁸⁴

Gustav Lewy erwies sich bereits in den ersten Wochen der gemeinsamen Zusammenarbeit als tüchtiger Agent, indem er Marie Geistinger nicht nur an große und renommierte Theater vermittelte, sondern erstmals auch ein Engagement (im Dezember 1884, siehe Tabelle) in ihrer Wahlheimat Kärnten ermöglichte, wie der Brief der Sängerin vom 15. August 1884 zeigt:

„Anbei, der unterzeichnete Vertrag von Klagenfurt - es ist zwar etwas riskant, ohne Garantie, doch ich hoffe, was Platz hat im Theater wird da sein - denn erstens habe ich noch nie dort gespielt, obwohl mich die meisten von Wien und Graz her kennen - doch jetzt als Angehörige des schönen Kärntnerlandes bin ich eine bei weitem interessante Persönlichkeit - und habe heute von einem Besuch gehört - Daß ganz Klagenfurt heute, wo ich den Contract noch hier im Hause habe, weiß, daß ich die bewußten Tage da spiele - und in größter Aufregung ist, und am Wörthersee bereits von nichts anderem gesprochen wird. Ich mußte wirklich lachen - und es freute mich diese Theilnahme außerordentlich! - Suchen Sie nur Hamburg im November zu machen, dann bin ich sehr zufrieden.“¹⁸⁵

Der Brief ist nicht nur aufschlussreich, weil er die Reputation und den Kultstatus von Marie Geistinger verdeutlicht, sondern auch, weil er Lewys geschickte Platzierung seiner Künstler und die stetige Erweiterung seines Marktes unterstreicht. Geistingers Hinweis auf Hamburg zeigt außerdem, wie rasch Gustav Lewy in der Vermittlung und

¹⁸⁴ Die Engagements wurden aus der *Correspondenz Lewy* der Jahre 1884 bis 1888 zusammengetragen.

¹⁸⁵ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.416, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Rastenfeld am 15.08.1884.

Vertragsabschließung war, denn bereits zwei Wochen später, am 1. September 1884, bestätigt die *Correspondenz Lewy* offiziell ein Engagement von Geistinger als Gast in Hamburg am *Carl-Schultze Theater* (siehe Tabelle).

Trotz der Zufriedenheit von Marie Geistinger mit ihrem Agenten entsprachen die abgeschlossenen *Contrakte* nicht immer ihren Wünschen, da sie mit der Vorstellungsanzahl den Gastspielzeitraum oftmals nicht optimal nutzten. Verträge, die keine festgelegte Anzahl an Auftritten zugesichert hatten, wurden oft erst kurzfristig durch die Spielplangestaltung des Theaterdirektors bestätigt. Geistinger, die es gewohnt war, keinen freien Tag zu verschwenden, zögerte in solchen Fällen nie lange und schmiedete mit Lewy sofort eigene Pläne, wie der folgende Brief an Lewy vom 7. Oktober 1884 zeigt:

„Heute habe ich Brief vom Director Lang München erhalten - wo er wieder nur 7 Abende bezeichnet. Ich sah meinen Contract nach, und der lautet auf 7 bis 8 Abende. Da ich am 25. beginne, so sind die 7 Abende mit 31. zu Ende. Am 1. November ist Allerheiligen, der Tag, wo man gewöhnlich etwas Ernstes aufführt, und für's Schauspiel hat er keine Kräfte, er reflectirt nicht darauf. Da könnten wir aber vielleicht, den 1. November doch in Augsburg verwenden, ein Abend meine ich sollte doch gehen. Und dort könnte man dann etwas Ernstes geben, z. b. ‚Das Weib aus dem Volke‘. Ich schreibe an Lang, daß ich den 1. November wo anders verwerthen will, da er nicht darauf reflectirt, auf die 8te Rolle. Wollen Sie in demselben Sinne ihm schreiben? Und dann wenn wir's schriftlich haben, den Tag zu verwerthen suchen?“¹⁸⁶

Direktor Lang, der zwar aufgrund der bereits geplanten Vorstellung von *„Der Müller und sein Kind“* (Theaterstück von Ernst Raupach, 1830¹⁸⁷) nicht auf Geistingers Auftreten am 1. November *„reflectirte“*, bot dafür an, den ersten Auftritt in München um zwei Tage vorzuverlegen. Geistinger, die aber bereits eine andere und interessantere Engagementverpflichtung zugesagt hatte, lehnte Langs Angebot ab und musste auf den 1. November 1884 verzichten, *„da es überall schwer sein [wird], den 1. November zu besetzen, und ich wohl den Tag verlieren [werde] müssen“*¹⁸⁸.

Der gefüllte Engagementkalender von Marie Geistinger brachte außerdem den Nachteil mit sich, nicht auf kurzfristige Wünsche bezüglich Einstudierungen von neuen

¹⁸⁶ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.417, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 07.10.1884.

¹⁸⁷ Max Bendiner, „Raupach, Ernst Benjamin Salomo“, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 27 (1888), S. 430–445, hier S. 430.

¹⁸⁸ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.418, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 11.10.1884.

Rollen eingehen zu können. Geistinger, die beinahe jeden Abend auf der Bühne stand, konnte aus zeitlichen Gründen keine Gastspiele annehmen, die Flexibilität im Repertoire verlangten, wie Geistingers Beschwerden vom 12. Oktober 1884 um kurz nach Mitternacht über das geplante Engagement in Hamburg zeigen:

„Aus anliegendem Brief des Herrn Hauber, werden Sie sehen, was der Herr wieder will. Ich habe ihm sofort geschrieben, und gesagt, daß mir nicht ein Tag, zum einstudieren einer neuen Rolle bleibt - selbst wenn ich es auch wollte. – Habe ihm zugleich aber, den Vorschlag gemacht, mein Gastspiel ganz fallen zu lassen, da mir ja so wie so, diese Clausel, mit 10, eventuell 15 Abenden nicht paßt [...] Ich kann meine Zeit ganz gut ohne Herrn Hauber verwerthen. Also bitte schreiben Sie ihm, in dem Sinne. [...] jetzt ist vor allem Hamburg der Herr Hauber will alle Augenblicke was anderes, erst geht es ihm ein [um] die Zeit, nun will er ein extra Repertoir, am liebsten ging ich gar nicht hin. Thun Sie, was Sie für gut finden. ‚Nanon‘ kann ich auf keinen Fall spielen, weil ich keine Zeit habe es zu studiren. Ich bin jetzt schon halb todt, von den hiesigen Proben [in Budapest].“¹⁸⁹

Abermals zeigt sich die Problematik, dass die Contrakte in vielen Fällen keine festgelegte Anzahl von Vorstellungen beinhalteten, sondern lediglich die Periode der Spielzeit festlegten. Dies ermöglichte den Theaterdirektoren die Programmierung je nach Bedarf umzugestalten und sich dem Angebot an Künstlern und der Nachfrage des Publikums anzupassen. Geistinger, die offenbar nach einem anstrengenden Probenstag ihrer Empörung mit ihrem Brief an Lewy Ausdruck verleihen wollte, hatte mit Direktor Hauber einen Vertragspartner gefunden, der trotz der Beschwerden der Sängerin auf den unterzeichneten Gastspielauftritt bestand, wie Gustav Lewy der Künstlerin mitteilen musste. Auf die Anzahl der Vorstellungen und die Wahl des Bühnenwerks hatte man sich nach mehrmaliger Korrespondenz noch immer nicht einigen können, wie Geistingers verärgerter Brief an Lewy vom 20. Oktober 1884 zeigt:

„Also Herr Hauber besteht auf dem Gastspiel?! [...] Jedenfalls muß mich Hauber bis 4. December spielen lassen, das sind 10 Abende. Und nach der 4t Rolle, das ist am 29. Morgens muß er sich erklären ob ich 10 oder 15 mal spiele. Hat es mit der 10. sein Ende, so finden wir auf der Rücktour von Hamburg nach Prag, dann vielleicht: Budweis oder Pilsen - ! [...] Kann Hauber nicht Favart [„Madame Favart“ von J. Offenbach] geben? Er bekom[m]t es sicher wo geborgt.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.419, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 12.10.1884.

¹⁹⁰ Ebd., H.I.N.-34.420, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 20.10.1884.

Das bereits fixierte Engagement in Hamburg betreffend konnte Gustav Lewy glücklicherweise eine zufriedenstellende Lösung für Marie Geistinger und Direktor Hauber finden, denn die Sängerin schrieb bereits nach den ersten Vorstellungen einen begeisterten Brief nach Wien:

„Nun hat mir gestern Hauber den ganzen Monat Mai [1885] angetragen, jedenfalls durch meinen Erfolg angespornt, denn meine 3 Abende Bettelstudent waren bei total ausverkauften Häusern.“¹⁹¹

Marie Geistinger war zwar an Engagements an renommierten Theatern, wo sie mit einem professionellen Sänger- und Schauspielensemble auftreten konnte, interessiert, betonte aber in ihren Briefen an Gustav Lewy immer die Wichtigkeit einer guten Gagenzahlung. Durch ihre rege Gastspieltätigkeit hatte Marie Geistinger nicht nur hohe Ausgaben für Reisekosten und Übernachtung, sondern auch ein ständiges Risiko von Vorstellungs- und Engagementabsagen. Ein geplatzter Gastspielzyklus konnte, wie im folgenden Brief, ein großes finanzielles Verlustgeschäft darstellen und war zudem eine Verschwendung der wertvollen zeitlichen Ressourcen der Sängerin:

„Gestern Abend erhielt ich nämlich Ihre Depeschen von Agenten, um ihnen die Zeit zu überlassen, die für das abgebrannte Moscauer Theater bestim[m]t war. Ich dachte, mich trifft der Schlag, ich hatte ja von diesem neuen schrecklichen Brand keine Ahnung. [...] Sie können denken, wie mich die Nachricht erschüttert hat. Erstens, weil mich jeder Theaterbrand schon an und für sich entsetzt [...] Dann aber auch, weil ich selbst doch einen großen Verlust erleide. Ich verliere eine Einnahme von 7000 Rubel und ein Benefiz, muß außerdem doch die weite Reise nach Petersburg machen. - Ohne Moscau hätte ich Petersburg allein nie angenommen.“¹⁹²

Diese Nachricht von Marie Geistinger zeigt deutlich das Berufsrisiko eines Künstlers, der für entfallene Vorstellungen keine finanzielle Entschädigung erhielt und nur für jene Abende entlohnt wurde, die auch tatsächlich am jeweiligen Theater stattfinden konnten:

„Ihr Brief hat mich gottlob wieder bei voller Gesundheit getroffen, ich eilte auch aus dem Petersburger Clima fortzukom[m]en, ich konnte dort gar nicht mehr auftreten, verlor 5 Vorstellun[en] und benefiz! Ein Schade[n] von schlecht gerechnet 2500 Rubel. Fest size [sic] ich hier in Reval die

¹⁹¹ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung., H.I.N.-34.427, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Hamburg am 28.11.1884.

¹⁹² Ebd., H.I.N.-34.421, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 21.10.1884.

ganze Charwoche, und warte vom Ostermontag an 4 mal spielen zu können.“¹⁹³

Dieses Risiko bestärkte auch Marie Geistingers Vorhaben, ihren Agenten ständig zu neuen Abschlüssen zu drängen, da die Anzahl der Vorstellungen und damit auch die Gageauszahlungen nur ungefähr zu berechnen waren. Dem ungewissen Betrag an Einnahmen standen aber fixe Ausgaben für Reise- und Unterkunftskosten gegenüber, die in jedem Falle gedeckt werden mussten. Deshalb musste Geistinger neben künstlerischen Präferenzen (*„Das Ensemble hier[München], ist ausgezeichnet, ich lebe auf, nach den Theatern wo ich zu letzt war“*¹⁹⁴) vor allem auf eine Sicherung ihres Lebensunterhaltes achten und nur jene Gastspiele annehmen, die ihr einen finanziellen Vorteil brachten:

*„Wissen Sie, daß mir das aber ein Verlust ist, wenn ich z. b. abwechselnd in Hamburg und Hannover spielen soll? Ich habe in Hamburg Privat Wohnung für die ganze Zeit genom[m]en, die ich bezahlen muß, und dann in Hannover noch extra Hotel und Alles! – Die Reise ist ja das wenigste. Es ginge noch, wenn ich z. b. sagen wir 5 mal zuerst in Hannover spiele, und dann 10 mal in Hamburg, aber um nicht so hin und her fahren.“*¹⁹⁵

Dabei war Marie Geistinger als Künstlerin nicht ausschließlich an die Agentur Lewy für ihre Vermittlungen gebunden, sondern war auch mit anderen Agenten bezüglich geeigneter Engagements in stetigem Kontakt:

*„Nun wird Drenker [Emil Drenker, Gründer und Agent des Internationalen Theater-Geschäfts-Bureaus in Berlin und Wien] mit Vorschlägen kom[m]en für den Monat, von Wien bekam ich gestern die Depeschen! – Ich möchte aber wirklich mit Ihnen am liebsten abschließen. Natürlich habe ich an die Andren geschrieben, daß ich nicht ganz frei noch sei. - Ich möchte mir nur den Monat [...] sehr gut verwerthen. – Wien, Theater a/d. Wien scheint nicht auf mich zu reflectiren, aber das Carltheater ja! Ich für meine Person, nehme das Geld, wo ich es bekom[m]e. - Wiederstrebt es Ihnen nun, an's Carltheater für mich abzuschließen so thue ich es vielleicht mit jemand Andrem. Für's Wiedner Theater wäre eine gute Possen-Novität ‚Die Kinde[r]frau‘. Bitte überlegen Sie bald - ich weiß mich nicht zu retten, eben bekom[m]e ich wieder Telegram[m] von Berliner Agentur [Drenker]! - Es thäte mir sehr Leid, wenn ich die Zeit vergäbe, und dann was besseres nachkom[m]t.“*¹⁹⁶

¹⁹³ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.428, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Reval am 03.04.1885.

¹⁹⁴ Ebd., H.I.N.-34.423, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 27.10.1884.

¹⁹⁵ Ebd., H.I.N.-34.423, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 27.10.1884.

¹⁹⁶ Ebd. H.I.N.-34.421, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 21.10.1884.

Gustav Lewy, der sich zwar als Verleger und Agent bereits international einen Namen gemacht hatte, erhielt zunehmend Konkurrenz durch Theateragenturen, die nun in allen größeren Städten von tüchtigen Geschäftsmännern gegründet wurden und den Markt zu beherrschen versuchten. Lewy hatte durch die bisherigen Gastspielabschlüsse für Marie Geistinger sein fachliches Können unter Beweis gestellt und die Loyalität der Sängerin gewonnen, wie der folgende Brief von Marie Geistinger deutlich zeigt:

„Vor Oktober beginne ich nächste Saison auf keinen Fall, da ich bis Ende Juny arbeiten muß. Also besezen [sic] Sie meine nächste Saison wie Sie wollen, ich weiß, daß Sie nur das beste für mich abschließen.“¹⁹⁷

Lewy musste dennoch als Agent fortwährend hochwertige Arbeit leisten, um seine Künstler längerfristig in seinem Portfolio behalten zu können. Aus Geistingers Korrespondenzen geht jedenfalls hervor, dass Gustav Lewy nicht als ihr einziger Agent tätig war, sondern dass auch noch andere Theateragenturen an der Vermittlung ihrer Engagements beteiligt waren (wie beispielsweise Emil Drenker und Theateragent Weiß¹⁹⁸) und um Aufträge wetteiferten. Einen Einblick in eine Gagenverhandlung Lewys, die für Marie Geistinger zu vollster Zufriedenheit verlaufen war, gibt die Rückmeldung des Gastspiels in München im Oktober 1884:

„Der Anfang ist hier glückend gemacht, total Einnahmen: gestern 1891 Mark, auf meine Hälfte nach Abzug von 250 M. Kosten: 820 Mark! [...] Wenn das Geschäft hier so gut bleibt, so könnte ich die Zeit, vom 2 bis 10. Ianuar [Januar] hier wieder herkom[m]en, wäre noch besser wie Pest.“¹⁹⁹

Trotz der Zufriedenheit Marie Geistingers mit ihrem Agenten konnte Lewy nicht immer die Erwartungen der Sängerin vollends erfüllen und erhielt neben dankenden Worten und Bekundungen des Vertrauens auch Beschwerden und verärgerte Briefmitteilungen.

5.1.2 Blumen-Bouquets und Schmiertheater

Die briefliche Korrespondenz zwischen Marie Geistinger und Gustav Lewy gibt neben den Verhandlungen über Gastspielverträge und Honorarvorstellungen auch Einblicke in die freundschaftliche Beziehung der Geistinger zu ihrem „lieben Freund Lewy“. Gustav Lewy, der die Geschicke seiner Agentur von seinem Büro in Wien aus leitete,

¹⁹⁷ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung,, H.I.N.-34.428, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Reval am 03.04.1885.

¹⁹⁸ Ebd., H.I.N.-34.420, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 20.10.1884.

¹⁹⁹ Ebd., H.I.N.-34.422, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 26.10.1884.

bekam Marie Geistinger nur unregelmäßig zu sehen („*Vielleicht sehe ich Sie einen Moment auf meiner Durchreise? Würde mich freuen.*“²⁰⁰). Als kleine persönliche Aufmerksamkeiten schickte er dafür der Sängerin Blumen Grüße zu ihren Theaterpremierern, die Marie Geistinger mit großer Freude entgegennahm:

*„Tausend herzlichen Dank, für das wunderschöne Bouquet, es hat mich richtig erfreut - war prachtvoll, und ich war sehr überrascht, daß Sie auch in der Ferne meiner so freundlich gedenken.“*²⁰¹

Geistinger suchte regelmäßig bei ihrem Freund Lewy Rat („*Dieser Brief ist ganz privatim!*“²⁰²), wenn sie Entscheidungen um die Auswahl der Gastspiele treffen musste und diese mit zwischenmenschlichen Problemen und finanziellen Überlegungen verbunden waren.

Lewy war als enger Vertrauter aber nicht nur für die großen Bühnenerfolge von Marie Geistinger verantwortlich, sondern erhielt auch zahlreiche Briefe der Sängerin, in welchen sie ihren Ärger über anstrengende Zugreisen, ungerechte Verträge und schlechte Theaterensembles mitteilte. Mehrmals verärgert war Marie Geistinger über die undurchdachte Aneinanderreihung der Gastspiele, die ihr oftmals weite und beschwerliche Reisewege bescherten und finanziellen Zusatzaufwand mit sich brachten, wie die folgenden Ausschnitte zeigen:

*„[...] nach Hamburg, dann von Reichenberg bin ich gleich in Dresden - aber nun geht's von Reichenberg wieder abwärts bis Teplitz, das ist ja in einem Tag fast nicht zu machen? Warum ist denn das [...] gemacht worden? Vielleicht kann es noch geändert werden.“*²⁰³

*„Eben sehe ich mir auf der Karte, die Reihenfolge meiner Gastspiele in den kleinen Orten an. Um Gottes willen, was für Sprünge muß ich machen, kreuz und quer! Von Salzburg nach Preßburg /: nicht ohne :/ Von Preßburg nach Olmütz das geht noch, hierauf zu, von Olmütz nach Reichenberg wieder aufwärts, ist die wichtigste.“*²⁰⁴

*„Die große Reise von München nach Preßburg ist mir wohl zuwieder. Aber es geht nicht anders. Ich fahre am 16. früh hier weg, und bin 1/2 2 Uhr glaube ich in Wien, oder später - und fahre gleich zum Westbahnhof.“*²⁰⁵

²⁰⁰ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.418, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 11.10.1884.

²⁰¹ Ebd., H.I.N.-34.417, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 07.10.1884.

²⁰² Ebd., H.I.N.-34.427, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Hamburg am 28.11.1885.

²⁰³ Ebd., H.I.N.-34.420, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 20.10.1884.

²⁰⁴ Ebd., H.I.N.-34.420, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 20.10.1884.

²⁰⁵ Ebd., H.I.N.-34.418, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 11.10.1884.

Geistinger wandte sich sogar bei Problemen mit anderen Vertragspartner, Direktoren und Agenten an Lewy, wie die Streitereien um ein mit dem Agenten Emil Drenker vereinbartes Gastspiel in Moskau zeigen:

„Drenker schreibt, daß Meran jedenfalls bleibt, doch muß ich doch recht genauen Brief von Paradies abwarten.“²⁰⁶

„Mit Moskau ist das eine abscheuliche Geschichte. Drenker hat noch nichts als die betreffende Depesche von Paradies in Händen - schließlich ist das ein solcher Filou, daß er sagt, die Depesche ist nicht von ihm[,] es hätte sich Jemand einen Spaß erlaubt - und er verklagt mich, wenn er erführe, daß ich schon anderwärtig abgeschlossen habe, auf Conventionalstrafe, ich traue dem Herrn Alles zu. Ich habe nun wieder einen sehr energischen Brief an Drenker geschrieben, mit meiner nicht sehr schmeichelhaften Meinung über Jenen Paradies - und die Sache beeilt - aber - es verzögert doch meinen Abschluss.“²⁰⁷

Nicht nur mit dem Engagement in Russland gab es zahlreiche Probleme, sondern auch *„mit den Schmierentheatern wie z. B. Salzburg, Preßburg habe ich riesen Ärger und unnütze Schreiben“²⁰⁸*, berichtete Marie Geistinger in einem Brief an Gustav Lewy vom 26. Oktober 1884. Außerdem beklagte Marie Geistinger öfters das schlechte Niveau der diversen Theaterensembles, mit denen sie als Solistin auf der Bühne stehen musste. Dies betraf auch das *Theater an der Wien*, das ab 1884 unter der Leitung von Franz Jauner nicht den künstlerischen Vorstellungen von Marie Geistinger entsprach:

„Heute sprach ich mit Director Jauner hier – der mir betreff des Mai, längstens bis 14. Dec. nach Prag sicheren bescheid versprach – denn bei einem ganzen Monat G[a]stspiel müßte man mir ja das Repertoire zusam[m]enstellen. Sollte es mit Wien nichts werden[,] so bringen wir den Mai überall sehr gut an. Ich sagte heute Jauner[,] daß ich gehört, es wäre im Mai keine Operette, was ich denn dann spielen sollte, er sagte, „Lächerlich – wer hat Ihnen denn das gesagt – nun freilich ist welche da.“ – Ich wollte schon sagen: Ja, aber was für welche, der Abschaum des hiesigen Personals – [...] alle guten Mitglieder sind in Hannover, außer Franz Müller ist fast niemand da.“²⁰⁹

Die zahlreichen Ärgernisse über unqualifizierte Ensembles, unfaire Gehschäftspartner und beschwerliche Reisebedingungen ließen Marie Geistinger trotzdem mit Freude und Ehrgeiz bis zum 53. Lebensjahr auf internationalen Bühnen brillieren. Die

²⁰⁶ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-34.422, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 26.10.1884.

²⁰⁷ Ebd., H.I.N.-34.425, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Olmütz am 11.11.1884.

²⁰⁸ Ebd., H.I.N.-34.422, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 26.10.1884.

²⁰⁹ Ebd., H.I.N.-34.426, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Hamburg am 26.11.1884.

Correspondenz Lewy, die beinahe in jeder Ausgabe von 1881 bis 1888 von Geistingers Bühnenerfolgen berichtete, fasste am 1. Jänner 1886 ihre Errungenschaften am Gebiet der Operette besonders gelungen zusammen:

„Marie Geistering gehört zu jenen seltenen Bühnenerscheinungen, welche – mögen sie auch noch so oft wiederkommen – einen unwiderstehlichen Reiz auf das Publicum ausüben und eine Art magnetischer Kraft bewähren, welche den deutlichsten Beweis von der Außerordentlichkeit ihrer Leistungen gibt. Gleichwie Anton Rubinstein alle Virtuosen der Gegenwart weit überragt und Adeline Patti alle ihre Gesangskolleginnen in den Schatten stellt, so steht auch Marie Geistering in ihrem Genre unerreicht da. Die ganz phänomenale Erscheinung der Künstlerin hat ihr eine exceptionelle Stellung zugewiesen, der weder die Zeit, noch die Geschmacksrichtung etwas anzuhaben vermögen. Es ist ohne Zweifel in erster Linie der Reiz der Persönlichkeit, der bewunderungswürdigen Frische und Jugendlichkeit, die sie immer als dieselbe erscheinen lassen, was ihr das Publicum in Schaaren zuführt, dann die seltene Vielseitigkeit in ihren Leistungen und das Charakterisierungstalent, mittels dessen Marie Geistering die heterogensten Gestalten [...] in vollendeter Weise zur Wiedergabe bringt. [...] Wie bekannt, hat Marie Geistering die Absicht, nach dieser Tournée ihre Bühnenthätigkeit mit einem letzten Auftritt in Wien zu beschließen; wir können an den Ernst dieser Absicht nicht recht glauben, wir hoffen und wünschen vielmehr, daß die gefeierte Künstlerin, welcher die Kunst so seltene Triumphe verdankt, derselben nicht untreu werden und ihre in voller Frisch prangenden Leistungen ihren zahllosen Verehrern nicht sobald entziehen wird!“²¹⁰

Marie Geistering verabschiedete sich am Höhepunkt ihrer Karriere mit ihrem letzten Auftritt in Ödenburg im April 1888.²¹¹ Einen späteren Gastspielantrag lehnte sie höflich mit den Worten *„Besten Dank für Ihren geschätzten Gastspiel Antrag – aber alles hat ein Ende – ich betrete die Bühne nie mehr“*²¹² ab.

²¹⁰ Gustav Lewy (Hrsg.), *Correspondenz Lewy*, Nr. 1/Jahrgang IX (1886), 01.01.1886, S. 1/2.

²¹¹ Ebd., Nr. 7/Jahrgang XI (1888), 01.04.1888, S. 7.

²¹² Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.- 205.737, Brief von Marie Geistering an unbekanntem Empfänger, Klagenfurt am 21.06.****.

5.2 Richard Genée (1823-1895) – der Motor der Wiener

Operette



Abbildung 3: Richard Genée (1883)

Der 1823 in Danzig geborene Richard Genée prägte mit seiner Vielseitigkeit als Librettist, Komponist und Bearbeiter das Zeitalter der goldenen Wiener Operette und war an den internationalen Bühnenerfolgen von Johann Strauß, Franz von Suppé und Carl Millöcker beteiligt.²¹³ Genées musikalischer Werdegang begann zunächst als Zweiter Musikdirektor und Ballettdirigent in Danzig mit der Saison 1843/44. In den folgenden Jahren war Genée als Musikdirektor in Reval sowie an den Stadttheatern in Riga (1849), Köln (1852), Düsseldorf (1853), Danzig (1855), Mainz (1856) und Schwerin (1860) tätig, bevor er 1863 als Kapellmeister an das Deutsche Theater in Prag berufen wurde und schließlich 1867 eine Stellung als Komponist und Kapellmeister am *Theater an der Wien* antrat.²¹⁴ Während er bis zu seiner Ankunft in Wien regelmäßig seine Anstellung gewechselt hatte, blieb er elf Jahre dem *Theater an der Wien* treu und zog sich erst 1878 in seine Villa in Pressbaum zurück, um sich seiner Tätigkeit als freischaffender Librettist und Komponist zu widmen.²¹⁵

In Wien angekommen, erhielt Genée vom *Theater an der Wien* zunächst die Aufgabe der Übersetzung und Bearbeitung französischer Operettenlibretti und lernte dadurch Friedrich Zell kennen, der für die folgenden Jahre sein Co-Librettist werden sollte. Als das Interesse an den Offenbachiaden beim Wiener Publikum abnahm und der Wunsch nach lokalgebundenen Bühnenwerken in den 1870er Jahren lauter wurde, schufen Richard Genée und Friedrich Zell in erfolgreicher Zusammenarbeit über 20 Libretti, darunter auch jene für Genées eigene Operettenkompositionen *Der Seekadett* (1876) und *Nanon, die Wirtin vom goldenen Lamm* (1877).²¹⁶ Wie für die damalige Zeit üblich (und wie auch im 20. Jahrhundert von den Broadway Musicals beibehalten) arbeitete Genée an den Liedtexten während Zell die Dialoge der Operetten verfasste.²¹⁷

²¹³ Beate Hiltner-Hennenberg, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 1998, S. 7.

²¹⁴ Ebd., S. 15.

²¹⁵ Ebd., S. 16.

²¹⁶ Pierre Genée, *Richard Genée und die Wiener Operette*, Wien 2014, S. 35.

²¹⁷ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000, S. 48.

Neben Genées intensiver Tätigkeit als Librettist komponierte er neben Operetten außerdem Orchesterwerke, Lieder und Chöre, Schauspielmusik sowie die Oper *Der Geiger von Tyrol* (1857).²¹⁸ Trotz Richard Genées Bemühungen, auch als Operettenkomponist Anerkennung und Ruhm zu finden, wurden seine Bühnenwerke an den internationalen Theatern unterschiedlich aufgenommen, aber große Erfolge, wie beispielsweise Johann Strauß oder Carl Millöcker sie als Komponisten feiern durften, blieben ihm lebenslang verwehrt. Die Enttäuschung darüber teilte Richard Genée auch regelmäßig seinem Agenten und Verleger Gustav Lewy mit, über den Genées Operetten ausschließlich zu beziehen waren.

5.2.1 „Seelig sind die Einfältigen, denn ihrer sind die Tantiemen!“

Als Richard Genée 1867 nach Wien kam, wollte er zunächst sowohl als Librettist als auch als Komponist Fuß fassen. Der Grund für seine vorrangige Arbeit als Textdichter und Übersetzer französischer Operetten am *Theater an der Wien* ist aber nicht nur auf die große Menge an auferlegter Arbeit durch Direktor Strampfer zurückzuführen, sondern auch, laut dem *Neuen Wiener Journal* am 16. Juni 1895, auf die ersten Misserfolge in Wien als Komponist:

„Genée [vernachlässigte ganz] seine eigene Thätigkeit als Componist Jahre hindurch. Mit veranlaßt wurde der letztere Umstand allerdings auch durch den entschiedenen Durchfall einer einactigen Operette, welche Genée mit nach Wien gebracht und mit welcher er sich hier introduciren wollte. Jener Mißerfolg war begreiflich, denn der Künstler kannte noch durchaus das neue Genre nicht. Lauter große Opern im Kopfe tragend, wollte er es viel besser machen, als Offenbach, Suppé und die sonstigen Operettencomponisten, und machte es nur um so viel schlechter.“²¹⁹

Bis zu seinem Erfolg mit „*Der Seecadet*“ im Jahr 1876 trug er daher nur anonym mit musikalischen Einlagen zu französischen Operetten bei und konzentrierte sich hauptsächlich auf seine librettistische Arbeit für Johann Strauß.²²⁰ Die Tantiemen aus seinem Schaffen als Librettist und Komponist waren offenbar lukrativ genug, um Genée 1878 den Rückzug von seiner Anstellung als Kapellmeister zu ermöglichen, um sich fortan als Freischaffender der Operette zu widmen. Dennoch beklagte Genée weiterhin bei seinem Agenten und Freund Gustav Lewy das geringe Interesse an seinen

²¹⁸ Beate Hiltner-Hennenberg, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 1998, S. 16.

²¹⁹ *Neues Wiener Journal*, 16.6.1895, S. 7.

²²⁰ *Neues Wiener Journal*, 16.6.1895, S. 7.

Operetten in seiner Wahlheimat Wien, wie anhand des Briefes vom 28. April 1885 hervorgeht:

„Nanon ist in Berlin geradezu enthusiastisch begrüßt worden; ich erhielt von zwei Seiten sehr nette Berichte; bei prachtvoller Wetter brillant besucht, geht noch 10 Jahre! Schreibt gratulierend Pleininger. Wenn doch Jauner sich seine vielgerühmte Zimair mit sammt den Audran – Operetten u. den unerreichbar spannenden Büchern pachten möchte, dann käme Mascotte [La Mascotte / Der Glückselig, Musik von Edmund Audran] gar nicht dran u. Nanon, die nicht für würdig gehalten wird auf dem Wiedner Theater zu erscheinen, - ginge wieder fort u. fort! Die Berliner ,sind doch bess[e]re Menschen“²²¹

Obwohl in Berlin Richard Genées *Nanon* mit Begeisterung aufgenommen wurde und Genée jene Anerkennung von Publikum und Kritikern erhielt, die er sich von Wien stets erhofft hatte, sehnte er sich nach der Qualität der Operetten und Volkskomödien, die in der Donaumetropole geboten wurden. Einige Jahre später, am 3. Jänner 1891 beklagt Genée sich bei Lewy:

*„Gestern sah ich im Wallnertheater [in Berlin] Schweighofer im [S‘]Nullerl. Es war brillant, - aber das Übrige, - o je, - o je! O du mein Österreich!
Wie freue ich mich auf Wien, auf Pressbaum, auf die Stunden, wo ich wieder einmal in Ihrem Bureau als Stam[m]gast den Vorzug genieße, innerhalb des Schrankens zu lagern.“²²²*

Außerdem beklagte Genée bei seinem Agenten die Nachlässigkeiten in der Bezahlung seiner Tantiemen, wie er Lewy im Brief am 28. April 1885 mitteilt:

„Ich erhalte eben wieder zwei Beschlagnahme-Decrete auf meine Nanon- u. Rosina(!)-Tantiemen beim Walhallath. und beim Danziger(!) Stadttheater. Es wäre wohl nicht überflüssig, die Directoren der beiden Bühnen, so wie Fritzsche Ihrerseits aufmerksam machen, daß keiner der Herren es mit mir, sondern nur mit Ihnen zu thun hat. Es könnte dies von den Directoren aus übergroßem Respect von den Behörden – vergessen werden.“²²³

Die Probleme mit Tantiemen von Genées Operetten, die bereits vertraglich zugesichert wurden, stellten nur einen der Gründe dar, weshalb Lewy als Agent regelmäßig eingreifen musste. Richard Genée fühlte sich um seine Verdienste und Genialität als

²²¹ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-234.471, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 28.04.1885.

²²² Ebd., H.I.N.-234.472, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1891.

²²³ Ebd., H.I.N.-234.471, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 28.04.1885.

Librettist und Bearbeiter oftmals hintergangen und forderte für seine vielseitige Mithilfe im Entstehungsprozess der Bühnenwerke eine anständige finanzielle Entlohnung.²²⁴ Bei Gustav Lewy beschwerte er sich am 3. Jänner 1891 über erfolgreiche und gut bezahlte Kollegen und bemerkte nur wenig schmeichelhaft:

„Seelig sind die Einfältigen, denn ihrer – sind die Tantiemen.“²²⁵

Besonders die Zusammenarbeit mit Johann Strauß bei der *Fledermaus*, die Genée mit seiner Theatererfahrung (durch seine Anstellungen als Kapellmeister, die ihn zur Komposition von Bühnenwerken, der Einstudierung von Musiknummern sowie zum Dirigieren von Produktionen verpflichtete²²⁶) bereicherte, führte zu einem Tantiemenstreit und verlangte von Gustav Lewy eine Verhandlung zwischen den beiden Künstlern.

5.2.2 Mit Lewys Hilfe von der *Réveillon* zur *Fledermaus*

Gustav Lewy hatte durch seine Tätigkeit als Verleger und Künstleragent einen hervorragenden Einblick in den Theatermarkt und war stets auf der Suche nach neuen Bühnenerfolgen, die er in den Katalog seiner *Vertriebs-Werke* aufnehmen oder durch die Empfehlung an heimische Theaterdirektoren auf deutsche Bühnen bringen konnte. So empfahl Lewy im Jahr 1872 eine französische Novität an die Direktoren des *Theater an der Wien*, Marie Geistinger und Maximilian Steiner: das Vaudeville *Le Réveillon*, welches im September 1872 einen großen Erfolg am *Théâtre du Palais Royal* in Paris gefeiert hatte. Die beiden Autoren des lustvollen Konversationsstücks waren Henri Meilhac und Ludovic Halévy, die sich bereits als Librettisten der Operetten Jacques Offenbachs einen Namen gemacht hatten. Geistinger und Steiner vertrauten der Vermittlung Lewys und erwarben für *Le Réveillon* zu einem stolzen Preis die Aufführungsrechte für das *Theater an der Wien*. Doch nur kurze Zeit nach der scheinbar geglückten Vermittlung lehnten die beiden Direktoren das Stück ab – ob aus Gründen der Unübersetzbarkeit des Titels (da es sich um den französischen Weihnachtsabend handelt, der mit den ausgelassenen Feierlichkeiten an Silvester erinnert) oder aufgrund des lokalgebundenen Charakters bleibt bis heute ungeklärt.

²²⁴ Beate Hiltner-Hennenberg, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 1998, S. 20.

²²⁵ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-234.472, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1891.

²²⁶ Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996, S. 49.

Jedenfalls empfahlen sie das Lustspiel weiter an Franz Jauner, der als Direktor des *Carltheaters* mit der Aufführung französischer Operetten konkurrenzfähig zu den Bühnenwerken Johann Strauß‘ am *Theater an der Wien* sein wollte. Jauner überließ die deutsche Übersetzung von *Le Réveillon* seinem Hausdichter Karl Haffner und lehnte ebenfalls ab.²²⁷

Lewy, dessen Empfehlung von gleich zwei der wichtigsten Vorstadtbühnen Wiens abgelehnt worden war, trat nun mit einer neuen Idee an die Direktoren des *Theater an der Wien* heran: Er schlug vor, *Le Réveillon* als Grundlage für eine Operetten-Novität von Johann Strauß zu verwenden und als Librettisten Richard Genée zu beauftragen. Genée erhielt neben dem französischen Libretto auch die Übersetzung Haffners, aus der er lediglich die Namen der einzelnen Charaktere für seine Neufassung übernahm. Haffners Erstbearbeitung fand nur in den Theaterankündigungen Würdigung, in welchen er als Mitautor vermerkt wurde. Richard Genée merkte einige Jahre später an, dass Haffner lediglich eine Vorarbeit zum Libretto geleistet hatte und deshalb aus vertraglicher Höflichkeit angegeben wurde.²²⁸

Nach den Schwierigkeiten im Entstehungsprozess des Librettos sorgte auch die Kompositionsphase der *Fledermaus* für zahlreiche Gerüchte: Johann Strauß soll die *Fledermaus* durch die musikalische Unterstützung Richard Genées komponiert haben, der die einstimmigen Melodien von Strauß nicht nur textierte, sondern auch die Harmonisierung und Instrumentation vornahm. Die musikalische Hilfe Genées reichte angeblich sogar so weit, dass Strauß nur die Ouvertüre und den Csárdás (den Marie Geistinger bereits im Oktober 1873 in ursprünglicher Form bei einem Benefizkonzert präsentierte) selbständig komponiert hatte. Diese Fehlannahme entstand durch die Handschrift Genées in der Partitur der *Fledermaus*, die durch den gewöhnlichen Kompositionsprozess von Strauß folgendermaßen erklärbar ist: Strauß spielte seine Melodien am Klavier, welche durch Genée zum vollständigen Notentext ausgearbeitet wurden. Strauß war sich seines besonderen musikalischen Talents bewusst und fürchtete sich stets vor „*feinhörigen Schlauköpfen, [die] ihm zur Unzeit die schönsten Walzer ablauschen und ihn in schnöder Weise um sein geistiges Eigentum bringen*“²²⁹ könnten. Dies sollte die Beschaffung eines speziell angefertigten Klavieres mit

²²⁷ Norbert Linke, *Johann Strauß (Sohn)*, Hamburg 1982, S. 109.

²²⁸ Beate Hiltner-Hennenberg, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 1998, S. 27.

²²⁹ Ludwig Herbeck, *Johann Herbeck - Ein Lebensbild*, Wien 1885, S. 328.

gedämpften Tönen und einer besonderen Klangfarbe verhindern.²³⁰ Johann Strauß beauftragte Richard Genée daher ausschließlich für die mechanische Ausführung seiner kompositorischen Ideen und überließ ihm die Aufgabe der Überwachung des Kopisten.²³¹ Ein Komponist war demnach ein „*Melodielieferant*“ mit der „*Funktion, [...] die Vorlage der Teile zum Instrumentieren und Kopieren: ihm muß ,was einfallen‘*“²³². Trotz der Unterstützung Genées war Johann Strauß wohl keineswegs von der notwendigen Zusammenarbeit begeistert, denn in einem Brief an seinen Bruder Eduard am 14. Dezember 1893 äußert er sich dazu abwertend:

„[...] wenn man auf jede Beihilfe, d. h. die geringfügigsten Sachen, wie Schlußaccorde oder unwesentliche Ausfüllungen von Anderen besorgen zu müssen, angewiesen ist, dann hat dieser Handlanger Alle gemacht! Daher ich a tout prix diese Calamität vermeide.“²³³

Die Uraufführung der *Fledermaus* am 5. April 1874 war ein großer Erfolg, nicht zuletzt durch den glänzenden Auftritt von Marie Geistinger, die in der Rolle der *Rosalinde* brillierte.²³⁴ Gustav Lewy, der mit seinem Verlag die Bühnenaufführungsrechte der *Fledermaus* gesichert hatte, sorgte für eine rasche internationale Verbreitung. Als die ursprünglichen Verfasser des Originallibrettos, Henri Meilhac und Ludovic Halévy, die Uraufführung der *Fledermaus* in Paris verhindern wollten, da sie sich in ihren Urheberrechten verletzt fühlten, ließ Lewy einfach die Musik mit neuen Couplets und Einlagen aus *Cagliostro* mit einem neuen Textbuch zu einer komischen Oper unter dem Titel *La Tzigane* umarbeiten.²³⁵

Durch die Entstehung der *Fledermaus* fühlten sich aber nicht nur die französischen Librettisten von Gustav Lewy und Johann Strauß hintergangen: Vor allem Richard Genée, der durch seine Mitarbeit am wirtschaftlichen Erfolg der *Fledermaus* teilhaben wollte, fühlte sich als Geschäftspartner massivst benachteiligt. Allerdings reichte Genée seine Beschwerden über geringe Entlohnung für seine „*Kompositions- und*

²³⁰ Ludwig Herbeck, *Johann Herbeck - Ein Lebensbild*, Wien 1885, S. 328.

²³¹ Fritz Racek, „Johann Strauß: Die Fledermaus. Operette in drei Akten, eigenhändige Partitur“, in *Johann Strauß zum 150. Geburtstag. Ausstellung der Wiener Stadtbibliothek, 22. Mai bis 31. Oktober 1975. Katalog* (1975), hier S. 69.

²³² Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996, S. 279.

²³³ Franz Mailer (Hrsg.), *Johann Strauß. Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien, gesammelt und kommentiert von Franz Mailer. Bd. 6, 1892 – 1893. Tutzing 1996. S. 467.

²³⁴ Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977, S. 41.

²³⁵ Marcel Prawy, *Johann Strauss*, Wien 1991, S. 146.

Instrumentationswerkstätte Strauß-Genée ²³⁶ erst 16 Jahre nach der Uraufführung der *Fledermaus* bei Gustav Lewy ein, wie der folgende Brief vom 17. Dezember 1891 darlegt:

„Als ich vor 16 Jahren die Bearbeitung des Libretto ‚Fledermaus‘ frei nach dem französischen Stücke ‚Reveillon‘ übernahm, stand ich in kontraktlichem Verhältniß zu dem damaligen Director des Theater a. d. Wien, - Maximilian Steiner und hatte als Capellmeister jede Bearbeitung, Übersetzung u. dergl., die mir von der Direction übertragen war, gegen ein fixes Honorar von 100 fl. pro Act auszuführen. Somit erhielt ich für das Libretto ‚Fledermaus‘ ein für alle Mal 300 fl. und mußte es mir gefallen lassen, daß die Operette über alle Bühnen ging, ohne daß ich dafür eine Tantieme bezog oder irgend eine sonstige Entschädigung. Nachdem nun mein damaliges Abhängigkeitsverhältniß längst gelöst ist und ich durch 16 Jahre dem Componisten die Einkünfte ungeschmälert überließ, zeige ich Ihnen als unseren gemeinsamen Vertreter an, daß ich vom Neujahrstage 1892 angefangen das Anrecht auf mein geistiges Eigenthum fernerhin nicht mehr preiszu[-]geben gedenke, sondern bei weiteren Aufführungen der ‚Fledermaus‘ – wo dieselbe immer stattfinden mögen, den herkömmlichen Librettisten-Anteil beanspruche. Sie selbst, wie der Componist wissen sehr genau, daß der zweite Bearbeiter nur aus besonderen Rücksichten mit figurirte, ich aber das Buch ganz selbständig formte und ausführte. Dennoch beanspruche ich nur ¼ des Ertragnisses, um dem Umstand Rechnung zu tragen[,] daß ein zweiter Bearbeiter genannt ist. Ich bitte Sie von dieser meiner Forderung freundlichst Kenntniß zu nehmen und das Nöthige veranlassen zu wollen. [...] Die Geringfügigkeit meiner Forderung gegenüber dem reichen Ertragnisse, auf welches ich seit so langer Zeit rechtlich begründeten Anspruch hätte, läßt mein Verlangen gewiß nicht unbescheiden erscheinen.“²³⁷

Das einmalige Honorar für seine Mitarbeit betrug, laut Genée, lediglich 300 Gulden, während Johann Strauß durch die Tantiemen Riesengewinne in den folgenden Jahren nach der Premiere der *Fledermaus* erzielte. Zu den Tantiemen der Operettenaufführungen kamen zahlreiche Konzerte hinzu, bei denen Einzelnummern und „Hits“ der *Fledermaus* präsentiert wurden. Richard Genée diente außerdem bei den Umarbeitungen der Partitur zu Potpourris, Ballett-Musiken und Klavierauszügen als Arrangeur.²³⁸

²³⁶ Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996, S. 125.

²³⁷ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-233.974, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, Berlin am 17.12.1891.

²³⁸ Pierre Genée, *Richard Genée und die Wiener Operette*, Wien 2014, S. 52.

Die finanzielle Situation der letzten Lebensjahre von Richard Genée gibt Aufschluss über das späte Ansuchen um die *Fledermaus*-Tantiemen, wie im Nachruf des Künstlers im *Neues Wiener Journal* am 16. Juni 1895 zu lesen ist:

„Anfangs enorm bezahlt, arbeitete er [Genée] im Laufe der Zeit bedeutend billiger, und seine Arbeiten ließen stark nach. [...] Er selbst war Schuld daran, daß er in Mißcredit kam [...]. Es ist thatsächlich nachgewiesen, daß Genée in einzelnen Jahren 40.000 bis 50.000 fl. Verdiente. Zu den letzten Jahren ist Genée immer mehr herabgekommen und zuletzt hat er um Preise gearbeitet, welche einen Einblick in seine trostlosen Verhältnisse gewährten.

In den letzten drei Jahren [ca. 1893-1895] ist Genée besonders in Mißcredit gerathen. Man hat mit aller Discretion für ihn gesammelt, denn man hat ihn für aufgegeben gehalten.“²³⁹

Die finanziellen Schwierigkeiten und die „billigere Arbeit“ Genées zeigen sich auch schon einige Jahre zuvor in den Gagenverhandlungen mit Lewy, wie anhand des folgenden Briefes vom 3. Jänner 1891 deutlich wird:

„Von der Flederm. reden wir also Nix mehr – es war eh schon zu viel! Was die Texte ‚Taugenichts‘ betrifft, (Sie schrieben irrthümlich ‚Fledermaus‘), so will ich, in Erwägung, daß die Sache vorher abgemacht werden soll etc., etc. Vom sonstigen ‚Prinzip‘ absehen u. 250 fl. fordern. Halten Sie das für zu bescheiden? Es wird mir natürlich Freude machen, wenn Sie das abschließen. Übrigens haben Sie Vollmacht!“²⁴⁰

Zusätzlich zu Genées bescheidener finanzieller Lage war er bereits seit Jahrzeiten schwer krank und litt unter einem „chronischen Nasenübel“²⁴¹. Möglicherweise bewegte ihn sein schlechter Gesundheitszustand ebenfalls zu seinen Bittbriefen an die Agentur.

Gustav Lewy, der als langjähriger Agent und Freund sicherlich die schwierige Situation von Genée kannte, schickte den Brief von Richard Genée kommentarlos an den Verfasser zurück, wie aus dem Folgebrief des wütenden Librettisten hervorgeht:

Sie sind doch nicht nur Strauß‘ – sondern auch mein Vertreter. Wenn ich Ihnen also notifizire, daß ich vom 1[.] Jan[.] [18]92 an meinen Antheil am Libretto ‚Fledermaus‘ beanspruche, so haben Sie diesen Brief zur Kenntniß zu nehmen, - nicht mir zurückzusenden. Es genirt Sie, Strauß damit zu

²³⁹ *Neues Wiener Journal*, 16.6.1895, S. 7.

²⁴⁰ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-234.472, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1891.

²⁴¹ *Neues Wiener Journal*, 16.6.1895, S. 7.

kommen, mich auch! Dies Geniren hat mich große Summen gekostet, - nun aber bin ich entschlossen, damit zu enden. Sie können mir sagen, daß ich dieselbe Mittheilung direkt an Strauß gelangen lassen muß. Gut, - das soll sofort geschehen. Aber – meine erste, geschäftliche Mittheilung an Sie dürfen Sie mir nicht einfach zurücksenden und von sich weisen. Ich bin Strauß gegenüber kein Bittender um Genehmigung, sondern theile ihm einfach geschäftsmäßig mit, daß ich vom 1[.] Jan. 1892 angefangen den mir gebührenden Antheil am Erträgnisse dieser Operette beanspruche und Sie als unser[e]n gemeinsamen Vertreter ersucht habe, dieser Forderung für die Folge ‚Rechnung‘ zu tragen. Die Mittheilung geht Herrn Strauß gleichzeitig heut noch zu, die Begründung und Detailirung ist Ihre Sache und sende Ihnen daher meinen refüsirten Brief wieder zu, den Sie nach Ermessen vorlegen wollen. Für die Berechtigung meines Verlangens sprechen die Tatsachen [...]“²⁴²

Die Hartnäckigkeit von Richard Genée bewirkte schließlich ein Handeln Gustav Lewys, der innerhalb weniger Tage eine zufriedenstellende Lösung – ob aus Mitleid oder lediglich um den Streitereien ein Ende zu setzen – für den wütenden Genée fand: Ab dem Neujahr 1892 sollte Richard Genée auf „*sämtliche Bühnenerträge dieser Operette mit 25% partizipieren*“²⁴³. Genée verzichtete weiters auf eine erbliche Übertragung dieser Rechte, obwohl er in einem Brief an seinen Agenten seine „*Großvaterpflichten*“²⁴⁴ anmerkte. Gustav Lewy erhielt von Genée dankende Worte für die schnelle Konfliktlösung in seinem Brief vom 3. Jänner 1892:

„Die Nachricht, daß sich die Auseinandersetzung über Fledermaus in so einfacher Weise vollzieht, war mir ein lieber und willkommener Neujahrsgruß, den ich mit herzlicher Dankbarkeit erwidre. Ich weiß, wie viel ich dabei Ihrer milden freundlichen Art, Gegensätze auszugleichen, - verdanke. [...] Lassen Sie mich hierbei die Gelegenheit ergreifen, Ihnen und all den Übrigen die herzlichen Neujahrsgrüße zu übermitteln!“²⁴⁵

Richard Genée hatte zwar mit Lewys Hilfe seine Wünsche um eine späte Tantiemenverteilung durchgesetzt, konnte aber von dieser nur noch weitere dreieinhalb Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1895 finanziell profitieren.

²⁴² Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-233.975, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 21.12.1891.

²⁴³ Pierre Genée, *Richard Genée und die Wiener Operette*, Wien 2014, S. 282.

²⁴⁴ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N.-233.977, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1892.

²⁴⁵ Ebd., H.I.N.-233.976, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 30.12.1891.

6 Fazit

Um abschließend die Bedeutung von Gustav Lewy als Verleger und Agent besprechen zu können, bedarf es zunächst noch einer Zusammenfassung der wichtigsten relevanten Aspekte.

6.1 Von geschäftigen Genies und genialen Geschäften

Der Künstler des 19. Jahrhunderts erlebte durch die Ausweitung des internationalen Theater- und Musikmarktes zahlreiche Möglichkeiten zur erfolgreichen Verwirklichung einer Karriere. Während die musikalischen Genies der vergangenen Jahrhunderte ihre Unterstützung und Entlohnung großzügigen Gönnern zu verdanken hatten, mussten sich die zeitgemäßer und unabhängigen Künstler zunächst alleine im Musikgeschäft durchsetzen. Allerdings hatte sich eine Steigerung in Angebot und Nachfrage bezüglich der Darbietung von Musik vollzogen, den die Künstler zu ihrem Vorteil nutzen konnten.

Eine große Bedeutung kam dem bürgerlichen Publikum zu, das in der Rezeption von Musik neben dem Adel bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte und nun endlich zu einem regelmäßigen Kunst- und Kulturkonsum berechtigt war. Dies war den unzähligen politischen, technischen und sozialen Veränderungen und Bestrebungen zu verdanken, deren Resultat eine größere Beteiligung aller Gesellschaftsgruppen am kulturellen Leben darstellte. Dazu gehörte vor allem das vielfältige Angebot an öffentlichen Theater- und Konzerthäusern, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr aus dem Unterhaltungsprogramm der Städte wegzudenken waren.

In Wien erfreute sich vor allem die frivole französische Operette als importiertes Kulturgut beim urbanen Publikum größter Beliebtheit und bot einen fruchtbaren Nährboden für Experimente heimischer Komponisten und Librettisten. Mit der Verdrängung der Wiener Volkskomödie und der Etablierung der neuen *Wiener Operette* als imposante Form bürgerlicher Unterhaltung stieg auch das Interesse an talentierten Sängerinnen und Sängern. Die ersten Stars (wie sie bereits in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts zu finden waren) wurden auf den großen Theaterbühnen gefeiert und trugen mit ihrer Popularität zur Verbreitung der Operettenwerke bei. Durch die internationale Vernetzung der verschiedenen Theater kam es zu

einer Zirkulation von Operetten und den, jeweils die Hauptrollen verkörpernden, Sängern.

Zur Verbreitung des Operetten-Repertoires trugen vor allem Zeitungen und Zeitschriften als neue Massenmedien bei, indem sie durch Rezensionen sowie Theater- und Konzertankündigungen das Bürgertum über gelungene Vorstellungen und umjubelte Künstlerpersönlichkeiten informierten. Außerdem bot das Verlagswesen dem Musikliebhaber die Möglichkeit, durch Entlehnung oder den Kauf von Notenausgaben die bekannten Melodien auch zu Hause spielen oder singen zu können.

Die scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten am Theatermarkt führten allerdings zu einer Überforderung des Künstlers, denn der organisatorische Aufwand durch ständige Vertrags- und Gagenverhandlungen mit Theaterdirektoren und Koordination von Reisewegen war mit dem ohnehin schon anstrengenden Leben als Künstler zeitlich nicht mehr zu vereinbaren.

An italienischen Opernhäusern gab es bereits seit dem 17. Jahrhundert den *Impresario* in seiner vielseitigen Funktion als Leiter des Theaters sowie Vermittler der Orchestermitglieder und Sänger. Durch die stetige Spezialisierung und Professionalisierung künstlerischer Berufsgruppen konnten Tätigkeit und Definition des *Impresario* nicht unadaptiert für die Betreuung von freischaffenden Künstlern übernommen werden. Der *Agent* widmete sich deshalb lediglich der Vermittlungsarbeit seiner Künstler und stand ihnen als Berater und Vertrauensperson zur Seite.

Der Beruf des Agenten konnte von jedem angestrebt und ausgeübt werden, der über musikalisches oder schauspielerisches Wissen und Interesse verfügte und zudem mit der Führung einer geschäftlichen Unternehmung vertraut war. Im Fall Gustav Lewys ergänzte die Agentur die bereits erfolgreiche Tätigkeit als Musik- und Kunsthändler. Lewys Erfolg beruhte einerseits auf den Erfahrungen als Sohn einer musikalischen Familie und andererseits auf der geschickten Verknüpfung von Verlag und Agentur: Er erhielt nicht nur Provisionen durch die Vermittlung seiner Künstler, sondern auch durch den Verleih und Verkauf ihrer Notenausgaben.

Bei der Vermittlung von Künstlern stand nicht nur das Herstellen wertvoller Beziehungen und Geschäftskontakte im Mittelpunkt, sie benötigte vor allem harte Arbeit und Geduld. Wie anhand der Beispiele Marie Geistinger und Richard Genée gezeigt wurde, waren die Wünsche und Forderungen der Künstler oftmals schwer zu erfüllen.

6.2 *Der Künstleragent – damals wie heute*

Die großen Verdienste von Gustav Lewys Agenturtätigkeit liegen im Wesentlichen in der Ausprägung eines Berufes, welcher nicht nur die Entstehung unseres heutigen Künstleragentenwesens darstellt, sondern der auch in der Art der Verhandlung und im Umgang mit den Künstlern vieles beibehalten hat. Dies zeugt einerseits von einer bemerkenswerten Karriere eines Geschäftsmannes im 19. Jahrhundert und bestätigt andererseits die innovativen Ideen von Lewy, die in den letzten 150 Jahren nichts an ihrer Aktualität und Bedeutung verloren haben.

Wie anhand der Beispiele von Marie Geistinger und Richard Genée gezeigt werden konnte, war Lewy hauptsächlich für die Vermittlung der Engagements sowie für Kompositions- und Librettoaufträge zuständig. Es darf dabei nicht unterschätzt werden, dass Lewy als Agent maßgeblich an der Entwicklung von Künstlerpersönlichkeiten beteiligt war, denn nur durch seine Kontakte und langfristige Planung konnten karrierefördernde Maßnahmen (wie beispielsweise der Abschluss renommierter Gastspiele) getroffen werden. Lewy musste daher eine gute Einschätzung für junge und unbekannte Künstler haben, denn der Aufbau einer Karriere bedeutete eine jahrelange Vermittlungsarbeit für den Agenten. Obwohl in der Arbeit nicht geklärt werden konnte, inwiefern Lewy talentierte Jungkünstler zu Stars machte, lassen die zahlreichen Engagements der *Correspondenz Lewy* mit den zu damaliger Zeit berühmtesten Sängern auf eine höchst professionelle Tätigkeit Lewys schließen.

Durch seine Spezialisierung auf den Operettenmarkt gelang es Lewy, eine Art Monopolstellung in Europa zu erlangen, denn viel namhafte Sänger, Librettisten und Komponisten wurden von *Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy* betreut. Für Theaterdirektoren war diese Tatsache nicht unbedingt von Nachteil, denn bei Lewy konnten Sänger, Operettenopus und die Notenausgabe sozusagen als „Gesamtpaket“ erworben werden. Auch, wenn man auf der Suche nach einem Ersatz für eine erkrankte *Helena* oder *Galathee* war, wurde man bei Lewys umfangreichem Künstlerkatalog fündig.

Gustav Lewy sorgte aber nicht nur für die Kontaktaufnahme zwischen Künstler und Theaterdirektor, sondern war auch bemüht, dass eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen den Sängern, Komponisten und Librettisten seiner Agentur entstand. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Marie Geistingers Verkörperung erfolgreicher Hauptrollen in den Operetten Johann Strauß’.

Doch gerade diese Vermittlungsfunktion zwischen Lewys Künstlern führte, wie im Falle der *Fledermaus* mit Richard Genée, zu Uneinigkeiten und Streitereien. Die brieflichen Korrespondenzen zeigen, dass Lewy in seinem Berufsalltag mit Beschwerden über Verträge, Vertragspartner, Theaterensembles und Reiserouten konfrontiert war, die eine rasche und diplomatische Lösung verlangten. Auch in diesen Belangen zeigt sich die Professionalität von Gustav Lewy, denn sowohl Marie Geistinger als auch Richard Genée loben die Kommunikationsfähigkeit ihres Agenten. Die Kompromisse, die dafür oftmals eingegangen werden mussten, zeigen die Loyalität Lewys, mit der er seinen Künstlern begegnete und ihr Vertrauen gewinnen konnte.

Leider konnte aufgrund der Quellenlage nicht festgestellt werden, welcher prozentuelle Anteil der Provision den Künstlern diese geschäftliche und freundschaftliche Beziehung Wert war. Interessant wäre es auch zu wissen, ob aufgrund von Uneinigkeiten oder Unzufriedenheiten bei Verhandlungs- und Vertragsangelegenheiten ein Künstler die Agentur Lewy verlassen wollte (oder musste). Ebenfalls unvollständig bleibt die Erstellung eines kompletten Künstlerkatalogs von Lewys 30-jähriger Tätigkeit als Agent.

Jedenfalls bestätigt die Studie zur *Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy*, dass die Entstehung des freischaffenden Künstler- und Startums mit der Gründung der ersten Agenturen einhergeht, wenn auch die Anfänge dieses Berufes noch wenig dokumentiert und erforscht sind. An dieser Stelle wäre es wünschenswert, von der Forschung diesbezüglich genauere Informationen und Antworten zu erhalten, da es sich um ein interessantes und lohnenswertes Gebiet in der Musikwissenschaft handelt.

Das überraschende Fazit ist die Aktualität der historischen Agentur, die am Beispiel von Gustav Lewy deutlich aufzeigt, dass trotz der Entstehung des Agenturwesens vor ungefähr 150 Jahren alle Merkmale der heutigen *Artists Managements*, *Künstler-* und *Konzertagenturen* sowie *Impresariate* bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden waren. Ob Verhandlungen mit Veranstaltern und Direktoren, Gagenunzufriedenheiten oder Schwierigkeiten in der Programmgestaltung – der Agent, damals wie heute, war immer mit denselben Herausforderungen und Problemen konfrontiert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Gustav Lewy (Hrsg.), Correspondenz Lewy. Organ der Theater- und Concert-Agentur von Gustav Lewy, Wien 1881-1904.

Österreichische Nationalbibliothek, Hauptabteilung Heldenplatz

Gustav Lewy (Hrsg.), Correspondenz Lewy. Organ der Theater- und Concert-Agentur von Gustav Lewy, Wien 1892-1894.

Österreichisches Theatermuseum

Briefe von Marie Geistinger

Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung

H.I.N.-34.415, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Leipzig am 31.10.1878.

H.I.N.-34.416, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Rastendorf am 15.08.1884.

H.I.N.-34.417, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 07.10.1884.

H.I.N.-34.418, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 11.10.1884.

H.I.N.-34.419, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Budapest am 12.10.1884.

H.I.N.-34.420, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 20.10.1884.

H.I.N.-34.421, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Innsbruck am 21.10.1884.

H.I.N.-34.422, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 26.10.1884.

H.I.N.-34.423, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, München am 27.10.1884.

H.I.N.-34.425, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Olmütz am 11.11.1884.

H.I.N.-34.426, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Hamburg am 26.11.1884.

H.I.N.-34.427, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Hamburg am 28.11.1884.

H.I.N.-34.428, Brief von Marie Geistinger an Gustav Lewy, Reval am 03.04.1885.

H.I.N.- 205.737, Brief von Marie Geistinger an unbekanntem Empfänger, Klagenfurt am 21.06.****.

Briefe von Richard Genée

Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung

H.I.N.-234.471, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 28.04.1885.

H.I.N.-234.472, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1891.

H.I.N.-233.974, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, Berlin am 17.12.1891.
H.I.N.-233.975, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 21.12.1891.
H.I.N.-233.976, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 30.12.1891.
H.I.N.-234.472, Brief von Richard Genée an Gustav Lewy, [unbekannt] am 03.01.1891.

Österreichische Nationalbibliothek, ANNO – Historische Zeitungen und Zeitschriften, online abrufbar unter <http://anno.onb.ac.at/>

Humorist, 29.10.1854.

Wiener Zeitung, 11.10.1855.

Wiener Zeitung, 28.12.1856.

Wiener Zeitung, 05.05.1863.

Blätter für Theater, Musik und Kunst, 11.07.1865.

Kellners Blätter, 08.05.1866.

Blätter für Musik, Theater und Kunst, 30.08.1867.

Neue Freie Presse, 17. 12.1868.

Die Presse, 22.10.1870.

Anton Langer, in *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 18.02.1871.

Neue Freie Presse, 22.10.1871.

Die Presse, 12.01.1873.

Wiener Weltausstellungs-Zeitung, 26.04.1873.

Neue Freie Presse, 27.02.1885.

Neue Freie Presse, 22.09.1885.

Neues Wiener Journal, 16.6.1895.

Neue Freie Presse, 11.11.1901.

Wiener Zeitung, 11.11.1901.

Arbeiterzeitung, 11.11.1901.

Sekundärliteratur

- Bianca Maria Antolini, „Chapter 9: Publishers and Buyers“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin 2005, S. 209-240.
- Theophil Antonicek, „Eduard Constantin Lewy“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 5, Lfg. 22, Wien 1970, S. 174.
- Theophil Antonicek, „Gustav Lewy“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 5, Lfg. 22, Wien 1970, S. 174.
- Eva Bakos, *Wilde Wienerinnen. Leben zwischen Tabu und Freiheit*, Wien 1999.
- Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz 1955.
- Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschafterns in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000.
- Max Bendiner, „Raupach, Ernst Benjamin Salomo“, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 27 (1888), S. 430–445.
- Ian B. Bent, „'That Bright New Light': Schenker, Universal Edition, and the Origins of the Erläuterung Series, 1901-1910“, in *Journal of the American Musicological Society* 20/1 (Frühjahr 2005), S. 69-138.
- August Böhm Edlen von Böhmersheim, *Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Festschrift zum fünfzigjährigen Singvereins-Jubiläum (1908)*, Wien 1908.
- Peter Branscombe, „Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 98 (1971-1972), S. 101-112.
- Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge 2000.
- Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Wien 1996.
- Fabrizio Della Seta, „Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche“, in Lorenzo Bianconi (Hrsg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Band 4, Laaber 1990 .
- Otto Erich Deutsch, *Musikalische Kuckuckseier und andere Wiener Musikgeschichten*, Wien 1973.
- Alfred Einstein, *Grösse in der Musik*, Zürich 1951.

- Erich Engel, *Johann Strauss und seine Zeit*, Wien 1911.
- Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher / Helmut Kretschmer, *Wien, Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011.
- Pierre Genée, *Richard Genée und die Wiener Operette*, Wien 2014.
- Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962.
- Franz Hadamowsky, „Der Siegeszug der Wiener Operette“, in *Maske und Kothurn* (7. Jahrgang/1961), S. 148-150.
- Franz Hadamowsky, „Die Privattheater“, in Eduard Castle (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Ein Handbuch. Band 1. 1848-1890*, Wien 1935, S. 783-827.
- Franz Hadamowsky / Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947.
- Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.
- Harald Haslmayr, „Operette. III. Österreich (Wiener Operette)“, in *MGG2*, Sachteil 7/1, Kassel 1997, Sp. 718-730.
- Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 2, München 1953.
- Ludwig Herbeck, *Johann Herbeck - Ein Lebensbild*, Wien 1885.
- Beate Hiltner-Hennenberg, *Richard Genée. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 1998.
- Andreas Holzer (Hrsg.), „Die 'Konzert-Direktion Gutmann'“, in *Dokumente des Musiklebens*, Heft 7, Wien 1999.
- Johann Hüttner, „Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert“, in Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts, Jahrbuch für internationale Germanistik*, Reihe A, Band 15, Bern 1986.
- Jeffrey Kallberg, *Chopin at the boundaries. Sex, history, and musical genre*, Cambridge 1996.
- Wilhelm Kisch, *Die alten Straßen und Plätze Wien's und ihre historisch interessanten Häuser*, Band 1, Wien 1883.
- Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Wien/München 1977.
- Norman Lebrecht, *When the music stops. managers, maestros and the corporate murder of classical music*, London 1996.

- Marion Linhardt, „Richard Genée“, *MGG2*, Personenteil 7, Stuttgart 2002, Sp. 717-719.
- Marion Linhardt, „Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from 'Gründerzeit' to 'Jahrhundertwende'“, in *Austrian Studies. From 'Ausgleich' to 'Jahrhundertwende': Literature and Culture, 1867-1890*, Vol. 16 (2008), S. 69-86.
- Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung: Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997.
- Norbert Linke, *Johann Strauß (Sohn)*, Hamburg 1982.
- Edmund Nick, „Richard Genée“, in Otto zu Stolberg-Wernigerode (Hrsg.), *Allgemeine Deutsche Biographie und Neue Deutsche Biographie*, Band 6, Berlin 1964, S. 182-183.
- Emil Pirchan, *Marie Geistinger. Die Königin der Wiener Operette*, Wien 1947.
- Marcel Prawy, *Johann Strauss*, Wien 1991.
- Fritz Racek, „Johann Strauß: Die Fledermaus. Operette in drei Akten, eigenhändige Partitur“, in *Johann Strauß zum 150. Geburtstag. Ausstellung der Wiener Stadtbibliothek, 22. Mai bis 31. Oktober 1975. Katalog* (1975).
- Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991.
- John Rosselli, „Italian opera singers on a European market“, in Shearer West (Hrsg.), *Italian culture in Northern Europe in the eighteenth century*, Cambridge 1999, S. 159-171.
- John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge 1984.
- Juliane Schaer, „Melanie Lewy“, in *Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung*, online abgerufen am 13.01.2015: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lewy-melanie>.
- Thomas Seedorf, „Marie Geistinger“, *MGG2*, Personenteil 7, Stuttgart 2002, Sp. 696/697.
- Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954.
- Tzvetan Todorov, *Genres in discourse*, Cambridge 1990.
- Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel 2007.

- Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, New York 1983.
- Hermann Ullrich, „Aus vormärzlichen Konzertsälen Wiens“, in *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, Band 28, Wien 1972, S. 106-130.
- Antiquariat Inlibris (Hrsg.), *Zur Geschichte der Wiener Operette. Autographen, Photographien und Dokumente aus den Nachlässen von Fall, Léon, Reichert, Lehmann, Strauß, Lewy, Sachse und Wild*, Wien 1997.
- Michael Walter, *"Die Oper ist ein Irrenhaus". Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.
- William Weber, *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Indiana 2004.
- Kurt Westphal, *Genie und Talent in der Musik*, Regensburg 1977.
- Franz Willnauer (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe an seine Verleger*, Wien 2012.
- W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, in *Austrian Studies*, Vol. 13 (2005), S. 37-54.
- Erich Zöllner, *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1984.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 (S. 37): Gustav Lewy, Datum unbekannt

Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria

online abgerufen am 14.01.2015 unter

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=12427333

Abbildung 2 (S. 43): Musikalien-Leihanstalt Gustav Lewy am Petersplatz Nr. 15, Aquarell „Die Peterswache am Petersplatz“ von Carl Simon Georg Edler von Zellenberg (1840–1903)

Quelle: Wilhelm Kisch, *Die alten Straßen und Plätze Wien's und ihre historisch interessanten Häuser*, Band 1, Wien 1883, S. 159.

auch online verfügbar und abgerufen am 25.01.2015 über

<http://www.seemann.co.at/wallishausser/buchhaendlerverlegerdrucker/lewy/lewy.htm>

Abbildung 3 (S. 43): Ausschnitt aus Aquarell, Musikalien-Leihanstalt Gustav Lewy

Quelle: siehe Abbildung 2

Abbildung 4 (S. 54.): Marie Geistinger. Rollenbildnis als Rosalinde in der Operette *Die Fledermaus*, 1874

Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria

online abgerufen am 14.01.2015 unter

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13002030

Abbildung 5 (S. 68): Richard Genée, 1883

Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria

online abgerufen am 14.01.2015 unter

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9819511

Anhang

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der *Theater- und Concert-Agentur Gustav Lewy*, die 1869 in Wien als erste Agentur der österreichisch-ungarischen Monarchie gegründet wurde. Gustav Lewy war bereits ab 1854 als Musikverleger, Kunsthändler und Besitzer einer Musikalien-Leihanstalt tätig, bevor er sich als Künstleragent etablieren konnte. Nach einer Einführung in die historischen Ereignisse ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa, wird das Musikleben Wiens mit besonderem Fokus auf das Theatergeschehen in Bezug auf die Operette beschrieben. Weiters soll der Blick in die Historie der italienischen Oper mit ihren *Impresari* die Notwendigkeit nach *Agenten* auch im Theater- und Konzertwesen aufzeigen. Bei der Ausbildung des Agententums sind folgende Voraussetzungen und Wechselwirkungen bedeutend: der Musiker und Komponist in seiner neuen Rolle als freischaffender und unabhängiger Künstler, das mediale Interesse an Kunst und Kultur durch die Verbreitung von Zeitungen und Büchern sowie die große internationale Nachfrage an *Stars* am Musikmarkt. Zur Verdeutlichung des Künstlerbildes und der Tätigkeiten des Agenten werden zwei Beispiele von damals renommierten Künstlern – die Sängerin Marie Geistinger sowie der Komponist und Librettist Richard Genée – beleuchtet und auf ihre geschäftliche und persönliche Beziehung zu Gustav Lewy untersucht. Die daraus gewonnenen Beobachtungen führen schließlich zu dem Ergebnis, dass der Agent im 19. Jahrhundert nicht nur einen wesentlichen Einfluss auf die Karriere seiner Künstler hatte, sondern zudem bereits alle Merkmale des heutigen Agenturwesens aufweisen konnte.

Lebenslauf der Verfasserin

Persönliche Daten

| | |
|---------------------|--------------------|
| Name | Angela Lehner |
| Akad. Grade | Mag.art BA BA |
| Geburtsdatum | 17. September 1987 |
| Geburtsort | Linz |
| Staatsangehörigkeit | Österreich |

Sprachen

| |
|-------------------------|
| Deutsch (Muttersprache) |
| Englisch (C2) |
| Italienisch (B2) |

Ausbildung und Studium

| | |
|-----------------------|---|
| 1998 – 2002 | Bundesrealgymnasium Hamerlingstraße, Linz |
| 2002 – 2007 | Musikgymnasium Adalbert Stifter Straße ORG, Linz |
| 15 / 6 / 2006 | Graduation Claremont High School, California/USA |
| 14 / 6 / 2007 | Matura mit ausgezeichnetem Erfolg |
| 2005 – 2007 | Anton Bruckner Privatuniversität Linz Konzertfachstudium <i>light</i> Klavier |
| 10 / 2007 – 06 / 2009 | Studium IBW (Bachelor) an der WU Wien |
| 10 / 2007 – 10 / 2011 | Studium IGP Blockflöte (Bakkalaureat) an der MDW Wien Schwerpunkt / Zweites Instrument: Klavier |
| 10 / 10 / 2011 | Abschluss Studium IGP (Bakkalaureat) mit Auszeichnung |
| 10 / 2011 – 06 / 2014 | Studium IGP Blockflöte (Master) an der MDW Wien |
| 27 / 6 / 2014 | Abschluss Studium IGP (Master) mit Auszeichnung |
| 10 / 2009 – 9 / 2013 | Studium der Musikwissenschaft (Bachelor) an der Universität Wien |

| | |
|----------------|---|
| 17 / 10 / 2013 | Abschluss Studium der Musikwissenschaft (Bachelor) mit Auszeichnung |
| seit 10 / 2013 | Studium der Musikwissenschaft (Master) an der Universität Wien |
| 09 – 12 / 2014 | Zertifizierung zur Yogalehrerin (Yoga Alliance RYS 200) |

Berufserfahrung

| | |
|-----------------------|---|
| 08 – 09 / 2008 | GYL Decauwer (Rancho Cucamonga, California/USA) Praktikum Business Consulting |
| 08 – 09 / 2012 | Kunsthistorisches Museum Wien – Sammlung Alter Musikinstrumente Musikwissenschaftliches Forschungspraktikum |
| seit 10 / 2012 | Richard Wagner Konservatorium Wien Dozentin für Blockflöte |
| 12 / 2012 – 12 / 2014 | Mark Stephan Buhl Artists Management |
| 02 – 03, 06 / 2013 | 14th International Beethoven Piano Competition Vienna Assistenz der Organisation |
| 08 / 2013, 08 / 2014 | isa – Internationale Sommerakademie der mdw Assistenz der Organisation beim isaMusikfestival |
| seit 01 / 2014 | Personal Artist Manager für Aleksey Igudesman und Trio KlaViS |