



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musik im Theater - Theaternmusik“

Verfasserin

Ines Rosa Maierbrugger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Margareta Saary

*„Das österreichische Theater,
eine Wiener Bühne ohne Musik -
das hätten sich die alten Wiener
nicht träumen lassen!“*

(Österreichisch-ungarische Musiker-Zeitung, 1907)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DER AUTORIN.....	I
1 EINLEITUNG: FORSCHUNGSFRAGEN UND QUELLENLAGE	1
2 HISTORISCHE UND POLITISCHE HINTERGRÜNDE IM 19. JAHRHUNDERT UND IHRE EINFLÜSSE AUF DAS MUSIK- UND THEATERLEBEN IN WIEN	5
2.1 Entscheidende Veränderungen im <i>Wiener Volkstheater</i> ab der Mitte des 19. Jahrhunderts	14
3 DIE THEATERLANDSCHAFT IN WIEN AB 1850.....	19
3.1 Die Bühnen Wiens	19
3.1.1 Die Wiener Hofbühnen	20
3.1.2 Theater der ehemaligen Vorstädte und der Vororte Wiens.....	21
3.2 Vergnügungsetablissemments und andere Aufführungsstätten	30
3.3 Stückgattungen	37
3.3.1 „Ernste“ Kunst.....	38
3.3.2 Unterhaltungskunst.....	39
4 THEATERMUSIK – EIN HISTORISCHER ABRISS BIS CA. 1900	62
4.1 Begriffsklärung: Theatermusik	68
4.2 Schauspielmusik als Kunstmusik im 19. Jahrhundert.....	69
4.3 (Theater-)Kapellmeistermusik.....	70
4.4 Gebrauchsmusik: Gelegenheitskompositionen.....	71
4.5 Funktionen und Einsatzmöglichkeiten der Musik im Sprechtheater	72
4.5.1 Rahmen- und Zwischenaktmusik	73
4.5.2 Handlungs- und Inzidenzmusik.....	76

5	DIE KOMPONISTEN	80
5.1	Der Kapellmeister als Komponist für das Theater	80
5.2	Prägende Theatermusikkomponisten im Zeitraum von 1800 – 1860	89
5.3	Bedeutsame Theatermusikkomponisten nach 1860	96
5.4	Theatermusikkomponisten ab dem Beginn 20. Jahrhunderts	105
6	ERGEBNIS UND ZUSAMMENFASSUNG	108
	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	112
	INTERNETQUELLEN.....	115
	ANHANG	117
	Tabelle der Theatermusikkomponisten.....	117
	Abkürzungsverzeichnis	138
	LEBENS LAUF.....	141
	ABSTRACT	142
	ERKLÄRUNG.....	143

Vorwort der Autorin

Eine Sprechtheateraufführung ohne Musik ist in der heutigen Zeit längst nichts Außergewöhnliches mehr. Die Stille im Theaterraum erscheint auch als angenehme Abwechslung zur Geräuschkulisse des Alltags. Hin und wieder kommt es dann aber doch zum Einsatz von Musik. Die Frage nach der Motivation solcher musikalischen Einlagen war schon immer ein Thema, das mich interessiert hat. Warum wurde gerade diese oder jene Musik ausgewählt? Wird sie live auf der Bühne wiedergegeben oder kommt sie aus dem „Off“? Wer ist für die Komposition zuständig? Greift der Komponist auf bereits vorhandenes Material zurück? Wechselt er zwischen verschiedenen Genres während der Aufführung? Zu welchem Zeitpunkt kommt die Musik zum Einsatz?

All diese Fragen weckten mehr und mehr meine Begeisterung an diesem Thema. In den ersten Gesprächen mit meiner Betreuerin kamen wir auch auf die Geschichte der Schauspielmusik zu sprechen und sie wies mich darauf hin, dass das Thema Schauspielmusik an sich ein bis zum jetzigen Zeitpunkt wenig erforschtes Gebiet in der Musikwissenschaft ist. Beim Auseinandersetzen mit der historischen Materie fiel mir auf, dass sich meine Fragen beinahe 1:1 auf die Schauspielmusik im 19. Jahrhundert anwenden lassen. Die Reichhaltigkeit des Themengebietes wurde mir schon bei den ersten Recherchen bewusst, galt Wien doch schon in der damaligen Zeit als *die* Theater- und Musikstadt Europas. Beinahe jedes Theater war mit einem eigenen Orchester ausgestattet und eine Aufführung ohne Musik, in welcher Form und welchen Ausmaß auch immer, undenkbar. Ob als reiner Pausen- oder Umbauzeitenfüller, aber auch in direkter Verbindung mit der Handlung: Musik erweckte die Theateraufführung in gewisser Weise erst zum Leben. Zwei Aspekte, welche mich dabei im Speziellen interessierten waren die Rolle der Musik im Theater, bezogen auf ihre Funktionen und Einsatzmöglichkeiten sowie das Leben der (Theater-)Kapellmeister im Theaterbetrieb. Die Unmengen an verschiedensten Theatern sowie alternativen Aufführungsstätten, die zahlreichen Stückgattungen und die Vielzahl an Komponisten standen leider von Beginn an im Gegensatz zur Quellen- und Forschungslage, dadurch wurde mir bald klar, dass diese Arbeit nur eine erste Bestandserhebung der Schauspielmusik und ihrer Komponisten im Wien des 19. Jahrhunderts sein kann.

An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank meiner Betreuerin Frau Dr. Margareta Saary, die sich stets für alle Fragen und Anliegen Zeit nahm und mir mit hilfreichen, fachlichen Hinweisen zur Seite stand.

Ungemein dankbar bin ich auch meiner Freundin Mag. Ursula Leitner für die gemeinsamen Gespräche, Diskussionen, Aufmunterungen und die Unterstützung in jeglicher Hinsicht.

Ferner möchte ich mich auch bei meinem „Goti“, Angelika Safron für das Lesen und Korrigieren zahlreicher Seiten sowie die motivierenden Telefonate bedanken. Ein großes Dankeschön gilt auch meiner Studienkollegin und Freundin Nina Koller für ihre konstruktiven Anregungen und die Gabe, mir insbesondere in der letzten Phase meiner Arbeit immer wieder die „richtigen“ Fragen zu stellen.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinen Eltern, Irmgard und Hans Maierbrugger bedanken, die mich stets in meinem Weg positiv bestärkten und auf deren Rückhalt und Hilfe ich im Laufe meines Studiums immer zählen konnte und heute noch kann.

Ferner gilt ein herzlicher Dank meiner Freundin Claudia für die vielen ermutigenden Worte und ihre mentale Unterstützung.

1 Einleitung: Forschungsfragen und Quellenlage

Der Beweggrund für diese Arbeit war, einen Überblick über das umfangreiche Gebiet der Theatermusik mit ihren Komponisten im Wien des 19. Jahrhunderts zu geben. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit lag dabei darauf, sich nicht auf einen bestimmten Komponisten zu spezialisieren sondern die Vielfalt an unterschiedlichen namhaften und auch weniger bekannten Komponisten, welche Schauspielmusik komponiert haben, darzustellen. Die ursprüngliche Ausgangsfrage nach den Komponisten, welche im Wien des 19. Jahrhunderts für die Produktion von Theatermusik verantwortlich waren, hat unmittelbar weitere Forschungsfragen aufgeworfen, welche in der vorliegenden Arbeit beantwortet werden sollen. Zu aller erst war es entscheidend, einen klaren Überblick über die Anzahl an wirkenden Theatermusikkomponisten zu erlangen, welche die im Anhang beigefügte „Tabelle der Theatermusikkomponisten“¹ geben soll. Die Basis für die Erstellung dieser Tabelle liegt den Aufzeichnungen in *Stiegers Opernlexikon* zu Grunde und wurde in Bezugnahme auf zentrale Lexika um biographische Details erweitert. Bei der Erfassung der Daten wurden neben den biographischen Angaben der Komponisten auch deren soziale Herkunft, ihre musikalische Ausbildung sowie der Weg ans Theater berücksichtigt. Überdies war es auch wichtig herauszufinden, an welchen Theatern die Komponisten gewirkt und welche Stückgattungen sie vertont haben. Abschließend wurden noch die ungefähre Anzahl an (Theatermusik-)Kompositionen sowie der Auführungszeitraum und die Präsenz der Komponisten, mit Hilfe von für das Thema relevanten Lexika überprüft.

Um die erhaltenen Ergebnisse entsprechend interpretieren zu können, mussten jedoch vorab weitere Problemstellungen gelöst werden. Zunächst war es wichtig zu klären, in welchem historisch-politischen und gesellschaftlichen Umfeld die Komponisten jener Zeit gewirkt haben und welche Auswirkungen jene Entwicklungen auf die Musik- und Theaterwelt der damaligen Zeit hatten. Des Weiteren musste geklärt werden, wie es um die Wiener Theaterlandschaft im 19.

¹ Siehe Anhang S. 117-137

Jahrhundert bestellt war, welche Theaterbühnen in der damaligen Zeit primär präsent waren und welche Spielstätten außer den großen Bühnen in der Inneren Stadt noch für die Aufführung von Sprechtheaterstücken und anderen musikuntermalten Aufführungen genutzt worden sind. Die Beantwortung dieser Aufgabenstellung führt unmittelbar zum nächsten Fragenblock, der sich mit den einzelnen Stückgattungen, welche von den Theatermusikkomponisten vertont worden sind, auseinandersetzt. Welche Theatergattungen sind an den Wiener Bühnen jener Zeit dargeboten worden und auf welche Art und Weise lassen sie sich voneinander unterscheiden? Ist eine Bevorzugung bestimmter Stückgattungen ersichtlich? Des Weiteren war es wesentlich, kurz auf die Entwicklung des Wiener Volkstheaters ab der Jahrhundertmitte einzugehen, da einige Veränderungen innerhalb des Theaterbetriebes auch Auswirkungen auf die Stückgattungen gezeigt haben.

Ausgehend von den Ergebnissen der vorherigen Kapitel steht nun die Theatermusik an sich im Mittelpunkt. Als Einführung in dieses umfangreiche Themengebiet soll erneut ein kurzer historischer Abriss, der die Entwicklung der Theatermusik im abendländischen Raum bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts darstellt, dienen. Nach der historischen Erläuterung des Begriffs galt es nun zu klären, welche Definition für Theatermusik sich im Rahmen dieser Arbeit als schlüssig erweist und inwiefern sie sich von den Bezeichnungen Oper, Operette, Musical und Ballett, welche dem Musiktheater zugeordnet werden, unterscheidet. Außerdem stellte sich auch die Frage nach den verschiedenen Arten von Theatermusik und wie jene innerhalb eines Sprechtheaterstücks eingesetzt werden.

Der letzte Teil der Arbeit setzt sich mit den (Theatermusik-)Komponisten im Speziellen auseinander. Welche Aufgabe übernehmen die (Theater-)Kapellmeister im Theater und welche Position nehmen sie innerhalb der Theaterhierarchie ein? Bevor jedoch die einzelnen Komponisten an sich mehr oder weniger umfassend besprochen werden ist auf Grund der Vielzahl an Komponisten eine weitere Unterteilung notwendig. Die Grundlage für jene Unterteilung ergibt eine grobe Einreihung der Komponisten in drei Zeiträume. So stehen am Beginn prägende Theatermusikkomponisten im Zeitraum von 1800 bis etwa 1860, gefolgt von weiteren, bedeutsamen Theatermusikkomponisten nach 1860. Den Abschluss bildet eine Gruppe von Theatermusikkomponisten die ab

dem Beginn des 20. Jahrhunderts für die Komposition von Schauspielmusik verantwortlich gewesen sind.

Zusammenfassend lassen sich folgende Fragestellungen festhalten:

- Welche Komponisten sind an den Wiener Bühnen im Laufe des 19. Jahrhunderts für die Produktion von Theaternmusik verantwortlich gewesen?
- An welchen Spielstätten in Wien werden die Schauspielmusiken der einzelnen Komponisten aufgeführt und welche Stückgattungen werden vorrangig vertont?
- Was ist Theaternmusik und inwiefern unterscheidet sich jene Gattung im Rahmen der Arbeit von anderen Gattungen des Musiktheaters?
- Welche Funktionen und Aufgaben kann Theaternmusik im dramatischen Text übernehmen?
- Welche Aufgabe übernehmen die (Theater-)Kapellmeister als Komponisten im Theater und welche Position nehmen sie innerhalb der Theaterhierarchie ein?

Alle auftauchenden Fragen konnten im Zuge dieser Diplomarbeit mehr oder weniger vollständig beantwortet werden, da das umfassende Gebiet der Theaternmusik im 19. Jahrhundert in der Musikwissenschaft bis zum heutigen Zeitpunkt kaum erforscht ist. Auf Grund der spärlichen Quellenlage beziehen sich die Hauptaussagen der gesamten Arbeit in erster Linie auf zwei musikwissenschaftlichen Quellen. Zum einen handelt es sich dabei um *Stiegers Opernlexikon*, wobei hier primär der Komponistenkatalog und in weiterer Folge auch der Titelkatalog sowie das Librettistenverzeichnis Aufschlüsse über das Schaffen und Wirken der Theaternmusikkomponisten lieferten. Zum anderen gaben diverse Zeitschriftenartikel der im Zeitraum von 1900 – 1907 in Österreich publizierten *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung* Informationen über das Leben der Kapellmeister preis. Auf der Basis jener zwei Quellen konnten nicht nur biographische Details über viele Komponisten in Erfahrung gebracht werden, sondern teilweise auch ein Einblick in die Lebensumstände der (Theater-)Kapellmeister gewährt werden. Wieder andere Komponisten mussten leider auf

Grund der unzureichenden Quellenlage unberücksichtigt bleiben bzw. war es kaum möglich Informationen zu ihrer musikalischen Ausbildung zu erhalten oder ihren Weg ans Theater zu beschreiben. Abschließend ist noch zu erwähnen, dass angesichts der schlechten Quellenlage die im Anhang beigefügte Tabelle leider keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

2 Historische und politische Hintergründe im 19. Jahrhundert und ihre Einflüsse auf das Musik- und Theaterleben in Wien

Die gesamte Vielfalt der Geschehnisse im 19. Jahrhundert und ihre Auswirkungen auf die Bevölkerung lassen sich nur schwer zusammenfassen. Sie sind jedoch durchgehend geprägt von den aufklärerischen Ideen vergangener Jahrzehnte und dem für das Jahrhundert typisch aufkommenden romantischen Geist. Nicht nur entscheidende politische Ereignisse, welche schlussendlich das Auflösen einer ganzen Monarchie zur Folge haben, sondern auch das Beleben der Wirtschaft durch den Beginn der industriellen Revolution und die Nutzung neuer technischer Möglichkeiten führen letztendlich auch zu grundlegenden Veränderungen in der sozialen Struktur der Gesellschaft und im kulturellen Leben der Menschen.

Die erste Hälfte des Jahrhunderts ist in politischer Hinsicht vor allem durch drei große Ereignisse gekennzeichnet. Erstens kommt es mit den zwei Pariser Friedensschlüssen zur Verbannung Napoleons und somit zum Ende der französischen Revolution, wobei deren Ideen und Gedanken noch das gesamte 19. Jahrhundert beeinflussen. Der zweite große Einschnitt beginnt mit der Neuordnung Europas durch die Beschlüsse des Wiener Kongresses im Jahre 1814/15 unter der Leitung von Fürst Metternich, welcher bis 1848 die Politik im Land entscheidend mitbestimmt. Sein Hauptanliegen ist die Erhaltung der Dynastie und die Weiterführung dieses Staatsgedankens zu einer kulturellen Einheit im gesamten Herrschaftsgebiet, doch allein die sprachlichen Barrieren, die unterschiedliche ethnische Herkunft der Menschen sowie die nicht vorhandene gemeinsame Geschichte der einzelnen Länder, Provinzen und Stadtstaaten machen dieses Vorhaben schwierig. Das dritte wichtige Ereignis ist die Verbindung von Kaiser Franz I., Alexander I. und Friedrich Wilhelm II., im Jahre 1815 zur *Heiligen Allianz*. Diese Verbindung basiert auf der Vorstellung eines gemeinsamen Christentums mit seinen gelebten Grundsätzen, und einer daraus resultierenden solidarischen Einheit Europas.²

² Vgl. Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs, 2. Aufl., 2. Bd., Wien (u.a.), 1953, S. 295-302

Bis zur Revolution im Jahre 1848 strebt Metternich nach einer ruhigen und gemäßigten Entwicklung im Reich, die zur materiellen Besserstellung und somit zu einer zufriedeneren Bevölkerung führen soll. Aus diesem Gedanken der wiederkehrenden Sicherheit und Ruhe entsteht das Bürgertum des Wiener Vormärz, die Zeit des Wiener Biedermeier. Kennzeichnend für diese, vor allem kulturell betonte Zeitspanne ist ein aufstrebendes und gebildetes Bürgertum, welches die typische bürgerliche Behaglichkeit lebt. Dies drückt sich beispielsweise in einer hohen Wertigkeit des Familienlebens und einem gehobenen Lebensstil aus, welcher sich insbesondere in Mode- und Wohnungs- bzw. Einrichtungsfragen zeigt. Ebenso wesentlich für die bürgerliche Familie ist die Geselligkeit im intimen Kreis, welche meistens durch Haus- bzw. Kammermusik begleitet wird. Weitere Merkmale sind das Aufkommen einer Salon- und Kaffeehauskultur sowie ein reges Theaterleben in den Spielstätten der Innenstadt, als auch in den Wiener Vorstadttheatern. Die Inhalte der aufgeführten Stücke sind in erster Linie unterhaltend und nicht belehrend, was den Vorstellungen des Publikums entgegenkommt. Darüber hinaus unterliegen sämtliche Dramentexte sowie alle zum öffentlichen Gebrauch gedachten Schriften einer strengen, vom Staat verordneten und der Polizei kontrollierten Zensur. Ausschlaggebend dafür ist die ständige Angst des Kaisers vor neuen revolutionären Ideen in der Bevölkerung. Eine Veränderung der Situation beginnt erst mit der Einführung der Pressefreiheit im Mai 1848, auch wenn jene mehr schriftlich fixiert ist als sie praktisch umgesetzt wird.³

Trotz strenger Kontrollen setzen sich die Schauspieler teilweise in spontanen Stegreifimprovisationen auf der Bühne über die Auflagen der Zensur hinweg. Johann Nestroy gilt mit seinen zeitkritischen Stücken, welche auch erste revolutionäre Gedanken beinhalten, als einer der bedeutendsten Dramatiker dieser Zeit. Zur Zensur bzw. zu den ausführenden Zensoren äußert er sich beispielsweise folgendermaßen:

„ [...] Ein Censor is ein Menschgewordener Bleysteften oder ein Bleistiftgewordener Mensch; ein Fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse

³ Vgl. Domandl, Hanna: Kulturgeschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis 1938, Wien, 1992, S. 372-381

des Geistes, ein Krokodil was an den Ufern des Ideenstromes lagert, und den darin schwimmenden Literaten die Köpfe abbeißt.“⁴

Weiters zählen Ferdinand Raimund, einer der Hauptvertreter des Wiener Volksstücks sowie Adolf Bäuerle, Erfinder des Parapluiemacher *Staberl* und Gründer der *Theaterzeitung* als wichtige Dramen- und Textautoren in der ersten Jahrhunderthälfte. Als weitere Zeitgenossen und Vertreter des Wiener Volksstücks gelten unter anderem Karl Meisl und J. A. Gleich.⁵

Nicht zuletzt beschäftigen sich auch die Dramen Franz Grillparzers mit politisch aktuellen Themen. Seine Stücke kombinieren einerseits kritisches und aufklärerisches Gedankengut, aber andererseits auch eine Verbundenheit zum Vielvölkerstaat und der Dynastie.⁶

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Bedeutung des Wiener Theaters in der Gesellschaft hoch einzuordnen ist. Es dient nicht nur als Treffpunkt für Anstandsbesuche oder als Lückenfüller für die Zeit zwischen Tee und Abendessen, sondern auch als öffentlicher Treffpunkt für Geschäftsleute und Ausländer, welche die Theaterbesuche für das Knüpfen erster Kontakte nutzen. Ebenso ist die Möglichkeit sich als Gruppe legal an einem öffentlichen Ort aufzuhalten, ohne sofort von der Polizei kontrolliert zu werden, ein weiterer Vorteil des Theaterbesuchs.⁷

Auch auf dem Gebiet der Musik bilden sich in Wien für Komponisten und Musiker viele neue Möglichkeiten um vielfältig zu wirken, und so wird die Stadt im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Mittelpunkt des musikalischen Schaffens in Europa. Das konstante Bevölkerungswachstum schließt auch einen regen Zuzug von Musikern mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund und musikalischen Ausbildungen, unter anderem aus Böhmen, Mähren, Schlesien, Ungarn, Deutschland und Italien mit ein. Diese neu aufkommende Vielfalt belebt nicht nur

⁴ Nestroy, Johann N.: Freiheit in Krähwinkel, 1848, 1. Akt, 14. Szene, in: McKenzie, John (Hg.): Johann Nestroy/ Historisch kritische Ausgabe, Stücke 26/I, Wien, 1995, S. 26 f.

⁵ Vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. Aufl., Wien (u.a.), 1990, S. 384-387

⁶ Vgl. Ebenda.: S. 388

⁷ Vgl. Hanson, Alice M.: Die zensurierte Muse/ Musikleben im Wiener Biedermeier, in: Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 15, Wien (u.a.), 1987, S. 87 f.

das Schaffen praktizierender Musiker, sondern unter anderem auch die Herstellung von Musikinstrumenten bzw. den Instrumentenbau.⁸

Weiters fördert der steigende Bedarf an Notenmaterial, welcher vielfach für die Haus- und Kammermusik benötigt wird, den Musikdruck. Ebenso ist das Aufkommen von Musikverlagen wie der *Diabelliverlag* des gleichnamigen Komponisten Antonio Diabelli, eine weitere bedeutende Entwicklung dieser Zeit. Insgesamt zeigt sich in der Stadt ein starker Zuwachs auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik. Besonders der Wiener Walzer, dessen Beliebtheit seit dem *Wiener Kongress* immer mehr zunimmt, ist aus dem Wiener Kultur- und Gesellschaftsleben nicht mehr wegzudenken. Dazu tragen vor allem seine beiden Hauptvertreter, Josef Lanner und Johann Strauß (sen.) bei. Auf dem Gebiet der sogenannten ernsten Musik kehrt in Wien, nach dem Tode Franz Schuberts im Jahre 1828 eine ruhigere Phase ein. Zwar sind Komponisten wie Johannes Brahms oder Anton Bruckner aus diesem Kontext nicht wegzudenken, jedoch kommt Brahms schon als angesehener Künstler nach Wien und Bruckners Werk erfährt erst später die verdiente Anerkennung.⁹

Die Ruhe und Behaglichkeit des hochstrebenden Bürgertums im Biedermeier, die Lust am Vergnügen und unbeschwertem Musik- und Theatergenuss wird jedoch durch die aufkommende industrielle Revolution in den 1830ern erstmals erschüttert. Die Nutzung der Dampfkraft, die Entwicklung und der Ausbau des Eisenbahnnetzes führen zu neuen Handelswegen und Handelsverträgen im Ex- und Import. Die alten Formen der Arbeit beginnen sich durch die technischen Entwicklungen und die neuen wirtschaftlichen Bedingungen immer mehr aufzulösen und der alte Aufbau der Bevölkerung entspricht nun nicht mehr den Bedürfnissen der Zeit. Diese Veränderungen werden nicht nur im Adel und Bürgertum spürbar, sondern vor allem in den unteren Gesellschaftsschichten. Die Bauern leiden unter wenig ertragreichen Erntejahren, die Arbeiter klagen über

⁸ Vgl. Hanson, Alice M.: Die zensurierte Muse/ Musikleben im Wiener Biedermeier, in: Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 15, Wien (u.a.), 1987, S. 18 ff.

⁹ Vgl. Antonicek, Theophil: Wien, VII. 19. Jahrhundert, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite Ausgabe, Sachteil, Bd. 9, Kassel (u.a.), 1998. Sp. 2011 ff.

immer schlechter werdende Lohnverhältnisse und die geringe Unterstützung durch den Staat.¹⁰

So bemerkt schon Nestroy in seinem Stück *Der Schützling*, das 1847 im Theater in der Leopoldstadt, kurz vor dem Ausbruch der Revolution, uraufgeführt wird:

„Der Fortschritt is halt wie ein neuentdecktes Land: [...] das Innere noch Wildnis, Steppe, Prärie. Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist.“¹¹

Die aufkommende Unzufriedenheit mit dem Polizeistaat und der Zensur, das Stagnieren von Industrie und Handel und die schlechte wirtschaftliche Konjunktur fördern die Angst vor der drohenden Arbeitslosigkeit. Die Hoffnung der Arbeiter auf einen besseren Lebensstandard bleibt weitestgehend ein unerfüllter Wunsch. Stattdessen wird die meist eintönige Arbeit nicht nur schlecht bezahlt, sondern auch die sozialen Umstände in den Fabriken, besonders die langen Arbeitszeiten und die knappe Freizeit sowie die Unterbringung in Massenquartieren, sind für die Arbeiterschaft immer weniger tragbar. Schlussendlich führt eine, durch die Missernte der Jahre 1845 bis 1847 ausgelöste Hungerkrise zu einer massiven Erhöhung der Lebensmittelpreise und die Lebensumstände der Bevölkerung verschlechtern sich so drastisch, dass die Revolution im Jahre 1848 nicht mehr aufzuhalten ist. Die Forderungen nach einer Verfassung, politischer Mitbestimmung und die Sicherung der bürgerlichen Grundrechte werden in der Bevölkerung immer größer.¹²

Zwar hat die Revolution eine rechtliche Gleichstellung der Bauern durch die Abschaffung der Grundherrschaft bewirkt und bildungspolitische Bestrebungen gefördert, aber die sozialen und nationalen Zustände, die Lebensverhältnisse der Arbeiter und die Kluft zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten bleiben weitestgehend gleich. Mit dem neuen Kaiser, Franz Josef I., welcher im Dezember des Revolutionsjahres für die nächsten 68 Jahre die Führung im Land übernimmt, beginnt nun vorerst ein Jahrzehnt des Neoabsolutismus. Eine Folge dieser politischen Entwicklung ist die zögernde Umsetzung neuer Ideen in der Monarchie. Lediglich der Baubeginn der Ringstraße im Jahre 1858 und die

¹⁰ Vgl. Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs, 2. Aufl., 2. Bd., Wien (u.a.), 1953, S. 325-333

¹¹ Nestroy, Johann N.: *Der Schützling*, 1847, 4. Akt, 1. Bild, in: Burgtheater Wien: Programmbuch, Nr. 46, Wien, 1989, S. 128f.

¹² Vgl. Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs, 2. Aufl., Wien, 2001, S. 230 u. S 275-278

Gewerbefreiheit von 1859 sind richtungsweisende Modernisierungsbestrebungen dieser Zeit. Erst der österreichisch- ungarische Ausgleich im Jahre 1866 und die Unterzeichnung einer endgültigen Verfassung im darauffolgenden Jahr garantieren die bürgerlichen Grundrechte, trotz der Herrschaft des Kaisers.

Die sich langsam erholende Wirtschaft wird jedoch vom Börsenkrach 1873 und der daraus resultierenden Wirtschaftskrise erneut erschüttert. Diese Ereignisse wirken sich auch auf das Theaterleben in Wien aus, was insbesondere an sinkenden Besucherzahlen und den in späterer Folge daraus entstehenden finanziellen Problemen der einzelnen Spielstätten zu sehen ist. Trotz der wirtschaftlichen Probleme geht die industrielle Produktion jedoch nicht zurück und im Laufe der 1880er kommt es zu vielen Gründungen neuer Industrien.¹³

Neben Fortschritten in der Kältetechnik, dem ersten Aufkommen von Brauereien und der Verdrängung des Zuckerimports durch die heimische Zuckerrübenindustrie, erlebt vor allem die Papier-, Bau- und Möbelindustrie einen starken Aufschwung. Durch den Umstieg von Hadern- auf Holzprodukte wird erstmals eine Massenproduktion von Papier für Presse, Schule, Behörden und das Musik-, Theater- und Verlagswesen ermöglicht. Ebenso entwickelt sich die Elektrizitätswirtschaft in der Stadt. Die Straßenbahn, öffentliche Anlagen und private Haushalte können erstmals elektrisch beleuchtet werden. Diese Modernisierungen wirken sich auf das kulturelle Leben in Wien aus. Bis zum verheerenden Ringtheaterbrand, ausgelöst durch eine Gaslichtexplosion im Jahre 1881, der vielen Menschen das Leben gekostet hat, sind viele Theatersäle noch mit Gaslicht beleuchtet worden. Als Folge dieser Katastrophe wird eine Umstellung der Spielstätten auf elektrisches Licht und der Einbau eines *Eisernen Vorhangs*¹⁴ zur Pflicht.¹⁵

Die neuen Beleuchtungsmöglichkeiten führen auch zu einer anderen Wahrnehmung des Bühnenbereichs, da nun nicht mehr nur der gesamte

¹³ Vgl. Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs, 2. Aufl., Wien, 2001, S. 281-284

¹⁴ Der eiserne Vorhang (auch Kurtine) ist ein feuersicherer und rauchdichter Vorhang, der bei Feuergefahr die Bühne vom Publikumsbereich trennt.

¹⁵ Vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. Aufl., Wien (u.a.), 1990, S. 447-451

Publikums- und Bühnenbereich, sondern lediglich das Geschehen auf der Bühne hell ausgeleuchtet wird.¹⁶

Inhaltlich bzw. die Geschehnisse der Zeit kritisch betrachtend, knüpfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Dramatiker wie Ludwig Anzengruber, Eduard von Bauernfeld, Ferdinand Kürnberger oder Arthur Schnitzler an die vorhergegangene Generation von Autoren an. Die meist heiter bis ernsten Volksstücke spielen im bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Milieu und ihre Inhalte sind kultur- und zeitkritischer Natur.

So behandelt beispielsweise ein Dialog aus dem Volksstück *Der Pfarrer von Kirchfeld* von Ludwig Anzengruber aus dem Jahre 1870 zwischen Graf von Finsterberg und seinem Revierjäger Lux die Problematik der Standesunterschiede in Form eines Gleichnisses „Vom Wald und dem Unterholz“, folgendermaßen:

„FINSTERBERG [...] Die göttliche Weltordnung, Lux die ist wie Sein Wald, [...] da ist nichts gewaltsam gemacht, [...] Da stehen die gewaltigen vielhundertjährigen Stämme, die durch die Sonne Gottes großgezogen worden sind, da stehen sie weit gebreitet auf dem Boden, der ihnen gehört, da sie in ihm wurzeln, und dehnen sich durch den ganzen Raum, [...], und das ist ihr Recht, denn den brauchen sie, aus dem stehen sie – weiß Er nun, Lux, warum das Unterholz ihnen nicht über den Kopf wachsen kann?

LUX [...] weil sie ihm den Raum dazu vorwegnehmen. Wenn der Regen vom Himmel fällt, so nehmen die Kronen das meiste weg und das Unterholz mag sich getrösten; wenn's nicht regnet, so tröpfelt's doch; und in der Erde rücken sie mit starken Wurzelästen die schwachen Fäserchen beiseit'.

FINSTERBERG [...] so ist's, das ist die Weltordnung, das ist der Ständeunterschied; wie die großen Waldbäume das Unterholz vor dem Sturm, so schützen wir die Leute, wie Er ist, vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit! [...] Sag' Er mal, Lux, wenn so ein Unterholz über die andern hinauschießt, daß Er befürchten muß, es fährt Seinen alten Kernstämmen mit den Aesten in die Quere, was thut Er da?

LUX Versetzen, Excellenzherr, natürlich, versetzen den Waldverderber.“¹⁷

Weiters zählen auch die Werke Arthur Schnitzlers zu den Wichtigsten des ausgehenden Jahrhunderts. Der selbst aus dem jüdischen Bürgertum

¹⁶ Vgl. Domandl, Johanna: Kulturgeschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis 1938, Wien, 1992, S. 374

¹⁷ Anzengruber, Ludwig: *Der Pfarrer von Kirchfeld*, 1870, 1. Akt, 1. Szene, in: Neumann, Carl, W. (Hg.): *Ludwig Anzengruber/Ausgewählte Werke in vier Bänden*, Bd. 4, Dramen, Leipzig, 1927, S. 9 f.

stammende Autor setzt sich insbesondere mit antisemitischen Fragen und den sozialen Probleme in zwischenmenschlichen Beziehungen auseinander. Als Spielstätten können sich in dieser Zeit neben dem *Burgtheater* unter der Direktion von Heinrich Laube, vor allem auch das *Carltheater* (vormals *Theater in der Leopoldstadt*) und das *Theater an der Wien* durchsetzen.¹⁸

Auch im Bezug auf die Musik sind neue Tendenzen im ausgehenden Jahrhundert bemerkbar. Es sind Komponisten wie Johann Strauß (jun.), Franz von Suppé, Carl Millöcker, Carl. M. Ziehrer und Richard Heuberger, welche die Theater- und Unterhaltungsmusik in Wien weitestgehend bestimmen. So erlebt der Wiener Walzer durch seinen „König“ Johann Strauß (jun.) seine Hochblüte und die Wiener Operette vereint eben diese Walzermelodien mit den Ideen des Wiener Volkstheaters und den typischen Wienerlied-Traditionen. Aber auch Komponisten wie Hugo Wolf, Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg oder Anton Webern, welche musikalisch neue Wege beschreiten, machen auf sich aufmerksam.¹⁹

Nicht nur das kulturelle Leben, die Industrie und Wirtschaft erleben einen weiteren Aufschwung im ausgehenden Jahrhundert, auch die Bevölkerung Wiens wächst zusehends und bis zum Beginn des ersten Weltkrieges leben ca. 2,2 Millionen Menschen in der Stadt. Trotz des steigenden Antisemitismus, vor allem gegen die jüdische Bevölkerung bleibt Wien eine stark assimilierende Stadt, wobei sich die Menschen immer mehr in den Außenbezirken und weniger in der Innenstadt niederlassen, da in den Gebäuden der Innenstadt vermehrt Geschäftslokale und Ämter untergebracht werden.²⁰

Weitere Umstellungen gibt es auch auf dem Gebiet der Erziehung und Wissenschaft. So wird zum Beispiel die Schulpflicht auf acht Jahre festgelegt, der Ausbau von Fachschulen auf Grund der neuen Wirtschafts- und Industriezweige gefördert sowie die Lehr- und Lernfreiheit an den Universitäten eingeführt. Des

¹⁸ Vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. Aufl., Wien (u.a.), 1990, S. 466 ff.

¹⁹ Vgl. Domandl, Johanna: Kulturgeschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis 1938, Wien, 1992, S. 547 f.

²⁰ Vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. Aufl., Wien (u.a.), 1990, S. 442 f.

Weiteren ist die aufkommende Förderung in der Frauenbildung eine entscheidende Veränderung in der Monarchie.²¹

Die bereits genannten Neuerungen und Fortschritte haben schließlich auch die Entstehung der Arbeiterbewegung, die ihren selbstständigen Anfang ab den 1860ern nimmt, beeinflusst. Die offizielle Vereinsfreiheit von 1867 führt zur Bildung legaler Gewerkschaften und besonders die Arbeiterbildungsvereine setzen sich für die Schul- und Weiterbildung des bis dahin vernachlässigten Proletariats ein. Weitere Erfolge dieser Bewegung sind ein Verbot der Kinderarbeit, die Einführung einer Unfall- und Krankenversicherung und die Verkürzung der Arbeitszeiten. Besonders letzteres führt zu einem Beleben der Freizeitgestaltung in der arbeitenden Gesellschaft. Zwar hat sich der Lebensstandard der Arbeiter weitestgehend nicht verbessert, aber dennoch wird die neu entstandene Freizeit unter anderem für Besuche im Wirtshaus, Vergnügungen im Wiener Prater oder Theaterbesuche genutzt.²²

Alle diese positiven Entwicklungen im Land, der sich langsam ausbreitende Friede sowie die Einheit Europas werden jedoch durch die Ermordung des Thronfolgers Erzherzog Ferdinand und seiner Frau Sophie in Sarajevo, im Jahre 1914, abrupt beendet. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges im selben Jahr ist somit nicht mehr zu verhindern und der Zusammenbruch der Monarchie nur mehr eine Frage der Zeit.²³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die politischen, sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen in Österreich und speziell im Wiener Raum auch einen entscheidenden Einfluss auf das Leben und Wirken der (Theatermusik-)Komponisten haben. Vor allem der hohe Stellenwert des Theaters in der Wiener Gesellschaft, welcher das ganze 19. Jahrhundert hindurch besteht, führt zu einem stetigen Emporkommen neuer Spiel- und Aufführungsstätten sowie dem Entstehen einer echten Wiener Theaterindustrie.

²¹ Vgl. Vgl. Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8. Aufl., Wien (u.a.), 1990, S. 458 f.

²² Vgl. Domandl Johanna: Kulturgeschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis 1938, Wien, 1992, S. 418 f.

²³ Vgl. Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs, 2. Aufl., 2. Bd., Wien (u.a.), 1953, S. 543 f.

Ein Grund für diesen Bedarf an Vergnügungsstätten für die Wiener Bevölkerung ist der Wunsch nach leichter Unterhaltung und Ablenkung vom eintönigen Alltag, welcher sich schon in der Zeit des Biedermeier bemerkbar macht. Aus diesem Grund steigt auch der Bedarf an allen Arten von Schauspielmusiken, da für die bestehenden Aufführungsorte, ob nun Innen- oder Vorstadttheater, Prater oder diverse andere Vergnügungsetablissemments laufend neue Theatermusiken benötigt worden sind.

Auch die Entwicklungen in der Papierindustrie und das erste Aufkommen von Musikverlagen zeigen Auswirkungen auf das Schaffen der Komponisten. Durch den Umstieg auf Holzprodukte in der Papierherstellung wird es erstmals möglich Papier in großen Mengen für das Musik- Theater und Verlagswesen herzustellen. Abschließend ist noch zu bemerken, dass die Unterhaltungsmusik in Wien allgemein im Laufe des 19. Jahrhundert, durch das Aufkommen des Wiener Walzers und der Festigung der Wiener Operette im Theater, einen ihrer Höhepunkte erreicht.

2.1 Entscheidende Veränderungen im *Wiener Volkstheater* ab der Mitte des 19. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird weitestgehend von einem „Verfall“, beziehungsweise einem Ende der Weiterentwicklung des *Wiener Volkstheaters* gesprochen. Die Hauptbeweggründe für diese Annahme sollen hier basierend auf den Ergebnissen von Forschungen über *Das Wiener Volkstheater* von Jürgen Hein zusammengefasst werden.

So setzt laut Hein der Beginn eines „Niedergangs“ im *Wiener Volkstheater*, vor allem die Inhalte der einzelnen Stückgattungen betreffend, 1836 mit dem Tod von Ferdinand Raimund ein und nimmt seinen weiteren Verlauf nach dem Tode von Johann Nestroy im Jahre 1862. Ebenso spielen die veränderten sozialen Strukturen in der Wiener Gesellschaft eine Rolle. Im Kern sind damit die Folgen der starken Zuwanderung, wie Überfremdung und die stärkere Herausbildung einer Klassengesellschaft gemeint. Die Verschiebung der Publikumsstruktur und der Wandel des Geschmacks desselben sind insbesondere auf die aufkommenden internationalen und speziell französischen Einflüsse zurückzuführen. Als Beispiel sei hier das immer stärkere Aufkommen der Gattung des Vaudevilles, welches als Ende der Lokalposse angesehen wird, erwähnt.

Des Weiteren sind es auch die allgemeinen Theaterverhältnisse in der Zeit nach 1850 die zu einer Veränderung im *Wiener Volkstheater* führen. Einerseits sind viele, auch privat geführte neue Theater erbaut worden und andererseits bestehende und erfolgreiche Spielstätten umgebaut bzw. neugestaltet worden. So wird beispielsweise das *Leopoldstädter Theater* nach dem Verkauf an den neuen Direktor Carl Carl komplett umgebaut und im Jahre 1847 unter dem Namen *Carltheater* neueröffnet. Auch die Neugestaltungen und Umbauten sowie Führungswechsel an den anderen großen Spielstätten, wie das *Josefstädter Theater* und das *Theater an der Wien* beeinflussen die Entwicklung des *Wiener Volkstheaters*.²⁴

In diesem Zusammenhang steht auch die Theaterordnung von 1850 bzw. die daraus resultierenden Theatergesetze. Die neuen Zensurbestimmungen stellen wieder einen vormärzlichen Zustand her der bis ins Jahre 1918 hinein anhält und den Hein folgendermaßen beschreibt:

„Für jedes Stück musste vor der Erstaufführung eine Genehmigung von einem konzessionierten Theaterdirektor [...] bei der Polizeidirektion eingeholt werden. Da das Theater [...] „ein mächtiger Hebel der Volksbildung“ sei, war neben strafbaren Handlungen auch alles auf der Bühne untersagt, was die Loyalität gegenüber dem Staat und seinen Repräsentanten betraf und geeignet war, die Verfassung, Vaterlandsliebe, Ruhe und Ordnung zu verletzen, Gehässigkeiten zwischen Nationalitäten, Gesellschaftsklassen, Konfessionen, Aufruhr und Demonstrationen hervorzurufen und Anstand, Schamhaftigkeit, Moral, Religion zu beleidigen. Kirchliche Gebräuche, gottesdienstliche Handlungen, geistlicher Ornat und österreichische Amtskleider und Uniformen durften auch nicht auf der Bühne erscheinen; die Anspielung auf lebende Personen und Privatverhältnisse war verboten: [...]“²⁵

Auf Grund dieser neuen, strengen Zensurbestimmungen erfolgt ein merklicher Rückgang an sozial und politisch orientierten Stücken. So heißt es bei Hein weiter: „[...] Stücke und Liedeinlagen [behandeln] mehr und mehr private, allgemeinmenschliche Fälle oder huldigen einer ‚eindeutigen‘ Tendenz, [...]“²⁶, welche für die Zensur als unbedenklich gegolten haben.

Auch die jeweiligen Spielpläne der einzelnen Bühnen spiegeln die erwähnten Veränderungen wieder. So erfolgt eine Anknüpfung an Formen aus der vergangenen Biedermeierzeit, das heißt, im speziellen an J. Gleich, A. Bäuerle

²⁴ Vgl. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997 S. 155-160

²⁵ Ebenda. S. 157

²⁶ Ebenda. S. 157

und K. Meisl sowie später an F. Raimund, J. Nestroy und F. Kaiser. Ferner erfolgt aus der Weiterführung einer eigenständigen Wiener Entwicklung und Einflüssen aus Frankreich, vor allem durch Jacques Offenbach, ein wechselseitiges Näherkommen von Posse, Volksstück und Operette. Ebenso kommt es zu immer häufigeren Aufführungen von Einakterabenden, welche jedoch eher als Verlegenheitslösung angesichts fehlender neuer Stücke und Spielplanpflege oder aber auch gerade wegen der Suche nach neuen dramatischen Formen dargeboten werden. Die in der Zeit vor 1850 schon sehr beliebten Gattungen wie Zauberspiele, Charakter- und Lebensbilder sowie Possen und Volksstücke werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterhin erfolgreich aufgeführt. Auch die Operette kann sich als bedeutende Gattung immer mehr durchsetzen. Ein weiterer Einschnitt der den „Verfall“ des *Wiener Volkstheater* unterstützt ist der Börsenkrach im 1873. Erst acht Jahre später gibt es wieder neue Vorhaben, das *Wiener Volkstheater* zu beleben und bis zum Jahre 1906 werden schließlich vier Volkstheaterbühnen begründet. Es handelt sich dabei um das 1889 eröffnete *Deutsche Volkstheater*, das vier Jahre später begründete *Raimundtheater* sowie das *Kaiser Jubiläumstheater* welches 1898 erstmals bespielt worden ist und schließlich die Eröffnung der *Wiener Freien Volksbühne* im Jahre 1906. Da aber inzwischen die Kluft zwischen dem einfachen Volk und dem Theater immer unüberwindbarer zu sein scheint, erreichen die neuen Spielstätten primär nur mehr das gehobene Bürgertum als Publikum. Auch eine inhaltliche Veränderung macht sich zusehends bemerkbar. So verlieren die einzelnen Theaterstücke immer mehr an ihrer vorher noch typischen Verbindung von Unterhaltung und Kritik bzw. spiegeln sie immer weniger zeitkritische Tendenzen wieder.²⁷

Weitere Untersuchungen bei Hein basieren auf den Ergebnissen der Forschungen von Helga Crößmann²⁸. Laut Crößmann ergibt sich nach ca. 1850 eine neue Verteilung der wichtigsten Gattungen innerhalb der Schreibanweisungen der Theaterdirektoren in Wien. So machen das stark vom französischem Einfluss geprägte Lustspiel und die Posse jeweils gut ein Viertel,

²⁷ Vgl. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 162

²⁸ Vgl. Crößmann, Helga: Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 71/1975, S. 48-63

das Volksstück ca. ein Fünftel und der Schwank etwa ein Achtel der Textmenge aus. Zudem ist noch anzumerken, dass sich das neue Volksstück deutlich von der Posse abgrenzt, auch wenn es teilweise schleifende Übergänge zwischen den Gattungen gibt. So setzt Helga Crößmann, die Inhalte der aufgezeigten Gattungen betreffend fort:

„In der Reihenfolge Lustspiel, Schwank, Posse, Volksstück läßt sich ein zunehmender Realitätsbezug feststellen, der auch die musikalischen Einlagen prägt. Dialekt, Realitätsbezug der Komik sowie Musik- und Gesangseinlagen grenzen diese Formen von Adaptionen französischer Volksstücke ab. Posse und Volksstück assimilieren die fremden Einflüsse der heimischen Kultur.“²⁹

Das Volksstück wird nach Crößmann in zwei große Gruppen, welche sich anhand verschiedener Thematiken voneinander unterscheiden aufgeteilt. Zum einen spricht sie vom „umfangreichen Volksstück“ welches sich zum Teil auch mit historischen Inhalten auseinandersetzt und zu dem die Volkskomödie und Bilder aus dem Volksleben zählen. Zur zweiten Gruppe gehören das Lebens-, Charakter- und Genrebild, welche sich primär mit Zeitproblemen auseinandersetzen. In diesen Stücken dient die Komik der Zeitkritik. Inhaltlich beschäftigt sich das neue Volksstück mit den aufkommenden Fragen der Zeit, welche sich in erster Linie um Themen wie „[...] Lob der Gerechtigkeit und Brüderlichkeit, Kampf gegen den Opportunismus und Standes- Vorurteile, Religion und Nationalität: [...]“³⁰ drehen.

Zusammenfassend ist demnach feststellbar, dass die Veränderungen im *Wiener Volkstheater* ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch mehrere entscheidende Einschnitte, welche zum sogenannten „Niedergang“ des Volkstheaters - vor allem auf den Inhalt der Stücke bezogen - geführt haben, gekennzeichnet sind. Allem voran ist den folgenden Gründen jedoch entgegenzustellen, dass laut Helga Crößmann der Zeitraum jenes „Verfalls“ „[...] eine schöpferische Periode ist, die sich durch Assimilations- und Integrationskraft auszeichne[t] [...]“³¹

Zum einen steht der sogenannte „Verfall“ in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tod Nestroys und Raimunds, zum anderen mit den veränderten sozialen Verhältnissen in der Wiener Bevölkerung. Dazu zählen die ansteigende Zuwanderung sowie die daraus resultierende immer stärkere Herausbildung

²⁹ Hein, Jürgen *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 161

³⁰ Ebenda. S. 161

³¹ Ebenda. S. 162

einer Klassengesellschaft. Dies führt auch zu einer Beeinflussung der gängigen Zuschauerstrukturen, da sich bald ein Wandel des Publikumsgeschmacks bemerkbar gemacht hat. Ein zunehmender Anstieg an internationalen - vor allem französischen - Einflüssen in den Stückgattungen ist unverkennbar. Die Theaterordnung von 1850 beinhaltet jedoch neue Zensurbestimmungen, die einen Rückgang an sozial und politisch orientierten Stücken zur Folge haben. Aus jenen Punkten erfolgt auch eine Neuverteilung der Stückgattungen am Wiener Theatermarkt, welche sich aus den Schreibanweisungen der Theaterdirektoren an die Theaterdichter und Schriftsteller nachvollziehen lässt. Das Lustspiel sowie die Posse machen ein Viertel der Dichtungen aus und das Volksstück ein Fünftel, während der Schwank auf ein Achtel beschränkt war. Ferner ist ersichtlich, dass das Vaudeville nach und nach die Wiener Lokalposse ersetzt. Das Volksstück sowie die Posse, Charakterbild und Lebensbild blieben weiterhin – auch noch nach 1850 - beliebt. Das neue Wiener Volksstück behandelte vordringlich zwei Hauptthematiken, einerseits befasst es sich mit historischen Inhalte und andererseits erfolgt auch eine Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen der Zeit. Als ein weiterer Grund für den Niedergang des *Wiener Volkstheaters* wird das Aufkommen vieler neuer privat geführter Theater sowie Um- und Neubauten von bestehenden Theaterspielstätten angegeben. Erst acht Jahre nach dem Börsenkrach 1873 gibt es wieder Bemühungen neue Volkstheaterbühnen zu begründen. Zu ihnen zählen das *Deutsche Volkstheater*, das *Raimundtheater*, das *Kaiser-Jubiläumstheater* sowie die *Wiener neue Volksbühne*.

3 Die Theaterlandschaft in Wien ab 1850

Vorausgehend ist zu bemerken, dass sich durch die Stadterweiterung und die Eingemeindung der Vorstädte Wiens ab den 1850ern die Grenze zwischen Innen- und Vorstadttheatern verschoben hat und diese somit nicht mehr der vorausgegangenen Zeit des Vormärz bzw. des Biedermeier entspricht.

Die 34 Wiener Vorstädte werden im Jahre 1850 zuerst in sieben und 1861 schließlich in acht Stadtbezirke eingeteilt. Der Verbau des *Glacis*³² und das Niederreißen der Befestigungsanlagen werden von Kaiser Franz Josef I. im Jahre 1857 in Auftrag gegeben und somit kommt es im Laufe der Zeit zu einer Verbindung der Innenstadt mit den Vorstädten und der *Linienwall*³³ gilt als Grenze für das neue Stadtgebiet. Etwas komplizierter gestaltet sich die endgültige Eingliederung der 33 Wiener Vororte. Vor allem die finanziellen Probleme und die schlechte technische Infrastruktur sowie die daraus folgenden sozialen Probleme der stetig wachsenden Arbeiterschaft fördern die Angst vor weiteren Unruhen in Wien. Erst im Jahre 1892 tritt der zwei Jahre vorher festgelegte Beschluss der Eingemeindung der Vororte in Kraft.³⁴

3.1 Die Bühnen Wiens

Neben dem hohen Stellenwert der Oper und dem regen Konzertleben in der Stadt hat sich auch das Sprechtheater als unverzichtbare Institution im kulturellen Leben der Wiener Bevölkerung verankert. Neben den fünf großen Theatern, welche schon seit dem 18. Jahrhundert fester Bestandteil der Stadt sind, werden im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Reihe weiterer Bühnen gebaut und eröffnet.

Diesen, meist privat geführten Spielstätten stehen einerseits mit dem *Burg-* und dem *Kärntnertortheater* die zwei großen Hoftheater sowie andererseits mit dem *Theater an der Wien*, dem *Josefstädter-* und dem *Carltheater* die drei ehemaligen Vorstadtbühnen entgegen.

³² Ehemalige unbebaute Flächen außerhalb der Wiener Stadtmauern, die als freies Schussfeld bei Belagerungen dienen sollten (Quelle: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.g/g424164.htm>, gesehen am 20.08.09)

³³ Wiener Befestigungsanlage, aus dem Jahre 1704, welche zum Schutz vor Angriffen der Türken und Kuruzzen (Ungarn) gebaut worden ist. Heute befindet sich an dieser Stelle die U-Bahnlinie U6, vormals Stadtbahn-Linie (Quelle: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.l/l715000.htm>, gesehen am 20.08.2009)

³⁴ Vgl. Czeike, Felix: Stadterweiterung, in: Historisches Lexikon Wien/ in 5 Bänden, Bd. 5, Wien, 1997, S. 289 f.

3.1.1 Die Wiener Hofbühnen

Das Theater mit all seinen Unterhaltungsmöglichkeiten und Formen ist als wesentliches Element des kulturellen Lebens auch ein fester Bestandteil am Wiener Hof. Die adelige Gesellschaft nimmt nicht nur gern zum persönlichen Vergnügen an Opern-, Ballett- oder Sprechtheateraufführungen teil, sondern nutzt die öffentlichen Auftritte außerdem als Gelegenheit sich dem Volk im angemessenen Rahmen zu repräsentieren.

Das schon am Beginn des 18. Jahrhunderts gegründete *Theater nächst dem Kärntnertor* bzw. das Kärntnertortheater ist eine der zwei namhaften und durchgehend gut ausgelasteten Hofbühnen in der Wiener Innenstadt. Auch wenn jene Bühne und ihre Nachfolgebauten rein für Opern- und Ballettaufführungen genutzt worden sind und somit nicht im engeren Zusammenhang mit dem Sprechtheater stehen, bedarf das k. k. Hof- Operntheater auf Grund seiner hohen Stellung im Wiener Gesellschaftsleben einer Erwähnung ab den Geschehnissen von der Mitte des 19. Jahrhunderts weg.

Nach den vergangenen Unruhen des Revolutionsjahres, und dem kurzen Verlust des k. k. Titels kommt das *Kärntnertortheater* kurz danach wieder unter die Verwaltung des Hofes und das erste Jahrzehnt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts prägen unter anderem die Erstaufführungen der Opern *Lohengrin* und *Tannhäuser* von Richard Wagner. Im selben Zeitraum übernimmt auch der frühere Kapellmeister Carl Eckert den Direktionsposten und setzt den Kapellmeister Franz Doppler als seinen neuen Ballettmusikdirektor ein, welcher auch weiterhin erfolgreiche Zeiten verzeichnen kann. Zu Beginn der 1860er übernimmt der Komponist und Dirigent Matteo Salvi die Leitung der Bühne, bevor er 1867 von dem deutschen Dichter Franz Dinglstedt abgelöst wird. Jener wird auch der erste Direktor der neuen Hofoper (heutige Staatsoper), welche bereits seit 1861 in Planung, und schließlich im Jahre 1869 auf der Ringstraße eröffnet wird. Der letzte Vorhang für die „alte“ Opernbühne fällt im Jahre 1870 mit der Aufführung der Oper *Willhelm Tell* von Rossini und noch im selben Jahr wird das *Kärntnertortheater* zu Gunsten der neuen *Hofoper* abgetragen. Als wichtige Direktoren der neuen Wiener *Hofoper* im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sind einerseits Johann Ritter von Herbeck, welcher auch sechs Jahre das Amt des

Kapellmeisters inne hatte und der Schauspieler Franz Jauner, der auch die Leitung weiterer Wiener Theaterbühnen übernimmt, zu nennen.³⁵

Die zweite Wiener Hofbühne ist das *Hofburgtheater*, welches bis in die Gegenwart nichts an seinem Ansehen und seiner Beliebtheit beim Wiener Theaterpublikum eingebüßt hat. Vor der Eröffnung des Hauses am Ring im Oktober 1888 ist für 150 Jahre das ehemalige Ballhaus am Michaelerplatz als Hofspielstätte genutzt worden. Einer seiner bedeutendsten Leiter, Josef Schreyvogel, welcher das Amt des Direktors von 1814–1832 inne hat, fördert bereits die deutschen Klassiker und nimmt auch erstmals die Werke Franz Grillparzers sowie Stücke von William Shakespeare und spanische Dramen in den Spielplan auf. An die großen Erfolge Schreyvogls schließt erst wieder Heinrich Laube an, welcher ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1876 die Leitung des *Burgtheaters* übernimmt, und dem es in weiterer Folge gelingt das Hoftheater zur ersten Bühne im gesamten deutschsprachigen Theaterraum zu führen.³⁶

Nach der endgültigen Schließung der Spielstätte am Michaelerplatz im Oktober 1888 wird genau zwei Monate später das neue, prachtvolle Haus am Ring mit Franz Grillparzers *Esther* und Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* eröffnet. Zum Erfolg des *Burgtheaters* tragen neben den herausragenden Schauspielern und dem modernen Spielplan, welcher auch Dramatiker aus anderen Ländern miteinbezieht weiters auch die schon zu damaliger Zeit moderne technische Ausstattung des Theaters bei. Auch der Zerfall der Monarchie hinterlässt keine anhaltenden Probleme am Theaterbetrieb der „Burg“ und so entwickelt sich die Spielstätte zur ersten repräsentativen Staatsbühne des Landes.

3.1.2 Theater der ehemaligen Vorstädte und der Vororte Wiens

Neben den renommierten Hofbühnen gibt es auch weitere namhafte Theater die den Geist der Zeit treffen und vom Publikum, vor allem aus der bürgerlichen Gesellschaft sehr geschätzt und gern zur abendlichen Unterhaltung aufgesucht werden.

³⁵ Vgl. Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.) 1983, S. 98 ff.

³⁶ Vgl. Ebenda.: S. 120–134

Eine dieser beliebten, auch schon am Beginn des 19. Jahrhunderts gern besuchten Spielstätten, ist das Theater an der Wien im sechsten Bezirk. Sein Vorläufer, das Freihaustheater, auch Theater auf der Wieden oder Freihaus auf der Wieden genannt, wird im Jahre 1801 zu Gunsten des neuen Theaterbaus, der direkt an der linken Wienzeile liegt, geschlossen und abgerissen. Vor allem die zahlreichen neuen Bühneneffekte, welche durch die moderne technische Ausstattung möglich sind, machen aus der Spielstätte einen Publikumsmagneten. Der hohe Schnürboden, die große Unter- und die tiefe Hinterbühne ermöglichen erstmals, dass Kulissen nicht nur von links und rechts, sondern auch von oben und unten bzw. von hinten auf die Bühne befördert werden können. Die erste Direktion des Hauses übernimmt Emanuel Schikaneder, welcher unter anderem die *Zauberflöte* von W. A. Mozart zu ihrem ersten Höhepunkt führt. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind es in weiterer Folge vor allem die *Gesellschaft der Cavaliere*, Graf Palffy und Karl Carl, die als Direktoren des Theaters das klassische Drama in ihren Spielplan aufnehmen. Direktor Karl Carl schafft es schlussendlich auch, 1831 Johann Nestroy an das Haus zu binden, welcher in Zusammenarbeit mit dem Hauskomponisten Adolf Müller viele Erfolge feiert. Den Umbau in eine Opernbühne als ernsthafte Konkurrenz zur Hofoper nimmt im Jahre 1845 Franz Pokorny in Angriff, aber der große finanzielle Aufwand und die bald folgende Verschuldung des Hauses führen schlussendlich zum Konkurs. Erst durch Friedrich Strampfer erlebt die Bühne in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder einen Aufschwung und die Wiener Operette wird zum fixen Bestandteil des Spielplans. Auch die Volksstücke des Wiener Dramatikers Ludwig Anzengruber erleben in den 1870ern unter der Doppeldirektion Geistinger-Steiner ihre Blütezeit. Der endgültige Umschwung von der Sprechtheaterbühne zur Operettenbühne erfolgt ab der Übernahme des Theaters durch Maximilian Steiner. Er und seine Nachfolger realisieren den Wunsch nach einer Hochburg der Operette mit ihren Hauptvertretern Johann Strauß, Karl Millöcker und Karl Zeller.³⁷

Neben dem Theater an der Wien gilt ferner das Theater in der Josefstadt als eine der wichtigsten Bühnen der Zeit, auch wenn sich insbesondere die zweite Hälfte

³⁷ Vgl. Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.), 1983, S. 185-202

des 19. Jahrhunderts als schwierige Phase für die Spielstätte gestaltet. Die 1788 gegründete und somit älteste Theaterbühne Wiens hat schon in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens mit vielen Umbauten und häufigen Direktionswechseln zu kämpfen. So übernimmt beispielsweise 1827 Karl Carl, zu jener Zeit auch Direktor des *Theater an der Wien*, die Leitung der „Josefstadt“, aber sein Hauptaugenmerk bleibt weiterhin das Theater an der linken Wienzeile. Auch Franz Pokorny, welcher die durch Carl eingeführten Opern wieder durch einen Sprechstückschwerpunkt ersetzt und so Erfolge am *Theater an der Josefstadt* verzeichnen kann, verlässt im Jahre 1845 zu Gunsten des *Theater an der Wien* die Bühne in der Josefstadt. Einen richtigen Aufschwung und das erhoffte Ansehen beim Wiener Theaterpublikum erlebt die „Josefstadt“ erst wieder im Jahre 1885 unter der Leitung des Schauspielers Karl Blasel und ab 1899 mit Josef Jarno. Letzterer, der wie Blasel ebenso als Schauspieler wirkte, festigt nicht nur das Wiener Volksstück sowie Lustspiele und Vaudevilles im Spielplan, sondern nimmt zusätzlich französische und ungarische Boulevardstücke in den Spielplan auf.³⁸

Als dritte große Bühne ist das Carltheater, ehemals Theater in der Leopoldstadt, zu nennen. Die im Jahre 1847 errichtete Spielstätte wird wegen ihres modernen Innenausbaus und der neuartigen Bühnen- bzw. Lichteffekte wegweisend für den Theaterbau des nächsten Jahrzehnts. Obwohl die Eröffnung der Bühne kurz vor dem anbrechenden Revolutionsjahr 1848 erfolgt, lässt sich Direktor Carl Carl nicht entmutigen und schafft es, aus der Volksbühne eines der beliebtesten Theater Wiens zu machen. Nach Karls Tod übernimmt im Jahre 1854 Johann Nestroy für sechs Jahre die Leitung des Hauses und führt neben der Pflege des Wiener Volksstücks auch die erste erfolgreiche Operette im Wiener Raum auf. Durch diese, von ihm geförderte neue Theatergattung kommt es im Laufe der Jahre zur festen Verankerung des Genres am Theater und die Operette beginnt ihren Siegeszug im Wiener Theaterraum. Der Gründer des *Kaitheaters*, Karl Treumann, welches 1863 einem Brand zum Opfer fällt, unterschreibt noch im selben Jahr einen fünfzehnjährigen Pachtvertrag mit dem *Carltheater* und übernimmt ab diesem Zeitpunkt das Amt des Direktors. Unter seiner Leitung wird vor allem der Theater- und Operettenkomponist Franz von Suppé populär.

³⁸ Vgl. Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.), 1983, S. 163–176

Nachdem Treumann sein Direktorenamt im Jahre 1875 niederlegt, kommt es zu häufigen Führungswechseln am *Carltheater*, die unter anderem Friedrich Strampfer, Anton Ascher und schließlich 1872 Franz Jauner an die Führungsspitze stellen. Jauner nimmt diese Position, nachdem er 1875 an die Hofoper wechselt, zehn Jahre später ein zweites Mal ein und schafft es, die Bühne wieder in ein reines Sprechtheater umzuwandeln. Die erhofften Erfolge bleiben jedoch weitestgehend aus und die geringen Besucherzahlen erreichen nicht das gewünschte Einspielergebnis, da das Wiener Theaterpublikum den Namen Jauner noch mit dem verheerenden Ringtheaterbrand 1881 in Verbindung bringt und aus diesem Grund die Bühne weitestgehend meidet. Schließlich wird das *Carltheater* im Jahre 1928 geschlossen und in der Mitte des 20. Jahrhunderts endgültig abgerissen.³⁹

Bestehen einige der bereits erwähnten Bühnen schon seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, so sind es ab den 1860ern insbesondere die neuen, meist privat erbauten Theater, die in der Stadt für Aufsehen sorgen.

Eine der vom Wiener Theaterpublikum meist geschätzten Bühnen ist das 1860 von Karl Treumann eröffnete *Kaitheater* am Franz Josefs Kai im ersten Bezirk. Vor allem der Spielplan, der seinen Fokus auf die Pflege der Operette und der Posse richtet, die elegante und technisch sorgfältige Ausstattung sowie die gute Führung des Theaters sorgen für erfolgreiche Spielzeiten. Besondere Beachtung wird den Stücken von Johann Nestroy zu Teil. Insgesamt kommt es in den drei Jahren des Bestehens des Theaters zu 126 Aufführungen von insgesamt sechzehn seiner Theaterstücke, darunter 74 mit Gastspielen des Autors. Neben den Possen von Nestroy wird auch den sogenannten Einaktern große Aufmerksamkeit geschenkt, da sie sich immer größerer Beliebtheit beim Theaterpublikum erfreuen. Neben den Stückvertonungen von Franz von Suppé werden am *Kaitheater* auch die musikalischen Interpretationen von Komponisten wie Julius Hopp, Carl Binder, Wenzel Müller und Michael Hebenstreit aufgeführt. Ist der Schauspielpart weitestgehend durch Einakter und Wiener Lokalpossen abgedeckt, so dominieren ferner auch die Operetten von Offenbach den Großteil des Spielplans. Die erfolgreichen Jahre des *Kaitheaters* werden jedoch im Jahre

³⁹ Vgl. Keil- Budischwosky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.), 1983, S. 256-265

1863 durch einen schrecklichen Brand jäh beendet, welcher das gesamte Gebäude vollständig zerstört. Nach diesem Unglück wird die Spielstätte nicht wiederaufgebaut und Treumann zieht mit seinem Ensemble in das von ihm für fünfzehn Jahre angemietete *Carltheater* um.⁴⁰

Sieben Jahre nach dem Brand des Kaitheaters übernimmt der im Jahre 1862 aus Deutschland angereiste Friedrich Strampfer nach seiner Direktionszeit am *Theater an der Wien* eine weitere Wiener Stadtbühne. Es handelt sich dabei um das Wiener *Vaudeville Theater*, auch *Tuchlauben-Theater*, ein ehemaliges Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde Wiens im ersten Wiener Bezirk. Nach der Umbenennung in *Strampfer Theater* eröffnet Friedrich Strampfer im Jahre 1871 die Spielstätte neu und es kommt neben der erfolgreichen Aufführung von Schau- und Lustspielen sowie einigen Operetten auch zu zwischenzeitlichen Aufführungen der italienischen Opern- und der türkischen Künstlergesellschaft. Allerdings bleibt der, durch die Weltausstellung im Jahre 1873 erhoffte Besucheransturm auf Grund des Börsenkrachs im selben Jahr so gut wie aus. Im darauffolgenden Jahr verpachtet Strampfer sein Theater an Franz Jauner unter der Bedingung, dass jener es unter dem alten Namen weiterführen muss. Nachdem Strampfer wegen nicht anhaltenden Erfolges noch im September desselben Jahres Konkurs anmelden muss, kommt es im Februar 1875 zur endgültigen Schließung der Bühne. Beachtlich sind jedoch die Aufführungszahlen während der Direktionszeit von Strampfer. Insgesamt werden 786 Aufführungen von Schau- und Lustspielen, Possen, Parodien und Schwänken geboten sowie 383 Darbietungen von Operetten und Opern.⁴¹

Als neue Spielstätte für die „leichte“ Oper und Operette wird 1874 als Ergänzung zur *Hofoper*, die *Komische Oper* auf der Ringstraße eröffnet. Bereits ein Jahr später wird dort unter Heinrich Bohrmann erstmals der Übergang von Opern- zu Schauspielaufführungen geplant. Bohrmann und seine Nachfolger schaffen es jedoch nicht, das Theater erfolgreich zu führen und so wird die *Komische Oper*

⁴⁰ Vgl. Hüttner, Johann: Baugeschichte und Spielplan des Theaters am Franz Josefs Kai, in: Hadamowsky, Franz (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XVII, Wien, 1970, S. 87-106

⁴¹ Vgl. Pemmer, Hans: Das Strampfertheater unter den Tuchlauben und sein Repertoire, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, 19. (79.) Jahrgang, Nr. 4, Wien, 1964, S. 353-366

im Jahre 1876 geschlossen und kurze Zeit darauf vom Wiener Innenministerium aufgekauft. Die neue Direktorin, Karoline Völkel übernimmt für die nächsten drei Jahre die Bühne und setzt ihren Bruder, Friedrich Strampfer, als artistischen Leiter ein. Um spielplanmäßig nicht nur an eine Gattung gebunden zu sein, benennt sie die *Komische Oper* in *Ringtheater* um, doch auch die Aufführung von Wiener Volksstücken und anderen Schauspielen bringen nicht die erwünschten Einspielergebnisse. Bevor Völkel schließlich wegen finanzieller Schwierigkeiten das Theater an Franz Jauner verpachten muss, versucht sie noch mit diversen Gastspielen, unter anderem mit den Damen der türkischen Harems-Tänzerinnengesellschaft, das Wiener Publikum zu begeistern, jedoch ohne bleibenden Erfolg. Der neue Direktor, Franz Jauner welcher schon die Leitung des *Carltheater* und der *Hofoper* inne hatte, lässt das *Ringtheater* vollständig renovieren und eröffnet seine neue Bühne im Oktober 1881. In erster Linie plant er die Aufführung von deutschen und französischen Salonstücken, doch nur zwei Monate nach der Eröffnung kommt es zum verheerenden „Ringtheaterbrand“ der 386 Menschen das Leben kostet. Die Folgen des Brandes und seine Auswirkungen spiegeln sich im gesamten Wiener Theaterleben der folgenden Jahre wieder. Einerseits haben die einzelnen Bühnen mit schlagartig sinkenden Besucherzahlen zu kämpfen, da die Angst der Bevölkerung vor weiteren Bränden oder ähnlichen Unglücken zunehmend steigt, aber andererseits sind die Theaterbesitzer bemüht so schnell wie möglich auch bau- und sicherheitstechnische Maßnahmen und Neuerungen zum Schutz des Publikums einzuführen.⁴²

Eine weitere beliebte Wiener Bühne, die einem Brand zum Opfer fällt ist das Wiener *Stadttheater* im ersten Bezirk. Die 1870 von Heinrich Laube eröffnete Spielstätte wird schnell zum kulturellen Mittelpunkt für die neue gebildete Gesellschaft in Wien, welche im *Burgtheater* keinen Platz findet, da dort durch ein gefestigtes Abonnementensystem die meisten Sitzplätze über eine Saison hinaus reserviert werden. Eine anfängliche Konkurrenz mit dem *Burgtheater* über die Stückaufführungsrechte legt sich nach einiger Zeit und das *Stadttheater* kann

⁴² Vgl. Rachinger, Johanna Maria: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber, Wien, 1986, S. 86-90

sich mit seinem Spielplan, der das klassische Drama, das bürgerliche Trauer- und Lustspiel sowie das Konversationsstück beinhaltet, durchsetzen. Ebenso werden zahlreiche Neuheiten sowie Werke des französischen Realismus und der französischen Gegenwartsliteratur geboten. Die ersten Probleme am *Stadttheater* treten, wie auch an fast allen anderen Bühnen Wiens, mit dem Börsenkrach 1873 auf. Ein Jahr später verlässt Direktor Laube das Theater, doch er kehrt schon ein Jahr später auf Wunsch des Direktionsrates wieder zurück und beginnt seine zweite Direktionszeit, die jedoch nicht so erfolgreich verläuft wie die Erste. Laubes Neuerung, billigere Nachmittagsvorstellungen anzubieten umso eine breitere Publikumsschicht anzusprechen, sorgt wieder für ein Ansteigen der Besucherzahlen, doch die aufkommenden Probleme mit dem Direktionsrat, der die Rückkehr zu einem Repräsentationstheater fordert, führen 1879 schließlich zum Ende seiner zweiten Direktionszeit. Nur ein Jahr später wird er noch ein letztes Mal als Direktor an die Bühne berufen und kann auch für den erwarteten Aufschwung sorgen bevor er das *Stadttheater* noch im selben Jahr endgültig verlässt. Nach der Laubeära wird das Theater einige Zeit verpachtet und schlussendlich im Jahre 1884 durch einen Brand zerstört. Ein Wiederaufbau erfolgt zwei Jahre später durch Anton Ronacher, der nun sein gleichnamiges Vergnügungsetablissement *Ronacher* an derselben Stelle errichten lässt.⁴³

Nach dem Brand des *Stadttheaters* und dem Wunsch der Wiener Theatergesellschaft nach einem neuem Sprechtheaterhaus erfolgt im Jahre 1889 die Grundsteinlegung für das *Volkstheater* im sechsten Bezirk. Der Beschluss, ein deutsches Volksschauspielhaus mit geringen Eintrittspreisen als starkes Pendant zum *Burgtheater* zu gründen wird jedoch schon drei Jahre zuvor gefasst. Im Jahre 1888 wird die Bühne, an der primär Volksstücke und heitere Familiengemälde, aber auch klassische und zeitgenössische Werke auf dem Spielplan stehen, an Emerich Bukovics verpachtet und ein Jahr später eröffnet.⁴⁴

⁴³ Vgl. Keil - Budischwosky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.), 1983, S. 293-304

⁴⁴ Vgl. Rachinger, Johanna Maria: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber, Wien, 1986, S. 90-95

In der Wallgasse im sechsten Wiener Bezirk eröffnet 1893, genau vier Jahre später eine weitere Sprechtheaterbühne, das *Raimundtheater*. Ihr erster Direktor, Adam Müller-Guttenbrunn, ein bis dahin unerfahrener Theatermann übernimmt für die ersten sieben Jahre die Leitung des Theaters. Auf seinem Spielplan stehen in erster Linie das deutsche Volksstück und Klassiker, aber auch Werke der geschätzten Wiener Lokaldichter. Sein Ziel, ein modernes Volkstheater aufzubauen, entspricht jedoch nicht den Vorstellungen des Wiener Theaterpublikums, welches vorrangig Unterhaltung durch „leichte Muse“ sucht.⁴⁵ Guttenbrunns Nachfolger, Ernst Gettke, ein bereits erfahrener Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor übernimmt die Bühne im Jahre 1896 und eines seiner Hauptziele ist die Erweiterung des Repertoires. So bringt er im Laufe der Zeit nicht nur französische Stücke auf den Spielplan, sondern 1901 auch die erste Operette. Durch das Engagement vieler Gastschauspieler erhält er zusätzlich den Beinamen Gastspieldirektor, aber auch er muss im Jahre 1907 sein Amt zurücklegen.⁴⁶

Nach einem kurzen Intermezzo von nur sechs Wochen verlässt auch sein Nachfolger Siegmund Laubenburg das Theater. Der mehr als schlechte Ruf, welcher dem bekannten Theatermann vorausgeht sowie seine Vorliebe für die strenge, dramatische Kunst führen in weiterer Folge dazu, dass er mit der Durchsetzung seines Programms, ähnlich wie seine Vorgänger, beim Wiener Vorstadtpublikum keinen großen Anklang findet. So schafft er es, in den sechs Wochen seiner Leitung die finanzielle Lage der Bühne noch weiter zu verschlechtern. Mit dem Ende seiner Direktion endet auch die Ära des Sprechtheaters an der Bühne, was unter anderem dazu führt, dass ab dem Jahre 1909 nur mehr Operetten geboten werden und in späterer Folge das *Raimundtheater* in eine reine Musicalbühne umgewandelt wird.⁴⁷

Ist Adolf Müller-Guttenbrunn am *Raimundtheater* in seinen Vorhaben gescheitert, so versucht er sein Glück ein zweites Mal als Direktor am 1898 eröffneten *Kaiser Jubiläumstheater*, der heutigen Wiener *Volksooper* im neunten Bezirk. Wie schon im *Raimundtheater* verfolgt er auch an dieser Bühne ein gleichartiges Ziel,

⁴⁵ Vgl. Kinz, Maria: *Raimund Theater*, Wien (u.a.), 1985, S. 15 f.

⁴⁶ Vgl. Ebenda. S. 25 f. u. 29 f.

⁴⁷ Vgl. Ebenda. S. 25 f. u. 29 f.

nämlich eine Festigung des *Wiener Volkstheaters* mit dem deutschen Volksstück und Werken neuer Dichter auf dem Spielplan. Doch auch am *Jubiläumstheater* trifft er langfristig nicht den Geschmack des Publikums und die zahlenden Besucher bleiben aus. Weiters setzt er im Laufe der Zeit immer mehr auf Quantität als auf Qualität, was unter anderem bedeutet, dass 30 bis 40 Stücke pro Spielzeit keine Seltenheit sind. Der enorme Aufwand und die viele Arbeit rentieren sich jedoch kaum, sodass er nach einem erfolglosen Ansuchen um Subventionen von der Stadt Wien im Jahre 1903 den Konkurs anmelden muss.⁴⁸ Nach Guttenbrunn tritt Carl Reiner Simons die zweite Direktionszeit am *Kaiser Jubiläumstheater* an und trotz der schlechten Ausgangssituation, vor allem in finanzieller Hinsicht, schafft er es die Bühne sehr erfolgreich zu führen, was nicht zuletzt auch an seiner juristischen Ausbildung liegt. Im Laufe seiner Direktion führt er einen gemischten Spielplan ein, was heißt, dass neben Schauspielen auch erste Aufführungen von Opern auf dem Programm des Theaters stehen. Sein Ziel, ein reines Opernhaus zu führen kann er jedoch erst in den Jahren 1906/07 verwirklichen.⁴⁹

In weiterer Folge sind noch zwei weitere, kleinere Theater zu nennen, welche im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Betrieb genommen werden und beim Publikum auch den erhofften Anklang finden. Einerseits handelt es sich dabei um das 1905 im dritten Bezirk eröffnete *Bürgertheater* und andererseits um das *Johann-Strauß-Theater*, das spätere *Neue Theater in der Scala* im vierten Bezirk. Ersteres erlebt seine erfolgreichsten Spielzeiten unter der Direktion von Oskar Fronz, welcher auch Schauspieler des angesehenen *Burgtheaters* für Gastauftritte an seiner Bühne begeistern kann.⁵⁰

Auch das im Jahre 1908 im vierten Bezirk eröffnete *Johann-Strauß-Theater* erlebt mehrere erfolgreiche Spielzeiten. Als Sprechtheater wurde die reine Operettenbühne nur während der Sommermonate genutzt, um literarische Schauspiele, unter anderem von Ibsen, Hauptmann und Bahr aufzuführen.⁵¹

⁴⁸ Vgl. Gieler, Erika: Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945, Wien, 1961, S. 44-48

⁴⁹ Vgl. Ebenda. S. 51–57

⁵⁰ Vgl. Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988, S. 7

⁵¹ Vgl. Ebenda. S. 9 f.

Abschließend sind noch einige, in den Vororten beheimatete und vor allem durch den regen Besuch der Arbeitergesellschaft gut ausgelasteten Theaterspielstätten zu nennen. Neben dem Volkstheater in Favoriten, auch *Theater im Arbeiterheim Favoriten* genannt, dem Döblinger-, Hietzinger- und dem Meidlinger Theater ist ebenso das ein Stück weit außerhalb der Stadt, in Neulerchenfeld gelegene Thaliatheater, welches durch den späteren Pächter des *Josefstädter Theaters*, Johann Hoffmann begründet worden ist, als ein wichtiger Bestandteil der Wiener Theaterkultur der Zeit zu erwähnen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Wiener Theaterpublikum aus einem großen Spektrum unterschiedlich geführter Theater mit abwechslungsreichen und voneinander abweichenden Spielplänen wählen kann. Zum einen ist das kulturelle Leben in den inneren Bezirken Wiens der Zeit besonders durch die großen, beständigen (Hof-)Bühnen geprägt und zum anderen durch das stetige Kommen und Gehen kleinerer, aber größtenteils ebenso bedeutender und beliebter Theaterspielstätten. Besonders geschätzt werden jene Bühnen von den Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschaft, für welche nicht nur der Besuch von Konzerten, Opern und anderen musikalischen Unterhaltungen zum kulturellen Alltag gehören, sondern ebenso das regelmäßige Aufsuchen angesehener Sprechtheaterbühnen, an denen neben Klassikern primär Stücke der damaligen Wiener Lokaldichter geboten werden. Entsprechend zu dem regen kulturellen Treiben in den inneren Bezirken der Stadt gibt es auch für die Bevölkerung in den Vororten Wiens die Möglichkeit am Theaterleben teilzuhaben. Für die, meist aus der Arbeitergesellschaft stammenden Bewohner bilden die kleineren Bezirkstheater ein abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm zu angemessenen Preisen. Abgesehen von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht bilden die verschiedenen Theaterbühnen der Stadt einen unverzichtbaren Teil der Freizeitvergnügungen ihrer Bewohner.

3.2 Vergnügungsetablissemments und andere Aufführungsstätten

Neben den bereits erwähnten Theatern in der inneren Stadt und denen der Vororte Wiens gibt es auch eine beträchtliche Anzahl weiterer Bühnen auf denen

künstlerische Darbietungen mit musikalischer Umrahmung geboten werden. Vorrangig handelt es sich dabei um sogenannte Vergnügungsetablissemments, die dem Publikum leichte Unterhaltung bieten sollen. Als die wohl bekannteste Variante solcher Etablissemments gelten Varietés, welche eine Kombination aus Theater und zirkusähnlichen Darbietungen zeigen. Ferner lässt die Bezeichnung Variété auf weitere Formen der Unterhaltung schließen. So ist es auch durchaus möglich, dass neben Kleinkunst und artistischer Darbietungen auch Singspiele, Pantomime oder Operetten geboten werden.

Einen weiteres Angebot an Theateraufführungen aus unterschiedlichen Sparten bieten Sommertheater und (Sommer-)Arenen, welche, wie schon aus dem Namen ersichtlich nur im Sommer bespielt werden und zudem in der Regel auch als Versuchsbühnen für die größeren Theater in der Stadt genutzt worden sind. Trotz ihres allgemeinen Zuspruchs bei den Zuschauern hatten Freiluftsommertheater in den häufigsten Fällen keine lange Überlebensdauer, da sie durch die unvorhersehbaren Wetterverhältnisse auf längere Sicht nicht profitabel genug sind.

Darüber hinaus zählen auch Singspielhallen zu einem beliebten Aufenthaltsort der Wiener Bevölkerung. Im Gegensatz zu den Sommerbühnen und Varietés ähneln jene in Form und Darbietung am ehesten dem Theaterbetrieb. Sie können jedoch auch Merkmale von Varietés aufweisen, was sich vor allem durch das Miteinbeziehen von Tierdressur und Artistik im Spielprogramm zeigt.

Neben Varietés, Sommertheater und Singspielhallen stehen in diesem Kontext auch die Anfänge der Wiener Kabarettzene am Beginn der Wende zum 20. Jahrhundert.

Das größte und wohl bedeutendste Vergnügungsetablissemment ist das von Anton Ronacher im Jahre 1888 eröffnete, gleichnamige *Etablissement Ronacher*. Am Platz des ehemaligen, vier Jahre zuvor abgebrannten Wiener *Stadttheaters* im ersten Bezirk steht nun eine Unterhaltungsbühne, welche dem Publikum internationales Programm bietet. Anton Ronacher, der erste Direktor und Namensgeber des Großvarietés legt besonderen Wert auf einen abwechslungsreichen Spielplan. Somit kann sich das Publikum nicht nur durch Gesang, Komik und Akrobatik unterhalten lassen, sondern unter anderem auch Darbietungen von Jongleuren, Illusionisten und Tierdressuren beiwohnen. Trotz

den Engagements vieler Stars der damaligen Theaterszene schafft es Anton Ronacher weitestgehend, nur die Ausgaben des Betriebes abzudecken, was dazu führt, dass sich die finanzielle Situation im Laufe der Jahre immer mehr verschlechtert und der Direktor sein Amt im Jahre 1890 niederlegt. Ein Jahr später übernimmt L. W. Waldmann die Leitung der Bühne und seine zwei größten Anliegen sind eine Verbilligung der Eintrittspreise und der Wechsel zu einem anspruchsvolleren Spielplanprogramm. Dieser Kurswechsel führt in weiterer Folge auch zu einem Publikumswechsel und das *Ronacher* wird im Laufe der Zeit zu einer Unterhaltungsstätte für breite Kreise der Wiener Bevölkerung. Neben größtenteils theaterähnlichen Produktionen setzt Waldmann auch auf Wohltätigkeitsvorstellungen berühmter Schauspieler und um die Jahrhundertwende werden zusätzlich erste Filmvorstellungen geboten. Als im Jahre 1907 die Direktionszeit von Waldmann endet, versucht sein Nachfolger, Gabor Steiner sich an dem neuen Geschmack des Publikums und dem Programm seines Vorgängers zu orientieren. Weiters setzt er auf große Ausstattungsrevuen und investiert auch in erste Operettenaufführungen. Durch seinen ausgewogenen Spielplan bleibt das *Ronacher* auch noch bis in die Anfänge des ersten Weltkrieges hinein eine gut frequentierte Bühne.⁵²

Der Erfolg des Etablissement *Ronacher* ebnet in weiterer Folge den Weg für ein zweites großstädtisches Varieté und so wird an der Stelle des heutigen *Apollokinos* im sechsten Bezirk das *Apollotheater* errichtet. Die im Jahre 1904 eröffnete Spielstätte bietet neben dem gängigen Varieté- auch internationales Programm am Spielplan. Nach dem ersten Weltkrieg erlebt das Theater jedoch eine schwierige Phase und die Bühne kann diese, vor allem finanziell bedingte Krise nicht unbeschadet überstehen. Schlussendlich wird die Bühne im Jahre 1929 in ein Kino umgebaut.⁵³

Dasselbe Schicksal ereilt auch das 1899 im neunten Bezirk erbaute und auf Theater- bzw. Variétébetrieb ausgerichtete *Wiener Kolosseum*.⁵⁴

⁵² Vgl. Keil- Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Band 30/31/32, Wien (u.a.), 1983,

⁵³ Vgl. Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988, S. 9

⁵⁴ Vgl. Ebenda. S. 9

Ebenfalls im neunten Wiener Gemeindebezirk versucht die Wiener Schauspielerin Amalie von Vogel, verheiratete Baronin Pasqualati ihr Glück als Theaterdirektorin in dem von ihr im Jahre 1866 eröffneten Harmonietheater. Während der ersten zwei Jahre als vorwiegende Sprechtheaterbühne stehen viele Lustspiele, unter anderem jene von Ludwig Anzengruber sowie zahlreiche Possen und Operetten auf dem Spielplan des Theaters. Nach vielen Führungswechseln in kurzer Zeit wird die Bühne jedoch schon zwei Jahre nach ihrer Eröffnung von dem erfahrenen Theaterdirektor Robert Löwe übernommen, in Orpheum umbenannt und nicht mehr als Theater, sondern als Varieté weitergeführt. Vier Jahre später tritt Eduard Danzer den Direktionsposten an und erweitert den Namen des Varietés um seinen Nachnamen, sodass die Bühne nun die Bezeichnung Danzers Orpheum trägt.⁵⁵

Sein Spielplan beinhaltet vorrangig Couplets und musikalisch tänzerische Darbietungen, welche meist solistisch aufgeführt werden, jedoch macht es eine Konzessionserweiterung um die Jahrhundertwende möglich, dass auch Mehrpersonenstücke und Operetten ins Programm aufgenommen werden können.⁵⁶

Eine letzte Umbenennung in Wiener Bühne, welche auch wieder eine Rückkehr zum Sprechtheater beinhaltet, erfolgt im Jahre 1909.⁵⁷

Weiters ist noch anzuführen, dass vor der Übernahme des *Harmonietheaters* durch Robert Löwe noch ein anderer wichtiger Vergnügungsetablisementbesitzer von dem Theater der Schauspielerin profitiert. Amalie von Vogel überlässt dem Sommertheaterinhaber Carl Schwender den gesamten Fundus ihres Theaters für seine *Hietzinger Sommerbühne*. Des Weiteren lässt jener auch vertraglich festlegen, dass alle Schauspieler des *Harmonietheaters* während der Sommermonate in seinem Sommertheater, welches auch unter dem Namen Schwenders Neue Welt

⁵⁵ Vgl. Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988, S. 8 f.

⁵⁶ Vgl. Aspöck, Ruth: Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung dargestellt am Wiener Vergnügen im 19. Jahrhundert, Wien, 1972, S. 14

⁵⁷ Vgl. Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988, S. 8 f.

bekannt ist, auftreten müssen. Das Spielplanprogramm seiner Sommerbühne ist hauptsächlich dominiert von Possen und Schwänken der Wiener Lokaldichter.⁵⁸ Neben der Neuen Welt ist Carl Schwender noch im Besitz einer zweiten Bühne. Es handelt sich dabei um das Rudolfsheimer Theater im 15. Bezirk, welches ehemals unter dem Namen Colosseumtheater geführt worden ist.

Neben Carl Schwender ist auch Franz Pokorny, der seine Geschicke schon als Direktor des *Theater in der Josefstadt* und des *Theater an der Wien* gezeigt hat, im Besitz zweier solcher Sommerbühnen. Im Jahre 1849 übernimmt er die ein Jahr zuvor gegründete Hernalser Arena, welche von Mai bis September bespielt und bereits nach einer Saison als Sommerbühne des *Josefstädter Theaters* genutzt wird. Pokorny nutzt die Arena bis zum Ende der Saison 1854 und im Jahre 1867 übernimmt schließlich sein Konkurrent Carl Schwender die Arena und benennt sie in Schwendertheater um. Im selben Jahr der Übernahme der *Hernalser Arena* eröffnet Pokorny seine zweite Sommerbühne, die Braunhirschenarena, welche auch als Arena in Fünfhaus bekannt ist. Neben der beeindruckenden Größe der Arena, in welcher bis zu 3000 Zuschauer Platz finden, ist es auch das abwechslungsreiche Programm, welches neben dem gängigen Programm auch Feuerwerke und Tierdressuren bietet und die Besucherzahlen steigen lässt. Nach anfänglich erfolgreichen Zeiten und der Weiterführung der Arena durch Pokornys Sohn, Alois Pokorny, muss jener die Spielstätte im Jahre 1861 auf Grund finanzieller Probleme schließen.⁵⁹

Außerdem gilt auch der Wiener Prater als beliebter Ort für Freizeitunterhaltungen der Wiener Bevölkerung. Besondere Aufmerksamkeit erhalten dort die Singspielhallen von Johann Fürst und Karl Drechsler.

Als erster Singspielhallenbesitzer im Wiener Prater ist Johann Fürst, ein früherer Volkssänger, zu nennen. Er kauft ein ehemaliges Affentheater auf und eröffnet an selbiger Stelle im Jahre 1862 die Fürsts Singspielhalle, in der in erster Linie Volkssängerabende und Schwänke geboten werden. Nur drei Jahre später baut er seine Singspielhalle in ein Sommertheater um, welches er 1865 unter dem

⁵⁸ Vgl. Aspöck, Ruth: Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung dargestellt am Wiener Vergnügen im 19. Jahrhundert, Wien, 1972, S. 14 f.

⁵⁹ Vgl. Yates, W.E.: Theatre in Vienna/ a critical history 1776–1995, Cambridge 1996, S. 132 f.

neuen Namen Fürsttheater eröffnet und auf dessen Spielplan nun auch Singspiele, Possen Schwänke und Pantomime zu finden sind.⁶⁰

Nach weiteren Führungswechseln und Umbauten in den Folgejahren übernimmt Heinrich Jantsch in der Zeit von 1892–1898 das nunmehrige Jantschtheater, auch Wiener Volkstheater im k.u.k. Prater genannt. Die ausschließlich als Sommertheater gedachte Bühne ist nach einem Umbau auch für Aufführungen im Winter gerüstet und führt in weiterer Folge auch zu einer Erweiterung des Spielplanrepertoires. Nach dem Tod von Heinrich Jantsch kommt es wieder zu mehreren Direktionswechseln, bis schließlich Josef Jarno im Jahre 1905 den Direktionsposten für weitere zehn Jahre übernimmt, die Bühne in Lustspieltheater umbenennt und darüber hinaus auch mit dem *Theater in der Josefstadt* zusammenarbeitet. Die Geschichte des Theaters endet mit der Schließung im Jahre 1927 bevor das Theater noch im selben Jahr zu einem Kino umgebaut und letzten Endes als solches wiedereröffnet wird.⁶¹

Eine weitere Singspielhalle ist jene des gleichnamigen Besitzers Karl Drechsler. Die sogenannte Drechslers Singspielhalle wird 1879 im Wiener Prater eröffnet, nachdem er sechs Jahre zuvor die dafür nötige Spielhallenkonzession von der Stadt erhält. Sein Spielplan umfasst in erster Linie gängige Possen. Nach seinem Tod übernimmt sein Sohn, Adolf Drechsler im Jahre 1883 die Singspielhalle und benennt sie in Wiener Singspielhalle um. Der neue Direktor bietet den Zuschauern neben der Aufführung von Possen auch abwechslungsreiches Variétéprogramm, doch im Laufe der Zeit machen auch vor ihm, wie auch vor vielen anderen Theaterdirektoren und Bühnenleitern der Zeit, finanziell bedingte Probleme keinen Halt und so zwingt ihn eben diese schlechte wirtschaftliche Lage dazu, die Singspielhalle schon sieben Jahre nach der Übernahme wieder zu schließen.⁶²

⁶⁰ Vgl. Wladika, Otto: Von Johann Fürst zu Josef Jarno/ Die Geschichte des Wiener Pratertheaters, Wien 1960, S. 20

⁶¹ Vgl. Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988, S. 10

⁶² Vgl. Aspöck, Ruth Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung dargestellt am Wiener Vergnügen im 19. Jahrhundert, Wien, 1972, S. 13

Bemerkenswert ist auch der Umfang der im Jahre 1895 im Wiener Prater eröffneten Vergnügungsstätte Venedig in Wien, welche einen Versuch einer Nachbildung venezianischer Gebäude und Kanäle darstellen soll. Der beim Wiener Publikum äußerst beliebte Aufenthaltsort kann bis zu seinem Abbruch rund zwei Millionen Besucher zählen und umfasst eine beachtliche Gesamtfläche von ca. 8000qm. Neben zahlreichen Gaststätten und Kaffehäusern befindet sich auf dem Areal auch eine gut besuchte Sommerbühne, an welcher unter anderem Komponisten wie Josef Hellmesberger, Carl M. Ziehrer oder Richard Heuberger gewirkt haben.⁶³

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich in Wien auch eine nachhaltige Kabarett- und Kleinkunstszene. Da die Berichterstattung der Presse rund um dieses Unterhaltungsgenre nicht sehr reichhaltig ist, gibt es wenige aussagekräftige Informationen über die genauen Spielpläne der Kabarets und die Reaktionen des Publikums auf die Darbietungen.⁶⁴

Zwei, in diesem Zusammenhang bedeutende Kabarets an denen unter anderem auch Theatermusikkomponisten gewirkt haben, sind das Kabarett Hölle und die Fledermaus. Die heutige Hölle im *Theater an der Wien* ist 1906 unter dem Namen *Jung Wiener Theater zum lieben Augustin* von den Brüdern Natzler eröffnet worden. Ein Jahr später wird bereits das Theater und Kabarett Fledermaus, welches später unter dem Namen *Femina* weitergeführt wird, im ersten Bezirk gegründet.⁶⁵

Abschließend soll noch kurz eine wichtige Ausformung der Wiener Theaterlandschaft besprochen werden. Es handelt sich dabei um die sogenannten Stegreifbühnen. Bevor es zur Gründung der ersten feststehenden Stegreifbühne in Wien kommt, sind jene lange Zeit im Varieté angesiedelt, aber auch auf Jahrmärkten angesiedelt. Die Aufführungen an solchen Stegreifbühnen beinhalten, da es keinen festgelegten Spielplan gibt, meist kurze, einaktige Szenen und Kabaretteinlagen und zeichnen sich insgesamt durch ein abwechslungsreiches Repertoire aus. Eine der bedeutendsten Wiener

⁶³ Vgl. Frisch, Gabriele: Vom Stegreiftheater Tschauner zu impro-x. Die Veränderung des Improvisationsbegriffs im Wien des 20. Jahrhunderts, Wien, 2006, S. 44

⁶⁴ Vgl. Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien, Wien (u.a.), 1970, S. 5

⁶⁵ Vgl. Ebenda. S. 12 u. 14

Stegreifbühnen ist die im Jahre 1909 von Gustav Tschauner im 16. Bezirk begründete *Original Wiener Stegreifbühne Tschauner*. Dort ist es durchaus üblich gewesen neben Schauspielern auch Seiltänzer, Trapetzkünstler, Jongleure, Schnellzeichner, Bauchredner u.v.m. auf der Bühne anzutreffen.⁶⁶

3.3 Stückgattungen

Die Wiener Theaterlandschaft zeichnet sich nicht nur durch eine Vielzahl von unterschiedlichen Bühnen und Aufführungsorten aus. Auch die Vielfalt der dargebotenen Stückgattungen an den einzelnen Spielstätten ist beachtlich. Besonders auffallend sind dabei die teilweise sehr ausgefallenen Benennungen der jeweiligen Gattungen. So ist es durchaus üblich neben gängigen Bezeichnungen wie Singspiel, Posse, Komödie oder Schauspiel auch Gattungsnamen wie Ländliches Lebensbild, Charakterbild, Dramatische Idylle, Großer Dramatischer Roman, Romantisches Gemälde, Waldidylle, Dramatischer Epilog, Parodistische Posse⁶⁷ uvm. für die einzelnen Stücke zu verwenden.

Inhaltlich lässt sich die Gattungsvielzahl grob in zwei Hauptrichtungen aufteilen. Einerseits bildet sich eine Gruppe von Bezeichnungen heraus, welche dem „ernsten Genre“ zugeteilt werden können und andererseits findet sich eine Gruppe von Gattungen, die vorrangig dem „Unterhaltungsgenre“ näher stehen, auch wenn bei einigen Gattungsnamen die Grenze zwischen ernstem Stück und Unterhaltungsstück und umgekehrt nicht klar gezogen werden kann.

Da nicht nur die Anhäufung an einzelnen Gattungsbegriffen, sondern auch die Menge der unterschiedlichsten Bühnen im gesamten Wiener Raum der damaligen Zeit beachtlich ist, -ganz abgesehen von den unterschiedlichsten Autoren und Komponisten-, soll eine kurze überblicksmäßige Tabelle nach jeder Begriffsklärung einen Einblick in die Gattungsfülle des jeweiligen Genres geben. Die einzelnen Tabellen sollen jedoch nur einer Orientierung dienen und können in den meisten Fällen, auf Grund der eben erwähnten Problematik der „Masse“, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Abschließend ist noch zu erwähnen, dass sich der Zeitrahmen der beachteten Stücke und Kompositionen, mit einigen Ausnahmen, zwischen 1850 bis ca. 1914 liegt.

⁶⁶ Vgl. Frisch, Gabriele: Vom Stegreiftheater Tschauner zu impro-x. Die Veränderung des Improvisationsbegriffs im Wien des 20. Jahrhunderts, Wien, Wien, 2006, S. 39 f.

⁶⁷ Vgl. Abkürzungen, in: Stieger, Franz: Opernlexikon / Teil III: Librettisten, 1 Bd., Tutzing, 1979

3.3.1 „Ernste“ Kunst

Zur „ernsten Gruppe“ zählen vor allem Ballette, Opern, klassische Dramen, Schau- und Trauerspiele, welche in erster Linie auf den Theaterbühnen der Innenstadt bzw. an den beiden Hoftheatern geboten werden, wobei zu erwähnen ist, dass am *Kärntnertortheater* der späteren *Hofoper* keine reinen Sprechtheaterstücke am Spielplan stehen. Neben dem Hofburgtheater werden auch noch am *Theater an der Wien* und dem *Josefstädtertheater* des Öfteren Gattungen aus dem „ernsten“ Bereich aufgeführt. So kommen beispielsweise im *Theater an der Wien* in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Kleists Schauspiel *Käthchen von Heilbronn*, das Trauerspiel *Die Ahnfrau* von Grillparzer und Beethovens Oper *Fidelio* zur Erstaufführung. Im Jahre 1857 richtet sich die Aufmerksamkeit auf das in damaliger Zeit zum *Theater in der Josefstadt* gehörende *Thaliatheater*. In jenem Vororttheater kommt Wagners *Tannhäuser* zur Uraufführung, da diese Oper für eine Aufführung in der *Hofoper* als zu unsittlich gegolten hat. Am Ende des 19. Jahrhunderts findet das „ernste“ Genre durch die Direktion Josef Jarnos am *Josefstädter Theater* einen weiteren Fixpunkt. Mit dem Beginn seiner Direktionszeit werden Schauspiele der damals als modern bzw. avantgardistisch bezeichneten Dramatiker wie Ibsen, Wedekind, Hofmannsthal oder Strindberg aufgeführt. Die folgende Tabelle, welche auf Nachforschungen in *Stiegers Opernlexikon* gründet, beinhaltet eine kurze Übersicht an bedeutenden Schauspielaufführungen mit den dazugehörigen (Theater-)Komponisten. Opern, Operetten und Ballette sind nicht berücksichtigt worden.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Theater an der Wien</i>	<i>Trauerspiel:</i> „Egmont“	J. W. v. Goethe	L. v. Beethoven	1810
	„Die Ahnfrau“	F. Grillparzer	I. v. Seyfried	1817
	<i>Drama:</i> „Wallensteins Lager“	F. Schiller	F. v. Suppé	1859
	<i>Schauspiel:</i> „Käthchen von Heilbronn“	H. v. Kleist	J. v. Blumenthal	1810
	„Rosamunde“	H. v. Chézy	F. Schubert	1823
<i>Burgtheater</i>	<i>Trauerspiel:</i> „Libussa“	F. Grillparzer	J. Herbeck	1874
	<i>Schauspiel:</i> „Die Hussiten vor Naumburg“	A. Kotzebue	A. Salieri	1803

3.3.2 Unterhaltungskunst

An den Vorstadt- und Vororttheatern Wiens dominieren vorrangig andere Stückgattungen den Spielplan der jeweiligen Bühnen. Hauptsächlich zählen jene Gattungen zum Unterhaltungsgenre, welches auf den ersten Blick inhaltlich weniger anspruchsvoll scheint. Zu diesen Stückgattungen zählen die sogenannten Zauberstücke, Bilder, Possen, Märchen, Volksstücke, Phantasien, Festspiele, Märchen, Ausstellungsstücke, Allegorien, Burlesken, Schwänke, Pantomime bzw. Mimodramen, Parodien und das Wiener Singspiel.

Als Singspiel wird allgemein ein Schauspiel mit Gesang bezeichnet. In Österreich erlebt diese Gattung mit der Einführung eines „Nationalsingspiels“ am *Burgtheater* ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ihre erste Hochkonjunktur. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nähert sich das Wiener Singspiel immer mehr an die Wiener Volkskomödie an und wird letztlich auch zum Wegbereiter für die Wiener Operette. Wie schon aus der Bezeichnung Wiener Singspiel erkennbar, ist jenes nicht mit dem deutschen Singspiel ident, sondern vielmehr eine spezifische Ausprägung dieser Gattung im Wiener Raum, was sich auch durch eine klare inhaltliche Unterscheidung zeigt. Im Gegensatz zum deutschen Singspiel handelt es sich bei der Wiener Form um eine „[...] durch die Obrigkeit (Hof) den

Untertanen diktierte Bildungsinstitution [...]“⁶⁸, welche sich deutlich gegen jegliche Annäherung an Hanswursttraditionen und vor allem der Verwendung dialektgefärbter Sprache abgrenzt. Weitere Kennzeichen des Wiener Singspiels sind die Verwendung von einfachen, volkstümlich musikalischen Strukturen und die bewusst getrennte Abfolge von gesprochenen und rein musikalischen Teilen.⁶⁹

Die folgende Tabelle führt einige Aufführungen dieser Gattung in der Zeit nach 1850 an. Die meisten Singspiele, welche in diesem Zeitraum komponiert worden sind stammen von Karl Kleiber, welche er für die Singspielhalle von Johann Fürst und das spätere *Fürsttheater* im Wiener Prater geschrieben hat. Die Anzahl der vertonten Singspiele beläuft sich laut Stieger auf 29 Stück.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Raimundtheater</i>	<i>Singspiel:</i> „Das Dreimäderlhaus“	Willner u. H. Reichert	H. Berté (adapt. nach F. Schubert) K. Kleiber	1916
<i>Fürst's Singspielhalle</i>	„Die Fidelen“	K. Bayer	ebd.	1862
	„Die Hausmeistertöchter“	Blank		1862
	„Die Vorstädtler“ u.v.m	Berla	ebd.	1864
<i>Fürsttheater</i>	„Ein weiblicher Ruderklub“	K. Bayer	A. Ferron	1883
<i>Komische Oper</i>	„Im Wunderlande der Pyramiden“	D. v. Zell und Genée	R. Genée	1877
<i>Theater an der Wien</i>	„Er nimmt auf seine Frau Geld auf“	F. Biringer	J. Hopp	1864
	„Ein Matrose der Fregatte Schwarzenberg“	Kies	ebd.	
<i>Josefstädter Theater</i>	„Ein nagender Wurm“	n. d. franz. v. Weyl	K. Millöcker	1872
<i>Carltheater</i>	„Der Liebeszauber=Die Kunst geliebt zu werden“	n. d. franz. v. A. Bahn	A. Müller	1856
<i>Rudolfsheimer Theater</i>	„Die Töchter der Wildnis=Männerhaß und Treue“	C. Herrmann	K. F. Konradin	1867
	„Die Nacht vor der Hochzeit“	n. d. franz. v. Blasel	C. Löw	1870
	„Ein alter Junggeselle“	Kohlhofer	K. Pleininger	1864

⁶⁸ Vgl. Hilscher-Fritz, Elisabeth, Th.: Singspiel, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 5 Bd., Wien, 2005, S. 2222

⁶⁹ Vgl. Ebenda.: S. 2222

Eine Gattung, der das Wiener Theaterpublikum besondere Aufmerksamkeit schenkt und welche besonders häufig die Spielpläne der einzelnen Theater bestimmt, ist die Posse. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist noch der Name Possenspiel für die Gattung gebräuchlich, aber auch schon zu damaliger Zeit wird damit die gegenwärtig weit verbreitete, manchmal mit Musik kombinierte Komödie bezeichnet. Insgesamt ist es auch noch im Laufe des 19. Jahrhunderts schwer eine klare Grenze zwischen Posse und anderen Komödien, welche mit oder ohne Musik aufgeführt werden, zu ziehen. Fest steht nur, dass ab diesem Zeitpunkt die Posse, in all ihrer Vielfalt aus dem Wiener Theaterleben nicht mehr wegzudenken ist. Die gängige, volkstümliche Posse basiert inhaltlich meist auf derber Komik, Verwechslungen, Übertreibungen und Zufällen. Weitere Spezifizierungen der Stückgattung sind die Charakterposse, welche wie schon aus der Benennung erkennbar ihr Hauptaugenmerk auf spezielle Charakterisierungen legt, die Lokalposse, mit ihren Anspielungen auf lokale Gegebenheiten und Dialekte, die Situationsposse sowie die Zauberposse, welche magische Personen oder Handlungen zum Inhalt hat.⁷⁰

„Lachenmachen, Unterhaltung, ist ihr [Posse] eigentlicher Zweck, aber es ist nicht ihr einziger. Das Lachen kann durchaus kritische Funktion haben und als ‚Mitlachen‘, getarntes ‚Gegenlachen‘ in einer durch Zensur bestimmten Kommunikationssituation sein. Die Posse bricht mit ästhetischen Konventionen, indem sie ihre eigenen behauptet, wobei sie sich, was oft übersehen wird, nach anderen ‚Gesetzen‘ richten muß, die mit den jeweiligen ökonomischen und politischen Kontext des Theaterbetriebs zusammenhängen.“⁷¹

Im Abkürzungsverzeichnis von Stiegers Opernlexikon lassen sich auch noch weitere Possennamen wie Pantomimische Posse oder Parodistische Posse finden.

Als die führenden Autoren des Genres gelten nach Adolf Bäuerle, Joseph A. Gleich und Karl Meisl, welche mit ihren Stücken die Spielpläne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitestgehend bestimmten, in erster Linie Johann Nestroy und Ferdinand Raimund.⁷²

⁷⁰ Vgl. Branscombe, Peter: Posse, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 15 Bd., 2. Ausgabe, New York (u.a.), 2001, S. 152

⁷¹ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 73

⁷² Vgl. Branscombe, Peter: Posse, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 15 Bd., 2. Ausgabe, New York (u.a.), 2001, S. 152

Zu ihren bekanntesten späteren Possen zählen Nestroys *Frühere Verhältnisse* (1862), *Zeitvertreib* (1862) und *Umsonst* (1857)⁷³ sowie Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823)⁷⁴.

In musikalischer Hinsicht weist die Posse noch ein weiteres Spezifikum auf; das Couplet. Mit diesem Begriff wird eine Gesangseinlage bezeichnet, welche die durchgehende Handlung stoppt und die sich inhaltlich auf ein oder mehrere Stichwörter des vorhergehenden Geschehens bezieht und es einer kritischen Betrachtung unterzieht. Die witzig, heiter-burlesken bis parodistisch karikierenden Inhalte der Couplets drehen sich meistens um politische oder um Themen des allgemeinen kulturellen Lebens der Wiener Gesellschaft. Innerhalb eines Couplets kommt es zu einem Wechsel von gesprochenen und singbaren Teilen. Eine Strukturierung erfolgt durch instrumentale Ritornelle und die Gliederung der Strophen in unterschiedliche Versformen. Im Laufe der Zeit kommt es zu einer Ausweitung der Couplets in zwei- oder dreiteilige Strophenformen mit Binnen- und Schlussrefrain, doch bereits ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das Couplet als Rollenlied umstritten.⁷⁵

Abgesehen von den bekannten Werken F. Raimunds und J. Nestroys wird auch eine Vielzahl an weiteren Possen, von teils bekannten und unbekannteren Autoren an den Wiener Theatern geboten. Einen kurzen, wenn auch nicht annähernd vollständigen Einblick in die Fülle der Gattung sollen die folgenden Ergebnisse aus Forschungen bei Stieger geben.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Theater an der Wien	Posse „Lampels Töchter“ (König Krause)	Keller u. Herrmanns	J. Eibenschütz	1900
	„Luftschlösser“	W. Mannstadt u. A. Weller, lokal. v. Costa	R. Geneé	1876
	„Unruhige Zeiten“	E. Pohl	J. Hopp	1863
	„Wiener Luft“	B. Rauchenegger lokal. v. C. Lindau	C. M. Ziehrer	1889
	„Die Zwillingbrüder“	A. Mang E. Lunzer	F. Schubert	1820

⁷³ Vgl. <http://www.nestroy.at/ingang.html>, gesehen am 25.01.10

⁷⁴ Vgl. <http://www.ferdinandramund.at/stuecke/barometermacher/index.shtml>, gesehen am 25.01.10

⁷⁵ Vgl. Zumbusch-Beisteiner, Dagmar: Couplet, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 1 Bd., Wien, 2005, S. 288 f.

<i>Josefstädter Theater</i>	„Die Luftzauberin“	F. Rotter Bruno Zappert	J. Eibenschütz	1900
	„Mein Frack“	B. Schier	L. Gothov-Grünecke	1879
	„Ein Böhm in Amerika“			1881
	„Der Lumpenball“	K. Bayer	P. Mastrozzi	1886
	„Zum stillen Zecher“	Elmar	J. Hopp	1863
<i>Fürst's Singspielhalle</i>	„Eine verschwägerte Familie“	F. Kaiser	K. Kleiber	1863
	„Husaren Werbung“	Blank	ebd.	1864
	„Junges Blut“		ebd.	1866
<i>Fürsttheater</i>	„Die Frau Wirtin“	F. Kaiser	A. Ferron	1883
	„Verlobungsfatalitäten“	Juin und Flerx	ebd.	1883
	„Vergnügungszügler“	C. F. Stix	ebd.	1883
	„Ein Urwiener“	L. Thyam	P. Mastrozzi	1887
	„In der Naturheilanstalt“	A. Harum u. K. Strobl	K. J. Fromm	1903
<i>Jantschtheater</i>	„Wolf Bär Pfefferkorn auf Reisen“	C. Karl u. Karl Strobl	K. J. Fromm	1904
	„Uns gehört die Welt“	J. Horst	ebd.	1905
	„Es ist erreicht“	A. Neidhardt	L. Gothov-Grünecke	1901
	„Ein Wunderkind“	C. R. Wolf		1901
	„Der keusche Josef“	P. J. Kohl	F. Jaksch	1899
<i>Bürgertheater</i>	„Der Erbe“	A. Neidhardt	R. Fronz	1906
	„Einer, der sich zu helfen weiß“	Antony	ebd.	1906
<i>Raimundtheater</i>	„Der Schnüffler“	Lud. Held(pseud. Karl Herger)	Leo Held	1895
<i>Ronacher</i>	„Der Schwiegervater“	n. d. franz.	J. Hopp	1879
<i>Carltheater</i>	„Hausherrnfreuder“	Chivot	K. F. Konradin	1879
	„Von Wien nach Pest“	Haffner	J. Klerr	1862
	„Bruder Liederlich“	A. Langer	ebd.	1865
<i>Kaiser - Jubiläumstheater</i>	„Gaudeamus igitur“	F. Antony	P. Mastrozzi	1900
	„Herr ist Adutt“	ebd.	ebd.	1903

Im Kontext der Posse steht in gewisser Weise auch die nächste Gattung: das Melodram. Die Wurzeln jener Gattung liegen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Dort hat sich das Melodram aus einem Versuch des Philosophen J. J. Rousseaus, ein französisches Schauspiel mit Musik zu

erschaffen, entwickelt. Kurze Zeit später findet das Werk des Philosophen auch seinen Weg nach Wien, wo die neue Technik Rousseaus alsbald weiterentwickelt wird. Vereinfacht ausgedrückt kommt es im Melodram zum Zusammenwirken von gesprochenem Text und musikalischer Begleitung, wobei ferner eine Unterscheidung zwischen dem Melodram als Technik und dem Melodram als Gattung gemacht werden muss. Mit der Technik wird ein, wenn nicht vorher schon rhythmisch festgelegt, frei gesprochener Vortrag, meist Prosa, bezeichnet. Diese Technik wird meist durch ein Klavier musikalisch begleitet und als Nummer in einem Bühnenwerk verwendet. Das Melodram als Gattungsbegriff meint Balladen, welche schauspielerisch gestaltet und in weiterer Folge auch als kleine Szenen oder Minidramen benannt werden. Später wird die erwähnte Technik auch im Singspiel und folgend von Theaterkapellmeistern mit Musik versehen im Wiener Volksstück und in Boulevardkomödien eingesetzt. Die Technik des Melodrams findet sich also auch als Teil des Couplets in Possen wieder.⁷⁶

Nachforschungen bei Stieger haben ergeben, dass das Melodram besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig aufgeführt worden ist. Als Spielstätten gelten in dieser Zeit drei Theater. Das *Leopoldstädter Theater* mit insgesamt vier vertonten Melodramen, das *Josefstädter Theater* mit acht und schließlich werden auch für das *Theater an der Wien* sieben Melodramen musikalisch umgesetzt. Als Komponisten wirken Carlo E. Barbieri, Joseph Drechsler, Franz J. Gläser, Philipp. Riotte und Franz Roser. Im Zeitraum nach 1850 finden sich bei Stieger nur mehr drei Stücke, welche folgend angeführt sind.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor/Bearbeitung	Komponist	Jahr
<i>Theater an der Wien</i>	<i>Melodram</i> „Das Lied im Volke“	R. Nordmann (Fr.Langhammer)	A. Müller (jun.)	1900
<i>Josefstädter Theater</i>	„Der Tower in London“	n. d. engl. v. Bahn	J. K. Metzger	1856
	„Die Seherin=Traum und Erwachen“	E. Waller	W. C. Löw	1856

⁷⁶ Vgl. Saary, Margareta: Melodram, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 1 Bd., Wien, 2005, S. 1413 f.

Einen Großteil des Spielplans füllt auch die Gattung der besonders beim bürgerlichen Publikum beliebten Zauberstücke aus. Da diese Stücke in den meisten Fällen aufwändige Bühneneffekte beinhalten, werden sie auch größtenteils an den dafür ausgerüsteten Theatern, wie das *Josefstädter Theater*, das *Carltheater* oder am *Theater an der Wien* aufgeführt. Inhaltlich steht meistens eine magische Person oder eine magische Handlung im Vordergrund.⁷⁷ Ihren Anfang nehmen die Zauberstücke am Beginn des 19. Jahrhunderts im Alt-Wiener Volkstheater. Bevor sie sich zu einer eigenständigen Gattung entwickeln, bestehen sie noch aus einer Vermischung von Lokal- und Zauberstücken und tragen den Beinamen „Zauber“ in erster Linie um das Publikum ins Theater zu locken. Die Entwicklung des Zauberstücks erfolgt vom romantisch – komischen Volksmärchen ausgehend, über Besserungsstücke bis hin zum parodistischen Zauberstück.⁷⁸

Jener „Zauber“ fließt auch in andere Gattungen mit ein und so entstehen im Laufe der Zeit Zaubermärchen, Zauberopern, Zauberparodien, Zauberpossen und Zauberspiele. Am Beginn des 19. Jahrhunderts sind es vor allem Adolf Bäuerle, Karl Meisl und Joseph A. Gleich, die mit ihren Stücken die Vorstadttheater beherrschen. Später erlangen primär die Zauberstücke von J. Nestroy und F. Raimund große Bedeutung. Zu ihnen zählen unter anderem Nestroys Zauberspiel *Der gemüthliche Teufel* (1851) oder seine parodierende Zauberposse *Robert der Teuxel* (1833), welche eine Parodie auf Giacomo Meyerbeers Oper *Robert der Teufel*⁷⁹ darstellt sowie Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* aus dem Jahre 1828.⁸⁰

Basierend auf den Eintragungen Stiegers ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts primär das *Leopoldstädter Theater* Aufführungsort von Zauberstücken, gefolgt vom *Theater an der Wien* und dem *Josefstädter Theater*. Die meisten Vertonungen zu den einzelnen Werken stammen von Carl Binder, Johann Drechsler, Michael Hebenstreit, Karl Kreutzer, Adolf Müller (sen.),

⁷⁷ Vgl. Müller, Ulrich: Zauberspiel, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 5. Bd., Wien, 2005, S. 2716

⁷⁸ Vgl. Gromes, Hartwin: Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette/ Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform in 19. Jahrhundert, München, 1967, S. 18

⁷⁹ Vgl. <http://www.nestroy.at/eingang.html> (gesehen am 16.01.2010)

⁸⁰ Vgl. <http://www.ferdinandramund.at/stuecke/alpenkoenig/index.shtml> (gesehen am 16.01.2010)

Wenzel Müller und Anton M. Storch (sen.), wobei drei der eben erwähnten (Müller, Binder, Storch) auch noch nach 1850 Zauberstücke vertonen. Beachtlich ist insbesondere die Leistung von Wenzel Müller, welcher am *Leopoldstädter Theater* die Musik für sechs Zauberopern, 21 Zauberspiele, sieben Zauberpossen und ein Zaubermärchen komponiert. In der zweiten Jahrhunderthälfte dominieren vor allem das *Josefstädter Theater* und das *Theater an der Wien* die Gattung, wobei auch eine auffallende Menge an Zauberstücken an den sogenannten Sommertheaterbühnen geboten werden. Zu ihnen zählen unter anderem die *Hernalser Arena* und das *Sommertheater in Fünfhaus*. Eine Übersicht über die eben aufgezählten und einige weiteren Aufführungsorte, Autoren und Komponisten von Zauberstücken ab 1850 soll wieder die folgende Tabelle geben.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Josefstädter Theater	<i>Zauberspiele</i>			
	„Rosenzauber“	N. Kola	C. Binder	1851
	„Geist, Gemüt, Geld“	K. Allram u. F. Fränkel	ebd.	1851
	„Eine neue Fortuna=Kein Glücklicher“	H. Bauer	E. Stolz	1855
	„Die Blumengeister=Wo weilt das Glück“	Th. Gaßmann	ebd.	1856
	„Die Töchter Luzifers“	n. d. franz. v. T. Meyerll	A. M. Storch	1851
	„Der Stein der Weisen“	L. Wysber	ebd.	1851
	„Astorius Zauberspruch= Sturm und Wetter“	Kola	ebd.	1851
	„Das Manderl vom Schneeberg“	B. Hilar	ebd.	1852
	„Fischer und Seejungfer= Unsterblichkeit durch Liebe“	K. Elmar	ebd.	1854
	<i>Zauberparodie</i>			
	„Satanela“	A. Langer	Ph. Fahrbach	1853
	<i>Parodistische Zauberposse</i>			
	„Der falsche Prophet“	J. Böhm	A. M. Storch	1851
<i>Zauberposse</i>				
„Die letzte Bastei“	K. Elmar	E. Stolz	1858	
„Ein moderner Faust“	J. Böhm	A. M. Storch	1855	
„Wiens guter Geist“	K. Gärtner	ebd.	1861	
„Drei Nächte“	K. Elmar	ebd.	1864	
Carltheater	<i>Zauberspiel</i>			
	„Die Teufelsgaben: Mantel, Sack und Geige=Musikant und Waldbauer“	N. N.	C. Binder	1852

<i>Theater an der Wien</i>	<i>Zauberposse</i> „Oberon, König der Elfen im Krapfenwald“ „Klapp! Klapp“	N. N. Flamm	J. Kaulich J. B. Klerr	1861 1863
	<i>Zauberspiel für Kinder</i> „Der Prinz von Banalien= König und Holzbauer“	J. Feld	A. Müller (sen.)	1874
	<i>Zauberposse für Kinder</i> „Münchhausen“ „Der Geisterfürst= Die Prinzessin von Pomare“	ebd. ebd.	ebd. ebd.	1873 1874
	<i>Zauberpantomime für Kinder</i> „Die Zauberrose“	J. Feld	ebd.	1873
	<i>Zauber</i> „Die Zauberharfe“	N. N.	F. Schubert	1820
<i>Ringtheater</i>	<i>Zauberspiel</i> „Die wilden Schwäne“ „Der starke Fritz“	J. Told J. Mameras	K. Kapeller ebd.	1881 1881
	<i>Zauberspiel für Kinder</i> „Fluidus und Cristalla“	J. Feld	A. Müller (sen.)	1878
	<i>Zauberposse für Kinder</i> „Helden von Heut“	L. Krenn u. C. Wolff	ebd.	1878
<i>Hernalser Arena</i>	<i>Zauberposse</i> „Die Donaunixe und der Vater Rhein“	Th. Scheibe	Ph. Fahrbach	1853
	„Die verwandelten Weiber=Ehestandskuren“ „Pagat“	Juin und Flerx	J. K. Metzger	1853
	„Purzels Fatalitäten zu Wasser und zu Land= Der Weltumsegler wider Willen“	Th. Scheibe nach G. Räder	A. M. Storch ebd.	1852 1853
	<i>Zauberspiel</i> „Ein Teufelsweib“	J. C. Hickel	J. K. Metzger	1852
<i>Harmonietheater</i>	<i>Zauberpantomime</i> „Harlekin in der Blumenwelt“	Räbiger u. Klischnigg, Dialog von J. C. Böhm	A. M. Storch	1853
	<i>Zauberspiel</i> „Die beiden Elfen=Der Kampf des Feuers mit dem Wasser“	J. Feld	J. B. Klerr	1868
<i>Kaiser Jubiläumstheater</i>	„Moisasurs Zauberfluch“ „Die unheilbringende Zauberkrone“	F. Raimund F. Raimund	P. Mestrozzi P. Mestrozzi	1899 1902
	<i>Sommertheater in Fünfhaus</i> <i>Zauberposse</i> „Die fünf Sinne“	H. Merlin	A. Müller (sen.)	1851

<i>Thaliatheater</i>	<i>Zauberstück</i> „Über Land und Meer=Abenteuer eines Glücklichen“	Blank mit F. Suppé	A. Müller (sen.)	1859
	<i>Zauberposse</i> „Eine Million“	J. Böhm	E. Stolz	1857
	<i>Zauberspiel</i> „Der Bahnwächter“	ebd.	ebd.	1857

Nicht weit entfernt von den Zauberstücken lassen sich auch die Märchen sowie die als Phantasien bezeichneten Stücke als Gattungsbegriff einordnen. Basierend auf den Aufzeichnungen bei Stieger erfolgt auch hier eine Differenzierung in mehrere „Untergattungen“. Zu ihnen zählen unter anderem Feenmärchen, Märchenspiele, Weihnachtsmärchen, Volksmärchen, die Märchenkomödie, Tanzmärchen und spezielle Märchen für Kinder. Um einen kurzen Einblick in die Gattung Märchen mit Bezugnahme auf ihre Autoren, Komponisten, Aufführungsort und Aufführungsjahr der jeweiligen Schauspiele zu erhalten, soll die folgende Tabelle dienen.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Carltheater</i>	<i>Märchen</i> „Das Auffinden der Zwerge“	C.B.	Karl Binder	1856
	„Das Grubermännlein = Der Nöckelkönig und die Zwerge“	N.N.	ebd.	1856
<i>Ringtheater</i>	„Der Rattenfänger von Hameln“	C. A. Görner	J. Hellmesberger	1881
<i>Kaiser-Jubiläumstheater</i>	„Fortunat“	E. Bauenfeld	P. Mestrozzi	1900
	„Die Friedensrose“	M. Sadil	ebd.	1902
	„Schneewittchen und die sieben Zwerge“	C. A. Görner	ebd.	1907
<i>Theater an der Wien</i>	„Der Stern der Liebe“	K. Haffner	A. Müller (sen.)	1860
	„Die Sternjungfrau“	ebd.	ebd.	1862
	„Die Leidenschaften“	A. Berla	ebd.	1853
	„Alle Neun!“	F. Bock	ebd.	1857
	„Die Eisjungfer“	K. Elmar	ebd.	1858
	<i>Kindermärchen:</i> „Rübezahl=Peter Nimmersatt u. sein Glück“	J. Kurmayer	ebd.	1864
	„Dornröschen=Der 100 jährige Schlaf“	Jul. Feld	ebd.	1864
„König Mammom=Peter Winzig‘ s Abentuer“	ebd.	ebd.	1872	
„Aschenbrödel“	ebd.	ebd.	1872	

<i>Deutsches Volkstheater</i>	<i>Phantasie: „Der weiße Heiland“</i>	G. Hauptmann	K. Hieß	1923
-------------------------------	---	--------------	---------	------

Auch sogenannte Bilder finden ihren Eingang in die vielfältige Welt der Stückgattungen im 19. Jahrhundert. Gemeint werden damit primär das Zeitbild, das Charakterbild und das Genrebild. Des Weiteren sind auch Bezeichnungen wie Ländliches Bild, Ländliches Lebensbild oder Sittenbild durchaus üblich.

Im Laufe der Zeit unterliegt auch jene, vormals inhaltlich noch als fordernd geltende Gattung, ab den 1850 der neuen Theaterordnung und so ist der Übergang des Lebensbildes

„[...] das in der Vormärzzeit noch komödiantischer Ausdruck eines sehr vielschichtigen, kompliziert und widersprüchlich gewordenen kulturpolitischen Wollens war, nach 1850 aber zum unverbindlichen Schaustück und zur Operette reduziert wurde, ins sentimentale, konventionelle bürgerliche Lustspiel abglitt oder sich als „Charakterbild“ begrenzte. Von da aus war der Schritt zu den als trivial geltenden Genres der Gebrauchsdramatik, Schwank und Boulevardkomödie, nicht mehr weit.“⁸¹

Insgesamt sind aber auch noch nach dem inhaltlichen Wandel der Gattung alle Arten von vertonten „Bildern“ beim Publikum sehr beliebt. Viele Komponisten aus dem betrachteten Zeitraum haben für die unterschiedlichsten Theater, aber auch Singspielhallen Musik zu Bildern komponiert. Besonders häufig sind solche Vertonungen Franz v. Suppé, Anton M. Storch (sen.) und Anton Storch (jun.) sowie Adolf Müller (sen.) zuzuordnen.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Theater an der Wien</i>	„Das Beispiel“ (<i>ländl. Genrebild</i>)	Nissel und S. Schlesinger	F. v. Suppé	1852
	„Mozart“ (<i>Lebensbild</i>)	L. Wohlmuth	ebd.	1854
	„Vertrauen“ (<i>Charakterbild</i>)	Grandjean	ebd.	1856
	„Schottenfeld und Ringstraße“ (<i>Sittenbild</i>)	A. Berla	K. Millöcker	1869
	„In Paris“ (<i>Zeitbild</i>)	ebd.	Ebd.	1871
	„Unsere Bettgeher“ (<i>Lebensbild</i>)	A. Langer	A. Müller(sen.)	1859
<i>Fürst's Singspielhalle</i>	„Ein Findelkind“ (<i>Lebensbild</i>)	K. Elmar	K. Kleiber	1864
	„Die Freiwilligen“ (<i>Genrebild</i>)	Blank	ebd.	1866
	„Im Waisenhaus“ (<i>Genrebild</i>)	Stix	ebd.	1869

⁸¹ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 157

<i>Carltheater</i>	„Ein weiblicher Dämon“ (<i>Lebensbild</i>)	A. Langer	F. v. Suppé	1872
	„Ein jüdischer Dienstbote“ (<i>Charakterbild</i>)	K. Elmar	J. B. Klerr	1861
<i>Josefstädter Theater</i>	„Die Dame mit dem Totenkopfe“ (<i>Charakterbild</i>)	Leo Mai	E. Stolz	1856
	„Über den Semmering“ (<i>Charakterbild</i>)	K. Elmar	A. Storch(sen.)	1854
<i>Thaliatheater</i>	„Der Waisenbub“ (<i>Lebensbild</i>)	O. F. Berg	E. Stolz	1858
	„Der Invalide und seine Tochter“ (<i>Lebensbild</i>)	Ehrenhäusl	A. Storch(sen.)	1859
<i>Vaudeville Theater</i>	„Aufwärts von Stufe zu Stufe“ (<i>Zeitbild</i>)	C. Costa (mit A. Storch jun.)	ebd.	1870
	„Intoleranz=Graf und Pfarrer“ (<i>Charakterbild</i>)	J. Böhm	K. F. Konradin	1870

Eine weitere Gattung, die sowohl musikalisch als auch auf Dichtung und Theater bezogen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, ist die Parodie. Mit Parodie werden Musikstücke bezeichnet, die so verändert worden sind, dass sie nach ihrer Umgestaltung völlig neu genutzt werden können. Der Begriff Parodie wird jedoch nicht nur rein musikalisch, sondern auch auf Bereiche in Dichtung und dem Theater angewandt. So kann es durchaus möglich sein, dass ein Stück seine Bedeutungsebene gänzlich verlässt. Das heißt, dass durchaus geistliches weltlich, unterhaltendes moralisierend und ernstes heiter werden kann. Bereits im Volkstheater des frühen 18. Jahrhunderts ist die literarische Parodie ein fixer Bestandteil des Bühnengeschehens.⁸²

Bei Gromes findet sich folgende Definition zur Parodie:

„Die Parodie im Alt – Wiener Volksstück nimmt sich entweder ein Werk der schönen Literatur [...], eine zeitgenössische Oper, ein Ballett oder die griechische Mythologie zur Vorlage, um sie mit ihren speziellen Mitteln zu karikieren. Ihre Hauptmittel sind die gleichen, die schon für das Lokalstück bzw. das Zauberstück charakterisierend waren: Verbürgerlichung des Milieus und Lokalisierung (Verwienerung) der Handlung“⁸³

⁸² Vgl. Flotzinger Rudolf: Parodie, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 4 Bd., Wien, 2005, S.1719f.

⁸³ Gromes, Hartwin: Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette/ Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform in 19. Jahrhundert, München, 1967, S. 25

So ist zum Beispiel Johann Nestroys *Judith und Holofernes* (1849) eine Parodie auf *Judith* (1840) von Friedrich Hebbel, Karl Meisls *Othellerl, der Mohr von Wien oder die geheilte Eifersucht* eine Parodie bzw. Travestie auf Shakespeares *Othello*.

Die Eigenschaften und Funktion von Parodien liegt darin

„[...]Stoffe und Themen zu transportieren und zu popularisieren, Stilwechsel und Stilmischung zu ermöglichen, zwischen hohem und niederem Stil zu vermitteln, das Volk mit Bildungsstoffen bekannt zu machen und zugleich zu unterhalten sowie im ästhetischen Spiel kritisch aus die Realität zu reagieren: [...]“⁸⁴

Diese Wirkungsbreite der Parodie zieht sich durch die Volksstücke, weiter zur Wiener Operette, dem Wienerlied bis zum Walzer und ist ein fixer Bestandteil der beginnenden Kabarettszene.

Den Recherchen bei Stieger zufolge sind Schauspielmusiken zu Parodien besonders häufig in der Zeit vor 1850 komponiert worden, was zu einem Gutteil auch daran liegt, dass jene Gattung eher zum „Alt – Wiener Volksstück“ zu zählen ist. So vertonen beispielsweise Franz J. Gläser und Franz Roser Parodien für das *Josefstädter Theater*, das *Theater an der Wien* und das *Leopoldstädter Theater*. Weitere Kompositionen für das *Theater an der Wien* schreibt auch Wenzel Müller und Philipp Riotte komponiert Parodien für das *Leopold- und Josefstädter Theater*. Alle zusätzlichen Schauspielmusiken zu Parodien nach 1850 von Komponisten aus der im Anhang beigefügten Tabelle sind:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Josefstädter Theater	Parodie „Satanella“ (Zauberparodie)	A. Langer	Ph. Fahrbach	1853
	„Ninischerl“	Bruno Zappert	L. G. Grünecke	1878
	„100 Jahre“	Radler u. Lindau	K. Kleiber	1888
Variété Hietzing	„Der Statthalter von Irgendwo“	P. Henrion	K. F. Konradin	1867
Harmonietheater	„Das Mädels aus Blitzblau“	P. Henrion	K. Millöcker	1867
Strampfer Theater	„Angst an der blauen Donau“	Zell	K. Pleininger	1874
Fürsttheater	„Die Reise in die Brühl“	J. Wilson	F. Roth	1886
Sommertheater in Fünfhaus	„Die Kathi von Eisen“	A. Berla	F. v. Suppé	1858

⁸⁴ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 65

Die Parodie bzw. zu parodieren ist auch das Ziel im Quodlibet. Musikalisch ist damit die „Komposition die durch kunstvolle neue Zusammenfügung von bereits vorher bestehenden Melodie- oder Satzteilen zustande kommt“⁸⁵ gemeint. Auch auf textlicher Ebene wird dieses Verfahren angewandt und so kommt es in Folge dieser Zusammenstellungen und in Verbindung mit der Musik meist zu überraschenden, scherzhaften und teilweise auch derben Effekten. Im Zeitraum vom 15. bis zum 16. Jahrhundert ist das Quodlibet, ein herausragender Teil der Unterhaltungsmusik der Zeit, aber mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Begriff Quodlibet zunehmend nur mehr in seinem wörtlichen Sinne, als „willkürliche Zusammensetzung“ gebraucht und gleicht sich somit immer mehr den musikalischen Potpourris an.⁸⁶

So hat das Quodlibet weitestgehend die Funktion, das musikalische Interesse des Vorstadttheaterpublikums zu befriedigen. Diese Aufgabe erfüllt es unter anderem mit dem Parodieren von Gestik, Mimik, Text und Musik, der Erläuterung von Motiven und dem zur Verfügung stellen von Raum für artistische Entfaltungen der Schauspieler.⁸⁷

Untersuchungen zum Quodlibet bei Stieger haben ergeben, dass jene Gattung in erster Linie in der zweiten Jahrhunderthälfte präsent ist. Vor dem Jahre 1850 lassen sich jeweils nur eine Komposition für das *Josefstädter- und Leopoldstädter Theater* aus der Feder von Franz Roser finden. Die übrigen Theatermusiken für Quodlibets nach 1850 sind wie folgt angeführt:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Josefstädter Theater	<i>Quodlibet</i> „100 Jahre“	Radler u. Lindau	K. Kleiber	1888
	„Der Statthalter von Irgendwo“	P. Henrion	K. F. Konradin	1867
Fürst's Singspielhalle	„Im Wartesaal III“	Stix	K. Kleiber	1863
Theater an der Wien	„Durcheinander“	J. Grün	F. v. Suppé	1854
	„Theatralische Weltausstellungsträume“	A. Berla	K. Millöcker	1873

⁸⁵ Vgl. Flotzinger Rudolf: Quodlibet, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 4 Bd., Wien, 2005, S. 1848

⁸⁶ Vgl. Ebenda.: S. 1848

⁸⁷ Vgl. Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 90

<i>Kaitheater</i>	„Wiener Vergnügungszüge durch das Jahr 1862“	A. Langer	F. v. Suppé	1862
	„Narrenabend im Salon Pitzelberger“	N. N.	F. K. Stenzl	1862
<i>Carltheater</i>	„Historisch additionelle Ausstellung des Carltheater“	A. Langer(Musik arrangiert)	F. v. Suppé	1873
	„Alte Bekannte“	A. Berla	ebd.	1881
<i>Sommertheater in Fünfhaus</i>	„Der Teufel hol' die Komödie“	H. Merlin	ebd.	1855

Eine andere, sowohl auf Musik als auch auf das Theater bezogene Gattung ist das Vaudeville. Der ursprüngliche Begriff Vaudeville benennt die Bezeichnung für eine Liedform in Stegreifstücken italienischer Komödianten in Paris ab der Mitte des 17. Jahrhunderts. Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts sind damit die daraus entstandenen Stücke selbst gemeint, welche in späterer Zeit wieder Bestandteile von Schau- und Singspielen werden. Hier werden jene Rundgesänge mit Refrain häufig als Schlussensembles eingesetzt. Zwischen den Stücken der Wiener Vorstadtbühnen und jenen des Pariser Boulevards herrscht eine gewisse Ähnlichkeit und so wird der Einfluss des Pariser Vaudeville des 19. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Gattung im Wiener Raum immer entscheidender.⁸⁸

Nach Recherchen bei Stieger sind im Zeitraum vor 1850 Vaudevilleaufführungen besonders im *Theater an der Wien* sehr beliebt. Was die Vertonungen betrifft steht hier Adolf Müller (sen.) mit 13 Kompositionen für die Bühne an erster Stelle. Des weiteren haben auch Carlo. E. Barbieri und Franz von Suppé jeweils zwei sowie Anton M. Storch (sen.) die Schauspielmusik für ein Vaudeville am *Theater an der Wien* geschrieben. Zudem sind weitere Vaudevillevertonungen für das *Leopoldstädter-* und das *Josefstädter Theater* verzeichnet. Als Komponisten wirken am *Theater in der Leopoldstadt* Adolf Müller (sen.) mit fünf, und am *Theater in der Josefstadt* Franz von Suppé mit vier Musiken zu Vaudevilles. Die Übrigen, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verfassten Vaudevillevertonungen sind in der anschließenden Tabelle zusammengestellt:

⁸⁸ Vgl. Flotzinger, Rudolf: Vaudeville, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 5 Bd., Wien, 2005, S. 2504

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Carltheater	Vaudeville			
	„Die Tigerin“ „Der Kuckuck“	n. d. f. von Juin H. Raymond u. A. Dumas	C. Binder J. Brandl	1858 1880
Josefstädter Theater	„Die Doppelhochzeit“	Léon u. H. v. Waldberg.	J. Hellmesberger	1895
	„Im Pavillon“	nach Toché und Blum, v. L. Fischl u. A. Landsberg	K. Kapeller	1896
Leopoldstädter Theater	„Die Kunst, Frauenherzen zu gewinnen“	n. d. f. (mit Dessauer und Hölzl)	A. Müller (sen.)	1850
Theater an der Wien	„Die Novize“	F. Zell	W. Rab(Raab)	1886
	„Gentil Bernard=Die Kunst zu lieben“	n. d. f. I. v. Schuselka- Brüning	F. v. Suppé	1850
Bürgertheater	„Das neue Mädchen“	B. Buchbinder	R. Fronz	1911
Orpheum Theater	„Das Scheckbuch des Teufels“	n. Blum und Ferriér's „Le cornet du diable“ v. C. Lindau u. Antony	M. E. Steiner	1906
	„Die schöne Griechin“		ebd.	1907

Eine weitere Gattung im Theater des 19. Jahrhunderts, welche aber erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts allgemein verbreitet ist, ist der Schwank. Als Schwank wird ein kurzes Stück mit kompakter und pointierter Handlung und scherzhaft lustigem Inhalt bezeichnet. Seine allgemeine Verbreitung erlebt die Gattung erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts.⁸⁹

Die wesentlichen inhaltlichen Themen der einzelnen Schwänke lassen sich wie folgt zusammenfassen:

[Beim Schwank] „treten sich meist zwei Figuren gegenüber, von denen die einen der anderen scheinbar oder tatsächlich überlegen ist(z.B. Herr und Knecht, Kleriker und Laie, pffiger Student und einfältiger Bauer, Verführer und Naive usw.). Stofflich stehen bei den Konflikten zwischen beiden oft realitätsgebundene, derbe Situationen im Mittelpunkt, [...]. Die Komik, die dabei entsteht, ist [...] häufig aus der Situation geboren und hat nur selten einen intellektuellen Hintergrund. In ihrer sprachlichen Struktur führt die Schwankerzählung geradlinig und straff auf die Zuspitzung des Geschehens hin, das oft in einem witzigen, überraschenden Schluss, der sogenannten Pointe, gipfelt. Der Grundtypus mit nur einem Höhepunkt folgt dem Schema: Ein Einfältiger wird betrogen. In einem

⁸⁹ Vgl. Haid, Gerlinde: Schwank, in: Flotzinger, Rudolf(Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 4 Bd., Wien, 2005, S. 2165

zweiten, komplizierteren Revanche – Typus überlistet der zuerst Betrogene anschließend seinerseits den Betrüger.⁹⁰

In der Zeit vor 1850 finden sich bei Stieger nur drei Kompositionen von Schwänken. Zwei von jenen sind am Theater an der Wien, mit Kompositionen von A. Müller (sen.) und Wenzel Müller aufgeführt worden. Eine weitere Schwankvertonung, gegeben am *Josefstädter Theater* stammt von Carl Binder. Ab den 1850ern erlebt der Schwank in Wien seine Blütezeit an den verschiedensten Wiener Theaterbühnen, was sich aus der angefügten Tabelle gut erkennen lässt. Die überwiegende Anzahl von Schwankvertonungen liefert jedoch der Komponist Karl Kleiber. Mit seinen rund 82 Kompositionen, unter anderem für die *Fürsts Singspielhalle*, das *Fürsttheater*, das *Josefstädter Theater* und das *Carltheater*, nimmt er die führende Position in diesem Gattungsgebiet ein. Alle weiteren Schauspielmusiken für Schwänke, mit Ausnahme jener von Kleiber, sind in folgender Liste angefügt:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
Carltheater	Schwank „Ludwig Devrient“	n. d. franz. von Gruner	C. Binder	1852
	„Doktor Peschke“	Kalisch	ebd.	1857
	„Nie ohne Diener“	Salingré	J. Hopp	1860
	„Die falsche Artot“	A. Bittner	ebd.	1863
	„Kein Taschentuch“	n. d. franz.	ebd.	1863
	„Der Raub der Sabinerinnen“	F. v. Schönthan	F. Roth	1884
	„Ein Sylvesternachts-Spaß“ „Mein Trompeter für immer“	F. Kaiser N. N.	F. K. Stenzl J. Hopp	1854 1862
Josefstädter Theater	„Halb zehn=Es bleibt beim Alten“	J. Grün	J. Hopp	1859
	„In China“	Ch. J. N.	J. Hopp	1879
	„Die falsche Camara=Eine Zeitungsentente“	C. Juin	J. K. Metzger	1853
	„Der Dumme wird gefoppt=Der falsche Chinese“	N. N.	ebd.	1854
	„Drei Paar Stiefel“	nach Hesse von Reichmann	F. Roth	1871
	„Der Eisstoß“	E. Bukovics	ebd.	1871
	„Lustige Wiener Kinder=Diurnist und Schusterbub“	J. Seitz und G. Richter	ebd.	1875
	„Der 27. Juli im Gebirge“	Kola	A. M. Storch	1851

⁹⁰ <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/schwank.htm> (gesehen am 05.02.10)

	„Handwerksburschen-Jux= Die Jungfrau von Rüppelstein“	ebd.	ebd.	1851
	„Señora Pepita, mein Name ist Meier“	nach R. Hahn v. J. Böhm	ebd.	1854
	„Salzburger Nockerln= Er parodiert sich selbst“	P. Henrion	A. Storch	1867
	„Eine Griseldis wird gesucht“	Stix	ebd.	1868
	„Er lacht nicht“	N. N.	J. Hopp	1863
<i>Theater an der Wien</i>	„Die schwere Kiste“	B. Schier	E. Kremser	1888
	„Das Ultimatum in der Luft“	Bittner u. Grün	A. Müller(sen.)	1853
	„Schwert und Pinsel“	C. Juris	ebd.	1855
	„Er ist unsichtbar“	N. N.	ebd.	1856
	„Stadtmamsell und Bäuerin“	Blank	ebd.	1856
	„Der Wucherer in der Klemme“	Th. Flamm	ebd.	1857
	„Auf der Brücke und hinter den Coulissen“	Gottsleben	ebd.	1860
	„Der Blitzableiter in der Syvesternacht“	F. Kaiser	ebd.	1863
	„Löschmannschaft=Feuer! Feuer!“	A. Meyer Blank	ebd. ebd.	1863 1863
	„Haß und Liebe“	C. Gärtner	ebd.	1876
	„Der kleine Heiratsbandler“	n. d. franz.		
<i>Fürsttheater</i>	„Das Modell“	L. Thoren	F. Roth	1886
<i>Harmonietheater</i>	„Beinah schon wieder ein Duell“	J. Böhm	K. Konradin	1867
<i>Hietzinger Varietétheater</i>	„Gerichtlich versiegelt“	C. F. Stix	F. Roth	1867

Inhaltlich dem Schwank, aber auch der Posse und der Farce nahestehend ist die Burleske, welche mit „Scherz“ oder „scherzhaft derbe Komödie“ übersetzt werden kann. Ihren Beginn nimmt die Burleske am Anfang des 18. Jahrhunderts, wo sie sich ca. ab 1737 aus Opernbearbeitungen und Szenarien heraus entwickelt hat. Sie setzt sich bzw. arbeitet schon zu damaliger Zeit mit Mitteln aus dem artistischen Spiel und Zauberelementen sowie mit Darstellungsmustern der Commedia dell' arte. Die wohl bekannteste im Wiener Raum entstandene Burleske ist *Die schlimmen Buben in der Schule* von J. Nestroy aus dem Jahre 1847.⁹¹

⁹¹ Vgl.: Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 95

In Stiegers Opernlexikon lassen sich im Zeitraum vor 1850 nur zwei Burlesken, welche beide von A. Müller (sen.) mit Musik ausgestattet worden sind, finden. Als Aufführungsorte sind das *Josefstädter*- und das *Leopoldstädter Theater* verzeichnet. Die Kompositionen ab dem Jahre 1850 sind wieder in folgender Tabelle angeführt:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Theater an der Wien</i>	<i>Burleske</i>			
	„Ein Fasching-Gugelhupf“	A. Langer	F. v. Suppé	1859
	„Nach Ägypten“	Bittner	A. Müller (sen.)	1869
<i>Josefstädter Theater</i>	„Ein Wiener Vergnügungszug nach Konstantinopel, Jerusalem, Neapel und Venedig“	N. N.	A. M. Storch (sen.)	1865
	„Schneider und Komödiant“	K.Giugno(Juin)	J. Hopp	1860
	„Eine unruhige Partei“	J. Wimmer	ebd.	1880
	„Münchhausen“	J. Horst u. F. Waldmann	H. Krenn	1887
<i>Thalia Theater</i>	„Der Frosch im Stadtpark zu Kwang-kiang-foi“	n. d. engl.	A. M. Storch (sen.)	1863
<i>Vaudeville Theater</i>	„Eine unbarmherzige Schwester“	F. Mai	ebd.	1870
<i>Varieté Hietzing</i>	„Die weiblichen Schützen= Das Schützenfest in Pulversdorf“	J. Kurmayer	F. Roth	1868
<i>Komische Oper</i>	„Kleopatra=Drei Jahrtausende“	J. Steinher	R. Genee	1875
<i>Danzer' s Orpheum</i>	„Wien bei Nacht“	C. Lindau u. J. Wilhelm	J. Hellmesberger	1904
	„Eine von Moulin Rouge“	L. Krenn	ebd.	1906
<i>Orpheumtheater</i>	„Der lustige Witwer“	n. d. f. v. Lindau u. Antony	M. E. Steiner	1907
<i>Fürst' s Singspielhalle</i>	„Der schwarze Peter“	Haffner	K. Kleiber	1986
	„Die Theaternarren= Lorbeerbaum und ...[sic!]	Bayer	ebd.	1986
	„Bajazzo und sein Affe“	Stix	ebd.	1864
	„Der erste Versuch= 30, 60 und 90“	J. Böhm	ebd.	1865
<i>Fürsttheater</i>	„Eine böhmische Familie“	Kräuser und Doppler	ebd.	1875
	„Die Sudanesen“	N. Colwit	W. C. Löw	1885
	„Der Teufel im Schloß“	J. Wilson	ebd.	1886
<i>Carltheater</i>	„Über Land und Meer“	Th. Flamm	J. B. Klerr	1861
<i>Harmonietheater</i>	„Das Sphinx-Orakel=Der Kopf ohne Mensch“	Feld und Kurmayer	K. Konradin	1867

Eine Gattung, die im engeren Sinn keine musiktheatrale Form darstellt, aber trotzdem ihre Berechtigung im Wiener Theaterleben der Zeit hat, ist die Pantomime und das daraus resultierende Mimodrama. Mit dem Wort Pantomime selbst wird einerseits eine wortlose, gestische Darstellung als auch der Darsteller (Mime) selbst bezeichnet.

Die meist mit Tanz und Ballett in Verbindung stehende Gattung erreicht ihren Höhepunkt in Wien des frühen 19. Jahrhunderts und wird vor allem am *Theater in der Wien* und am *Leopoldstädter Theater* aufgeführt. Als eigenständige Nummer und nicht im Zusammenhang mit dem Ballett, wird die Pantomime auch als Einlage in Monologen, Dialogen, Tanz- und Gesangsnummern verwendet.⁹²

In der ersten Jahrhunderthälfte werden, basierend auf den Informationen bei Stieger primär das *Theater in der Leopoldstadt*, gefolgt vom *Theater an der Wien* und dem *Josefstädter Theater*, als Aufführungsort von Pantomimen genannt. Am *Leopoldstädter Theater* wirken unter anderem Wenzel Müller mit 16 Vertonungen von Pantomimen, Michael Hebenstreit mit sieben, Adolf Müller (sen.) mit zwei und Philipp Riotte sowie Joseph Drechsler mit jeweils einer Schauspielmusik zu Pantomimen. Am *Theater an der Wien* kommt Adolf Müller (sen.) auf eine, Philipp Riotte auf vier sowie Franz Roser auf fünf Kompositionen für die Gattung. Schließlich ist noch das *Theater in der Josefstadt* zu nennen, an denen Joseph Lanner und Joseph Drechsler mit je einer, Philipp Riotte mit zwei und Franz Roser mit vier Vertonungen von Pantomimen den Spielplan bereichern. Ab 1850 sind deutlich weniger Kompositionen für diese Gattung aufzufinden. Nachforschungen bei Stieger haben weiters folgende Ergebnisse gebracht:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Hofoper</i>	<i>Pantomime</i> „Marionettentreue“	R. Holzer	R. Braun	1906
<i>Ronacher</i>	„Der Brief an den lieben Gott“ (<i>Kinderpantomime</i>)	K. Godlewsky	F. Lehner	1902
<i>Carltheater</i>	„Divette“	I. Sinoni	F. Scherber	1905
<i>Hernalser Arena</i>	„Harlekin in der Blumenwelt“ (Zauberpantomime)	Rabinger und Klischnigg, Dial. v. J. C. Böhm	A. M. Storch (sen.)	1853
<i>Josefstädter Theater</i>	„Das Orakel=Amors Zaubermacht“	P. Rainoldi	ebd.	1850
	„Der goldene Apfel=	ebd.	ebd.	1853

⁹² Vgl. Schroedter, Stefanie: Pantomime, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 4 Bd., Wien, 2005, S. 1716

	Ein Schuß zur rechten Zeit“ „Annitta die Räuberbraut“ „Pierrot der Wunderdoktor“	Friedrich N. N.	ebd. ebd.	1853 1862
--	--	--------------------	--------------	--------------

Die nächste Gattung nimmt nur einen sehr kleinen Teil des Spielplans nach 1850 ein. Gemeint sind damit die sogenannten Allegorien. Auch im Zeitraum vor 1850 sind nahezu keine Aufzeichnungen von Aufführungen bei Stieger vorhanden. Einzig eine „allegorische Oper“ von Wenzel Müller und eine (Allegorie-)Operette aus dem Jahre 1818 von Philipp Riotte sowie die Allegorie *Das Bild des Fürsten* von Karl Meisl aus dem Jahre 1822 sind Hinweise auf sogenannte Allegorien. Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte finden sich nur drei Schauspielmusiken zu Allegorien am *Josefstädter Theater* wie anschließend aufgezeigt:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Josefstädter Theater</i>	<i>Allegorie</i> „Das alte und das neue Jahr“	Stix	J. Brandl	1865
	„Das Bild des Fürsten“	K. Meisl	J. Drechsler	1822
	„Österreichs Flüsse“	E. Paul (<i>alleg. Festspiel</i>)	J. Hopp	1854

Eine weitere Gattung bzw. ein weiteres Genre ist das sogenannte Ausstattungsstück. Wie schon aus dem Namen erkennbar handelt es sich bei dieser Darstellungsform um ein Theaterstück, bei dem besonderer Wert auf die Ausstattung gelegt wird. Gemeint sind damit primär Bühnentechnik und Dekoration. Im Vordergrund steht dabei nicht der inhaltliche Anspruch an das Stück, sondern die äußere Aufmachung. Das Ausstattungsstück wird vorwiegend auf großen Bühnen, welche auch die Möglichkeit zur größtmöglichen Präsentation bieten, dargeboten. Bei Stieger lassen sich ab der Hälfte des 19. Jahrhunderts neben den bekannten Ausstattungsstücken auch spezielle Ausstattungsstücke für Kinder finden. In anhängender Tabelle sind nun Beispiele beider Art angeführt.

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Kaiser Jubiläumstheater</i>	<i>Ausstattungsstücke</i> „Robinson Crusoe“	A. Ludwig	K. Fromm	1904
<i>Fürsttheater</i>	„Der Flug um die Welt“	B. Zappert	A. Gisser	1891
<i>Thaliatheater</i>	„In Algier“	N. N.	J. Hopp	1862
	„Novara“	n. d. f. v. Th. Megerle	ebd.	1863

<i>Josefstädter Theater</i>	„Die Abenteuer des Seekapitäns“	n. J. Verne, von Arendorf	J. Hopp	1879
	„Nach Philadelphia“		F. Roth	1876
<i>Carltheater</i>	„Um die Welt“	Grandjean u. Reinhard	J. B. Klerr	1861
<i>Theater an der Wien</i>	„Die Eselshaut“	J. Megerle	A. Müller (sen.)	1865
	„Die Hirschkuh“	n. d. f. v. A. Langer		1866
	„Die Kinder des Kapitän Grant“	n. J. Verne, von Dennery	ebd.	1879
	<i>Ausstattungsstücke für Kinder</i>			
	„Die Hirschkuh“	J. Feld	ebd.	1875
	„Die Reise um die Erde in 79 Tagen“	ebd.	ebd.	1875
<i>Jantschtheater</i>	„Miss Dollar“	Jantsch, Rotter und Maienfeld	F. Lehner	1894
	„Prinzessin Hirschkuh“	n. d. f. v. Jantsch	F. Lehner	1896
<i>Ringtheater</i>	„Spiritus familiaris“	J. Mühlfeld	A. Müller	1879

Die letzte, näher untersuchte Gattung ist die Revue. Die Revue setzt sich aus Musik, Tanz und Wort zusammen, wobei besonders der Musik und dem Tanz eine große Rolle zu Teil wird. Sie zählt zur Gattung der Kleinkunst und weist auch Verbindungen zum Kabarett und Varieté auf. Inhaltlich verfolgt sie keine klare, durchgehende Handlung, sondern setzt sich durch eine Folge von einzelnen Nummern, welche willkürlich zusammengestellt werden, zusammen. Das Hauptziel der Revue ist die Unterhaltung, wobei aber durchaus auch inhaltlich zeitkritische Tendenzen möglich sind. Neben den, in der folgenden Tabelle angeführten Aufführungsorten, ist es ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch das Kabarett *Fledermaus*, welches für Revueaufführungen genutzt wird.⁹³

Bei Stieger lassen sich ab den 1850ern folgende Einträge zur Revue finden:

Theater	Stückname u. Gattung	Autor	Komponist	Jahr
<i>Venedig in Wien</i>	<i>Revue</i> „Hereinspaziert“	A. M. Blum u. C. Lindau	M. E. Steiner	1908
<i>Danzers Orpheum</i>	„Wiener Bilderbogen“	J. Freund	K. Kapeller	1901

⁹³ Vgl.: Saary, Margareta: Revue, in: Flotzinger Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 4. Bd., Wien, 2005, S. 1916

<i>Josefstädter Theater</i>	„Ein lustiger Abend“	N. N.	F. Lehner	1897
<i>Carltheater</i>	<i>Travestie</i> „Der Fechter in der Arena“	N. N.	F. Stenzl	1854

Eine präzise hierarchische Reihung der einzelnen Gattungen erweist sich auf Grund der beachtlichen Menge als wenig sinnvoll. Jedoch lassen sich durch die Anzahl an Vertonungen der verschiedenen Genres für die unterschiedlichen Theater einige Tendenzen feststellen. In der ersten Jahrhunderthälfte stechen in erster Linie die Posse, in allen ihren individuellen Ausprägungen, alle Arten von Zauberstücken, Bilder als auch Parodien hervor. Des Weiteren zählt das Melodram sowie die Vertonung von Pantomimen zu den häufigsten Stückarten für welche die (Theater-)Komponisten komponieren. Drei dieser erwähnten Gattungen können sich auch noch nach Mitte des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreuen. Es handelt sich dabei um die unterschiedlichen Ausformungen von Zauberstücken, allen voran die Zauberposse gefolgt von Zauberparodien, Zaubermärchen sowie Zauberspielen. Ebenso reihen sich die Posse und diverse Bildervertonungen in diese Riege ein. Neben der Posse und den unterschiedlichen Bildern wie, Charakter- Genre- und Lebensbildern können sich ab der Jahrhundertmitte primär das Wiener Singspiel, das Vaudeville und der Schwank durchsetzen. Zwar werden auch Märchen, Burlesken, Allegorien, Quodlibets und Revuen immer wieder aufgeführt, jedoch erfahren sie deutlich weniger Aufmerksamkeit. Als Aufführungsorte setzen sich vorrangig das *Josefstädter Theater*, das *Theater an der Wien* und das *Carltheater* durch, aber auch die Spielstätten von Johann Fürst im Wiener Prater erfreuen sich regen Zuspruchs.

4 Theatermusik – Ein historischer Abriss bis ca. 1900

Musik und Theater sind seit jeher eng miteinander verbunden. Fest steht, dass Musik, unabhängig davon ob sie nun in unmittelbarer oder entfernter Beziehung zum Theaterstück steht, die Entwicklungsgeschichte des Schauspiels in all seinen vielfältigen Gattungen bis in seine Anfänge zurück begleitet hat. Abgesehen von ihrer Bedeutung im europäischen Raum ist Schauspielmusik auch auf außereuropäischem Gebiet, wie zum Beispiel im chinesischen und indischen Theater ein fixer und unverzichtbarer Bestandteil. In Europa reichen die Wurzeln der Schauspielmusik bis zum antiken griechischen Drama zurück, in welchem der Chor unter der Leitung des Chorführers und in Begleitung von Instrumenten die Aufführung gesanglich begleitet hat. Das Aufgabengebiet des Chores umfasst dabei

„[...]Betrachtungen zu den Vorgängen auf der Bühne anzustellen, ihren Sinn zu verdeutlichen, ihren Stimmungsgehalt zu vertiefen und die einzelnen Szenen miteinander zu verbinden.“⁹⁴

Auch wenn es in heutiger Zeit nahezu keine Überlieferungen und Aufzeichnungen griechischer Schauspielmusik gibt und sie in ihrer Intensität und Wirkung auf das Publikum der damaligen Zeit kaum nachvollziehbar ist, haben im Laufe der Jahrhunderte immer wieder bedeutende Komponisten Versuche unternommen die Fülle an griechischen Dramen entsprechend ihrer inhaltlichen Forderung, sei es durch

„Die großen Volksszenen der griechischen Tragödie, die festlichen Aufzüge, die zahlreichen feierlichen Handlungen, die Szenen brausenden Siegesjubels und düsterer Totenklagen [...]ebenso wie die Rundung der Sprache selbst und das unaufhörliche Schwingen reinsten menschlicher Leidenschaften[...]“⁹⁵

entsprechend zu vertonen.

Im Mittelalter ist es vor allem die Kirche, die mit einfachen liturgischen Spielen, auch als Mysterien bezeichnet, Szenen aus der Geschichte der Bibel, durch Kleriker dargestellt, im Kirchenraum zur Aufführung bringt. Die musikalische Umrahmung gestaltet sich dabei aus den kirchlichen Wechselgesängen und der Einführung eines Chores. Nachdem die sogenannten Mysterien im Laufe der Zeit ihren Standort in die Vorhöfe der Kirche verlegen, ziehen auch immer mehr

⁹⁴ Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 15

⁹⁵ Ebenda. S. 16

weltliche Elemente in die Darstellungen mit ein. So wird nun, was früher ausschließlich von der Orgel begleitet worden ist, auch von Schlag- und Saiteninstrumenten der mittelalterlichen Orchester unterstützt. Auch das Interesse des Volkes nicht nur passiv, sondern auch aktiv am Geschehen mitzuwirken, steigt zunehmend. So kommt es immer stärker zu einer langsam fortschreitenden Verweltlichung des mittelalterlichen Dramas. Dies hat zur Konsequenz, dass es mit Beginn des 14. Jahrhunderts schon eine beträchtliche Menge an Laiengruppen gibt. Diese Hinwendung zum Weltlichen hat auch inhaltliche Folgen. Die Mysterienspiele entwickeln hin zu Moralitäten,

„[...] d.h. Stücke allegorischen Inhalts, in denen die Tugend, das Laster, der freie Wille oder auch der Aufruhr personifiziert auftreten. In diesen Moralitäten kommt es sehr bald zu einem völligen Verfall der zur Handlung gehörenden Musik.“⁹⁶

Erst der Einfluss der nordfranzösischen Minnesänger, den sogenannten Trouvères, hebt den künstlerischen Anspruch an die Musik im Schauspiel der damaligen Zeit.

Durch sie erhalten die Intermezzi, auch Entremets eine neue Qualität. Ein Beispiel für ein solches Stück bzw. Pastoral ist *Robin und Marion* des Trouvères Adam de la Halle, das jener für den Hof von Karl Anjou in Neapel geschrieben hat. Musikalisch setzt sich das Stück aus einer Folge kleiner Lieder und liedmäßiger Dialoge, die im unmittelbaren Zusammenhang zur Handlung stehen und zudem Auftrittslieder einzelner Personen beinhalten sowie der Verwendung zahlreicher Instrumente, die von den Darstellern selbst gespielt werden, zusammen. Im Gegensatz zu diesen ungekünstelten Vorführungen stehen die Darbietungen an den italienischen Renaissancehöfen, welche eher Schaustellungen, die insbesondere zur Darstellung von Prunk und anderen Äußerlichkeiten dienen, gleichen. Eine „ernsthafte“ dramatische Handlung liegt ihnen fern und die Anlässe, an denen sie aufgeführt werden sind zum Großteil Hochzeiten, Siegesfeiern, Empfänge und der Karneval. Ist die Handlung nicht vorhanden, so ist es wenigstens die Musik, die während den Darbietungen eine bedeutende Rolle spielt. Meist sind vier Sängerköre, wobei jeder Chor mit einem eigenen Orchester ausgestattet ist, in eine Aufführung involviert. Einen wichtigen Anhaltspunkt findet die Musik der Renaissance in den sogenannten Intermedien, womit musikalische Einschübe in größere Tragödien und Komödien

⁹⁶ Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 27

gemeint sind. Jene Einschübe beinhalten madrigalartige Musikvorträge und Tänze. Den Höhepunkt dieser Gattung beschließt das Stück *Pastor Fido* des Dichters Guarini aus dem Jahre 1585 mit Musik von Luzzasco Luzzaschi. In diesem Werk werden zusätzlich zu den Chören und der Instrumentalmusik, auch Gesänge einzelner Personen, welche jedoch noch nicht als Sologesang im heutigen Sinn bezeichnet werden können, eingeführt. Jedoch wird hier ein großer Schritt in Richtung der Entwicklung der Oper gesetzt. Darüber hinaus zeigen sich auch in anderen europäischen Ländern Ausformungen des mittelalterlichen Dramas. So kommt es beispielsweise in der Schweiz zur Entstehung von Volksschauspielen mit Musik, in England wiederum finden sich diese Volksschauspiele in der Form von Maskenspielen wieder und in Frankreich geschieht eine stärkere Wendung zu Tanzszenen hin, welche schließlich bis zur Entstehung der Ballettoper reichen.⁹⁷

Der nächste große Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte der Schauspielmusik beginnt mit dem Zeitalter des elisabethanischen Theaters bzw. mit der Musik in den Dramen W. Shakespeares. Insgesamt ist festzustellen, dass das englische Drama von Anfang an in enger Beziehung zur Musik steht, was vornehmlich an der starken Präsenz von Musik im gesellschaftlichen Leben der Engländer liegt. Daraus resultiert in weiterer Folge, dass bereits mit Beginn der ersten feststehenden Bühne im Jahre 1576 Theatermusiker fest angestellt worden sind. Da die Bühnen der damaligen Zeit sehr spartanisch und nüchtern eingerichtet sind, bedarf es umso mehr an Musik um die erforderliche Stimmung herbeizuführen und so kommt es schon bevor die Werke Shakespeares zum primären Thema in der Theater- und Musikwelt Englands werden, zur Herausbildung einer Ästhetik der Verwendung von Musikinstrumenten in Dramen. So werden beispielsweise Fanfarenklänge hauptsächlich für Feierlichkeiten oder für den Einzug wichtiger Persönlichkeiten verwendet, Trompeten dienen dem Hinweis auf eine bevorstehende Schlacht und der Verstärkung von Angst- und Schreckensgefühlen. Die Trommel, das Lärminstrument schlechthin, wird unter anderem als Begleitinstrument von Feldherren und Offizieren genutzt, weiters ist die Verwendung von Hörnern den

⁹⁷ Vgl. Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 26-32

Jagdszenen vorbehalten sowie religiöse und die Liebe beinhaltende Szenen und Hochzeiten in erster Linie von Flöten untermalt werden. Als Begleitinstrument für Gesänge wird die Laute verwendet und das Ausfüllen der Zwischenakte übernehmen die Streicher. Diese Entwicklung hat auch auf Shakespeare und seine Aufführungsvorhaben positive Auswirkungen. So besteht zum Zeitpunkt des Aufkommens seiner Werke schon eine solide Technik der Schauspielmusik, welche er für sich nutzbar machen kann. Für Shakespeare selbst hat die Musik eine besondere Bedeutung, was nicht nur daran liegt das er unter anderem musikalische Bildung genossen hat, sondern er gesteht ferner der Musik auch eine erzieherische und heilsame Wirkung zu. Diese Nähe zur Musik ist auch auf literarischer Ebene in seinen Werken nachzuvollziehen. Musikalisch legt er sein Hauptaugenmerk nicht auf die Verwendung von Chören, sondern rückt in erster Linie Narrengesänge, düstere Momente und Trauer sowie Tanzszenen in den Vordergrund seiner Werke. Überlieferungen zu Vertonungen von Stücken Shakespeares sind nicht erhalten und die frühesten Kompositionen zu seinen Werken entstehen erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod.⁹⁸

Ab 1650 sind es vor allem angesehene Komponisten wie Matthew Locke (*Macbeth, Der Sturm*), John Eccles (*Macbeth, Hamlet*), Jeremiah Clarke (*Titus Andronicus*) und Henry Purcell (*The Fairy Queen, nach Ein Sommernachtsraum, Timon von Athen und Der Sturm*) die unter anderem Shakespeares Stücke vertonen. Zeitgleich kommen auch in Frankreich Schauspielmusiken zu Stücken von Racine, Molière und Corneille auf. Viele kunstvolle Kompositionen, vor allem zu Stücken von Molière sind von J.B Lully sowie von Antoine Charpentier komponiert worden, welcher neben Molière auch Stücke von Corneille vertont hat. Ferner ist noch J. B. Moreau zu erwähnen, welcher sich der musikalischen Verarbeitung von Werken Racines zugewendet hat. In Spanien werden um diesen Zeitraum herum Bühnenmusiken zu Dramen und Comedias von Lope de Vega und Calderón unter anderem von Mateo Romero, Carlos Patiño und Juan Hidalgo komponiert.⁹⁹

⁹⁸ Vgl. Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 33-40

⁹⁹ Vgl. Jensen, Lorenz: Schauspielmusik, in: Finscher Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1041

Abgesehen von den bereits erwähnten Kompositionen zu Schauspielen kommt es im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu einem stetigen Rückgang von Schauspielmusik bzw. wird sie in ihrem Aufbau zunehmend oberflächlicher und verliert immer mehr ihre direkte Beziehung zum dramatischen Werk, was unter anderem an der unübersehbaren Präsenz der Gattung Oper liegt. So gibt es zwar im 18. Jahrhundert einen Versuch des Philosophen Jean Jaques Rousseaus mit seiner lyrischen Szene *Pygmalion* ein französisches Schauspiel mit Musik zu kreieren, jedoch führt dieses Bemühen zur Entwicklung einer ganz neuen Gattung; nämlich des Melodrams. In England entsteht zur gleichen Zeit die sogenannte „Ballad-Opera“, welche jedoch keine richtige Beziehung zum Schauspiel herstellen kann und sich so zu einer reinen parodistischen Kunstgattung entfaltet. In Deutschland kommt ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Gattung Singspiel hervor, welche jedoch ebenso kein Schauspiel mit Musik im eigentlichen Sinne darstellt. Zwar verliert die Schauspielmusik im eigentlichen Sinn immer mehr an Präsenz, doch die Gewohnheit während einer Theateraufführung Musik, in welcher Form auch immer, ertönen zu lassen, bleibt weiterhin vorhanden. Erste Gedanken über eine Theorie der Ästhetik von Schauspielmusik kommen vom deutschen Komponisten, Organisten und Musikschriftsteller Johann. A. Scheibe, der in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Der Critische Musikus* erstmals Fragen zu diesem Thema aufkommen lässt. Es ist nun in weiterer Folge G. E. Lessing, der in der 26. Ausgabe seiner *Hamburgischen Dramaturgie*¹⁰⁰ aus dem Jahre 1767 Scheibes Erläuterungen überliefert. Unter anderem schreibt Lessing dort:

„Da das Orchester bei unsern [sic!] Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.“¹⁰¹

[...] „Alle Symphonien, sagt er [Scheibe], die zu einem Schauspiel verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu den Lustspielen.“¹⁰²

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen, zugleich muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der

¹⁰⁰ Lessing, Gotthold E.: *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig, 1856

¹⁰¹ Ebenda. S. 150

¹⁰² Ebenda. S. 151

Componist für gut findet.- Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. [...] Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen.“¹⁰³

Anhand dieser Ausführungen lässt sich ein beginnender Umschwung im Denken über die Bedeutung und den Einsatz von Musik im Schauspiel erkennen. Ausgehend von Lessings Bemühungen hinsichtlich einer Neubewertung der Bühnenmusik lässt sich im ab dem Jahre 1780 ein grundlegender Wandel der Schauspielmusik feststellen. So wird die Musik immer mehr zu einem unerlässlichen Teil der Theateraufführungen, und so wird es im Laufe der Zeit auch immer selbstverständlicher, dass jedes Theater mit einem eigenen Orchester und zugehörigem Theaterkapellmeister ausgestattet ist, der, wenn nicht ein anderer Komponist das Stück für das Schauspiel schreibt, selbst das Komponieren übernimmt.¹⁰⁴

Zu den wichtigsten Theatermusiken des ausgehenden 18. Jahrhunderts zählen W. A. Mozarts Chöre und Zwischenakte (KV 345), aus den Jahren 1773/79 zu Tobias Ph. Freiherr von Geblers heroischem Drama *Thamos, König von Ägypten* sowie mit Erlaubnis des Komponisten die Verwendung seiner Symphonie (KV 184) aus dem Jahre 1773, für Karl Martin Plümickes Schauspiel *Lanassa* eingesetzt wird. Auch Joseph Haydn leistet Beiträge zur Theatermusik einerseits mit seiner Symphonie Nr. 60 *Il distratto*, komponiert im Jahre 1774, welche als Musik zu *Der Zerstreute* von J. B. Bergopzoomer nach Francois Regnard *Le Distrait* zum Einsatz kommt und andererseits mit der Komposition der Bühnenmusik im Jahre 1796 zu *Alfred der König von Angelsachsen, oder Der patriotische König* von J.W. Cowmeadow, nach A. Bicknel.¹⁰⁵

¹⁰³ Lessing, Gotthold, E.: Hamburgische Dramaturgie, Leipzig, 1856, S. 153

¹⁰⁴ Vgl. Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 90

¹⁰⁵ Vgl. Jensen, Lorenz: Schauspielmusik, in: Finscher Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1043

4.1 Begriffsklärung: Theatermusik

Der Begriff Theatermusik umfasst im Zusammenhang mit den Forschungen der vorliegenden Arbeit die

„Musik, die in unterschiedlicher Absicht und Funktion, somit in mehr oder weniger enger Bindung an das Bühnengeschehen Bestandteil einer theatralen Aufführung ist.“¹⁰⁶

Sie wird demnach nicht synonym für die sogenannten musikalischen Gattungen des Musiktheaters wie Oper, Ballett, Operette bzw. Musical verwendet. Als Textvorlage gelten im Unterschied zu den gerade erwähnten Gattungen, welche auf Libretti basieren, die Sprechtheaterstücke namhafter, aber auch weitestgehend unbekannter Dramatiker. Diese, hier als Theater- oder Schauspielmusik bezeichnete Gattung

„Dient der musikalischen Gestaltung von Sprechtheaterstücken, wobei entweder bestehende Musiknummern verwendet, neu komponiert oder bekannte mit neuen kombiniert werden.“¹⁰⁷

Ein weiteres spezifisches Kennzeichen der Schauspielmusik ist, dass die komponierte Bühnenmusik primär dem Text dient, beziehungsweise dem dramatischen Werk klar untergeordnet ist, da sie mehr eine begleitende Funktion hat. Dies liegt im Wesentlichen auch daran, dass es keinen richtigen Zusammenhang zwischen Text und Schauspielmusik gibt. Außerdem zählt der Großteil der Theatermusik zur Gebrauchsmusik, was zur Folge hat, dass nur wenige Kompositionen schriftlich überliefert worden sind. Die meisten Kompositionen sind zur alltäglichen Verwendung von und für (Theater-)Kapellmeister komponiert worden, wobei jede Komposition auf die jeweiligen Voraussetzungen des Theaters, beispielsweise die Orchestergröße betreffend, abgestimmt worden ist. Der Anteil der Kunstmusik in der Schauspielmusik ist sehr gering, da sich nur selten namhafte Komponisten für Schauspielmusik begeistert haben. Ferner ist zu erwähnen, dass im Gegensatz zum Musiktheater nicht die Komponisten, sondern die Theaterdirektoren die Verantwortung für das Stück und die Schauspielmusik tragen.¹⁰⁸

Zusammenfassend lassen sich drei Arten von Theatermusik feststellen. Erstens die Theatermusik als Kunstmusik, zweitens die (Theater-)Kapellmeistermusik und

¹⁰⁶ Beer, R., Trilse Ch. (Hg. u.a.): Theaterlexikon, 1. Auflage, Berlin, 1977, S. 84

¹⁰⁷ Saary, Margareta.: Schauspielmusik, in: Flotzinger Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, Bd. 4, Wien, 2005, S. 2052

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda. S. 2052 f.

zu guter Letzt die meist für den kurzzeitigen Gebrauch geschriebenen Gelegenheitskompositionen.

4.2 Schauspielmusik als Kunstmusik im 19. Jahrhundert

Ausgehend von dem bereits erwähnten Umbruch in der Schauspielmusik ab den letzten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, entstehen im Verlauf des kommenden Jahrhunderts eine Vielzahl an unterschiedlichen und herausragenden Bühnenmusiken, die von ebenso bekannten und angesehenen Vertretern der Kunstmusik komponiert worden sind.

In Deutschland führt diese Entwicklung soweit, dass es bis ca. 1950 zur Regel wird, jedes Sprechtheaterstück mit einer Ouvertüre und Zwischenaktmusiken, die in enger Beziehung zum Drama stehen sollen, auszustatten. Dies führt in einzelnen Fällen zu einer Erweiterung der Schauspielmusik die nahezu die Erwartungen eines symphonischen Werks erfüllt. Zwei Beispiele für solch herausragende Schauspielmusiken sind zum einen L. v. Beethovens Musik (op. 84) zu Goethes Trauerspiel *Egmont*, welche er in den Jahren 1809/10 komponiert hat, und zum anderen Mendelssohns Schauspielmusik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, die erstmals 1827 zur Aufführung kommt. Insbesondere werden die kunstvolle Ouvertüre und die perfekt aufeinander abgestimmten Zwischenaktmusiken in Beethovens Komposition zu *Egmont* von der Musikkritik der damaligen Zeit hervorgehoben. Weiters macht es die aufwändige und anspruchsvolle Komposition dieser zwei Bühnenmusiken möglich, jene auch außerhalb des Theaters, rein konzertant aufzuführen. Auch wenn diese Ansprüche an die Theatermusik den Bestrebungen der Zeit, betreffend einer Aufwertung der Schauspielmusik folgen, sind diese theoretischen Forderungen rein praktisch so gut wie nicht umsetzbar. Dies liegt zu einem großen Teil auch an der Fülle der benötigten Kompositionen der Zeit für die unterschiedlichsten Verwendungen im Theater sowie an den oft nicht vorhandenen Anforderungen, beispielsweise bezogen auf die Orchester- bzw. die Orchestergrößen der einzelnen Spielstätten. Trotzdem kommt es nach und nach, vor allem ausgelöst durch die aktive Rezeption zu Beethovens *Egmont*, zu einer immer stärker werdenden Diskussion über den Nutzen und die Sinnhaftigkeit von rein funktioneller Zwischenaktmusik. So sind es vor allem namhafte Komponisten der damaligen Zeit, welche sich gegen die allgemein

gebräuchliche Sitte an Theatern, bereits vorhandenes Material, aus den unterschiedlichsten Gattungen und Genrés als Schauspielmusik zu verwerten, aussprechen. Auftragswerke an Komponisten, für die Vertonung von klassischen Dramen bzw. Schauspielen kommen in den meisten Fällen von den großen Theatern in Berlin, Mannheim, Hamburg, Weimar und Wien. Weitere bedeutende Schauspielmusiken, die an den Wiener Bühnen aufgeführt worden sind und dem Bereich der Kunstmusik angehören sind die im Jahre 1823 im *Theater an der Wien* uraufgeführte Bühnenmusik F. Schuberts zu H. v. Chézys *Rosamunde* sowie J. N. Hummels Schauspielmusik zu Grillparzers *Die Ahnfrau*, die er im selben Jahr fertig stellt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdient die am *Burgtheater* im Jahre 1891 aufgeführte und von H. Wolfs komponierte Schauspielmusik zu H. Ibsens *Fest auf Solhaug* besondere Beachtung.¹⁰⁹

4.3 (Theater-)Kapellmeistermusik

Theater – Kapellmeistermusik ist ein fixer Bestandteil der Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert. Die Kompositionen der einzelnen Kapell- bzw. Theaterkapellmeister dienen dazu, alle Arten von Schauspielen an den verschiedensten Bühnen in und um Wien herum mit Musik auszustatten. Als Kapellmeister- bzw. Theaterkapellmeistermusik werden demnach „[...] professionell komponierte Schauspielmusiken von arrivierten Theaterkomponisten [...]“¹¹⁰ bezeichnet.

Da die Schriftsteller, Dichter und Stückautoren der damaligen Zeit eine Unmenge an unterschiedlichsten Gattungsbegriffen für ihre Schauspiele verwendet haben und „[...] deren stringente Vermittlung oft nur mittels Schauspielmusik funktioniert(e) und Stilpluralismus von den Komponisten erforderte.“¹¹¹, hat man von den einzelnen Theatermusikkomponisten auch die Fähigkeit zur Vertonung dieser „Dramenflut“ verlangt.

Auch das Ausmaß der für ein Theaterstück komponierten Schauspielmusik, abgesehen von ihrer Verwendung als Rahmen- und Inzidenzmusik steht in gewisser Abhängigkeit zu den individuellen Gattungsbezeichnungen.

¹⁰⁹ Vgl. Jensen, Lorenz: Schauspielmusik, in: Finscher Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1043 f.

¹¹⁰ Saary, M.: Schauspielmusik, in: Flotzinger Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, Bd. 4, Wien, 2005, S. 2053

¹¹¹ Ebenda. S. 2054

„Nahm Musik eine tragende Rolle ein, vermerkte man dies in der Spezifikation, etwa „Zauberposse mit Gesang und Tanz“ (F. Raimund), „Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen“, auch „Musikalisch-Dramatische Parodie (J. Nestroy) u. ä. Zudem signalisierte man durch das Attribut „Original (etwa „Tragisch-komisches Original-Zauberspiel, „Original Sittenbild“ oder „Original – Zaubermärchen“), dass auch die Handlung vom Autor/ von der Autorin des Stücks erfunden wurde, denn ein Gutteil des Theaterrepertoires rekrutierte sich aus Übersetzungen, Bearbeitungen und Persiflagen aller Art. Allerdings verwendete man sogar in diesen Fällen eigene Schauspielmusik; bestehende Musik erfuhr eine publikumsgerechte Adaptierung bis hin zur parodistischen Verzerrung.“¹¹²

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind es vor allem die drei namhaften Dichter bzw. Theaterautoren Adolf Bäuerle, Karl Meisl und Alois Gleich, welche den Theaterstückmarkt dominieren, dicht gefolgt von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy, wobei letzterer auch noch nach 1850 die Theaterszene mit seinen Schauspielstücken maßgeblich beeinflusst. Die eben genannten Dramatiker arbeiten vorwiegend mit Komponisten wie Joseph Drechsler, Franz J. Gläser, Philipp Riotte, Franz Roser, Adolf Müller und Wenzel Müller zusammen. Ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts treten in erster Linie Eduard von Bauernfeld und Ludwig Anzengruber die Nachfolge von F. Raimund und J. Nestroy an.

4.4 Gebrauchsmusik: Gelegenheitskompositionen

Allgemein bezeichnet die musikwissenschaftliche Forschung mit dem Begriff Gebrauchsmusik jene Musik „[...] die im Gegensatz zur „eigenständigen“ (heute meist „autonom“ genannten) Musik steht und die sich durch ihre Zweckgebundenheit vor allem von der Kunstmusik der klassisch-romantischen Tradition grundsätzlich unterscheidet.“¹¹³

Der hier verwendete Begriff Gelegenheitskomposition/en wird synonym zum Begriff der Gebrauchsmusik verwendet. Bei den sogenannten Gelegenheitskompositionen die im Zusammenhang mit der Theatermusik stehen,

¹¹² Saary, M.: Schauspielmusik, in: Flotzinger Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, Bd. 4, Wien, 2005, S. 2054

¹¹³ Hinton, Stephen: Gebrauchsmusik, in: Eggebrecht, Hans H. (Hg.): Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert/ im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, 1. Sonderband, Stuttgart, 1995, S. 164

handelt es sich also kurz gesagt um „nicht mehr verifizierbare Schauspielmusik geschickter Musiker für kurzzeitigen Gebrauch“¹¹⁴

In den meisten Fällen sind eben auf Grund dieser Kurzlebigkeit der vertonten Stücke kaum Angaben über Zeit und Ort der Aufführung sowie Informationen zum Komponisten verfügbar. Gebrauchsmusik ist also im Gegensatz zur Kunstmusik oder anderen Schauspielmusiken rein zweckgebundene „Funktionsmusik“.

4.5 Funktionen und Einsatzmöglichkeiten der Musik im Sprechtheater

Um die unterschiedlichen Funktionen und Einsatzmöglichkeiten der Musik im Sprechtheater erfassen zu können bedarf es zu aller erst einer klaren Differenzierung innerhalb der zwei großen Wirkungsbereiche der Schauspielmusik. Es handelt sich hierbei um die eindeutige Unterscheidung zwischen sogenannter Rahmen- und Inzidenzmusik.

Zur Rahmenmusik zählen in diesem Kontext die Ouvertüre, alle Zwischenakt- sowie die Schlussmusiken, welche jeweils, ihrem Standort im Stück entsprechend, unterschiedliche Aufgaben im Schauspiel übernehmen. Die Rahmenmusik eröffnet das Stück, leitet anschließende Handlungsabläufe ein oder bindet an bereits vergangene an und schließt zu guter Letzt das Schauspiel musikalisch ab. Häufig besteht kein direkter Zusammenhang zwischen Rahmenmusik und der Handlung des aufgeführten Stücks, sodass die Zwischenaktmusik in diesem Falle nur mehr die Aufgabe des Umbau- bzw. Pausenfüllens übernimmt.¹¹⁵

Dieser Umstand der bloßen Zweckgebundenheit führt im Laufe des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Diskussionen über den Wert und die tatsächliche Notwendigkeit solcher Zwischenaktmusiken.

Im Gegensatz dazu steht die Inzidenzmusik, auch Handlungsmusik genannt, die ein vom Dichter vorgeschriebener und somit unverzichtbarer Bestandteil des Bühnengeschehens ist. Die Inzidenzmusik entsteht sozusagen aus der Handlung heraus und wird auch aus der Handlung heraus verlangt. Zu ihr zählen unter

¹¹⁴ Saary, M.: Schauspielmusik, in: Flotzinger Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, Bd. 4, Wien, 2005, S. 2053

¹¹⁵ Vgl.: Beer, R., Trilse, Ch. (Hg. u.a.): Theaterlexikon, 1. Auflage, Berlin, 1977, S. 84

anderem Signale, Fanfaren, Jagdmusik, Aufzüge, Märsche, Tanzmusik und instrumental begleitete Lieder und Gesänge.¹¹⁶

4.5.1 Rahmen- und Zwischenaktmusik

Rahmen- oder Zwischenaktmusik bildet, wie schon aus dem Namen hervorgeht einen musikalischen Rahmen um den dramatischen Text. So zeigt sie Beginn und Ende der Handlung an und wird beispielsweise als Pausenfüller bei Umbauten und Kostümwechseln eingesetzt. Bei der Bewertung dieser Musik, auch im Sinne ihrer Funktion, ist es überdies notwendig, bühnentechnische Voraussetzungen zu beachten. Dazu zählen unter anderem der Aufbau der Bühne, diverse technische Einrichtungen und der Einsatz des Vorhanges. Theatermusik muss also nicht immer im klaren inneren Zusammenhang mit dem dramatischen Text stehen. Die Bandbreite der Rahmen- und Zwischenaktmusik reicht von vor der Aufführung gegebener Unterhaltungsmusik, über Einleitungsmusik bis hin zur Ouvertüre, welche die Aufgabe hat, das Publikum auf Ereignisse aus der inneren Handlung musikalisch vorzubereiten bzw. einzustimmen.¹¹⁷

Die Frage bezüglich der Wertigkeit und Bedeutung bis hin zu Ideen einer klaren Abschaffung von sogenannter Rahmen- und Zwischenaktmusik wird im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker diskutiert und die Debatte hält bis ins 20. Jahrhundert hinein an.

Wie prekär sich die Lage der Zwischenaktmusik im Wiener Raum in jener Zeit gestaltet, verdeutlicht folgender Ausschnitt eines Zeitungsartikels zur Zwischenaktmusik aus dem Jahre 1907:

„Ein Blick hinter die Kulissen enthüllt trostlose Zustände. Wo die Musik nur dem Unverständnis, der Gleichgültigkeit begegnet, der Feindseligkeit des rechnenden Kaufmannes, wo sie zu einem Lückenbüßer entwertet wird, [...] wo sie zu einem konventionellen Mittel herabgesunken ist, die Oede einiger leeren Minuten wegzutauschen, den Lärm der hantierenden Bühnenarbeiter zu verdecken, der Konversation einen sonoren Untergrund zu bieten, da wird und muß sie entarten. Zwischenaktmusik – wie ist sie und wie sollte sie sein?“¹¹⁸

¹¹⁶ Vgl. Beer, R., Trilse, Ch. (Hg. u.a.): Theaterlexikon, 1. Auflage, Berlin, 1977, S. 84

¹¹⁷ Vgl. Altenburg, Detlef: Schauspielmusik, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1037

¹¹⁸ H. Geisler: Zwischenaktmusik, in: Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jg., Nr. 6., 08.02.1907, S. 43

Eine mögliche Entgegnung auf diese schwierige Frage gibt an anderer Stelle folgendes Zitat, welches grundsätzlich für eine Aufwertung des Zwischenakts an sich plädiert:

„Man muß sich doch endlich von der populären, dilettantischen Vorstellung freimachen, der Zwischenakt sei eine Unterbrechung, ein toter Punkt, eine Pause, ein leerer Raum, ein Loch das mit musikalischem Geräusch notdürftig verstopft wird. Der Zwischenakt gehört zum Stück und spielt mit. Die Musik soll seine mysteriöse Wirkung verstärken. Sie dichtet weiter, deutet die Dichtung aus, die Stimmung klingt in ihr aus, sie bereitet das Kommende vor. Selbstverständlich müsste jedes Stück eine eigene Musik haben.“¹¹⁹

Die Diskussion rund um dieses Thema geht von mehreren Parteien aus. Einerseits von den Theaterdirektoren, welche teilweise für eine Abschaffung der Zwischenaktmusik plädieren und andererseits von den Orchestermitgliedern und den (Theater-)Kapellmeistern, welche an den damaligen Wiener Bühnen beschäftigt gewesen sind. Die Direktoren suchen nach Möglichkeiten, um die Kosten im Theaterbetrieb zu senken und die Orchestermitglieder fürchten um ihre Anstellung am Theater. Folglich werden die Streitigkeiten zwischen den einzelnen Parteien und die gegenseitigen Vorwürfe immer mehr Teil der öffentlichen Diskussion. So sind auch in den einzelnen Ausgaben der *Österreichisch = Ungarische Musiker-Zeitung* zwischen den Jahren 1903 und 1907 zahlreiche Artikel über die „Bedeutung und Abschaffung der Zwischenaktmusik“ erschienen. Die angeführte Zeitschrift zitiert beispielsweise die damaligen Direktoren des *Deutschen Volkstheaters* in Wien, Emmerich von Bukovics und Adolf Weiße zum Thema Rahmenmusik im Jahre 1903 folgend:

„Für uns ist bezüglich der Zwischenaktmusik das Beispiel der Schauspielhäuser in Deutschland, Frankreich, Belgien und England maßgebend. In all den genannten Ländern existirt[sic!] keine Schauspielmusik“¹²⁰

Und weiter:

„Was die Zwischenaktmusik betrifft, [...] so sind wir uns über deren Fortbestand noch nicht im klaren und wollen uns auch in keinster Weise für die Zukunft binden. [...] Vorläufig können wir noch nicht bestimmen, ob wir unser Orchester verkleinern werden; [...] Im Prinzip allerdings sind wir gegen die Zwischenaktmusik“¹²¹

¹¹⁹ H. Geisler: Zwischenaktmusik, in: *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung*, 15. Jg., Nr. 6, 08.02.1907, S. 43

¹²⁰ O. V.: Von der Zwischenaktmusik, in *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung*, 11. Jg., Nr. 7, 13.02.1903, S. 25

¹²¹ Ebenda. S. 25

Gänzlich anderer Meinung ist Franz Roth, der damalige Kapellmeister des *Deutschen Volkstheaters*, welcher im selben Artikel folgend zitiert wird: „ Ohne Zwischenaktmusik ist meines Erachtens in Wien ein Theater geradezu unmöglich!“¹²²

Dieser Meinung schließen sich auch die einzelnen Orchestermitglieder an, da eine Abschaffung der Zwischenaktmusik für jene in weiterer Folge auch den Verlust ihres Arbeitsplatzes und somit finanzielle Probleme nach sich bringen würde.

Des Weiteren äußert sich auch der Direktor des *Kaiser-Jubiläums Theater* Adam Müller Guttenbrunn zur Debatte und meint, „[...] daß die Zwischenaktmusik ein ergänzender Bestandteil der Theatervorstellung ist und sich deren Inhalt anzupassen hat, daß sie also ein dienendes Glied im Rahmen des Schauspiels sein soll.“¹²³

Schließlich wird die Zwischenaktmusik am Ende der Spielzeit 1901/1902 am *Deutschen Volkstheater* abgeschafft, aber schon kurze Zeit später durch politische Interventionen und die Unterstützung des „Deutschen Theatervereins“, der sich für die Interessen der Musiker eingesetzt hat, wiedereingeführt.

Auch am *Raimundtheater* führt das Thema Zwischenaktmusik zu zahlreichen Diskussionen innerhalb des Theaterbetriebs und auch hier ist es der damalige Direktor der Bühne, der sich zur Problematik folgend äußert:

„Die Zwischenaktmusik kann sich im Theater nicht als eigener Programmpunkt entwickeln [...] An eine Reform ist nicht zu denken [...] Die Zwischenaktmusik müßte eine Ausnahme bleiben [...] und der Bühnenstimmung genau angepasst werden“¹²⁴

Der rigide Umgang mit der Musik rund um das Schauspiel lässt sich auch anhand einer weiteren Textpassage aus erwähnter Zeitschrift gut nachvollziehen:

„Man mißt aber im Raimundtheater (und auch anderwärts) die Musik fast nur chronometrisch zu und wie das Märchen ein Bett kennt, dem der Nächtiger sich anpassen mußte – dem Kurzen wurden die Glieder gereckt, dem Langen die Beine abgehackt – so wird im Raimundtheater das Kurze repetiert, im Langen werden „Striche“ gemacht und wenn das „Zeichen“ kommt, heißt es abschnappen, gleichviel, wo die Musik hält, mitten im Stück, mitten in Dominantakkord“¹²⁵

¹²² O. V.: Von der Zwischenaktmusik, in Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 11. Jg., Nr. 7, 13.02.1903, S. 25

¹²³ Ebenda. S. 25

¹²⁴ Ebenda. S. 26

¹²⁵ Ebenda. S. 25

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Bedeutung und Wertigkeit der Rahmen- und Zwischenaktmusiken im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr in Frage gestellt werden. Die weitläufige Aussage der Kritiker, dass Musik im Schauspiel nicht notwendig ist wenn sie nicht in direkter Verbindung mit dem dramatischen Werk steht, ist dabei die Grundlage der Debatte. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die angeführten Zitate einer „Musikerzeitschrift“ entstammen und aus diesem Grund in erster Linie die Problematik aus der Sicht der Musiker bzw. Orchestermitglieder geschildert wird.

4.5.2 Handlungs- und Inzidenzmusik

Wie bereits erwähnt steht im Gegensatz zur Rahmen- oder Zwischenaktmusik die sogenannte Inzidenz- oder Handlungsmusik, welche, je nach Einsatzgebiet mehr oder weniger verbindlich mit der Handlung des dramatischen Textes im Zusammenhang steht. Das bedeutet, dass Handlungsmusik entweder zum größten Teil oder auch einzig und allein dramaturgisch motiviert sein kann. Dies ist auf zwei unterschiedliche Weisen möglich. Musik kann erstens als wesentlicher Bestandteil der Handlung bzw. als „Realitätszitat“, welches entweder inhaltlich durch den dramatischen Text schon vorgegeben, vom Autor ausdrücklich verlangt oder mittels Regieanweisungen zum Einsatz kommen. Dies ist beispielsweise bei Trink-, Jagd- und Hirtenszenen, Märschen oder Ständchen üblich. So werden unter anderem Hörner bei Jagdszenen, Trompeten beim Erscheinen eines Fürsten oder die Laute als Begleitinstrument für Liebesbeschwörungen eingesetzt. In diesem Falle kann die Schauspielmusik die Handlung abrunden und erweitern. Sie wird sozusagen zum „tönenden Requisit“ und kann durch die Hinzunahme von Instrumenten den Szenenverlauf fassbarer machen, auch wenn jener durch den Text nicht immer eindeutig verständlich ist. Die Funktion als rein klingende Komponente ist jedoch von einer emotionalen Bedeutung, welche bei jeder Art von Musik mitschwingt kaum trennbar.¹²⁶

Andererseits ist es auch möglich, komplette Szenenteile aus dem dramatischen Text herauszuheben und durch den Einsatz von Musik eine eigene, das darstellende Spiel unterstützende Sphäre zu erschaffen. Dieses Erzeugen von

¹²⁶ Vgl. Altenburg, Detlef: Schauspielmusik, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1037 f.

eigenen musikalischen Sphären, welche im Theatertext meist übersinnliche bzw. übernatürliche Phänomene beschreiben oder auch den Übergang vom Realen zum Fiktionalen aufzeigen können, gehört seit der Zeit Shakespeares zum Aufgabengebiet der Inzidenzmusik. Musik stellt sozusagen den Raum für den Übertritt von der Realität in die Unwirklichkeit des Traums oder der Einführung übernatürlicher Wesen zur Verfügung. Diese Bedeutungsebene erhält die Handlungsmusik primär in der Schauspielmusik, welche der Kunstmusik zuzuordnen ist. Ein Beispiel für das Erschaffen einer eigenen Sphäre im Zusammenhang von Text, Schauspiel und Musik ist der *Elfenmarsch* aus dem *Sommernachtstraum* von W. Shakespeare, der von F. Mendelssohn vertont und im Jahre 1843 in Berlin uraufgeführt worden ist. Auch die Eingliederung des Melodrams in eine Szene spiegelt die dramaturgische Rolle der Musik im Schauspiel wieder. So kann der Einsatz eines melodramatischen Teils, das heißt, eine Sprechstimme wird vor instrumentalem Hintergrund eingesetzt, den Beginn des Übersinnlichen bzw. Übernatürlichen in einer Szene einleiten.¹²⁷

Neben ihrem bereits erwähnten begleitenden oder melodramatischen Einsatz kann Handlungsmusik ferner den Theatertext bzw. eine Situation erläutern oder schildern, aber sich auch teilweise von der Handlung abgrenzen oder gänzlich von ihr entfernen. Neben den gerade genannten Einsatzmöglichkeiten im reinen Sprechtheaterstück wird die Theatermusik auch bei Balletten oder diversen Tanzeinlagen sowie bei musikalischen Pantomimen und den im 19. Jahrhundert typischen Possen mit Gesang eingearbeitet. Im Laufe der Zeit haben sich aus diesen musikalischen Einlagen unterschiedlichste Typen von Gesangseinlagen, welche auch jeweils verschiedenartige Aufgaben im dramatischen Verlauf übernehmen, entwickelt. Zu ihnen zählen der Chor, Arie/n, Lieder bzw. Liedereinlagen, diverse Duette oder Terzette, das Quodlibet, Rezitative und Parlando¹²⁸ sowie die Technik bzw. die Gattung des Melodrams. Inhaltlich und den Verwendungszweck im dramatischen Werk betreffend werden folgende Liedertypen unterschieden: Auftrittslieder, Standes- und Metierlieder, Situations-

¹²⁷ Vgl. Altenburg, Detlef: Schauspielmusik, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel (u.a.), 1998, Sp. 1037 f.

¹²⁸ Parlando: aus dem Italienischen - *parlare*(reden). Das Parlando ist eine Technik des Sprechgesangs, wobei die Ausdrucksstärke des Stils durch starke Modulationen und genaue rhythmische Anweisungen hervorgerufen wird.

und Stimmungslieder, Mahn- und Rollenlieder sowie die eigens herausgehobene Form des Couplets. Das Auftrittlied, welches in erster Linie einem Standes- oder Metierlied nahe kommt, soll reflektierend wirken um so der Figur im Stück ein Profil zu verleihen. Stimmungs- und Situationslieder beschreiben Gedanken und Gefühle einer Figur, die sich eben auf jene, momentane Situation bzw. Stimmung im Stück bezieht. Mahnlieder können hingegen eine belehrende Funktion erfüllen bzw. auch in politische Themengebiete übergreifen. Eine klare inhaltliche Grenze zwischen den einzelnen Liedertypen ist oft nur schwer zu ziehen, da sich die einzelnen Formen überschneiden oder vermischen können. Schließlich steht auch noch das Couplet im Kontext der verschiedenen Liedformen, auch wenn jene Gattung im Gegensatz zu den bereits erwähnten Liedern, welche meistens im engeren Zusammenhang mit der Handlung und der jeweiligen Stimmung stehen, eher eine handlungsunterbrechende Stellung einnimmt. Auf diese Art und Weise kann das Couplet eine stark satirische Form annehmen und so auch neue, kritische Blickwinkel auf das Geschehene ermöglichen.¹²⁹

Die musikalischen Texte übernehmen die Aufgabe der

- „[...] - [...] Exposition und Charakterisierung (Figur, Rolle, Situation, Thematik), schließen die Handlung ab, lenken auf neue Handlungsabschnitte über, zeigen Perspektiven – Wechsel an;
- kommentieren und ‚bewerten‘ die Handlung;
- ‚verdichten‘ die Stimmung, akzentuieren die Reflexion, zeigen den ‚Einfall‘; sind vertextete Improvisation;
- sind Adressen und Appelle an das Publikum, laden zur identifizierenden oder distanzierenden Beurteilung ein;
- verlagern das innere oder äußere Geschehen auf eine andere Spiel- bzw. Realitätsebene, indem die Illusion gebrochen und auf spezifische Weise wiederhergestellt wird;
- resümieren Handlung und Thematik, können verdichtete Stückfabeln, „Stück im Stück“ und Selbstthematization des Theaters sein;
- sind musikalische ‚Zutat‘, unterhaltendes Ornament ohne Zusammenhang mit der Stückfabel [...]“¹³⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Inzidenz- bzw. Handlungsmusik in den verschiedenen Stückgattungen vielseitig einsetzbar ist. Im Gegensatz zur

¹²⁹ Vgl.: Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997, S. 87-93

¹³⁰ Ebenda: S. 90

Rahmen- oder Zwischenaktmusik kann sie nicht als simple Einlage im dramatischen Text gelten. Handlungsmusik muss vielmehr als ein integraler, meist unverzichtbarer oder gar vorgeschriebener Bestandteil der verschiedenen Stückgattungen des Wiener (Volks-)Theaters gesehen werden. Durch den Einsatz musikalischer Elemente sollen demnach nicht nur Textstellen hervorgehoben und unterstrichen werden. Auch der Einsatz als musikalische Vorbereitung auf inhaltliche Wendepunkte sowie die Funktion, bereits Geschehenen Nachdruck zu verleihen zählen zum Aufgabengebiet der Handlungsmusik. In diesem Sinne erfüllt die Musik genauer gesagt eine gestaltende und textbildende Funktion.

5 Die Komponisten

Die einzelnen Schauspielstücke und dramatischen Texte in all ihren speziellen Formen und Ausprägungen entsprechend zu vertonen, sei es nun mit Rahmen- und Zwischenaktmusik sowie Handlungs- und Inzidenzmusik, umfasst den Aufgabenbereich der Theaterkomponisten. Neben der eher geringen Anzahl an Vertretern aus der Kunstmusik, sind es vor allem die in Wien beschäftigten (Theater-)Kapellmeister, welche für eine ausreichende Anzahl an Theatermusikkompositionen unterschiedlichster Art zuständig sind. Nicht zu vergessen, ist auch eine beträchtliche Anzahl an gewandten Musikern, welche nicht nur Schauspielmusik komponieren, sondern auch den nicht zu unterschätzenden Bedarf an meist kurzlebigen Gelegenheitskompositionen abdecken.

5.1 Der Kapellmeister als Komponist für das Theater

Der überwiegende Teil an Schauspielmusik, welche Rahmen-, Zwischenakt-, Inzidenz- und Handlungsmusik miteinschließt wird von (Theater-)Kapellmeistern, die an den verschiedenen Wiener Bühnen tätig sind, bewerkstelligt. Vorab ist der Unterschied zwischen den Bezeichnungen Kapellmeister und Theaterkapellmeister zu erläutern. Beim Theaterkapellmeister handelt es sich um einen Musiker, welcher als Komponist und Dirigent eine feste Anstellung an einem Theater hat. Ihm obliegt demnach die Leitung des zugehörigen Orchesters und die Komposition von Konzert- sowie Bühnenmusiken. Der Kapellmeister kann als Dirigent und Komponist, beispielsweise für die Vertonung eines Schauspielstücks am Theater angestellt sein. Darüber hinaus leitet er oftmals auch diverse Kur- und Militärkapellen im In- und Ausland.

Die Aussagen dieses Kapitels beziehen sich fast ausschließlich auf Artikel der *Österreichisch-ungarischen Musiker-Zeitung*, da sonst kaum Quellen über das Leben und Wirken der Komponisten an den Theatern Wiens vorhanden sind. Um gültige Aussagen über das Kapellmeister-Dasein treffen zu können, müssen auch die Berufsgruppe der Orchestermusiker und der Einfluss der hiesigen

Theaterdirektoren mit einbezogen werden. Durch die Konflikte und Auseinandersetzungen, welche sich zwischen diesen drei Parteien immer wieder ergeben, ist es möglich, ein ungefähres Bild über die Stellung des Kapellmeisters im Theater abzuleiten. Wie schon erwähnt, liegt die Verantwortung für das dramatische Stück und die dazugehörige Schauspielmusik nicht beim Komponisten, sondern beim jeweiligen Direktor des Theaters. Das heißt, dass der (Theater-)Kapellmeister, das musikalische Schaffen betreffend, immer in einer gewissen Abhängigkeit zum Theaterdirektor steht und nur bedingt „frei“ und unabhängig komponieren kann. Des Weiteren ist es zum damaligen Zeitpunkt auch unüblich den Namen des Komponisten, welcher für die jeweilige Vertonung des dramatischen Werks zuständig gewesen ist, auf den Theaterzetteln zu erwähnen. Um die Bedeutung der kompositorischen Leistung sowie die Zwischenaktmusik an sich mehr hervorzuheben, hat es rund um die Debatte der Abschaffung jener musikalischen Einschübe auch Bestrebungen gegeben, eben diesen Umstand zu ändern. Vor allem die namentliche Erwähnung bedeutender Theaterkomponisten auf den Theaterzetteln sollte in weiterer Folge für steigende Besucherzahlen an den Spielstätten sorgen. Auch bei den Orchestermusikern hat diese Forderung regen Anklang gefunden. Abgesehen von diesem Beispiel reichen die Diskussionspunkte von gegenseitigen Vorwürfen bezüglich gesetzwidriger Handlungen, wie beispielsweise Vertragsbrüche, bis hin zu persönlichen Anschuldigungen, die die jeweiligen Betroffenen unter anderem eines „zweifelhaften Lebenswandels“¹³¹ bezichtigen. So erscheinen in den jeweiligen Ausgaben der Zeitschrift immer wieder Berichte über Warnungen vor gewissen Kapellmeistern als auch Vorwarnungen von Kapellmeistern bestimmte Musiker nicht an den jeweiligen Theatern als Orchestermitglieder anzustellen. Ebenso machen auch Theaterdirektoren vor Anschuldigungen, besonders gegen die Orchestermusiker, keinen Halt. So heißt es beispielsweise:

„Wir haben stets Rücksicht geübt, besonders gegen die Musiker, aber diese sind uns oft sehr rücksichtslos entgegengekommen. Nehmen wir den Fall es kann ein

¹³¹ Geisler, H.: Von der Zwischenaktmusik, in: Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, 11. Jahrgang, Nr. 7., 13.02.1903, S. 25

Musiker [...] an einem Abend 3 Gulden verdienen, wo er bei uns 2 Gulden hat. Da bleibt er sicher, ohne uns zu fragen aus dem Orchester weg und stellt bloß einen Substituten, der nicht selten unfähig, ja sogar betrunken ist.“¹³²

Die Musiker ihrerseits beklagen sich des Öfteren kein oder zu wenig Geld für ihrer jeweilige Leistung erhalten zu haben. Um die soziale Lage der Musiker an den Theatern scheint es offensichtlich nicht besonders gut bestellt zu sein. Dies liegt ferner auch daran, dass die Berufsaussichten bzw. die Möglichkeit einer festen Anstellung eines ausgebildeten Musikers an einem Theater, nicht immer gesichert war. Dieser Umstand lässt sich vor allem an den vielen Zeitungsinseraten von arbeitslosen Musikern feststellen, aber auch Kapellmeister versuchen über eine Annonce eine Anstellung an einer der Wiener Bühnen zu bekommen. Dass selbst ausübende Kapellmeister teilweise zu Nebenbeschäftigungen gezwungen sind, soll anhand eines Inserats welches die *Österreich=ungarische Musiker-Zeitung* der *Grazer Tagespost* entnommen hat, aufgezeigt werden:

„Kapellmeister sucht Job als Hausmeister oder dergleichen, ist derzeit angestellt als Kapellmeister, 36 Jahre alt, verheiratet, kompositions- und transaktionserfahren, beherrscht alle Blasinstrumente, übernimmt auch die Gründung neuer Musikkapellen, ist autorisierter Ziterlehrer[sic!].“¹³³

Um die soziale Position der Kapellmeister zu verbessern, wird im Jahre 1898 der *Verein der Theaterkapellmeister* gegründet. Dieser hatte es sich zur Aufgabe gesetzt einen Pensionsfond für die Komponisten einzurichten. Dieses Vorhaben ist jedoch sechs Jahre später gescheitert und die Gründe hierfür werden in diesem Artikel wie folgt erklärt:

„Der Verein der Theaterkapellmeister, der in Wien 1898 gegründet wurde, hat sich aufgelöst. Als Hauptursache des Schiffbruchs kann der Umstand angesehen werden, daß der Verein als reines Wohlfahrtsinstitut gelten wollte. Er sollte den durch Krankheit oder sonstiges Mißgeschick erwerbsunfähig gewordenen Mitgliedern eine Unterstützung gewähren und strebte die Gründung eines Pensionsfonds an. Für diese Ziele war nur äußerst geringes Interesse vorhanden, die Beiträge der Mitglieder waren unpünktlich eingelaufen, der Verein

¹³² Geisler, H.: Von der Zwischenaktmusik, in: *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung*, 11. Jahrgang, Nr. 7., 13.02.1903, S. 25

¹³³ O. V.: *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung*, 14. Jahrgang, Nr. 28., 13.07.1906, S. 182

hatte es im dritten Vereinsjahre erst auf 42 Mitglieder gebracht, 30 in Oesterreich und 12 in Deutschland.“¹³⁴

Aber nicht nur die soziale und wirtschaftliche Lage der Kapellmeister, sondern auch das Verhältnis zwischen Orchestermusikern und Kapellmeister muss einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Die erwähnte ungünstige soziale Lage betrifft auch die einzelnen Musiker und führt nicht nur zu Forderungen an die jeweiligen Theaterdirektoren. Denn auch die Kapellmeister werden aufgerufen sich den Musikern und ihrer Vereinigung, dem *Österreichisch-ungarischen Musikerbund* anzuschließen, um sich auf diesem Wege gemeinsam für bessere Bedingungen an den Theatern einzusetzen. So fordern die Musiker zum einen eine Erhöhung des Bildungsniveaus und zum anderen eine Verbesserung des allgemeinen Lebensstandards der angestellten Musiker. So heißt es von Seiten der *Österreichisch–ungarischen Musikerverbandes*:

„Haben manche Capellmeister vor der Organisation [*Österreichisch- ungarischer Musikerverband*] Furcht, weil die Musiker bessere Bezahlung verlangen werden? [...] Diese Zeit wird kommen und die Herrn Capellmeister sollten sich uns bei Zeiten anschließen, um mit uns zu gehen, denn unsere Interessen sind auch die Ihrigen und n u r m i t u n s, niemals g e g e n u n s werden auch sie ihre wirtschaftliche Lage verbessern.“¹³⁵

Allerdings wird dieser Aufforderung in einer späteren Ausgabe der Zeitschrift wieder in gewisser Weise Einhalt geboten, wenn es von Seiten des Musikerverbandes heißt:

„Ich habe zu zeigen versucht, daß unsere Organisation auch Interessen der Kapellmeister vertritt, soweit diese Interessen mit den unserigen zusammenfallen. Sie können und sollen zu uns kommen, dürfen von uns jedoch nicht zu viel fordern. Ihre Spezialinteressen werden sie selbst vertreten müssen.“¹³⁶

Doch durch die Annäherung zwischen den beiden Parteien kann nicht unmittelbar auf eine gegenwärtig oder zukünftige harmonische Beziehung zwischen ihnen geschlossen werden. So werden nach wie vor Warnungen, möglichst kein Arbeitsverhältnis mit bestimmten Kapellmeistern einzugehen

¹³⁴ O. V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 12. Jahrgang, Nr. 27., 01.07.1904, S. 132

¹³⁵ O. V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 9. Jahrgang, Nr. 32., 02.08.1901, S. 135

¹³⁶ Geisler, H.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jahrgang, Nr. 31., 02.08.1907, S. 251

öffentlich bekanntgegeben. Eine solche Warnung betrifft die Zusammenarbeit mit dem Kapellmeister Adolf Gisser, welcher mit Musikern in Ungarn eine Kapelle eröffnen will, obwohl es auch dort genug arbeitslose Musiker geben soll.

„Warnung. Wir werden aufmerksam gemacht, daß der in Musikkreisen, nach Gebühr geschätzte Capellmeister Adolf Gisser die Absicht habe, ein Orchester für Budapest zu engagiren(sic!), und wir werden gebeten, die Musiker vor der Annahme eines derartigen Engagements zu warnen. Da Herr Gisser als Unternehmer hinlänglich bekannt ist und jeder Musiker das Glück, mit diesem Herrn nichts zu thun zu haben, zu schätzen weiß, da es überdies in Budapest von beschäftigungslosen Musikern wimmelt, hegen wir die Hoffnung, daß kein anständiger Musiker diesem Herrn auf den Leim gehen wird.“¹³⁷

Auch die Professionalität mit der so mancher Kapellmeister an die Komposition von Theatermusik herangeht führt immer wieder zu Diskussionspunkten. So ist es keine Seltenheit, dass in diversen Fällen nicht nur das Können, sondern auch die wirkliche Motivation der Kapellmeister diesen Beruf auszuüben, angezweifelt wird.

„Ich weiß nicht, wie manche Herren zur Kapellmeisterei kommen. Vielleicht weil sie Geld haben oder eine schöne Frau. [...] Manche macht man zum Kapellmeister weil sie gut Klavier spielen oder komponieren. [...] Ich habe unter Dirigenten gespielt, die im Orchester jede Freude an der Musik ertöteten, die einen wahren Lebensüberdruß um sich verbreiteten. Es waren treffliche Musiker, liebenswerte Männer – leider schlechte Kapellmeister. [...] Seinen Kapellmeister muß man nehmen wie die Witterung. Ist' s schön – gut; regnet' s – in Gottes Namen. Ob Landregen, ob Hundstage, man muß es tragen.“¹³⁸

Hin und wieder erscheinen aber auch Berichte, welche über ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Kapellmeistern und Musikern berichten. Beispielweise wird die Kollegialität, welche am *Kaiser-Jubiläumstheater* zwischen den Künstlern herrscht, positiv hervorgehoben. Ausschlaggebend hierfür ist der Bericht über eine Feier der Orchestermmitglieder bei der auch der damalige Kapellmeister Paul Mestrozzi anwesend war. Betont wird folgendes: „Besonders auffallend bei diesem Feste war die große Collegialität und Herzlichkeit, [...]“¹³⁹, das dürfte in vielen anderen Theaterbetrieben jener Zeit eher selten der Fall gewesen sein.

¹³⁷ O.V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 10. Jahrgang, Nr. 14., 04.04.1902, S. 59

¹³⁸ Geisler, H.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jahrgang, Nr. 30., 26.07.1907, S. 243

¹³⁹ O. V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 8. Jahrgang, Nr. 7, 01.04.1900, S. 73

Auch die Ehrung des in damaliger Zeit angesehen Kapellmeisters Adolf Müller (jun.) stellt ein positives Exempel für die Leistung der Kapellmeister dar. Im Text wird auf den bedauerlichen Umstand eingegangen, dass A. Müller nach vielen Dienstjahren als Theaterkomponist das *Theater an der Wien* verlässt.

„Leider mußten wir ihn von der Stätte seines langjährigen Wirkens ziehen sehen, wo er durch seine umsichtige Leitung so mancher Novität zum Siege und zum Triumphzug um die Erde verhalf.“¹⁴⁰

Ebenso drückt der Nachruf auf Adolf Müller die wohlwollende Wertschätzung gegenüber eines erfolgreichen und beliebten Theatermusikkomponisten aus.

„Als feinsinniger, hochbegabter Musiker dürfte er nie ganz zufrieden gewesen sein mit seinem Geschicke, das ihn an die Vorstadt Bühne und an die Operette fesselte.“¹⁴¹

Und weiter

„Mit der größten Liebe und Gewissenhaftigkeit nahm er sich als Capellmeister der Werke Anderer an und viele Komponisten danken ihm musterhafte Aufführungen ihrer Arbeiten.“¹⁴²

Diese positiven Eindrücke werden jedoch schnell durch einen weiteren Reibungspunkt zwischen Kapellmeister und Orchester, welcher die künstlerische bzw. kompositorische Arbeit des Kapellmeisters betrifft, gedämpft. So verlangen die Musiker von den Kapellmeistern unter anderem eine Rücksichtnahme auf das jeweilige Verhältnis zwischen ihrer Kompositionstechnik und der realer Orchestergröße, welches nicht immer ausgeglichen ist. Da die Komponisten die realen Zustände nur selten berücksichtigen, sind ihre Bühnenmusiken häufig auf „ein imaginäres großes Orchester“¹⁴³ ausgelegt. Da es aber bis auf die *Hofoper* nur zwei weitere große Bühnen gibt, welche ein modernes und großes Orchester besitzen, müssen die Theaterkomponisten auch ihre Schauspielmusiken auf die speziellen Gegebenheiten an den jeweiligen Theatern ausrichten.

„Die übrigen Theater Wiens und die meisten der Provinz haben mit Orchester – Rudimenten ihr Auskommen zu finden, haben einen schwachen Streicherchor, einzelne Blasinstrumente gar nicht [...], oder nur einfach besetzt, Oboe, Fagott, Posaune oft nur zwei statt mindestens vier Hörner.“¹⁴⁴

¹⁴⁰ O. V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 9. Jahrgang, Nr. 46., 08.11.1901, S. 187

¹⁴¹ O. V.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 9. Jahrgang, Nr. 52., 20.12.1901, S. 210

¹⁴² Ebenda. S. 210

¹⁴³ Geisler, H.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 11. Jahrgang, Nr. 8., S. 30

¹⁴⁴ Ebenda. S. 30

Allerdings, so heißt es weiter, wären jene kleinen Orchester nicht unbedingt benachteiligt gewesen, wenn die Musik bzw. die Komponisten ihre Bühnenmusiken auf die reale Orchestergröße abgestimmt hätten. Die Musiker verlangen, dass „nicht nur für ein bestimmtes Drama eine bestimmte Musik, sondern auch die Musik für eine bestimmte Besetzung“¹⁴⁵ geschrieben werden sollte. Diese Diskussion hält auch im *Raimundtheater* an, wo sich die Musiker des Weiteren über Aufbau des Orchesterraums und den unzulänglich ergänzten Musikalienbestand beschwerten.

Eine Klärung der Beziehung zwischen Orchestermusiker und Kapellmeister erweist sich als immer wichtiger, da der Erfolg eines (Theater-)Orchester vor allem auf einer guten Zusammenarbeit innerhalb des Orchesters mitsamt dem Dirigenten basiert. Ferner geht es darum die Rechte und Pflichten der einzelnen Parteien klarzustellen, und so nehmen sich mehrere Ausgaben der *Österreichisch-ungarischen Musiker-Zeitung* dieses Themas an. Der erste, herausgegebene Artikel knüpft an ein Kapitel aus dem Buch *Katechismus des Dirigierens und Taktierens* von Karl Schröder an. Schröder äußert sich zum angestrebten Verhalten der Kapellmeister folgendermaßen:

„Im Dienste trete er [der Kapellmeister] bestimmt, wo es sein muß, streng auf, doch immer als gebildeter Mann und suche sich nicht allein Respekt, sondern auch die Liebe seiner Orchestermusiker zu verschaffen“¹⁴⁶

Weitere Punkte für die Schröder eintritt sind, dass die Kapellmeister der Genehmigung von Urlaubsansuchen ihrer Musiker für Auftritte in anderen Orchestern positiv gegenüber stehen, da jene Auswärtsauftritte auch die instrumentale Weiterbildung der Musiker fördern. Überdies spricht er sich auch für Worte der Anerkennung und Zufriedenheit gegenüber herausragenden Leistungen einzelner Musiker aus, aber auch gegen die Rüge eines Musikers vor versammeltem Orchester. Alle diese Punkte sollen die notwendige gegenseitige Wertschätzung zwischen den zwei Parteien zum Ausdruck bringen.

Des Weiteren soll in zusätzlichen Artikeln die Frage nach dem „idealen

¹⁴⁵ Geisler, H.: Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, 11. Jahrgang, Nr. 8., S. 30

¹⁴⁶ O. V.: Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jahrgang, Nr. 25., 21.06.1907, S. 221

Kapellmeister“ beantwortet werden. Hierbei erfolgt zuallererst eine Unterscheidung zwischen dem Kapellmeister als Musiker und dem Kapellmeister als Unternehmer. In der Position des Unternehmers nimmt der Kapellmeister die Rolle des Arbeitgebers ein, dessen Hauptziel es ist seinen Betrieb am Leben zu erhalten, das heißt „ [...] der Ertrag wird gesteigert durch Vermehrung der Einnahmen und Verringerung der Betriebskosten“¹⁴⁷. Aus diesem Grund regiert „im Unternehmer [...] der Geschäftsmann den Künstler.“¹⁴⁸

Im Gegensatz dazu steht das beschriebene Idealbild des Kapellmeisters, welcher den Platz eines „Musiker[s] höherer Ordnung“¹⁴⁹ einnimmt, denn, so heißt es aus Musikersicht,

„[...] der reine, in keinerlei Profitinteressen verstrickte Dirigent muß in uns Musikern die treuesten, hingebungsvollsten Mitarbeiter finden, sollte uns als Kunstgenossen betrachten, von denen ihn kein Klassengegensatz [...] trennt. [...] Denn das Orchester hat das symphonische (oder musikdramatische) Kunstwerk möglichst vollendet dazustellen und einer Öffentlichkeit zu übermitteln. Dirigent und Orchester bilden in dieser Funktion eine untrennbare Einheit und sind gleichermaßen daran interessiert, daß das Orchester seine Ziele erreiche, zur höchsten Vollendung aufsteige.“¹⁵⁰

Für eine solch angestrebte reibungslose Zusammenarbeit ist auch der Einsatz des Kapellmeisters für sein Orchester bzw. die Unterstützung des Kapellmeisters durch das Orchester notwendig.

„Als Künstler ist der Dirigent daran interessiert, daß die Musiker gut honoriert werden, daß ihre Arbeitszeit bestimmt abgegrenzt, ihre Arbeitskraft geschont wird. Auch er zieht Vorteile aus der Erhöhung der Löhne, aus der Verkürzung der Arbeitszeit, es ist ein persönlicher Gewinn, über ein [...] arbeitsfrohes Orchester zu verfügen. Umgekehrt hat wieder das Orchester ein Interesse an der sozial, materiell und künstlerisch gefestigten Stellung seines Kapellmeisters. Man sollte deshalb meinen, daß Bande innigster Kollegialität, professioneller Solidarität die Beiden umschlingen müssen.“¹⁵¹

In den meisten Fällen unterscheidet sich aber diese Vorstellung von der gelebten Realität im Theaterbetrieb. So wird beispielsweise den Musikern immer wieder Unprofessionalität im Umgang mit dem Kapellmeister vorgeworfen. So sei es durchaus üblich, dass die Musiker die Autorität des Kapellmeisters in Frage

¹⁴⁷ Geisler, H.: Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jahrgang, Nr. 27., 05.07.1907, S. 221

¹⁴⁸ Ebenda. S. 221

¹⁴⁹ Ebenda. S. 221

¹⁵⁰ Ebenda. S. 221f.

¹⁵¹ Ebenda. S. 222

stellen. Dabei ist es laut des Artikels gerade die Aufgabe der Musiker dem Dirigenten gegenüber eine dienende Rolle einzunehmen, da jener die oberste Instanz, die Interpretation der Musik betreffend, bleiben muss.

„Der Dirigent ist als Künstler Souverän und der Musiker schuldet ihm unbedingte Folgsamkeit“¹⁵²

Dass das Leben und Wirken der (Theater-)Kapellmeister sich durchaus schwierig gestaltet, lässt sich anhand der aufgezeigten Beispiele, welche der *Österreichisch=Ungarischen Musiker-Zeitung* entnommen worden sind, belegen. Vor allem die schlechte wirtschaftliche Lage vieler Theaterbetriebe, sowie die ungünstige soziale Position der (Theater-)Kapellmeister tragen zu diesem Umstand bei. In der Theaterhierarchie nimmt der (Theater-)Kapellmeister die Stellung zwischen dem Theaterdirektor und dem Theaterorchester ein. Als, im günstigsten Falle, fest angestellter Komponist und Dirigent ist er für die Vertonung von diversen Schauspielmusiken zuständig. Der Aufwand und die Größe der jeweiligen Musik hängt von den jeweiligen Voraussetzungen des Theaterbetriebes ab. Als Leiter des Orchesters ist der (Theater-)Kapellmeisters ebenfalls für die Erarbeitung und die Aufführung der von ihm komponierten Theatermusik zuständig. Er genießt jedoch selten künstlerische Freiheit bei seinen Kompositionen, da der Direktor als oberste Instanz, das künstlerische Werk betreffend, gilt. Immerhin liegt auch die Verantwortung des Stücks und der zugehörigen Musik beim Theaterdirektor. Die Theatermusiker ihrerseits, erhoffen sich Unterstützung durch den (Theater-)Kapellmeister, damit ihre Interessen auch der Theaterleitung gegenüber ausreichend vertreten werden.

Die gespannte Situation zwischen den Instanzen Theaterdirektor, (Theater-)Kapellmeister und den Orchestermusikern ist also vor allem durch äußere Repressionen, wie den sozialen Umständen, geprägt. Das beweisen vor allem die Zitate. Doch auch die individuellen Charaktere spielen dabei eine maßgebliche Rolle, wie sonst könnte man die unterschiedliche Wertschätzung der Kapellmeister erklären. Ebenso wichtig scheint die hierarchische Stellung

¹⁵² Geisler, H.: *Österreichisch=Ungarische Musiker-Zeitung*, 15. Jahrgang, Nr. 27., 05.07.1907, S. 221

dieser Instanzen zu sein, während der Theaterdirektor ganz oben steht und die Orchestermusiker sich mit ihrer niedrigen Stellung abfinden müssen, kommt dem (Theater-)Kapellmeister die unliebsame Aufgabe des Vermittlers zu. Denn er muss, um seinen Arbeitsplatz zu sichern, den Theaterdirektor zufrieden stimmen, darf aber auch die Orchestermusiker nicht verärgern, wenn ein gutes Arbeitsverhältnis entstehen soll. Der (Theater-)Kapellmeister hatte also eine schwierige Gratwanderung zu meistern.

5.2 Prägende Theatermusikkomponisten im Zeitraum von 1800 – 1860

Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte gibt es eine beachtliche Menge an Theatermusiken, welche für die Bühnen in Wien und Umgebung von bedeutenden und auch weniger bekannten Komponisten geschrieben worden sind. Neben (Theater-)Kapellmeistern und einigen namhaften Komponisten aus der Kunstmusik, haben sich auch andere gewandte Musiker, mit mehr und weniger Erfolg, an der Vertonung von Theatertexten versucht.

Zu den herausragenden und auch in der heutigen Zeit noch konzertant aufgeführten Schauspielmusiken zählen Ludwig van Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel *Egmont*, welches am 1810 im *Burgtheater* uraufgeführt worden ist und Franz Schuberts im *Theater an der Wien* erstaufgeführte Schauspielmusik zu *Rosamunde* aus dem Jahre 1823. Ebenfalls von Beethoven stammt das Vorspiel *Die Weihe des Hauses* zur Eröffnung des *Josefstädter Theaters* am 33. Oktober 1822. Auch Franz Schubert hat neben *Rosamunde* noch zwei weitere Vertonungen von dramatischen Texten vorgenommen. Es handelt sich dabei um die Posse *Die Zwillingsbrüder* und das Zauberspiel *Die Zauberharfe* von G. Hoffmann, welche beide 1820 im *Theater an der Wien* zur Darbietung gekommen sind.

Auf der Seite der (Theater-)Kapellmeister sind es bis ca. 1850 vor allem drei Komponisten welche die großen Bühnen in Wien, wie das *Leopoldstädter-* und spätere *Carltheater*, das *Josefstädter Theater*, das *Theater an der Wien*, aber auch diverse Sommertheater und Sommerarenen mit Theatermusik versorgen. An erster Stelle, vor allem was die Stückanzahl betrifft, steht Adolf Müller (sen.)

mit insgesamt rund 640 Schauspielmusiken zu Dramen, Pantomimen, Possen, Parodien, Schwänken, Vaudevilles, Märchen, Lustspielen, uvm. Eine genaue Auflistung seiner komponierten Theaternusiken ist in *Stiegers Opernlexikon*¹⁵³ verzeichnet. Als Kapellmeister ist er erst am *Kärntnertortheater* und später am *Ringtheater* tätig. A. Müller wirkt mit seinen Schauspielmusiken jedoch nicht nur bis zur Jahrhundertmitte hin, sondern noch über jene hinaus bis in die letzten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein. Überdies arbeitet er vorrangig mit Autoren wie L. Anzengruber, J. Nestroy, F. Kaiser, K. Meisl und J. Gleich zusammen

Auch Karl Binder, welcher als Kapellmeister am *Josefstädter*- und am *Carltheater* angestellt ist, hat bis ca. 1860 die beträchtliche Anzahl von rund 200 Theaternusiken verfasst. In erster Linie feiert er am *Carltheater* große Erfolge mit der Vertonung von „Nestroystücken“. Zu ihnen zählen unter anderem das Zauberspiel *Der gemütliche Teufel* (1851), die Possen *Kampl* (1852) und *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (1853) sowie die Parodie *Tannhäuser* aus dem Jahre 1857. Im Gegensatz zu A. Müller und K. Binder, welche auch noch nach 1850 Schauspielmusiken komponieren steht der bereits am Ende des 18. Jahrhunderts bis ca. 1834 erfolgreich als Theaterkomponist arbeitende Wenzel Müller. Seine beachtliche Anzahl von rund 252 Schauspielmusiken werden primär am *Leopoldstädter Theater*, wo er zu jener Zeit auch als Hauskomponist angestellt ist, aufgeführt, wobei die meisten Libretti aus der Feder von J. Hensler und C. F. Perinet stammen. Weitere Beispiele für Schauspielmusiken von W. Müller, welche alle am *Leopoldstädter Theater* zur Aufführung kommen, sind die Musik zu der Posse *Die Bürger von Wien* (1813) und zur Parodie *Maria Stuttgart* (1815), beide mit Text von A. Bäuerle sowie die Musik zu einer Parodie auf Grillparzers *Die Ahnfrau*, welche von K. Meisl stammt und den bezeichnenden Namen *Frau Gertrud* (1817) trägt. Ferner vertont er auch die beiden Feenmärchen *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823) und *Alpenkönig und Menschenfeind* (1828) von Ferdinand Raimund.

Ähnlich erfolgreich wie die drei bereits erwähnten Komponisten arbeiten auch Franz J. Gläser, Anton Storch und Julius Hopp an Musiken zu den

¹⁵³ Vgl. Müller, Adolf (Vater) in: Stieger, Franz: *Opernlexikon/Komponisten*, 2. Bd., Tutzing, 1977, S. 753-762

unterschiedlichsten Theaterstückgattungen jener Zeit. Anton Storch komponiert rund 147 Schauspielmusiken, unter anderem für das *Leopoldstädter-* und spätere *Carltheater*, das *Josefstädter Theater* sowie die *Hernalser Arena* und die Aufführungsstätten von Johann Fürst. Was die Auswahl an Stückgattungen betrifft, so sind bei Storch von der Burleske, über die Pantomime und Posse, bis hin zum Zauberspiel beinahe auch alle anderen Genres zu finden. Als Beispiele seines Schaffens seien hier die im Jahre 1862 am *Carltheater* aufgeführte Posse *Frühere Verhältnisse* von J. Nestroy, die Posse *Dummer Teufel und böses Weib* (1851) von Kola und das Stück *Ein deutscher Haspel=Der Arrestant und sein Schutzgeist* (1850) von K. Haffner, welche beide in der *Hernalser Arena* gegeben worden sind genannt. Weitere beliebte Aufführungsstätten seiner Schauspielmusiken sind das *Thalia-* und das *Vaudeville Theater*. Außerdem ist Storch als Kapellmeister am *Carltheater* und *Josefstädter Theater* sowie später am *Strampfertheater* engagiert. Vergleichbar gute Bilanzen auf dem „Theatermusikmarkt“ sind auch Franz J. Gläser und Julius Hopp zuzuschreiben. Mit seinen ca. 120 Theatermusiken versorgt Franz J. Gläser als Kapellmeister am *Josefstädter Theater* und am *Theater an der Wien* die Direktoren mit passenden musikalischen Einlagen, bis er im Jahre 1830 die Stadt Richtung Berlin verlässt. Dabei schöpft er, wie Storch den vollen Umfang an Stückgattungen aus. Im Zeitraum von 1817 bis 1830 komponiert er besonders viel Theatermusik für das *Leopoldstädter-* und *Josefstädter Theater*. Das romantische Gemälde *Die Totenglocke* von K. Meisl und das Volksmärchen *Das Weibchen im Rabenwalde* von J. Gleich werden beide im Jahre 1818 am *Leopoldstädter Theater* gegeben. Je eine weitere Schauspielmusik komponiert Gläser zu dem Zauberspiel *Das Wunderpferd* (1826) von J. Gleich für das *Josefstädter Theater* und zu der im *Theater an der Wien* aufgeführten Posse *Das schwarze Kind* (1829) von F. Hopp.

Gleichermaßen gattungsunabhängig komponiert auch Julius Hopp, welcher für rund 116 Theatermusiken verantwortlich ist. Sein Vater, Franz Hopp schreibt eine ansehnliche Anzahl an Libretti für Possen, welche sein Sohn vertont und am *Theater an der Wien* aufführt. Auch J. Hopp selbst verfasst teilweise Libretti, die er folglich auch mit eigens komponierter Musik ausstattet. Als Beispiele sind die Parodien *Fäustling und Margrete* und *Der Freischütz*, welche beide 1867 im *Theater an der Wien* dargeboten worden sind sowie die im *Strampfertheater*

gezeigte komisch parodistische Operette *Hammler* aus dem Jahre 1874 zu nennen.

Eine weitere Parallele zwischen diesen drei Komponisten sind die vielen Bühnen an denen sie gewirkt haben, auch wenn Hopp im Gegensatz zu Gläser und Storch nie fest als (Theater-)Kapellmeister angestellt gewesen ist.

Ausgehend von der vertonten Stückanzahl reihen sich nun drei weitere, bedeutende Theatermusikkomponisten ein. Es handelt sich dabei um Franz Roser, Michael Hebenstreit und Josef Drechsler. Dabei kommt Roser auf rund 87 und Hebenstreit auf ca. 82. Bühnenmusiken. Im Gegensatz zu Hebestreit, dessen Aufführungszeitraum sich von 1836 bis 1850 erstreckt, ist Franz Roser eher in der Zeit vor Hebenstreits Wirkung auf den Wiener Bühnen präsent. Als Kapellmeister ist Roser am *Josefstädter Theater* und später am *Theater an der Wien* angestellt. Darüber hinaus gilt er auch als Hauskomponist des *Josefstädter*- und des *Leopoldstädter Theaters*. Roser schreibt unter anderem die Theatermusik zu A. Kotzebues musikalischem Scherzspiel *Sultan Wampu = Die Wirkungen der Magie* (1819) und arrangiert die Musik zu einem weiteren Stück desselben Autors, nämlich; *Pervonte = Die drei Wünsche* (1820), welche beide im *Theater an der Wien* zur Aufführung kommen. Auch Nestroys Zauberspiel *Der Tod am Hochzeitstage = Mann, Frau, Kind* (1829) wird mit Musik von Roser am *Josefstädter Theater* in Szene gesetzt. Ferner vertont Roser auch eine ansehnliche Menge von Theaterstücken von J. Gleich und K. Meisl. Nach Roser dominiert Michael Hebenstreit im angegebenen Zeitraum zwei große Vorstadt Bühnen der damaligen Zeit, das *Theater an der Wien*, und das *Leopoldstädter*- bzw. *Carltheater*. So vertont er beispielsweise Nestroys Posse *Liebesgeschichten und Heiratssachen* (1843) für das *Theater an der Wien* sowie drei weitere Possen von Nestroy für das *Carltheater*, nämlich *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847), *Die lieben Anverwandten* (1848) und *Lady und Schneider* sowie Nestroys Parodie auf Hebbels *Judith, Judith und Holofernes* aus dem Jahre 1849. Zwei weitere Kompositionen für das *Theater an der Wien* sind, die Vertonung des Charakterbildes *Das Armband* (1842) von F. Kaiser und die Musik zum Volksmärchen *Der verkaufte Schlaf* (1843) von K. Haffner.

Um die 50 Theatermusiken, wobei der Großteil den Zauberstücken und Märchen angehören sind von Josef Drechsler, dessen Hauptwirkungszeitraum sich von

1812 bis 1836 erstreckt. So schreibt er mitunter die Schauspielmusik für die drei im *Leopoldstädter Theater* aufgeführten Feenmärchen von F. Raimund *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824), *Das Mädchen aus der Feenwelt* (1826) und *Die unheilbringende Zauberkrone* (1829).

Weniger als 50 Schauspielmusiken sind von den folgenden Komponisten verfasst worden, wobei die geringere Menge nicht mit einer geringeren Wertigkeit der einzelnen Werke gleichzusetzen ist. Philipp J. Riotte, Carlo E. Barbieri, Johann B. Klerr, Constantin Löw, Johann K. Metzger und Karl F. Stenzl bilden die nächste Gruppe der untersuchten Theaterkomponisten. Relativ wenig biographisches Material ist zu Constantin Löw und Johann K. Metzger zu finden. Beide haben besonders im Zeitraum von ca. 1852 bis 1864 Schauspielmusiken verfasst, wobei Löw um die 39 und Metzger rund 23 Schauspielmusiken komponiert. Die Hauptaufführungsstätten ihrer Werke sind unter anderem das *Josefstädter*- und das *Thaliatheater*. Löw vertont neben vielen, vor allem für Kinder arrangierten Märchenstücke von J. Feld, beispielsweise auch die Posse *Corona und die Atzteken* (1856) von A. Bäuerle für das *Josefstädter Theater*. Auch Metzger schreibt Musik für die große Bühne in der Josefstadt, wie unter anderem für die Burleske von Th. Scheibe *Zwerg und Schneider* (1853), oder aber auch für die *Hernalser Arena* die Musik zum Zauberspiel *Ein Teufelsweib* (1852) von J. C. Hickel.

Einer der bedeutendsten und meistgespielten Theatermusikkomponisten seiner Zeit ist Philipp Riotte, welcher bis zum Beginn der 1840 vorwiegend am *Josefstädter*-, *Leopoldstädter*- und *Kärntnertortheater* sowie am *Theater an der Wien*, mit rund 42 Stückvertonungen erfolgreich als Schauspielkomponist tätig gewesen ist. Für das *Theater an der Wien* schreibt er beispielsweise die Bühnenmusik zu Raimunds Feenspiel *Moisasurs Zauberfluch* (1827) sowie die Musik für ein Schauspiel nach Shakespeares *Wintermärchen*, *Der Orakelspruch* aus demselben Jahr. Neben Musik zu Schauspielstücken verfasst er auch einige Musiken zu Balletten und Pantomimen.

Ab dem Jahre 1843 ist es Carlo E. Barbieri, der mit einer Anstellung als Kapellmeister am *Carl*- und *Kärntnertortheater* Erfolge verzeichnen kann. Seine rund 19 Kompositionen umfassen Ballette, Melodramen, Possen, aber auch Opern und Operetten zählen zu seinem Aufgabengebiet. Neben den beiden

erwähnten Spielstätten schreibt er auch Theaternmusik für andere Bühnen, wie das *Theater an der Wien* und das *Leopoldstädter Theater*. Als Beispiele für das *Theater an der Wien* seien die Posse *Doktor und Friseur* (1845) von F. Kaiser und die Vertonung des Vaudevilles *Finette, das Gärtnermädchen=Mit dem Feuer spielen ist gefährlich* (1845) genannt. Auch für das *Leopoldstädter Theater* schreibt er im Jahre 1845 die Musik zum Vaudeville *Die Pariserin* und dem Melodram *Braut, Witwe und Gattin in einer Stunde*.

Die letzten zwei Theaternmusikkomponisten aus diesem Block sind Johann B. Klerr und Franz K. Stenzl. Beide wirken ca. ab der Mitte des Jahrhunderts bis ins Ende der 1860er hinein, wobei Klerr als Kapellmeister am *Carltheater* und am *Theater an der Wien* an ca. 33 Stückvertonungen arbeitet. Auch Stenzl, wird mit seinen rund 29 Kompositionen als Kapellmeister am *Kaitheater* und als Theaterkapellmeister am *Carltheater* eingesetzt. So komponiert Klerr für das *Carltheater* beispielsweise die Musik zu dem Charakterbild *Ein jüdischer Dienstbote* (1861) von K. Elmar und die Musik zu der Szene *Von Wien nach London* (1862) von Bittner sowie die Musik zu der Posse *Bruder Liederlich* von A. Langer aus dem Jahre 1865.

Stenzel legt sein Hauptaugenmerk auf Stücke von Nestroy und Kaiser. So verfasst er unter anderem die Bühnenmusik zu drei Possen von Nestroy, *Alles will den Propheten sehen* (1850), *Verwickelte Geschichten* (1850) und *Mein Freund* (1851) welche am *Carltheater* in Szene gesetzt werden. Als Beispiele für Stückvertonungen des Dramatikers F. Kaiser gelten das Charakterbild *Die Geheimnisse des Forsthauses* (1850) für das *Carl-* und die Posse *Nichts* (1862) für das *Kaitheater*.

Die vorletzte Gruppe der Komponisten, derer Wirkungszeitraum sich bis ca. 1860 erstreckt, bilden Philip Fahrbach, Alexander Baumann, Konradin Kreutzer und Franz Krenn, von welchen außer Kreutzer keiner als (Theater-)Kapellmeister an einem der damaligen Theater fest angestellt worden ist. Die geringe Anzahl an Schauspielmusiken –keiner hat mehr als vier komponiert- hat mehrere Gründe. Baumann arbeitet in erster Linie als Dramatiker, Fahrbach ist des weiteren auch als Militärkapellmeister tätig und Kreutzer komponiert in erster Linie die Musik zu komisch-romantischen Opern.

Zu Philip Fahrbach finden sich bei Stieger folgende zwei, im Jahre 1853 gegebene Zauberstücke: Die Zauberparodie *Satanella* welche am *Josefstädter Theater* zur Aufführung kommt und die Zauberposse *Die Donaunixe und der Vater Rhein* von Th. Scheibe, welche in der *Hernalser Arena* dargeboten wird.

Alexander Baumann ist mit insgesamt vier Bühnenmusiken vertreten, wobei nicht alle Angaben, vor allem die Autoren und die Spielstätten betreffend, zu den einzelnen Stücken vollständig sind. Die Alpenszene *Das Verbrechen hinterm Herd* (1847), das Singspiel *Der Löwenrachen* (1852), das Stück *Der Freiherr von Wildschütz* das im Jahre 1852 im *Burgtheater* aufgeführt wird sowie die Vertonung des Stücks, *'s erschti Busserl* (1846) werden Baumann zugeschrieben.

Franz Krenn, welcher auch ein Oratorium und eine Kantate komponiert hat vertont weiters die Posse *Die Wünschelrute* (1842) von F. Kaiser für das *Theater an der Wien*.

Unter den insgesamt 50 Bühnenmusiken welche von Konradin Kreutzer komponiert worden sind, lassen sich nur zwei, im *Josefstädter Theater* aufgeführte Schauspielmusiken finden. Erstens das Original-Zaubermärchen *Der Verschwender* (1834) und zweitens das Zaubermärchen *Fortunat* (1835) von E. Bauernfeld.

Die letzte Gruppe setzt sich weniger mit Komponisten die sich besonders mit Theatern musiken einen Namen gemacht haben auseinander, sondern behandelt solche, die in anderen Bereichen der Musik bedeutend für die damalige Zeit gewesen sind. Es handelt sich dabei um Anton Diabelli, Karl Haslinger, Antonio Salieri, Emanuel Schikaneder und Josef Lanner.

Anton Diabelli, welcher wie Haslinger primär als Musikverleger erfolgreich war komponiert im Jahre 1806 und 1809 drei Schauspielmusiken. Am *Kärntnertortheater* ist er für die Bühnenmusik zu *Die doppelte Hochzeitsfeier* und die Musik zum Singspiel *Adam in der Klemme*, welche beide im Jahre 1809 geboten werden, verantwortlich. Für das *Theater an der Wien* schreibt er die Musik zum Lustspiel *Die Kurgäste am Sauerbrunnen*, welches er darüber hinaus mit Arien ausstattet. Das Libretto zu jenem Lustspiel stammt von E. Schikaneder, welcher 1801 nicht nur das *Theater an der Wien* neueröffnet, sondern auch das Libretto für *Die Zauberflöte* W. A. Mozarts verfasst. Seine Tätigkeit als Komponist

umfasst nur die Komposition einer 1787 im *Leopoldstädter Theater* aufgeführten Oper *Das urianische Schloß* zu der er auch das Libretto verfasst hat.

Bei dem Musikverleger und auch als Komponisten tätigen Karl Haslinger lässt sich das kompositorische Schaffen, die Schauspielmusik betreffend, nur schwer fassen, da teilweise nur um Kompositionsfragmente handelt und auch die Aufführungen an sich nicht mit Sicherheit bestätigt werden können. So sind von seiner Oper *Wanda, das Mädchen aus Kalifornien*, im Jahre 1857 nur Fragmente aufgeführt worden und über das ihm zugeschriebene Melodram *Der Bettler von Rialto* sind weder Aufführungszeit noch Ort bekannt.

Auch Josef Lanner der zusammen mit Johann Strauß (sen.) die führende Rolle in der Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert übernimmt und primär für seine Walzerkompositionen bekannt ist, komponiert fünf Bühnenmusiken, wobei jene fünf eine Ballettmusik und eine Operette enthalten. Die übrigen drei setzen sich aus einem Märchen von K. Meisl *Der Preis einer Lebensstunde* (1836), das im *Theater in der Josefstadt* gegeben wird, dem am *Kärntnertortheater* aufgeführten Divertissement *Der Sklavenhändler* (1839) und dem Stück *Pulcinellos Entstehung* (1833) von P. Raab, welches ebenfalls am *Josefstädter Theater* aufgeführt worden ist, zusammen

Ein weiterer Komponist von vor allem musikgeschichtlicher Bedeutung ist Antonio Salieri, der auch ein Gründungsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist. Sein Schaffen in der Schauspielmusik umfasst jedoch nur ein einziges Bühnenwerk. Es handelt sich dabei um die Theatermusik des im Jahre 1803 im Burgtheater aufgeführten Schauspiels *Die Hussiten vor Naumburg*.

5.3 Bedeutsame Theatermusikkomponisten nach 1860

Auch in der Zeit nach 1860 lassen sich eine beachtliche Menge an Komponisten, welche die Wiener Theaterlandschaft mit Bühnenmusiken versorgt haben, auffinden. Eine repräsentative Auswahl einiger Theatermusikkomponisten des angegebenen Zeitraums soll mit den folgend angeführten Komponisten gegeben werden.

Die erste Gruppe bilden hierbei jene vier Theatermusikkomponisten, welche über 100 Kompositionen an Bühnenmusiken verfasst haben.

An erster Stelle ist Franz von Suppé mit seinen rund 200, auch schon vor 1850 gegebenen Theatermusiken zu nennen. Sein Schaffen umfasst neben der

Vertonung von Bildern, Dramen, Vaudevilles, Parodien und Zauberstücken auch Opern und Operetten. Als Kapellmeister am *Josefstädter Theater*, wird er von dem damaligen Direktor Josef Pokorny auch an anderen Bühnen als Theaterkomponist eingesetzt. Jener nimmt ihn schließlich als Chefkomponisten mit ans *Theater an der Wien*. Nachdem Pokorny Konkurs melden muss wechselt Suppé 1862 ans *Kaitheater* und drei Jahre später ans *Carltheater*. Als Bühnenmusikkomponist ist er neben den bereits erwähnten Bühnen auch an der *Hofoper*, dem *Kärntnertortheater* und an diversen Sommerbühnen präsent. Die Theaterstücke welche seinen Schauspielmusiken zu Grunde liegen stammen zum Großteil von K. Haffner, F. Kaiser und A. Berla. Mit der im *Theater an der Wien* aufgeführten Posse *Mein ist die Welt* (1860) von F. Kaiser, dem Schwank *Überall Geister* (1863) von A. Langer, welcher im *Carltheater* gegeben worden ist ebenso wie das Bild *Historischer Wiener Possen-Abend* (1878) sollen nur drei Beispiel seines umfangreichen Oeuvres¹⁵⁴ gegeben werden.

Ab dem Jahre 1860 fallen drei weitere Komponisten auf, welche besonders häufig Theatermusiken verfasst haben. Es handelt sich dabei um Karl Kleiber, Johann Brandl und Franz Roth.

Karl Kleiber sticht mit seinen rund 535 Kompositionen, welche er im Zeitraum von 1862 bis 1894 vor allem für die Aufführungsstätten von Johann Fürst verfasst, hervor. Gemeint sind damit primär *Fürsts Singspielhalle* und das *Fürsttheater*, jedoch werden auch das *Carl-*, das *Josefstädter-* und das *Rudolfsheimer Theater* mit ausreichend, von ihm komponierten Theatermusiken versorgt. Als Kapellmeister arbeitet er an drei der genannten Spielstätten, dem *Fürst-*, *Josefstädter-*, und *Carltheater*. Sein Hauptaugenmerk bei der Gattungswahl liegt auf der Posse und dem Schwank. Beispiele für sein Wirken am *Fürsttheater* sind das Lebensbild *Der Wiener stirbt net aus* (1877) von K. Bayer, die Posse *Die Milchmadeln* (1881) mit einem Text von J. Doppler. Sein umfassendes Gesamtwerk¹⁵⁵ lässt sich in Stiegers Operlexikon nachvollziehen.

In erster Linie am *Carltheater*, sowohl als Komponist als auch als Kapellmeister, aktiv, ist Johann Brandl. Er komponiert in der Zeit von 1862 bis 1885 etwa um die

¹⁵⁴ Vgl. Suppé, Franz von, in: Stieger, Franz: Opernlexikon/Komponisten, 3. Bd., Tutzing, 1978, S. 1087-1091

¹⁵⁵ Vgl. Kleiber, Karl, in: Stieger, Franz: Opernlexikon/Komponisten, 2. Bd., Tutzing, 1977, S. 563-570

100 Theaternusiken, welche neben dem *Carltheater* auch am *Harmonie-* sowie am *Josefstädter-* und *Thaliatheater* gegeben werden. Beispiele an Kompositionen für das *Carltheater* sind die Burleske *Der Direktor von Langenlois* (1867) von O.F. Berg, die Posse *Nur gemütlich* (1869) von A. Langer und L. Anzengrubers Bauernkomödie *S' Jungferngift* aus dem Jahre 1878.

Im etwa gleichen Zeitraum wie Kleiber und Brandl wirkt auch Franz Roth, welcher mit seinen ca. 194 Bühnenmusiken einen ähnlich großen Beitrag zur Theaternusik leistet. Bis zum Jahre 1885 ist er als Kapellmeister am *Theater an der Wien*, am *Josefstädter-*, am *Strampfer-*, und am *Carltheater* engagiert. Was die Gattungsvielfalt betrifft, vertont Roth vom Ausstattungstück, über die Burleske, Bilder, Volksstücke und Märchen bis hin zur Operette alle gängigen Theaterstückgattungen der Zeit. Auch hier seien wieder drei Beispiele seiner verfassten Theaternusiken angeführt: Das am *Deutschen Volkstheater* gezeigte Märchen *Der Traum ein Leben* (1898) von F. Grillparzer und des Weiteren zwei Volksstücke von L. Anzgruber *Das 4. Gebot* (1890) sowie *Der Fleck auf der Ehr* (1897).

Den nächsten Abschnitt bilden eine Gruppe weiterer, bekannter Theaternusikkomponisten der damaligen Zeit, welche aber im Gegensatz zu den vorherigen weitaus weniger Vertonungen, vor allem Sprechtheaterstücke betreffend, verzeichnen können. Zu ihnen zählen Richard Geneé, Carl Millöcker, Karl F. Konradin, Joseph Hellmesberger, Paul Mestrozzi, Adolf Müller (jun.) und Carl M. Ziehrer.

Vergleichbar mit Franz Suppé setzt auch Richard Geneés wirken schon vor der ersten Jahrhunderthälfte ein. So erstreckt sich der Zeitraum seiner rund 37 Theaternusiken von 1848 bis in die Anfänge der 1890er hinein. In der Zeit vor 1860 ist er auch in anderen Städten, wie Berlin, Mainz, Dresden und München als Theaterkomponist tätig. Neben seiner Tätigkeit als Komponist schreibt Geneé auch Libretti unter anderem für Suppé und Millöcker und verfasst überdies das Libretto für *Die Fledermaus* von Johann Strauß (jun.). Am *Theater an der Wien* wo die Uraufführung der *Fledermaus* im Jahre 1874 stattfindet ist Geneé ab dem Jahre 1868 als Kapellmeister tätig. In erster Linie stammen von ihm die Musiken zu zahlreichen Operetten, aber auch die Vertonung von Possen, Burlesken und Dramen zählt zu seinem umfassenden Schaffen.

So schreibt er für die *Komische Oper* in Wien unter anderem die Musik zur Burleske *Kleopatra=Drei Jahrtausende* (1875) von J. Steinherr in Zusammenarbeit mit C. Ziehrer und das Singspiel *Im Wunderland der Pyramiden* (1877) mit einem Libretto von F. Zell und Geneé selbst. Als Beispiel für eine Quodlibetvertonung am *Theater an der Wien* sei das Stück *Fliegende Blätter* (1876) von Costa erwähnt.

Bedeutend für die Theaternmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch Carl Millöcker. Als Kapellmeister ist er vorerst am *Theater an der Wien* und später am *Harmonietheater*, wo er mit L. Anzengruber zusammenarbeitet im Einsatz. Weiters komponiert er Schauspielmusik für Possen, Bilder, Bauernkomödien und Pantomimen, aber er setzt auch Operetten musikalisch um, welche im *Josefstädter*-, *Thalia*- und *Vaudevilletheater* aufgeführt werden. In Zusammenarbeit mit Anzengruber verfasst er für das *Theater an der Wien* unter anderem folgende drei Theaternmusiken: Das Volksschauspiel *Die Tochter des Wucherers* (1873), das ländliche Gemälde *Die verkehrte Freit* (1879) und die Bauernkomödie *Die Trutzige* welche erstmals 1878 gegeben wird.

Ein weiterer wichtiger Theaterkomponist ist Karl F. Konradin, welcher ab dem Jahre 1860 als Kapellmeister am *Carltheater* tätig ist. Sein Wirkungszeitraum streckt sich ab diesem Zeitpunkt bis ins Jahre 1879 hinein. Mit seinen etwa 40 Theaternmusiken wirkt er am *Harmonietheater*, dem *Variété Hietzing* sowie dem *Carl*- und dem *Vaudevilletheater*. Für das *Theater an der Wien* verfasst er ausschließlich Musik zu Operetten. Am Harmonietheater wird beispielsweise das Kinderspiel *Die Libelle* (1867) von Anzengruber mit seiner Musik aufgeführt sowie der Schwank *Beinah schon wieder ein Duell* (1867) von J. Böhm. Am *Harmonietheater* ist es unter anderem das Lustspiel *Der Mann der Debutantin* (1879) mit Text von Meilhac und Halévy, welches seiner Musik zu Grunde liegt.

Vorwiegend der Vertonung von Operetten zugetan ist Joseph Hellmesberger. Unter seine rund 25 Bühnenmusiken mischen sich neben Operetten auch Ballettvertonungen für die *Hofoper* sowie Ausstattungsstücke, Festspiele, Märchen und Vaudevilles. Im Jahre 1874 wird Hellmesberger Konzertmeister an der *Komischen Oper* und mit Beginn des 20. Jahrhunderts wirkt er als Kapellmeister am *Carl*- und am *Ringtheater*. Beispiele für seine Sprechtheatervertonungen sind die im *Ringtheater* gegebene Märchenkomödie *Der Rattenfänger von Hameln* (1881) von C. A. Görner, das am *Josefstädter*

Theater aufgeführte Vaudeville *Die Doppelhochzeit* (1895) von Léon und H. v. Waldberg und die Burleske *Eine von Moulin Rouge* (1906) mit Text von Leopold Krenn.

Auch Carl M. Ziehrer verfasst im Zeitraum von 1872 bis 1914 ähnlich wie Hellmesberger fast ausschließlich die Musik zu Operetten. Als Kapellmeister ist er nicht nur bei den Hoch- und Deutschmeistern, sondern auch im *Dinaba Saal*, wo ihm sogar ein eigenes Orchester zur Verfügung gestellt wird, tätig. Seine rund 23 Bühnenmusiken schließen neben der Operette auch Possen und Singspiele mit ein, welche am *Apollo-*, *Lustspiel-*, und *Ringtheater* sowie in *Danzers Orpheum*, im *Kolosseum* und im *Theater an der Wien* auf die Bühne gebracht werden. Darüber hinaus ist Ziehrer auch als Theatermusikkomponist im Ausland tätig. Beispiele für sein Wirken, ausgenommen die Operette sind das im *Theater an der Wien* gezeigte indianische Lagerbild *Der bleiche Zauberer* (1890) von Isidor Fuchs, die Komödie *Die Spottvogelwirtin* (1914) von R. Oesterreicher u W. Sterk, welche im *Johann Strauß Theater* aufgeführt wird und das im *Lustspieltheater* gegebene Singspiel *Herr und Frau Biedermeier* (1909) von W. Sterk.

Den beiden vorangegangenen Komponisten schließt sich Adolf Müller (jun.) an. Auch er komponiert primär die Musik zu vielen Operetten sowie zu einigen Opern. Im Zeitraum von ca. 1870 bis 1899 erstellt er um die 23 Bühnenmusiken und wirkt neben seinem Vater A Müller(sen.) als Kapellmeister am *Theater an der Wien*. Nebenher ist er auch noch für die Komposition von Theatermusiken am *Carl-* und *Raimundtheater* verantwortlich. Ein bedeutender Bestandteil seines Schaffens ist auch die Zusammensetzung und Bearbeitung von J. Strauß(jun.) Operette *Wiener Blut*, welche im Jahre 1899 im *Carltheater* zur Uraufführung kommt. Andere Beispiele für Theatermusiken von Müller sind das Melodram *Das Lied im Volke* (1900) von R. Nordmann, welches im *Theater an der Wien* gespielt wird, das im *Carltheater* aufgeführte Lebensbild *Der deutsche Bruder* (1870) von O. F. Berg und die im *Deutschen Volkstheater* gezeigte Weihnachtskomödie *Heimg' funden* (1889) des Dramatikers L. Anzengruber.

Abschließend ist in diesem Block noch Paul Mestrozzi, der vorerst als Theaterkapellmeister am *Josefstädter-* und *Fürsttheater* sowie in Wiener Neustadt und am *Kaiser-Jubiläumstheater* tätig ist, zu erwähnen. Sein Hauptwirkungszeitraum liegt zwischen 1885 und 1906. In dieser Zeit komponiert

etwa 37 Theaternusiken, darunter Schauspiele, Possen, Märchen, Festspiele und Zeitbilder welche hauptsächlich am *Kaiser-Jubiläumstheater* zur Aufführung kommen. Um einen Einblick in sein Wirken am eben genannten Theater geben zu können, seien folgende drei Beispiele genannt: Das von Bauernfeld stammende Märchen *Fortunat* (1900), die Posse *Wo is denn s' Kind* (1900) von A. Langer und zwei von Raimunds Zauberspielen *Moisasurs Zauberfluch* (1899) und *Die unheilbringende Zauberkrone* aus dem Jahre 1902, welche er mit von ihm komponierter Schauspielmusik ausstattet.

Der nächste Block umfasst weitere, weniger bekannte Theaternusikkomponisten, welche in der damaligen Zeit in Wien und Umgebung gewirkt haben. Es handelt sich dabei um Anton Storch (jun.), Ludwig Gothov-Grünecke, Louis Roth, Julius Einödshofer, Georg Schiemer, Julius Stern, Adolf Gisser, Karl Kapeller, Franz Krenn und Fritz Lehner.

Der als Kapellmeister am *Josefstädter-* und *Strampfertheater* sowie in Wiener Neustadt beschäftigte Anton Storch (jun.) schreibt in der Zeit von 1864 bis 1870 Schauspielmusiken zu etwa 29 Sprechtheaterstücken. Primär komponiert er dabei die Musik zu den unterschiedlichsten Possen, aber auch die Vertonung von Charakter- und Lebensbildern sowie Schwänken zählen zu seinem Aufgabengebiet. Die meisten seiner Kompositionen sind für Aufführungen am *Josefstädter Theater* bestimmt. Zu ihnen zählen unter anderem die Possen *Die Jungfer Tant* (1864) und *Bratelmusikanten* von L. Gottsleben sowie der Schwank *Eine Griseldis wird gesucht* (1868) von Stix.

Primär an Possenvertonungen, welche an vielen Wiener Bühnen gegeben werden, arbeitet auch Ludwig Gothov-Grünecke. Unter anderem werden seine 46 Bühnenmusiken am *Jantsch-*, *Carl-*, *Fürst-*, *Josefstädter-*, *Kaiser-Jubiläums-*, *Raimund-*, und *Ringtheater* wie auch im *Ronacher* aufgeführt. Überdies ist er ab 1880 auch für drei Jahre am *Josefstädter-* und *Jantschtheater* als Kapellmeister tätig. So komponiert er für das *Josefstädter Theater* beispielsweise die Musik zur Posse *Moderne Weiber* (1882) von B. Zappert und zum Volksstück *Der Zweck heiligt die Mittel* (1878) von E. Dorn. Für das *Fürsttheater* sei als Beispiel die Musik zur Posse *Ein Soldatenjux* (1887) von J. Löwy, sowie für das *Jantschtheater* die Vertonung des Stücks *Ein Wunderkind* (1901) von C. R. Wolff genannt.

Mit Louis Roth und Julius Einödshofer sind erneut zwei Komponisten erwähnt, welche auch außerhalb von Wien für die Komposition von Theatermusik verantwortlich gewesen sind.

L. Roth der als Kapellmeister in *Danzers Orpheum* und bis 1884 als Kapellmeister und Hauskomponist des *Theater an der Wien* tätig ist, arbeitet auch zeitweise für Theaterbühnen in Berlin und Hannover. Seine insgesamt 30 Bühnenmusiken umfassen viele Operetten sowie Possen, Singspiele, Ausstattungsstücke und Bilder. So schreibt er beispielsweise für das *Theater an der Wien* die Schauspielmusik zum Ausstattungstück *Die Kinder des Kapitän Grant* (1879) und die Musik zu A. Berlas *Die Tini* (1882). Am *Josefstädter Theater* kommt das Volksstück *Schön Wien* (1882) mit Roths Theatermusik zur Aufführung sowie am *Carltheater* die Posse *Nochmal Jung* (1890) von Wimmer welche mit seiner Musik ausgestattet ist.

Wie Roth ist auch J. Einödshofer im Ausland als Bühnenkomponist tätig. Ein relativ geringer Anteil seiner insgesamt im Zeitraum von 1884 bis 1903 verfassten 39 Theatermusiken sind für die Aufführung an Wiener Bühnen bestimmt. Bevor er erfolgreich als Kapellmeister in Berlin tätig wird, ist er als Orchestermusiker in Wien angestellt. Für die Bühnen im in und Ausland vertont er Ausstattungsstücke, Burlesken, Festspiele, Bilder, Possen und Revuen sowie Operetten und Ballette. Im Wiener Raum werden seine Schauspielmusiken im *Carl-, Fürst-, Jantsch-, Thaliatheater* und am *Theater an der Wien* zur Aufführung gebracht. Beispiele für sein Schaffen an jenen Bühnen sind: Die Posse *14 Tage im Arrest* (1884) von F. Rotter und das Lebensbild *Ein Invalide von Aspern* (1884) von W. Ernst für das *Fürsttheater* sowie die am *Theater an der Wien* gegebene Posse *Sterzl in Berlin* (1898) von Manstädt und F. Freund.

Der durch Johann Fürst am *Fürsttheater* als Kapellmeister und Hauskomponist eingesetzte Georg Schiemer verfasst im Zeitraum von 1885 bis 1898 die Musik zu neun Possen, welche alle bis auf eine am *Fürsttheater* gegeben werden sowie die Musik zu einer Operette. Die einzige nicht auf der Bühne des Fürsttheaters gespielte Posse ist *Die Stiefmutter* (1898) von G. Axleitner. Als Beispiele für das *Fürsttheater* seien hier die Possen *Serie 2040, Nummer 89* von J. Philippi, *Starke Weiber – Schwache Männer* von J. Thyam und *Ein Rezept gegen Langeweile* von K. Wolff genannt.

Mit seinen insgesamt zehn Theaternusiken reiht sich auch Adolf Gisser in die Liste der Theaterkomponisten ab den späten 1880ern ein. Als Kapellmeister wird er am *Rudolfsheimer Theater*, in *Danzers Orpheum* sowie am *Jantschtheater* und im *Kolosseum* eingesetzt. Seine Theaternusiken setzten sich aus sieben Possen, zwei Pantomimen und einem Ausstattungsstück zusammen. Drei Beispiele seiner Theaternusikkompositionen sind die Musik zur Posse *Der Greisler und sein Hund* (1891) von W. Wiesberg, welche am *Fürsttheater* aufgeführt wird, die Posse *Der Haupttreffer* (1891) von J. Kohlhoffer sowie die Schauspielmusik zur Pantomime *Der arme Onkel* für das *Kolosseum*.

Die Musik zu weiteren zehn Possen, von welchen die meisten am *Theater an der Wien* gegeben worden sind stammen von Julius Stern. Neben dem *Theater an der Wien* ist er auch am *Carl-*, und *Josefstädter Theater* als Bühnenkomponist tätig wo er neben Possen auch Singspiele und Pantomimen sowie Operetten und auch Opern vertont. Drei Beispiele zu von ihm komponierten Schauspielmusiken sollen auch hier wieder einen kleinen Einblick in sein Schaffen geben: Die am *Theater in der Wien* gegebene Posse *Die Kindsfrau* (1885) nach Hennequin von F. Zell, die Posse *Von Schrott und Korn* (1889) von Niedt und Elly für das *Carltheater* und die Posse *Der Grabenfiaker* (1889) von J. Wimmer, welche am *Josefstädter Theater* aufgeführt wird.

Der am *Carltheater* beschäftigte Kapellmeister Karl Kapeller komponiert in der Zeit von 1881 bis 1901 insgesamt 12 Bühnenmusiken, wobei vier davon der Gattung Operette zufallen. Neben dem *Carltheater* ist er auch noch am *Apollo-*, *Josefstädter-*, *Kaiser-Jubiläums-*, und *Ringtheater* als Theaternusikkomponist tätig. So verfasst er die Musik zu Possen, Revuen, Vaudevilles und für zwei Zauberspiele, welche am *Ringtheater* gegeben werden. Weitere Beispiele für seine Schauspielmusiken sind die am *Josefstädter Theater* gegebene Posse *Wiener Touristen* (1895) von Lindau und Antony, das Volksstück *Der Dorflump von Dellach* (1900) von H. Schwer welches am *Kaiser-Jubiläumstheater* zur Aufführung kommt und die Revue *Wiener Bilderbogen* (1901) von J. Freund 1901 für *Danzers Orpheum*.

Der Komponist Hans Krenn ist in erster Linie für das *Josefstädter Theater* als Theaternusikkomponist tätig. An jener Bühne ist er neben dem *Carltheater* zwischenzeitlich auch als Kapellmeister eingestellt. Seine insgesamt 13 verzeichneten Theaternusiken beinhalten Lustspiele, Singspiele und Possen

sowie Operetten. Beispiele für seine Schauspielmusiken sind unter anderem die Burleske *Münchhausen* (1887) von J. Horst und F. Waldau und *Nigerl' s Reise nach Paris* (1888) von F. Antony, welche beide am *Josefstädter Theater* aufgeführt werden. Am *Fürsttheater* kommen die Posse *Das fidele Wien* und das Stück *Schaun ma eini=Ein neuer Lumpaci* (1890) von Mestrozzi mit von ihm komponierter Schauspielmusik zur Aufführung.

Etwas später und schließlich bis ins Jahre 1925 hinein wirkt der Komponist Fritz Lehner, welcher in jenem Zeitraum auch erster Theaterkapellmeister am *Josefstädter Theater* wird. Des Weiteren schreibt er Unterhaltungsmusik für das Wiener Revuetheater *Femina* und komponiert auch Schauspielmusik welche am *Jantsch-*, *Lustspiel-* und *Raimundtheater* sowie am *Theater an der Wien* zur Aufführung kommt. Zu seinen vertonten Stückgattungen zählen Ausstattungstücke, Pantomime, Possen, Vaudevilles und Volksstücke, wobei den größten Teil Musik zu Revuevorstellungen ausmachen. Neben seiner Kompositionstätigkeit in Wien schreibt er auch Bühnenmusiken für diverse Theater in Berlin, Hamburg und Breslau.

Beispiele für sein Schaffen an Wiener Bühnen sind: Die im *Josefstädter Theater* gegebene Posse *Wiener Ausstellungsgeschichten=Das Rendezvous der Strohwitwer* (1892) von F. Zell, die Revue *Alles per Radio* (1924) von K. Farkas und G. Beer welche im *Ronacher* gegeben wird sowie die im *Femina* gegebenen Revuen *Hallo Femina!* (1917) von F. Grünbaum, *Maskenfreiheit* (1920) von Pflanzler und *So wird's gemacht* (1923) von K. Farkas.

Die abschließende Gruppe bilden drei in Wien tätige Komponisten, welche nicht mehr als zehn Bühnenmusiken verfasst haben. Dies sind Hans Wallner, Leopold Natzler und Johann von Herbeck.

Der an verschiedenen Wiener Bühnen und in Baden bei Wien als Kapellmeister tätige Hans Wallner schreibt im Zeitraum von 1887 bis 1889 die Musik zu sechs Bühnenstücken. Diese sechs Theatermusiken setzen sich aus zwei Operetten, zwei nicht zuordbaren Werken und einer Posse sowie einem Lebensbild, welche beide im Jahre 1887 am *Fürsttheater* aufgeführt worden sind, zusammen. Es handelt sich dabei um die Posse *System Wurzel* von J. Grönland und das Lebensbild *Ins Schwarze* von L. Nötel.

Auch Leopold Natzler, welcher gemeinsam mit seinem Bruder das Kabarett *Hölle* im *Theater an der Wien* gründet verfasst insgesamt lediglich die Musik zu zwei Sprechtheaterstücken welche im *Raimundtheater* gegeben werden. Jene sind die Posse *Fräulein Stationschef* (1903) von L. Bruckner und H. Winkel sowie das Stück *Ein kecker Schnabel* (1896) von B. Buchbinder.

Zu guter Letzt ist noch Johann von Herbeck zu erwähnen. Seine einzige, vollständige und im Jahre 1874 am *Burgtheater* gegebene Schauspielmusik schreibt er zu F. Grillparzers Trauerspiel *Libussa*. Ein Jahrzehnt zuvor wird er als erster Hofkapellmeister eingesetzt und ist unter anderem auch maßgeblich an der Reorganisation des Wiener Konzertlebens beteiligt.

Die übrigen Theaterkomponisten, welche im Zeitraum von 1860 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts für und an Wiener Bühnen mit Rahmen- und Inzidenzmusik für die musikalische Umsetzung von Theatertexten verantwortlich gewesen sind, werden hier auf Grund der ungenügenden Quellen nicht näher erläutert. Aus Gründen der Vollständigkeit findet sich im Anhang eine Tabelle mit kurzen biographischen Angaben zu den jeweiligen Komponisten.

5.4 Theatermusikkomponisten ab dem Beginn 20. Jahrhunderts

Im Laufe des 20. Jahrhunderts ist es vor allem das Aufkommen der neuen Medien wie Film und Fernsehen, welche auch das Schaffen der Theatermusikkomponisten beeinflussen. So reihen sich zwischen den üblichen Theatermusiken, wobei die Operette die führende Rolle unter den Stückvertonungen einnimmt, auch immer häufiger die ersten Kino- bzw. Filmmusiken ein.

Unter den folgend genannten Komponisten lassen sich bereits einige Vertonungen zu Vorstellungen im neu entdeckten Kino zeigen. Der Wirkungszeitraum der ausgewählten Komponisten liegt zwischen ca. 1901 und 1936.

Zwei, vor allem auch im Ausland tätige Theatermusikkomponisten sind Ludwig Gruber und Richard Franz. Von seinen insgesamt zwölf Theatermusiken komponiert Franz sieben für Wien, wobei er bis auf eine Pantomime für das Volkstheater in Favoriten im Jahre 1913, ausschließlich für das *Bürgertheater*

Schauspielmusik verfasst, an dem er auch im Zeitraum von 1900–1905 als Kapellmeister tätig ist.

Als Beispiele für sein musikalisches Wirken am *Bürgertheater* seien das Wiener Stück *Liebe auf Raten* (1923) von M. Glaser, die Posse *Der Erbe* (1906) von A. Neidhardt und das Vaudeville *Das neue Mädchen* (1911) von B. Buchbinder genannt.

Rund zwölf Theatermusiken, von denen neun für Wiener Bühnen komponiert worden sind stammen von Ludwig Gruber, welcher auch als Kapellmeister im Ausland tätig gewesen ist. Neben der Vertonung von Dramen, Bildern, Schwänken und Singspielen zählt er auch zu den bedeutenden „Wiener Lied“ Komponisten jener Zeit und verfasst zusätzlich auch Musik für diverse Vorstellungen am *Grabenkino*. Für das *Raimundtheater* schreibt er unter anderem die Schauspielmusik zum Märchenspiel *Das Manderl vom Kahlenberg* (1915) von E. Skurawy und für den *Kaufmännischen Verein* in Wien die Musik zum Bauerndrama *Aberglaube* (1905) von R. Krenn.

Ebenfalls nicht nur in Wien als Theatermusikkomponist tätig ist. Robert Stolz. Seine rund 60 Theater- und etwa 100 Filmmusiken werden auch an Bühnen in Budapest, Berlin, Graz, München, Zürich und Dresden gegeben. Im *Theater an der Wien* übernimmt er ab 1907 die Stelle des Kapellmeisters und schreibt für das im Theater liegende *Kabarett Hölle* die Musik zu einigen dort aufgeführten Operetten. Die Operette ist auch jene Gattung für welche er am meisten Bühnenmusiken verfasst. Daneben vertont er noch Vaudevilles, Märchen, Komödien und Singspiel, unter anderem für das *Apollotheater*, *Das Lustspiel* und das *Raimundtheater* sowie für das *Ronacher* und die *Rolandbühne*. Drei Beispiele für seine Schauspielmusiken sind die Komödie *Der große Name* (1909), welche am *Deutschen Volkstheater* zur Aufführung kommt, das im *Ronacher* gegebene Singspiel *Das Busserlschloß* (1918) von F. Grünbaum und die Vertonung der dramatischen Ballade *Die Rosen der Madonna* (1920) von B. Hardt–Warden und O. Tumling für die *Rolandbühne*.

Eine beträchtliche Anzahl von Theatermusiken, welche aber fast zur Gänze der Gattung Operette zufallen komponieren Edmund Eysler und Leo Ascher. Aschers 32 Bühnenmusiken, die neben der erwähnten Operette auch Filmmusiken sowie Singspiele, Waldidyllen und Singspiele miteinschließen werden am *Theater an der Wien*, am *Ronacher*, und am *Apollo-* und *Bürgertheater* geboten. Seine zwei

erfolgreichsten Theaternusiken ist einerseits die im *Theater an der Wien* insgesamt 69-mal aufgeführte Operette *Vergeltsgott!* (Der Bettelgraf) und andererseits die mit im Zeitraum von zehn Jahren mit 2500 Aufführungen belegte, im *Raimundtheater* gegebene Operette *Hohheit tanzt Walzer* (1912).

Auch die rund 53 Bühnenmusiken von Eysler umfassen beinahe ausschließlich die Gattung Operette. Einen großen Erfolg beschert ihn die Musik zur Operette *Bruder Straubinger*, welche erstmals im Jahre 1903 im *Theater an der Wien* aufgeführt wird. Des Weiteren schreibt er auch Theaternusik für ein Märchenspiel am *Bürgertheater*, ein Zeitbild für das *Apollotheater* sowie für Singspiele, Schwänke und Pantomimen. Für *Danzers Orpheum* vertont er die Pantomime *Das Frauenduell* (1901) von C. Lindau u. Gundlach. Am *Bürgertheater* ist er für die Musik zur musikalischen Posse *Ein Tag im Paradiese* (1913) von L. Stein und B. Jenbach verantwortlich und für das *Apollotheater* schreibt er unter anderem die Schauspielmusik zu dem Zeitbild *Der Kriegsberichterstatte*.

Abschließend ist noch der als Kapellmeister am *Theater an der Wien* und später, ab 1945 am *Burgtheater* wirkende Oskar Jascha zu nennen. Von seinen insgesamt acht Theaternusiken sind zwei Operetten welche jeweils am *Carl-* und *Bürgertheater* zur Aufführung kommen sowie drei Singspiele für die *Volksoper* in Wien verfasst komponiert worden. Die beiden von ihm vertonten Operetten sind erstens *Die Brasilianerin* (1923) von M. Neal u F. Beda für das Carltheater und *Revanche* (1924) von F. Beda und F. Lunzer für das *Bürgertheater*.

6 Ergebnis und Zusammenfassung

Ein Hauptfokus dieser Arbeit waren die Funktion sowie die Wirkung der Theater- bzw. Schauspielmusik auf die verschiedenen Stückgattungen, weshalb es wichtig war zunächst den Begriff Theaternmusik zu definieren. Theaternmusik kann ohne Einschränkung auf alle Bereiche der musikalischen Gestaltung auf der Theaterbühne angewendet werden. Der Begriff Theaternmusik ist in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht synonym mit den anderen Begriffen des Musiktheaters, wie Oper Ballett, Operette oder Musical gleichzusetzen, sondern als eigenständige Bezeichnung für die musikalische Gestaltung von Sprechtheaterstücken zu sehen. Diese Arbeit soll die unterschiedlichen Funktionen und Einsatzmöglichkeiten der Musik im Sprechtheater erfassen, doch dazu bedarf es zu aller erst einer klaren Differenzierung innerhalb der zwei großen Wirkungsbereiche der Schauspielmusik. Es handelt sich hierbei um die eindeutige Unterscheidung zwischen sogenannter Rahmen- und Inzidenzmusik, die je nach Einsatzgebiet mehr oder weniger verbindlich mit der Handlung des dramatischen Textes im Zusammenhang steht. Das bedeutet, dass Handlungsmusik entweder zum größten Teil oder einzig und allein dramaturgisch motiviert sein kann. Sie kann also nicht als simple Einlage im dramatischen Text gelten. Handlungsmusik muss vielmehr als ein integraler, meist unverzichtbarer oder gar vorgeschriebener Bestandteil der verschiedenen Stückgattungen des Wiener (Volks-)Theaters gesehen werden. Die Musik soll eine gestaltende und textbildende Funktion einnehmen. Im Gegensatz dazu stand die Rahmen- oder Zwischenaktmusik.

Für einen überwiegenden Teil an Schauspielmusik sind (Theater-)Kapellmeister, die an den verschiedenen Wiener Bühnen tätig waren, zuständig gewesen. Vorab musste jedoch der Unterschied zwischen der Bezeichnung Kapellmeister und Theaterkapellmeister erläutert werden. Beim Theaterkapellmeister handelt es sich um einen Musiker, welcher als Komponist und Dirigent eine feste Anstellung an einem Theater hat. Ihm obliegt demnach die Leitung des Theaterorchesters. Der Kapellmeister kann als Dirigent und Komponist, beispielsweise für die Vertonung eines Schauspielstücks am Theater tätig sein, er hat jedoch keine feste Anstellung an einer Theaterbühne. Darüber hinaus

können Kapellmeister auch als Leiter diverser Kur- und Militärkapellen im In- und Ausland beschäftigt sein.

Das Leben und Wirken der (Theater-)Kapellmeister gestaltete sich durchaus schwierig wie diese Diplomarbeit mithilfe von Zitaten aus der *Österreichisch=Ungarischen Musiker-Zeitung* belegt. Die gespannte Situation zwischen den Instanzen Theaterdirektor, (Theater-)Kapellmeister und den Orchestermusikern, die ebenso durch die Zitate ersichtlich wird, ist vor allem durch äußere Repressionen, wie den sozialen Umständen, geprägt. Doch auch die individuellen Charaktere spielen dabei eine maßgebliche Rolle, ebenso wichtig scheint die hierarchische Stellung dieser Instanzen zu sein. Während der Theaterdirektor ganz oben steht und die Orchestermusiker sich mit ihrer niedrigen Stellung abfinden müssen, kommt dem (Theater-)Kapellmeister die unliebsame Aufgabe des Vermittlers zu. Denn er muss, um seinen Arbeitsplatz zu sichern, den Theaterdirektor zufrieden stellen, darf aber auch die Orchestermusiker nicht verärgern, wenn ein gutes Arbeitsverhältnis entstehen soll. Der (Theater-)Kapellmeister hatte also eine schwierige Gratwanderung zu meistern, die in dieser These ausreichend erläutert wird.

Um die Qualität dieser Arbeit zu sichern war es wichtig, eine repräsentative Auswahl an Komponisten zu treffen, die besprochen werden sollten, denn so war es von vorn herein ausgeschlossen, sich in der Quantität der zahlreichen Komponisten zu verlieren. Ausschlaggebend für eine genauere Untersuchung eines bestimmten Komponisten wie beispielsweise Adolf Müller, Karl Binder oder Franz von Suppé war dabei die Menge an auffindbaren Informationen (biographischen Material, Werkverzeichnis, etc.), da sich die Datenerfassung keineswegs einfach gestaltete. Um die Arbeit noch übersichtlicher zu gestalten, wurde eine Einteilung in drei Aufführungszeiträume vorgenommen. Die erste Zeitspanne erstreckt sich dabei von 1800 bis ca. 1860, die zweite von ca. 1860 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und die dritte beginnt ungefähr mit der Jahrhundertwende. Insgesamt ließ sich so für jeden Zeitraum eine Vielzahl an Komponisten nachweisen, die zusätzlich in einer Tabelle im Anhang (teils auch in die Arbeit integriert, um diverse Aussagen zu unterstützen) festgehalten wurden. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte gibt es eine beachtliche Menge an Theatermusiken, welche für die Bühnen in Wien und Umgebung von bedeutenden und auch weniger bekannten Komponisten geschrieben worden

sind. Die Arbeit verweist neben (Theater-)Kapellmeistern und einigen namhaften Komponisten aus der Kunstmusik, auch auf andere gewandte Musiker, die sich mit mehr oder weniger Erfolg, an der Vertonung von Theatertexten versucht haben.

Einleitend erläutert diese These den hohen Stellenwert, den das Theater in der Wiener Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einnahm. Dabei wurde festgestellt, dass das Wiener Theaterleben von einer gewissen Dynamik geprägt war und sich durch ständige Umwandlungen und Neuorientierungen auszeichnete. Denn durch die politischen, sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen ergaben sich immer wieder Veränderungen, auch innerhalb des Theaterbetriebes. Die Wiener Bevölkerung sehnte sich nach leichter Unterhaltung und Ablenkung vom eintönigen Alltag. Die Oper und das rege Konzertleben in der Stadt nahmen dabei einen hohen Stellenwert ein, doch auch das Sprechtheater konnte sich bald als unverzichtbare Institution im kulturellen Leben der Wiener Bevölkerung etablieren, wobei sich die Theater unter anderem auch durch ihr Publikum unterschieden. So war das eine Theater der gehobenen Schicht vorbehalten, während andere ihr Programm auf eine niedrige soziale Schicht abstimmten.

Auf Grund der beachtlichen Menge an Aufführungsstätten im gesamten Wiener Raum hatte das Theaterpublikum die Möglichkeit aus einem großen Spektrum unterschiedlicher Theater mit abwechslungsreichen und voneinander abweichenden Spielplänen zu wählen. Die Hoftheaterbühnen wie die *Hofoper*, das *Kärntnertortheater* und das *Hofburgtheater* zählten zu den bedeutendsten und neben dem *Theater an der Wien*, dem *Carltheater* und dem *Josefstädter Theater* zu den beliebtesten Aufführungsorten. Reine Sprechtheaterstücke wurden jedoch nur an einer der drei Hofbühnen, dem Hofburgtheater aufgeführt. Abgesehen von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht macht die Gesamtheit der verschiedenen Theaterbühnen in der Stadt einen unverzichtbaren Teil der Freizeitvergnügungen der Wiener Bevölkerung aus. Auch sogenannte Vergnügungsetablissemments, welche für die leichte Unterhaltung zuständig waren, haben sich als beliebte Alternative zum Theater bemerkbar gemacht. Die wohl bekannteste Variante solcher Etablissemments waren Varietés. Ein weiteres Angebot an Theateraufführungen aus unterschiedlichen Sparten boten Sommertheater und (Sommer-)Arenen. Darüber

hinaus zählten auch Singspielhallen zu einem beliebten Aufenthaltsort der Wiener Bevölkerung. Mit Beginn der Wende zum 20. Jahrhundert sind die Anfänge der Wiener Kabarettszene sowie das Aufkommen der Stegreifbühnen zu beobachten. Die Wiener Theaterlandschaft zeichnet sich jedoch nicht nur durch eine Vielzahl an unterschiedlichsten Bühnen und Aufführungsorten aus, auch die Vielfalt der dargebotenen Stückgattungen an den einzelnen Spielstätten war beachtlich. Inhaltlich lässt sich die Gattungsvielzahl grob in zwei Hauptrichtungen aufteilen. Einerseits bildet sich eine Gruppe von Bezeichnungen heraus, welche dem „ernsten Genre“ zugeteilt werden können, andererseits findet sich eine Gruppe von Gattungen, die dem „Unterhaltungsgenre“ näher stehen. Doch bei einigen Gattungsnamen kann keine klare Grenze zwischen ernstem Stück und Unterhaltungsstück gezogen werden. Die Gattungen des sogenannten Unterhaltungsgenres scheinen auf den ersten Blick weniger anspruchsvoll zu sein, jedoch erweist sich eine präzise hierarchische Reihung der einzelnen Gattungen auf Grund der beachtlichen Menge als wenig sinnvoll. Doch einige Tendenzen lassen sich nicht verleugnen, so stechen in der ersten Jahrhunderthälfte die Posse, in allen ihren individuellen Ausprägungen, alle Arten von Zauberstücken, Bilder als auch Parodien hervor. Des Weiteren zählen das Melodram sowie die Vertonung von Pantomimen zu den häufigsten Stückarten für welche die (Theater-)Komponisten komponierten. Während sich ab der Jahrhundertmitte neben der Posse sowie den unterschiedlichen Bildern wie, Charakter- Genre- und Lebensbildern auch das Wiener Singspiel, das Vaudeville und der Schwank durchsetzen können. Als Aufführungsorte setzen sich vorrangig das *Josefstädter Theater*, das *Theater an der Wien* und das *Carltheater* durch. Diese Arbeit verschafft dem Leser einen Überblick über die Anzahl der Theatermusikkomponisten der damaligen Zeit sowie deren Bedeutung für die verschiedenen Theater und Stückgattungen. Sie zeigt außerdem, dass sich die Arbeit der Komponisten auf Grund äußerlicher Repressionen schwierig gestaltete. Abgesehen davon soll sie darauf aufmerksam machen, dass der Theaterkomponist, wie es ihn damals gab, heute nicht mehr existiert. Die weiterführende Frage nach der Bedeutung und dem Einsatz von Musik in Sprechtheaterstücken in der heutigen Zeit wäre in jeglicher Hinsicht ein spannendes und umfangreiches Themengebiet für musikwissenschaftliche Forschungen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Aber, Adolf: Die Musik im Schauspiel/ Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926

Aspöck, Ruth: Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung dargestellt am Wiener Vergnügen im 19. Jahrhundert, Wien, 1972

Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs, 2. Aufl., Wien (u.a.), 2001

Beer, R., **Trilse**, Ch. (Hg. u.a.): Theaterlexikon, 1. Auflage, Berlin, 1977

Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien/ in 5 Bänden, Wien, 1997

Dahlhaus, Carl (Hg.): Riemann Musik Lexikon, Erg. Bd., Personenteil, Mainz, 1972

Domandl, Johanna: Kulturgeschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis 1938, Wien, 1992

Eggebrecht, Hans H. (Hg.): Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert/ im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, 1. Sonderband, Stuttgart, 1995

Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart/ Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Personenteil, 2. Ausgabe, Kassel(u.a.), 1999

Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon, 5 Bde., Wien, 2005

Frisch, Gabriele: Vom Stegreiftheater Tschauner zu impro-x. Die Veränderung des Improvisationsbegriffs im Wien des 20. Jahrhunderts, Wien, 2006

Gieler, Erika: Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945, Wien, 1961

Gurlitt, Willibald (Hg.): Riemann Musik Lexikon, 12. Aufl., Personenteil, Mainz, 1959

Gromes, Hartwin: Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette/ Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert, München, 1967

Hanson, Alice M.: Die zensurierte Muse/ Musikleben im Wiener Biedermeier, in: Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 15, Wien (u.a.), 1987

Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs, 2. Aufl., 2. Bd., Wien (u.a.), 1953

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. neubearbeitete Auflage, Darmstadt, 1997

Hüttner, Johann: Baugeschichte und Spielplan des Theaters am Franz Josefs Kai, in: Hadamowsky, Franz (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XVII, Wien, 1970

Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens, in: Pötschner, Peter (Hg.): Wiener Geschichtsbücher, Bd. 30/31/32, Wien (u.a.), 1983

Kinz, Maria: Raimund Theater, Wien (u.a.), 1985

Kretschmer, Helmut: Verschwundene Theater in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Beiheft 1/1988, Wien, 1988

McKenzie, John (Hg.): Johann Nestroy/ Historisch kritische Ausgabe, Stücke 26/I, Wien, 1995

Kosel, Hermann (Hg.): Deutsch- österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon/ Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller, 1. Bd., Wien, 1902

Kosel, Hermann (Hg.): Deutsch- österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon/ Biographien und Bibliographie der deutschen Künstler und Schriftsteller in Oesterreich – Ungarn ausser Wien.(mit Nachtrag für Wien), 2. Bd., Wien, 190

Lessing, Gotthold E.: Hamburgische Dramaturgie, Leipzig, 1856

Neumann, Carl W.(Hg.): Ludwig Anzengruber/Ausgewählte Werke in vier Bänden, Bd. 4, Dramen, Leipzig, 1927

Pemmer, Hans: Das Strampfertheater unter den Tuchlauben und sein Repertoire, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.): Wiener Geschichtsblätter, 19. (79.) Jahrgang, Nr. 4, Wien, 1964

Rachinger, Johanna Maria: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber, Wien, 1986

Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 27 Bde., 2. Ausgabe, New York (u.a.), 2001

Stieger, Franz: Opernlexikon/ Teil II: Komponisten, 3 Bde., Tutzing, 1977

Stieger, Franz: Opernlexikon / Teil III: Librettisten, 2 Bde., Tutzing, 1979

Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien, Wien (u.a.), 1970

Wladika, Otto: Von Johann Fürst zu Josef Jarno/ Die Geschichte des Wiener Pratertheaters, Wien, 1960

Yates, W.E.: Theatre in Vienna/ a critical history 1776 – 1995, Cambridge, 1996

Zöllner, Erich: Geschichte Österreichs/ Von den Anfängen bis zur Gegenwart,
8. Aufl., Wien (u.a.), 1990

Internetquellen

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop./I715000.htm>

<http://www.nestroy.at>

<http://www.ferdinandrainund.at>

<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/schwank.htm>

Anhang

Tabelle der Theatermusikkomponisten¹⁵⁶

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika¹⁵⁸
Antropp Karl	1861 – 1919, Wien		Jurist		CHB, PO, VS	RA	1905 – 1907	5	-
Ascher Leo	1880 – 1942, Wien	Vater: Schirmfabrikant	Wr. Kons.: Klavier u. Komposition	TAW, 1905 <i>Vergeltsgott</i> , 69 Auff., später RA , <i>Hoheit tanzt Walzer</i> “ 2500 Auff.	OPTTE, SP, Waldidylle, Filmmusiken	AP, BT, CT, JO, OR, RA, RO, TAW, THT	1905 – 1936	32	NGR, OEM, RM
Barbieri Carlo E.	1822 – 1867, Genua/I		Konservatorium in Neapel u.a. bei Mercandates	1844-46 KM am CT, 1845 KM am KTT	BAL, MEL, OP, OPTTE, PO, SP, VAV	CT, LEO, HT, KTT, TAW,	1843 – 1867	19	MGG, NGR, OEM, RM
Baumann Alexander	1814 – 1857, Wien		lt. oem keine spezielle musikalische Ausbildung, bedeut- ender Zitherspieler	Wirkte in erster Linie als Dramatiker	AS, SP	BT	1846 - 1852	4	OEM, OEBL

¹⁵⁶ Alle Angaben über die Komponisten beziehen sich im Speziellen auf ihre Arbeit und Wirkung im Wiener Raum/ in Wien

¹⁵⁷ Die Stückanzahl basiert zum Großteil auf *Stiegers Opernlexikon*. In erster Linie wurden nur die Kompositionen für Sprechtheater gezählt.

¹⁵⁸ Alle biographischen Angaben basieren auf den Aufzeichnungen in den angegebenen Lexika

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Beethoven , Ludwig van	1770 – 1827, Bonn	Großvater: HKM in Bonn, Vater: Sänger	Durch seinen Vater und u.a. C. G. Neefe, J. Haydn, J. Schenk, J. G. Albrechtsberger, A. Salieri	<i>Akademien</i> am TAW,	BAL, DR, FS, OPTTE, ORAT, TS, Vorspiel	BT, JO, KTT, TAW	1801 - 1822	8	MGG, GR, NGR, OEM, RM
Berté Heinrich	1857 – 1924, Galgaz/H	Bruder: Musikverleger in Wien, Vater: Arzt	Konervatorium GdM, mit J. Hellmesberger, R. Fuchs u. A. Bruckner	Wirkte an der HO, schrieb u.a. das SP <i>Das Dreimäderlhaus</i> aus Schubertmelodien	BAL, OP, OPTTE, SP	CT, KTT, OR, TAW, RA	1887 – 1920	15	MGG, NGR, OEM, RM
Binder Carl	1816 – 1860, Wien	Vater: Klavierbauer u. Stimmer, Musiker; Mutter: OÖ Musikerfamilie		1839 KM am JO, 1850/51 KM am CT 1851-59 große Erfolge mit Nestroystücken; bekannt durch Parodie auf Wagners <i>Tannhäuser</i> (1857)	CHB, DR, GB, LB, MÄ, PAR, PO, SCHSP, Schwank, VAV, VS, ZB, ZM, ZS	CT, HEA, JO,	1840 – 1860	200	MGG, NGR, OEM, RM
Blumlacher Josef	1827 – 1907, Pettnau/Stm k		Zitherlehrer		LB, Ländl. Szene, OPTTE, SP	CT, FSPH, JO, TAW	1856 – 1862	6	-
Brandl Johann	1835 – 1913, Böhmen		Seit früher Kindheit, 1853 MKM- Kurs bei A. Leonhard in Wien	1865 am JO, 1866-82 KM am CT	ALL, BU, CHB, GB, IM, LB, PO, Schwank, VAV, VS, ZB	CT, HT, JO, THT	1862 – 1885	77	OEM, RM
Braun Rudolf	1869 – 1925, Wien		Schüler von J. Labor	Musik zu 3 PA unter G. Mahler an der HO	OP, PA	HP, privat	1906 – 1912	4	OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika¹⁵⁸
Cottaly Anton					MS, PO, VS	RHT	1871 – 1873	5	-
Delin Heinrich					CHB, LB, OPTTE, PO	DSPH, JO	1877 – 1878	9	-
Diabelli Anton	1781 -1858, Salzburg	Musikalisches Elternhaus	Sängerknabe in Sbg., Kompositionsstudium u. a. bei Haydn, bedeutender Musikverleger		DIV, LS, SP	KTT, TAW	1806 – 1809	3	MGG, NGR, OEM, RM
Doppler Franz Albert	1821 – 1883, Lemberg/UA	Vater: Musiker u. Musikverlags- angestellter	durch seinen Vater Joseph Doppler,	1858 nach Wien, KM u. 2ter Ballettdirigent an der HO	BAL, dramatische r Epilog, OP	HP, KTT	1862 – 1882	17	MGG, NGR, OEM, RM
Dostal Hermann	1847 – 1930, Strelitz/ Mähren	Vater: Militärmusiker	Konservatorium in Prag: Violine u. Harfe, in Wien: bei Anton Zamara und Franz Lehár		OPTTE, SP	AT, KAHÖ, TAW	1910 - 1919	4	MGG, OEM
Drechsler Josef	1782 - 1852, Böhmen	Vater: Kantor u. Schullehrer	Sängerknabe in Passau; bei Grotius(Organist) Unterricht in General- bass; er selbst unter- richtet später J. Strauß(jun.)	1807 erste Einladung ans JO, aber D. lehrt u. studiert nur in Wien. 1810 Korrepetitor, 1812 KM- Adjunkt an der HO, TKM am LEO, TKM am JO durch K. Fr. Hensler, 1824-30 „Hauskomponist“ am JO	ALL, DR, FM, MEL, OPTTE, OP, PA, PO, SCHSP, SP, ZM, ZP, ZS	KTT, JO, LEO, TAW	1812 – 1836	55	MGG, NGR, OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit-raum	Stück-anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika¹⁵⁸
Egger Max	1863 – 1962, Wien	Großvater: S. Sechter(Musiktheoretiker, Lehrer, Musiker)	Graz: durch den Domorganisten N. Seydler, Wien: durch HKM R. Bibl		OP, SP	VO, RO	1908 – 1917	6	OEM, RM
Eibenschütz Julius	1875 - 1943, Krakau			Musikdirektor	OPTTE, PO	JO, TAW	1900 – 1902	7	-
Einödshofer Julius	1863 – 1930, Wien		1876-82 Konservatorium GdM	zuerst Orchestermusiker, später sehr erfolgreicher KM in Berlin	AUS, BAL, BU, FS, LB, OP, OPTTE, PO, REV,	CT, FT, JT, TAW, THT	1884 – 1903	39	MGG, OEM, RM
Eysler Edmund	1874 – 1949, Wien	Vater: jüdischer Kaufmann	Konservatorium GdM: Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt u. Komposition, u.a. bei A. Door, R. Fuchs, J.N. Fuchs.	Librettist I. Schnitzer wird auf ihn aufmerksam u. sein Förderer, Erfolg 1903 mit <i>Bruder Straubinger</i> im <i>Sommertheater im Prater</i>	DIV, MS, OP, OPTTE, PO, SP, ZB	AT, BÜT, CT, DAOR, KAHÖ, KO, RA, TAW	1901 – 1934	53	MGG, NGR, OEM, RM
Fahrbach Philip	1815 – 1885, Wien	Wiener Komponisten- und Musikerfamilie, steht in Konkurrenz zur Familie Strauß	Durch seinen Bruder Joseph u J. Lanner	1827/28 Flötist i. d. Kapelle von J. Strauß Vater, 1841-46 u. 1856 -65 KM der Hoch- und Deutschmeister, Leiter der Hofballmusik nicht zuletzt durch Verbdg, seines Bruders zum Hof	OP, ZPAR, ZP,	HEA, JO	1844 – 1853	4	MGG, NGR, OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Felsthal Max	1829 – 1872, ?				CHB, GB, PO, VS	HT, THT	1866 – 1867	7	-
Ferron Adolf	1855 – 1907, Wien		Konservatorium in Prag	KM am TAW u. in Berlin	OP, OPTTE, PO, Schwank, SP	FT, THT	1883 – 1892	14	ÖKL
Fromm Karl Josef	1873 – 1923, Wien				AUS, BU, DR, LB, MS, OPTTE, PO	BÜT, CT, JT, JUT, KO, VO	1901 – 1922	16	OEM, RM
Fronz Richard	1867 – 1946, Wien	Bruder : Schauspieler und Schriftsteller	Wr. Kons.: u. a. bei A. Bruckner u. J. Hellmesberger	1900-05 KM am TAW, später am BÜT	GB, MÄ, OPTTE, PA, PO Schwank, VAV, VS	BÜT, Volks- theater in Favorite n	1904 – 1923	12	OEM, ÖKL
Genée Richard	1823 – 1895, Danzig/PL	Vater: Sänger und Dirigent Friedrich Genée	in Berlin	ab 1868 am TAW tätig, Beteiligung am Fledermaus-Libretto, schrieb u.a. Libretti für F.v. Suppé u. C. Millöcker	BU, DIV, DR, IM, OP, OPTTE, PO, QUL, SP, VAV, ZWSP	CT, TAW	1848 – 1893	37	MGG, NGR, OEM, RM
Gisser Adolf	1862 – 1925, Wien		Wr. Kons.	KM im Volkstheater in Rudolfsheim, DAOR, JT u. KO	AUS, PA, PO	FT, KO, RHT	1889 - 1913	10	ÖKL

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Gläser Franz Josef	1789 -1869, Ober- Georgenthal/ CZ	Vater: Peter P. Gläser(wichtige r Beethoven Kopist)	Sängerknabe d. Dresdner Hofkapelle, 1813/14-17 Konservatorium in Prag: Violine bei Pixis	1817-27 KM am JO, 1827-30 Kapellmeister am TAW, 1830 nach Berlin	FS, MÄ, MEL, OP, PAR, PO, QUL SCHSP, SP, VM, ZS	JO, KTT, LEO, TAW	1817 – 1854	120	MGG, OEM, NGR, RM
Gothov- Grünecke Ludwig	1847 – 1921, Pest/H		Konservatorium in Budapest: Violine. Harmonielehre u. Kontrapunkt bei F. v. Suppé	1861 als Geiger ans TAW, 1875 von Laube ans Wr. Stadttheater berufen, 1880-83 KM am JO u. im JT	BAL, GB, LB, MS, OPPTE, PAR, PO, SP, VS	CT, FT, JO, JT, RA, RIT, RO	1872 - 1912	46	ÖKL
Gruber Ludwig	1874 – 1964, Wien		Konservatorium GdM, u.a. F. Löwe u. R. Fuchs	KM in Ungarn und Böhmen tätig, auch Musik für' s Kino	DR, GB, MS, Schwank, SP	Grab- kino, Konzert- haussaal ,RA	1905 - 1925	12	OEM, ÖKL
Guttmann Artur	1877 - ?, Ried/OÖ				OPTTE, SCHSP, TM	Joh. Strauß- Theater, KAHÖ, KO	1909 - 1918	4	-
Haslinger Karl	1816 – 1868, Wien	Vater: Musikverleger u. Domkapell- meister	Klavier bei C. Czerny u. Komposition bei I. v. Seyfried	arbeitet hauptsächlich als Verleger	MEL, OPTTE	JO (frag- lich)	1857/58	4	MGG, NGR, OEM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Hebenstreit Michael	1812 ? – nach 1850, ?(ev. Wien)	wenig bekannt	wenig bekannt	KM, 1836-50 Musik zu mind. 82 Stücken am CT, LEO u. TAW	CHB, DR, MÄ, PA, PO, VM, ZP, ZS	CT, LEO, TAW	1836 – 1850	82	NGR, OEM, RM
Held Leo	1874 – 1903, Wien	Vater: Schriftsteller u. Sekretär d.TAW	Konservatorium GdM, u.a. bei A. Bruckner	TKM in Berlin, Hamburg und Wien	OP, OPTTE, PO	CT, JT, TAW, RA	1895 – 1902	9	OEM
Hellmes- berger Joseph d. J.	1855 – 1907, Wien	Vater: Geiger, Dirigent, Dir. des Konservatorium GdM. Onkel: Geiger und Komponist	Violine durch seinen Vater u. Großvater	1874 Konzertmeister an der Komischen Oper, ab 1901 1. HKM, KM am CT u. am Ringtheater	AUS, BU, FS, MÄ, OPTTE, VAV	CT, JO, JT, HP, RIT, RO, TAW	1880 – 1906	25	MGG, NGR, OEM, ÖKL, RM
Herbeck Johann, Ritter von	1831 – 1877, Wien	Vater: Schneider, Mutter: Tochter eines k.u.k. Hofmusikers	protegiert durch Hellmesberger: Sängerknabe im Stift Heiligenkreuz, später Unterricht bei L. Rotter in Wien, größtenteils Autodidakt	1866 1. HKM, war an der Reorganisation des Wr. Konzertlebens stark beteiligt, Förderer von A. Bruckner, Theaterdirektor	TS – Musik zu Grillparzers „Libussa“	BT	1874	1	MGG, NGR, OEM, RM
Hieß Karl					CHB, KOM, MS, OPTTE, PH, Spiel, VS	BÜT, JT, RA	1905 – 1930	12	-

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Hopp Julius	1819 – 1885, Graz	Vater: Friedrich Hopp, Schauspieler u. Dramatiker		1836 Musik zu Schauspiel seines Vaters am TAW, ab1858 auch Verbindung zum JO	ALL, AUS, BU, CHB, LB, OPTTE, PA, PO, QUL, Schwank, SP, VS	CT, FSPH, FT, JO, RHT, RO, TAW,	1836 – 1884	116	MGG, NGR, OEM
Huber Rudolf	1849 - ?, Wien			Ab 1877 im K. u. K. Hoforchester	MEL – Musik zu Shakesp. „Kaufmann von Venedig“	BT, Volks- heim	1911, 1921	2	ÖKL
Jaksch Franz	1851 – 1931, Neu-Bistritz	Vater: Musiklehrer, Musikdirektor u. Komponist	Konservatorium in Prag		OP, OPTTE, PO	JT	1899	1	OEM
Jascha Oskar	1881 – 1948, Wien		Konservatorium GdM	KM am TAW u. BT, zeitweise Leitung des Orchester' s <i>Radio Wien</i>	OPTTE, REV,SCHS PSP,	BÜT, BT, CT, VO	1905 – 1934	8	OEM
Junk Viktor	1875 – 1948, Wien		durch K. Kraus	seit Jugend musikalischer Mitarbeiter von K. Kraus	BAL, OP, PO,	LSPT	1924 - ?	10	OEM
Jurek Wilhelm A.	1870 – 1934, Wien			zuerst MKM	PO, SP, VS, Couplets	Chat Noir	? - 1921 - ?	300	OEM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Kapeller Karl	1858 – 1934, Wien		Konservatorium GdM: u.a. Harmonielehre bei A. Bruckner	KM am CT	OPTTE, PO, REV, VAV, ZS	AP, JO, JUT, RIT	1881 – 1901	12	OEM
Katscher Robert	1894 – 1942, Wien		Wr. Kons.: u. a. bei H. Gál	OPTTE u. REV in Zusammenarbeit mit K. Farkas, ab 1938 in den USA	OPTTE, REV, Schwank, Filmmusiken	CT, KM, TAW	1924- 1931	7	OEM, RM
Kaulich Josef	1827 – 1901, Wien		Wr. Kons.	1854-85 KM u. Bühnenkomponist der HO	ZP	CT, HP	? - 1861 - ?	1	OEM, ÖKL, RM
Kienzl Wilhelm	1857 – 1941, Waizenkirch en/OÖ	Vater: Rechtsanwalt	u. a. beim Chopinschüler Mortier u. W. Mayer. Phil.Studium: Diss. Bei E. Hanslick über „Die musikalische Deklamation“	1879 Aufnahme i. d. inneren Wagnerkreis, Dir. Des Musikvereins in Graz	ALL, OP, MS	OP, VO,	1886 – 1925	9	MGG, NGR, OEM, ÖKL, RM
Kleiber Karl	1838 – 1902, Reiserhof bei Herzogenbur g/NÖ		u. a. bei F. Krenn	ab 1862 KM am FT im Prater, 1883-89 KM am JO u. 1889/90 am CT, ab 1890 wieder am JO	BU, CHB, FS,GB, LB, OP, PO, QUO, Schwank, SP, VS, ZB	CT, FT, FSPH, JO, RHT	1862 – 1894	535	OEM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Klerr Johann B.	1830 – 1875, Baden bei Wien	Bruder: Kapellmeister u. Theaterdirektor des Stadttheaters in Klagenfurt	Dirigent, Komponist, Theaterdirektor, Kapellmeister in Klagenfurt, Pressburg, Graz, Ödenburg, Wr. Neustadt, Baden u. Krakau	Ab 1862 Kapellmeister am CT u. Ab 1867 am TAW, 1867/68 Leiter des Harmonietheaters, sowie Dir. d. Theater in Baden u. Wr. Neustadt	AUS, BU, CHB, LB, LS, OP, OPTTE, PO, VS, ZS	CT, HT, JO, TAW,	1855 – 1868	33	OEM
Konradin Karl Ferdinand	1833 – 1884, Baden bei Wien		Autodidakt	ab 1860 Kapellmeister am CT	BU, CHB, LS, PAR, PO, Schwank, SCHSP, SP, VS	CT, HT, KA, TAW, VAV- Theater,	1861 – 1879	40	OEM, RM
Koschat Thomas	1845 – 1914, Viktring/Ktn.		Chorsänger an der Hofoper, in St. Stephan u. in der Hofmusikkapelle		Liederspiel, SP, VS	HO, RO, TAW	1880 – 1894	6	MGG, OEM, RM
Kremser Eduard	1838 – 1914, Wien		studierte Klavier u. Musiktheorie		BU, OP, OPTTE, SP, Schwank	JO, ST, TAW	1874 – 1900	8	OEM
Krenn Franz	1816 – 1897, Krems	Vater: Lehrer	studierte Musik bei Seyfried, unterrichtete als Lehrer am Konservatorium GdM u. a. G. Mahler		Kantate, ORAT, PO	TAW	1842 – 1847	3	OEM, RM
Krenn Hans	1854 – 1943, Ungarn		Musikstudium in Budapest u. am Wr. Kons.	TKM am CT bis 1890, zwischenzeitlich auch am JO	BU, LS, OPTTE, PO, SP	CT, FSPH, JO	1885 – 1890	13	OEM,

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Kreutzer Konradin	1780 – 1849, Baden/D	Vater: Müller	Seit früher Kindheit geregelter Musikunterricht zuerst in Abteien in D und später in Wien bei J. Albrechtsberger	KM am KTT(1822-27, 1829-32 u.1834-40) u. am JO(1833/34), ab 1846 in Graz tätig. Bedeutung als Theatermusikkomponis- t v.a. durch Musik zu F. Raimund' s <i>Verschwender</i>	dram. Szene, MÄ, Kantate, OP, SP, ZM, ZS	JO, KTT, TAW	1810 – 1837	50	MGG, NGR, OEM, RM
Lange Fritz	1873 – 1933, Wien		Musikschule Horak u. Konservatorium d. GdM		Legende, MÄ, OPTTE	Dt. Volks- theater, Stadt- theater	1902- 1917	5	OEM, RM
Lanner Josef	1801 – 1843, Wien	Vater: Handschuh- macher	Keine belegbaren Angaben über seine musikalische Ausbildung, Autodidakt: Violine u. Komposition	Ab 1830 erste, wenig erfolgreiche Versuche als Theatermusik- komponist am JO, später übernehmen Lanner und Joh. Strauß Vater übernehmen die führende Rolle in der Unterhaltungsmusik in Wien im 19. Jhdt.	BA, DIV, MÄ, OPTTE, PA	CT, JO, KTT	1833 – 1840	5	MGG, NGR, OEM, RM
Lechner Josef					BU, LB, MS, OPTTE, PO	FSPH, JO	1868 – 1873	6	-

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Lehner Fritz	1872 – 1952, Darmstadt/D	Großvater: A. M. Storch	durch seinen Großvater, später am Konservatorium GdM	TKM am JO, Unterhaltungsmusik u. a. für das Wr. Revue theater Femina, musikalisierte Texte, u. a. von K. Farkas	AUS, PA, PO, REV, VAV, VS	Femina, JA, JO, LSPT, RO, TAW	1892 - 1924	37	OEKL, OEM
Löw Constantin	1828 – 1905, Mähren				BU, CHB, DIV, GB, MEL, MS, PA, PO, SCHSP, SP	CT, FT, JO, RIT, THT	1856 – 1859	39	-
Mader Raoul	1856 – 1940, Pressburg		Wr. Kons.: Klavier, Orgel u. Musiktheorie, u. a. bei A. Bruckner, F. Krenn u. H. Schmitt	zuerst Korrepetitor an der HO, 1895 nach Budapest an das königliche Opernhaus, 1917-21 Leitung der VO	BA, OPTTE, PA	CT, HO, TAW, VO	1891 – 1921	15	OEM, RM
May Hans, eig. Mayer Johann	1886 – 1958, Wien		Wr. Musikakademie	anfangs Pianist in Varietes, später Opern – und Operetten-KM, komponierte auch Filmmusik	OPTTE, SP, REV	KAHÖ, LSPTH, RO, Urania	1912 – 1924	9	OEM, RM
May Karl M.	1893 – 1943, Wien	Bruder von May Hans	Wr. Musikakademie u. Musikwissenschaft an der Universität Wien	Zusammenarbeit mit seinem Bruder, auch in der Unterhaltungsmusik tätig	KOM, OPTTE, REV	BÜT, LSPTH, Renaiss- sanceth. , Variete Reklame	1925 - 1928	8	OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Mestrozzi Paul	1851 – 1928, Wien		Wr. Kons.: Oboe	1883-1894 TKM am JO, FT u. in Wr. Neustadt, 1898-1908 TKM am Kaiser- Jubiläums- Stadttheater(später VO) u. am JO	FS, MÄ, PO, SCHAUSP, VS, ZB,	FT, JO, JUT, RA	1885 – 1906	37	OEM
Metzger Johann Karl	1827 – 1898, Wien		Komponist, Chor- meister, Musiklehrer	Theatermusiken in erster Linie für das JO, Erfinder eines <i>Accord- signals</i>	CHB, DR, LB, MEL, PO, Schwank, SCHSP, VS, ZB, ZP	JO, HEA, THT	1852 – 1864	23	OEM
Millöcker Carl	1842 – 1899, Wien	Vater: Goldschmied	Flötenunterricht seit früher Kindheit, u. u. a. bei A. Fahrbach, ab 1854 am Konservatorium GdM, Kompositionsstudien bei F. Suppé	mit 16 Jahren Flötist am JO, später BT u. TAW. Durch die Vermittlung von F. Suppé wurde er 1864 2. KM am Thaliatheater in Graz, ab 1866 für drei Monate KM am TAW, danach KM am HAT(durch Anzengruber), 1869 wieder am TAW engangiert	Bauerkomö die, CHB, GB, LB, OPTTE, PAR, PO, QUO, SP, VS, ZB	CT, HT, JO, TAW, THT, VAV- Theater	1865 – 1882	60	MGG, NGR, OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit-raum	Stück-anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika¹⁵⁸
Müller Adolf (eig. Matthias Schmidt)	1801 – 1886, Wien	früh verwaist, Erziehung durch Tante u. Onkel: Schauspiel-dichter	Durch den Brünner Domkapellmeister Joseph Rieger u. in Wien bei J. v. Blumenthal	ab 1823 in Wien am JO, 1826 als Sänger ans KTT, 1827/28 KM am KTT, 1828-38 von C. Carl am TAW engagiert u. ab 1838 auch am LEO als Musikdirektor, 1847-78 Rückkehr ans TAW als Musikdirektor, 1878-80 KM am Ringtheater	AUS, BU, CHB, DR, Gemälde, IM, LB, LS, , MEL, OPTTE, PA, PAR, PO, SCHSP, Schwank, SP, VAV, VM, ZP, ZS	KTT, JO, LEO, RIT, Sommer-theater in Fünfhau sTAW	1825 – 1884	640	MGG, NGR, OEM, RM
Müller Adolf (jun.)	1839 – 1901, Wien	Vater: bedeutender Theatermusik-komponist	durch seinen Vater	KM im Ausland, sowie neben seinem Vater am TAW. Er stellte die OPTTE <i>Wiener Blut</i> von Joh. Strauß zusammen	LB, MEL, OP, OPTTE, PO, SCHSP, SP	CT, RA, TAW	1870 – 1899	23	MGG, NGR, OEM, RM
Müller Wenzel	1767 – 1835, Tyrnau in Mähren	Vater: Gutsverwalter	durch verschiedene Schullehrer, später Chorknabe im Stift Raigern in CZ, danach Ausbildung am Hofe des Bischofs von Breslau	durch K. Marinello als Haus-KM mit Kompositions-verpflichtung ans LEO	ALL, BAL, Gemälde, LS, OPTTE, PA, PAR, PO, SCHSP, Schwank, SP, VM, ZO, ZP, ZS	FHT, LEO	1788 – 1834	252	NGR, OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Natzler Leopold	1860 – 1926, Wien	Vater: Herren- schneider		Schauspielensemble- mitglied des JO, RA u. TAW. Gründete mit seinem Bruder das Kabarett <i>Die Hölle</i> im TAW	PO	RA	1896 u. 1903	2	OEM
Pleininger Karl	1841 -, Wien				GB, LB, OPTTE, PAR, PO, SP, ZB	HAT, JO, RHT, ST, Variété in Hietzing	1864 – 1875	20	
Podhorský Ferdinand	1841 – 1894, Prag	Musikerfamilie die in Prag u. in Wien tätig war. Mutter: erfolgreiche Sängerin u. Gesangs- pädagogin Vater: Sänger	Elternhaus		MS	JO	1878 – 1880	7	OEM
Prechtl Ludwig	1865 – 1931, Wien		Wr. Kons.: Kontrapunkt u. Komposition	1880 – 90 TKM in Klagenfurt u. Budapest	OPTTE, PO	JT, KO, OR, Stad t-theater	1913 – 1924	5	OEM
Rab(Raab) Wilhelm	1845 – 1892, Wien				PO, VAV	Theater in Hietzing, TAW	1875 – 1886	5	-

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Riotte Philipp Jakob	1776 – 1856, Saarland/D	französische Emigranten- familie, Vater: Schulmeister	Sängerknabe, erster musikalischer Unterricht in St. Wendel, ab 1800 Kompositionsunterricht bei J. G. Arnold in Frankfurt, 1802-05 Schüler von A. André in Offenbach	ab 1808 in Wien am KTT, 1818-21 u. 1825-28 Vize-KM am TAW. Einer der bedeutendstem u. meistgespielten Theatermusik- komponisten seiner Zeit	ALL, BAL, MEL, OP, PA, PAR, PO, SCHSP, SP, ZB	JO, KTT, LEO, TAW	1808 – 1840	42	MGG, NGR, OEM, RM
Roser Franz de Paula, auch Roser von Reiter	1779 – 1830, Naarn im Machland	Musikerfamilie, Vater: KM u. Komponist	durch seinen Vater, 1789 nach Wien, angeblich kurz von W. A. Mozart unterrichtet, weitere Studien bei J. Albrechtsberger u. G. Pasterwiz	1812-19 TKM am JO, danach KM-Adjunkt am KTT, 1820-24 KM am TAW, Hauskomponist des LEO u. JO, neben F. Kauer u. W. Müller prägte er die Vorstadt Bühnen seiner Zeit	BAL, DIV, DR, IM, MEL, OP, PA, PAR, PO, QUO, SCHSP, SP, VM, ZO	JO, LEO, TAW	1812 – 1829	87	MGG, NGR, OEM, RM
Roth Franz	1837 – 1907, Wien		Klavierausbildung als Klavierbegleiter	bis 1885 KM an TAW, ST, JO, CT u. Stadttheater	AUS, BU, CHB, LB, MÄ, OPTTE, PAR, PO, Schwank, SP, VS	CT, FT, JO, RO, Stadt- theater, ST	1864 – 1892	194	OEBL, OEM,

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Roth Louis	1843 – 1929, Wien	Bruder von Franz Roth	Klavier- und Theoriestudium in Wien	1874/75 Chormeister bei versch. Gesangvereinen, 1875/76 KM am DAOR, bis 1884 KM u. Hauskomponist am TAW	AUS, LB, OPTTE, PO, SP,	CT, JO, RIT, RO, TAW	1879 – 1896	30	OEBL, OEM,
Salieri Antonio	1750 – 1825, Legnano/I	Musikerfamilie Vater: wohlhabender Kaufmann	durch seinen Bruder Francesco u. dem Organisten des Heimatortes, weitere Studien in Venedig. Ab 1776 durch F. L. Gassmann nach Wien, weitere Studien am Hofe Joseph II u. bei Ch. W. Gluck	1788-1824 1. HKM iGründungsmitglied der Gesellschaft d. Musikfreunde	BAL, OP, ORAT, SP, Musik zu Kotzeb. Schausp.: „ Die Hussiten von Naumburg“ (1803)	BT, KTT, TAW	1770 – 1821	1 SCHSP	NGR, MGG, OEBL, OEM, RM
Schams Hugo					MS	RA	1911 – 1915	6	?
Scherber Ferdinand	1874 – 1944, Wien		Musiktheorie bei R. Fuchs, Musikwissenschaft u. a. bei G. Adler	Komponist für die KAHÖ im TAW	PA, PO, Schwank	CT, JT, KAHÖ	1902 – 1922	3	OEM, RM
Schiemer Georg	1855 – 1914, Pressburg		Wr. Kons.: Gesang Autodidakt: Musiker	anfangs Schauspieler u. Sänger an versch. Provinztheatern, danach durch J. Fürst als KM u. Hauskomponist ans FT	OPTTE, PO	FT, RA	1885 – 1898	10	OEM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika¹⁵⁸
Schikaneder Emanuel	17 – 1812, Straubing	ärmliche Verhältnisse, Vater: Pfarrdiener	Sängerknabe in Regensburg, später Mitglied einer Theatertruppe u. Ballettänzer	pachtet für kurze Zeit das KTT, 1789 Leitung des Freihautheaters. Eröffnet 1801 das TAW. 1801-06 am TAW. Libretto zur Zauberflöte	OP	LEO	1787	1	NGR, MGG, OEBL, OEM, RM
Schubert Franz	1797 – 1828	gebildetes Umfeld, Vater: Lehrer in einer Pfarrschule	durch seinen Vater, später von Salieri u. Ruzicka, frühe Aufnahme in Wr. Hofkapelle	bewirbt sich einige Male vergebens als KM	OP, PO, SCHSP, ZS	HP, TAW	1897 – 1823	3	NGR, MGG, OEBL, OEM, RM
Sechter Eduard	1829 – 1886/87, Wien	Vater: Simon Sechter (bedeutender Musiklehrer u. Musiktheoretiker im 19. Jhdt).	durch seinen Vater	musikalischer Leiter von Kindervorstellungen am JO	MS, PO, VS	FT, JO	1872 – 1876	9	MGG, NGR, OEM
Steiner Max E.	1888 – 1971, Wien	Vater: Theaterdirektor	Wr. Kons., gilt als „Wunderkind“	durch seinen Vater, wandert 1914 in die USA aus	BU, OPTTE, REV, VAV	OR, RO, Sommer- theater Venedig in Wien	1903 – 1912	6	MGG, NGR
Steiner Oskar					OPTTE, REV	Femina, LSPTH, RO	1909 – 1916	4	-

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Stenzl Franz Karl	1829 – 1864, Wien		nichts näheres bekannt	Violonist im Orchester des TAW, 1652/53 TKM in Klagenfurt, später am CT, 1860-63 KM am KA, nach Brand mit ges. Ensemble und Suppé ans CT	CHB, IM, LB, OPTTE, PO, QUO, Schwank, Travestie	CT, KA	1850 – 1864	28	OEM
Stern Julius	1858 – 1912, Wien		Konservatorium GdM, u.a. Harmonielehre bei A. Bruckner u. Komposition bei F. Krenn	1884-89 TAW, 1889/90 JO, ab 1893 RA	PA, OP, OPTTE, PO, SP	CT, JO, TAW	1884 – 1907	17	OEM
Stolz Eduard	1817 – 1889, Salzburg				CHB, LB, MÄ, PO, VS, ZS	CT, JO, THT	1855 – 1860	37	-
Stolz Robert	1880 – 1975, Graz	Vater: Dirigent u. Musik- pädagoge, Mutter: Konzertpianistin	durch seine Eltern, später am Konservatorium GdM, u.a. bei R. Fuchs, Berlin: bei Humperdinck	ab 1907 KM am TAW	KO, MÄ, OPTTE, SP, VAV	AP, KAHÖ, KO, LSPT, RA, RO, Roland- bühne	1903 – 1935	60, ca. 100 Film- musiken	OEM, RM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Storch Anton M.	1813 – 1887, Wien	aus bürgerl. Familie	durch Michael Eckel, später am Wr. Kons, Violine bei J. Hellmesberger u. J. Mayseder, Komposition bei I. Seyfried	Soloviolonist u. Orchesterdir. am TAW, danach KM am CT u. JO, später auch am ST	BU, CHB, DIV, GB, LB, MÄ, OPTTE, PA, PO, SCHSP, Schwank, VAV,VM, VS, ZP, ZS	CT, Fürst' s Volks- theater, HEA, JO, LEO, THT	1836 – 1871	147	MGG, OEM
Storch Anton (jun.)	1843 – 1873, Wien	Vater: Anton storch	durch seinen Vater	KM am JO, in Wr. Neustadt u. am ST	CHB, LB, PO, Schwank, VS, ZB	JO, Sommer- -theater in Hernals, VAV- THeater	1864 – 1870	29	OEM
Suppé Franz, von	1819 – 1895, Split/HR	Vater: Staatsbeamter, Onkel: G. Donizetti	in Zadar, später in Italien intensive Beschäftigung mit Oper, 1835 nach Wien u. Studium bei I. Seyfried	durch die Vermittlung von Seyfried 3. KM am JO, F. Pokorny(Dir. JO) setzte ihn auch an anderen Bühnen ein u. nahm ihn als Chef- Komponist u Dirigent mit ans TAW, 1862 ans KT u. 1865 ans CT	AUS, BAL, BU, CHB, DR, FS, GB, Gemälde, LB, LS, MS, OP, OPTTE, PAR, PO, QUO, Schwank, VAV, ZB	CT, JO, HO, Kaitheat er KTT, Sommer- -theater in Fünfhau sTAW	1847 – 1887	200	NGR, MGG, OEBL, OEM, RM
Wagner Franz	1853 – 1930, Wien		ab 1867 Zitherunterricht bei Anton Paschinger		OPTTE, PO, Schwank, SP	CT, JO, TAW	1895 – 1901	7	OEM

Komponist	Zeit, Geburtsort	Soziale Herkunft	Musikalische Ausbildung	Weg ans Theater	Gattung/en	Theater	Zeit- raum	Stück- anzahl (ca.)¹⁵⁷	Lexika ¹⁵⁸
Wallner Hans Maria	1860 – 1913, Altstadt/Böh- men	Vater: Schullehrer u. <i>regens chori</i> in NÖ	durch seinen Vater, später am Konservatorium GdM	KM an verschiedenen Stadttheatern	LB, PO, OPTTE	FT u. in Baden	1887 u. 1889	6	OEM
Ziehrer Carl Michael	1843 – 1922, Wien	Vater: Hutmacher	Klavierstudien bei Bernhard Spineder u. Musiktheorie bei Emerich Hasel	1863 KM u . Komponist im Dinabad-Saal mit eigenem Orchester, KM der Hoch- u. Deutschmeister	KO, OPTTE, PO, SP, VAV- OPTTE	AT, CT, DAOR, KO, LSPT, RA, RO, RIT, TAW	1872 – 1914	23	MGG, NGR, OEM, RM

Abkürzungsverzeichnis

Gattungen:

ALL	Allegorie
AUS	Ausstattungsstück
AS	Alpenszene
BAL	Ballete
BU	Burleske
CHB	Charakterbild
DIV	Divertimento
DR	Drama
FM	Feenmärchen
FS	Festspiel
GB	Genrebild
KOM	Komödie
IM	Intermezzo
LB	Lebensbild
MÄ	Märchen
MEL	Melodram
MID	Mimodram
MS	Märchenspiel
OP	Oper
OPTTE	Operette
PA	Pantomime
PAR	Parodie
PH	Phantasie
PO	Posse
QUO	Quodlibet
REV	Revue
SP	Singspiel
SCHSP	Schauspiel
TM	Tanzmärchen
TS	Trauerspiel
VAV	Vaudeville

VS	Volksstück
WM	Weihnachtsmärchen
ZB	Zeitbild
ZM	Zaubermärchen
ZO	Zauberoper
ZPAR	Zauberparodie
ZP	Zauberposse
ZS	Zauberspiel
ZWSP	Zwischenspiel

Theater u. Andere Aufführungsstätten:

AP	Apollotheater
BT	Burgtheater
BÜT	Bürgertheater
CT	Carltheater
DAOR	Danzer' s Orpheum
DSPH	Drexler' s Singspielhalle
FT	Fürsttheater
FSPH	Fürst's Singspielhalle
HO	Hofoper
HT	Harmonietheater
HEA	Hernalser Arena
HIA	Hietzinger Arena
JO	Josefstädter Theater
JUT	Jubiläumstheater, auch Kaiser Jubiläumstheater (heutige Volksoper)
JT	Jantschtheater
KA	Kaitheater
KAHÖ	Kabarett Hölle, im Theater an der Wien
KM	Kammerspiele
KO	Kolosseum
KTT	Kärntnertortheater
LEO	Leopoldstädter Theater
LSPT	Lustspiel Theater

OR	Orpheum
RA	Raimundtheater
RIT	Ringtheater
RHT	Rudolfsheimer Theater
RO	Ronacher
ST	Strampfer Theater
TAW	Theater an der Wien
THT	Thaliatheater
VARH	Varieté Hietzing
VO	Volksoper

Lexika:

MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
NGR	New Grove Dictionary
OEBL	Österreichisches Biographisches Lexikon
ÖKL	Deutsch- Österreichisches Künstler und Schriftsteller Lexikon
OEM	Österreichisches Musiklexikon
RM	Riemann Lexikon

Sonstige Abkürzungen:

HKM	Hofkapellmeister
KM	Kapellmeister
n. d. F.	nach dem Französischen
TKM	Theaterkapellmeister
GdM	Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Wr. Kons.	Wiener Konservatorium

Lebenslauf

Persönliche Daten Name: Ines Rosa Maierbrugger

Geburtsdatum: 18.03.1983

Geburtsort: Klagenfurt

Staatsbürgerschaft: Österreich

Familienstand: ledig

Ausbildung

Seit Februar 2008 Schauspielstudium am Prayner-Konservatorium für Musik und Dramatische Kunst

September 2006 – Jänner 2008 Schauspielstudium am Franz-Schubert Konservatorium

Seit Oktober 2004 Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Seit März 2002 Musikwissenschaft an der Universität Wien

Oktober 2001 – Februar 2002 Pharmazie an der Universität Wien

1997 – 2001 Bundesoberstufenrealgymnasium in Spittal an der Drau

1993 – 1997 Musikhauptschule in Seeboden

1989 – 1993 Volksschule in Feld am See

Abstract

Diese Arbeit gibt einen Überblick über das umfangreiche Gebiet der Theatermusik mit ihren Komponisten im Wien des 19. Jahrhunderts. Das Hauptaugenmerk liegt darauf, die Vielfalt an unterschiedlichen namhaften und auch weniger bekannten Komponisten, welche Schauspielmusik komponiert haben, darzustellen.

An welchen Spielstätten in Wien werden die Schauspielmusiken der einzelnen Komponisten aufgeführt und welche Stückgattungen werden vorrangig vertont? Was ist Theatermusik und inwiefern unterscheidet sich jene Gattung von anderen Gattungen des Musiktheaters? Welche Funktion und Aufgaben kann Theatermusik im dramatischen Text übernehmen? Welche Aufgaben übernehmen die (Theater-)Kapellmeister als Komponisten im Theater und welche Position nehmen sie innerhalb der Theaterhierarchie ein?

Die Hauptaussagen der Arbeit basieren dabei überwiegend auf zwei musikwissenschaftlichen Quellen. Zum einen handelt es sich dabei um *Stiegers Opernlexikon*, wobei hier primär der Komponistenkatalog und in weiterer Folge auch der Titelkatalog sowie das Librettistenverzeichnis Aufschlüsse über das Schaffen und Wirken der Theatermusikkomponisten lieferten. Zum anderen gaben diverse Zeitschriftenartikel der *Österreichisch-Ungarische Musikerzeitung* über das Leben der Kapellmeister preis.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Wien, Mai 2010