



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Transgender in der Operette.

Antonie Link und die Hosenrolle am Carl-Theater (1872-79)“

verfasst von / submitted by

Julia Groß, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft/
Master's degree programme Musicology

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

Inhalt

Einleitung.....	5
Die künstlerische Welt rund um Antonie Link, oder: Die Kurzgeschichte der Wiener Operette und des Carl-Theaters.....	6
Antonie Link 1855–72	19
Debüt am Carl-Theater als Frinke in <i>Flotte Bursche</i> 1872	22
Die Hosenrolle in der Goldenen Ära der Operette.....	25
Antonie Link 1872–76	28
Franz v. Suppé und das Carl-Theater	52
Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in <i>Fatinitza</i> (1876)	55
Entstehung der Operette	55
Handlung.....	58
Die Hosenrolle Wladimir	60
Wladimir und Julian.....	63
Musikalische Umsetzung	63
Wladimir und Lydia	76
Rezensionen.....	78
Antonie Link 1876–77	80
Johann Strauss und das Carl-Theater	85
Prinz Methusalem in <i>Prinz Methusalem</i> (1877)	86
Entstehung der Operette	86
Handlung.....	88
Die Hosenrolle Prinz Methusalem.....	88
Die Ehe	90
Musikalische Umsetzung	91
Prinz Methusalem – Pulcinella	102
Rezensionen.....	102
Antonie Link 1877–78	104
Charles Lecocq und das Carl-Theater	113
Der Herzog von Parthenay in <i>Der kleine Herzog</i> (1878)	115
Handlung.....	115
Die Hosenrolle Herzog von Parthenay	116
Musikalische Umsetzung	118
Der Herzog und das Bauernmädchen	128
Der Herzog und die Herzogin.....	129
Rezensionen.....	130

Antonie Link 1878–79	132
Giovanni Boccaccio in <i>Boccaccio</i> (1879)	134
Entstehung der Operette	134
Handlung.....	136
Die Hosenrolle Giovanni Boccaccio	138
Musikalische Umsetzung	140
Rezensionen.....	157
Antonie Link-Dessauer 1879–1931	159
Conclusio.....	164
Anhang – Antonie Links belegte Auftritte.....	169
Verzeichnis der Abbildungen.....	213
Verzeichnis der Notenbeispiele	215
Verzeichnis der Grafiken	217
Quellenverzeichnis.....	219
Abstract	239
Curriculum Vitae.....	240

Einleitung

Längst vergangen ist die Zeit der Hochblüte der Hosenrollen in der Operette. In den 1860-er und 70-er Jahren, die auch oft als die Goldene Ära der Operette bezeichnet werden, standen sie fast täglich am Musiktheaterprogramm. Nachdem Offenbach in Paris bombastische Erfolge gefeiert hatte, hatte sich die Operette auch in Wien zu jener Zeit erfolgreich etabliert. Speziell das Carl-Theater hatte es geschafft, die neue Form des Musiktheaters zu nutzen, um das offenherzige, sensationslüsterne Großstadtpublikum an sich zu binden. Das war jene Zeit, in der sich die Operette allmählich vom Einakter zum abendfüllenden dreiaktigen Unterhaltungswerk entwickelt hatte. Was speziell die Faszination der Hosenrolle ausmachte? Zunächst die Darstellung des weiblichen Körpers auf der Bühne – war doch das Damenbein im Alltag von mehreren langen Rocksichten verhüllt. Darüber hinaus bot die Hosenrolle dem schaulustigen Publikum eine Erweiterung der Deutungsmöglichkeiten (erotisch wie ideell) der Interaktionen zwischen den Charakteren auf der Bühne.

Eine der Sängerinnen, die sich zu jener Zeit einen großen Namen als Hosenrollendarstellerin machen konnte, war Antonie Link. 1855 in Pest geboren, wurde sie, nachdem sie für Kinderrollen am Königlich-Kaiserliche Hof-Burgtheater engagiert war, im Alter von 17 Jahren ans Carl-Theater berufen. Sie debütierte dort als Frinke in Franz von Suppés *Flotte Bursche*. Nach dieser ersten Hosenrolle war sie im Laufe ihrer Karriere in insgesamt 20 weiteren Hosenrollen¹ zu sehen.

Um das Phänomen „Hosenrolle“ zu untersuchen, wurde der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf Antonie Links vier größte Hosenrollen gelegt: Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in Franz von Suppés *Fatinitza* (1876), Prinz Methusalem in Johann Strauss' *Prinz Methusalem* (1877), Der Herzog von Parthenay in Charles Lecocqs *Der kleine Herzog* (1878) und die wohl heutzutage bekannteste Rolle Antonie Links: Giovanni Boccaccio in Franz von Suppés *Boccaccio* (1879). In vier großen Kapiteln werden die Rollen eingehend diskutiert und von unterschiedlichen Seiten beleuchtet:

¹ Frinke in *Flotte Bursche* (F. v. Suppé), Ganymed in *Die schöne Galathea* (F. v. Suppé), Amoroso in *Die Seufzerbrücke* (J. Offenbach), Rodrigo in *Die schöne Spanierin* (W. C. Löw), Henrik in *Hundert Jungfrauen* (C. Lecocq), Schamyl in *Schneeball* (J. Offenbach), Prinz Leo in *Confusius IX* (L. Delibes), Cascadetto in *Die Seufzerbrücke* (J. Offenbach), Max in *Mannschaft an Bord* (G. v. Zaytz), Prinz Leo und Rafael in *Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters* (F. v. Suppé), Prinz Rafael in *Die Prinzessin von Trapezunt* (J. Offenbach), Pierre in *Die Frau Meisterin* (F. v. Suppé), Bavolet in *Schönröschen* (J. Offenbach), Pedro in *Giroflè-Girofla* (C. Lecocq), Wladimir in *Fatinitza* (F. v. Suppé), Zanetto in *Mandolinata* (E. Paladilhe), Prinz Methusalem in *Prinz Methusalem* (J. Strauss), Bamboche in *Der Jahrmarkt von St. Laurent* (J. Offenbach), Der Herzog von Parthenay in *Der kleine Herzog* (C. Lecocq), Giovanni Boccaccio in *Boccaccio* (F. v. Suppé).

Ihre Funktion innerhalb der Handlung der Operette, ihre musikalische Umsetzung, ihr Verhalten in der Interaktion mit anderen Charakteren und zum Schluss die Rezension in den zeitgenössischen Medien. Das letzte Kapitel der Arbeit wird unter anderem für einen Vergleich der Rollen genutzt und zeigt Parallelen und Unterschiede auf.

Dabei widmen sich die Kapitel zu Beginn der Arbeit und unmittelbar vor den Großkapiteln der künstlerischen Welt, in die Antonie Link eintrat (samt einem historischen Überblick über den Einzug der Operette in Wien und die Rolle des Carl-Theaters), dem zeitgenössischen Theaterpublikum und somit den sozialen Umständen der Operettensängerinnen; der Hosenrolle in der Goldenen Ära der Operette und den Komponisten der jeweiligen Operetten und ihrer Beziehung zum Carl-Theater.

Als roter Faden führt die Biografie der Sängerin Antonie Link durch die Arbeit. Obwohl sie in den 1870-er Jahren als einer der hellsten Sterne am deutschsprachigen Operettenhimmel der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie leuchtete, geriet ihr Name nach dem Scheiden von der Bühne bzw. spätestens mit ihrem Ableben nach und nach in Vergessenheit.

Im Rahmen dieser Arbeit soll Antonie Link zu neuem Leben erweckt werden. Ihr Werdegang wurde mit Hilfe von Theaterzetteln und zeitgenössische Zeitungsartikel betrachtet und nachvollzogen. Antonie Link steht beispielhaft für die Wiener Operettensängerin Ende des 19. Jahrhunderts.

In Hinsicht auf die Nennungen von Auftritten ist die betreffende Quelle dem Anhang dieser Arbeit „Antonie Links belegte Auftritte“ zu entnehmen und wird nicht im Fließtext individuell in Fußnoten angegeben.

Die künstlerische Welt rundum Antonie Link, oder: Die Kurzgeschichte der Wiener Operette und des Carl-Theaters

Um die Geschichte der Wiener Operette zu erzählen, beginnt man häufig mit einem Schwenk in das Paris der 1850-er Jahre. Dort machte sich der aus Köln stammende Jacques Offenbach einen großen Namen mit einer neuen Form des Musiktheaters: der Operette. Jacques Offenbach, geboren am 21. Juni 1819, studierte am Pariser Konservatorium und begann seine Karriere als Cellist an der Komischen Oper.² Später kaufte er ein kleines Theater an der Champs-Élysées, das Théâtre des Bouffes Parisiens,

² Keller, Otto: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik / Libretto / Darstellung*, Leipzig u. a.: Stein-Verlag 1926, S. 89.

wo es ihm seine Konzession erlaubte, ab 1855 einaktige Stücke mit drei bis vier Schauspieler/innen aufzuführen.³ Mit einfacher Handlung, kleiner Orchesterbesetzung und geringem theatralischen Aufwand feierte Jacques Offenbach dort seine ersten Erfolge.⁴ 1858 wurde die Beschränkung aufgehoben⁵ und die Bahn war frei für seine erste abendfüllende Operette, die noch im gleichen Jahr zur Aufführung kam: *Orphée aux enfers*.⁶ Aber was war es, das Offenbachs Operetten so interessant für die Pariser Oberschicht machte?

Jacques Offenbach setzte auf die drei Elemente Groteske, Frivolität und Sentimentalität, die er in seinen Operetten immer wieder unterschiedlich stark betonte.⁷ Die Satire, die sich oft bis ins Groteske steigerte, wandte sich meist gegen höfische Zustände, die Aristokratie, Kleinstaaterei und Militarismus.⁸ Das Frivole lockte die moralisch aufgeschlossenen Lebemänner der Pariser Oberschicht ins Theater. Nach dem Motto „Sex sells“ wurde das erotische Potential des weiblichen Körpers benutzt und das voyeuristische Verlangen des Publikums durch die Darstellung sexueller Akte auf der Bühne gereizt, um die Grenzen des gesellschaftlich-moralisch Akzeptierbaren zu dehnen bzw. zu überschreiten.⁹ Ein Beispiel dafür ist Jacques Offenbachs *Die schöne Helena*, in der eine fast enthüllte Frau auf der Bühne erschien.¹⁰ Das erotische Potential der weiblichen Darstellerinnen wurde jedoch nicht nur auf der Bühne genutzt. Hinter den Kulissen ließen sich die zu gefeierten Stars aufgestiegenen Schauspielerinnen von den Männern der Geldaristokratie umwerben.¹¹ Es gab das Gerücht, dass „alle hohen Fürstlichkeiten, die Napoleon III. 1867 empfängt, [...] auch der ‚Großherzogin von

³ Keller 1926, S. 92; und Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006 (Balme, Christopher | Bayerdörfer, Hans-Peter | Borchmeyer, Dieter | Höfele, Andreas (Hrsg.): *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 50), S. 61.

⁴ Linhardt, Marion: „Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater | Band 17), S. 72.

⁵ Stegemann, Thorsten: *„Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“ Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaft | Band 80), S. 45.

⁶ Keller 1926, S. 93.

⁷ Clarke, Kevin: „Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musikgattung“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 20f.

⁸ Linhardt 1999, S. 74.

⁹ vergl. Clarke 2011, S. 19 und S. 21.

¹⁰ Ebda., S. 26.

¹¹ Als Schlüsselroman für das Leben der Pariser Theaterwelt hinter den Kulissen gilt Émile Zolas *Nana*. Er vermittelt die Atmosphäre und Lebensweise des Ensembles Jacques Offenbachs. (Zola, Émile: *Nana*, übersetzt von Erich Marx, Frankfurt und Leipzig: Insel-Verlag 2008.)

Gerolstein' ihre Aufwartung [machen]: manche ‚nur‘ im Zuschauersaal, andere auch in ihrem Boudoir (wie der englische Thronfolger, der russische Zar oder der ägyptische Vizekönig).“¹² Jacques Offenbachs Zielpublikum waren also die jungen Männer der französischen Aristokratie, des reichen Adels oder der Garde, deren primäres Ziel es war, sich im Theater, das ihren lockeren Moralvorstellungen entsprach, zu amüsieren. So zeigt sich im Vergleich von Inhalt und Publikum Jacques Offenbachs Operette, dass mit seiner Satire über Aristokratie und Militär keinesfalls Kritik von unten nach oben geübt wird, sondern auf gleicher Ebene. Denn das Publikum entstammte jener sozialen Schicht, über die sie dargestellt auf der Bühne lachte.¹³

Von Paris ausgehend, wenden wir unseren Blick nun der Donaumonarchie-Metropole Wien der 1850-er Jahre zu. Auch hier beginnt die neue Form des Musiktheaters zu keimen und erste Früchte zu tragen. Von einer bloßen Übernahme und Nachahmung der französischen Operette zu sprechen, würde aber fehl leiten. Ein Zusammenspiel mehrerer unterschiedlicher Faktoren trug zur Entstehung der Wiener Operette bei. Natürlich war Offenbach ein großer Impuls, der auch in Wien den Stein ins Rollen brachte.

Um die Entwicklung der Operette zu verstehen, ist es sinnvoll diese auf dem Hintergrund der Stadtgeschichte samt ihren sozio-kulturellen Rahmenbedingungen zu beobachten, wie es bei Marion Linhardt zu lesen ist.¹⁴ Eine bloße Herleitung der Wiener Operette aus der Begriffsgeschichte wäre unzulänglich. Der Abbruch der Basteien 1858 markierte eine einschneidende Station in der Geschichte der Wiener Operette, denn dieser ließ die Innere Stadt, in der das Kaiserhaus, die Aristokratie, der Hochadel und die Kirche zu finden war, nach und nach mit den bürgerlichen Gruppen der Vororte zusammenwachsen. Es kam zu einer enormen Industrialisierung, was die soziale Situation der Handwerker grundlegend veränderte und zu einem Zuwachs an Unternehmertum und somit auch der Bevölkerung führte.¹⁵ Josef Ehmer untersuchte die Zusammensetzung der Wiener Bevölkerung anhand der angegebenen

¹² Hawig, Peter: *Hortense Schneider. Bedingungen und Stationen einer Erfolgsbiografie* (Bad Emser Hefte, Nr. 258), Bad Ems: Verein für Geschichte, Denkmal- u. Landschaftspflege 2006, S. 16, zit. n. Clarke 2011, S. 27.

¹³ Clarke 2011, S. 23.

¹⁴ Siehe Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006 (Balme, Christopher | Bayerdörfer, Hans-Peter | Borchmeyer, Dieter | Höfele, Andreas (Hrsg.): *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 50).

¹⁵ Ebda., S. 7 und S. 27.

Berufszugehörigkeit in den Volkszählungen von 1857–1910¹⁶ und fand heraus, dass, obwohl sich die Bevölkerungszahl in diesen Jahren fast vervierfachte (bis auf knapp über zwei Millionen), die Zusammensetzung annähernd gleich blieb.¹⁷



Abbildung 1: Das Carl-Theater um die Jahrhundertwende
(aus: Wienbibliothek, Sign. I.N. 235.574)

werden durften und ob Szenenwechsel und die Verwendung von Bühnentechnik erlaubt waren.¹⁹

In Wien wurde 1709 das erste öffentliche Theater beim Kärntnertor eröffnet, in dem italienische Komödien gegeben wurden. 1731 folgte das nächste im Ballhaus für italienische Burleske und 1740 das spätere Burgtheater, das ab 1776 Hof- und Nationaltheater war.²⁰ Im gleichen Jahr erließ Josef II. die Schauspielfreiheit, was zur Folge hatte, dass weitere Theater errichtet wurden.²¹ So entstanden 1781 das Leopoldstädter Theater (später Carl-Theater), 1787 das Theater im Freihaus unter Schikaneder, der später auch das Theater an der Wien erbaute, und 1788 das Josefstädter Theater.²² Diese Vorstadtbühnen wurden aber nicht wie die Hofbühnen staatlich subventioniert. Um Gäste in die Häuser zu locken, damit Profit gemacht werden

Innerhalb der Stadt gab es im 19. Jahrhundert zwischen den Theatern (abgesehen von den Theaterhabitués¹⁸) wenig Mobilität. Das lassen unter anderem auch die Gastspiele der Ensembles der Wiener Bühnen untereinander erkennen. Dies bedeutet, dass jede Bühne ihr angestammtes Publikum hatte, auf das sie wiederum ihr Programm zuschnitt. Welche Form von Theater angeboten werden durfte, war außerdem auch abhängig von der Theaterkonzession, die die Bühnen innehatten. Sie legte unter anderem fest, wie viele ein- oder mehraktige Stücke mit oder ohne Musik gespielt

¹⁶ Ehmer, Josef: „Zur sozialen Schichtung der Wiener Bevölkerung 1857 bis 1910“, in: Melinz, Gerhard | Zimmermann, Susan (Hrsg.): *Wien – Prag – Budapest. Blütezeit der Habsburgermetropolen. Urbanisierung, Kommunalpolitik, gesellschaftliche Konflikte (1867–1918)*, Wien: Promedia 1996, S. 73–83.

¹⁷ Ca. 20.000 Einwohner zählte er zur Oberschicht, ein Viertel bis ein Drittel der Bevölkerung zur Mittelschicht und zwei Drittel zur Unterschicht. (Ehmer 1996, S. 74f.)

¹⁸ Marion Linhardt fasste unter dem Begriff der Theaterhabitués die männlichen Theaterbesucher aus Militär, Adel und Kunst zusammen. (Linhardt 2006, S. 66.)

¹⁹ Linhardt 2006, S. 8, S. 67f. und S. 70.

²⁰ Keller 1926, S. 49; S. 53f. und S. 58.

²¹ Linhardt 2006, S. 32.

²² Keller 1926, S. 78.

konnte, kam es unter den Privatbühnen zu zunehmender Kommerzialisierung.²³ 1794 endete die Schauspielfreiheit für die Vorstädte wieder. Aus diesem Grunde kamen für längere Zeit keine neuen Theater hinzu. Die bis dahin verliehenen Privilegien blieben jedoch weiterhin bestehen.²⁴

An diesem Punkt zoomen wir uns von der allgemeinen Geschichte des Theaters in Wien an die Geschichte des Carl-Theaters im Speziellen heran: Das Gebäude in der Praterstraße 31 existiert heute nicht mehr. Nachdem das Theater 1929 seine Pforten geschlossen hatte, wurde es nach fast vollständiger Zerstörung durch einen Bombenangriff im Zweiten Weltkrieg 1955 abgerissen.²⁵ An seiner Stelle ragt heute der die Wiener Skyline prägende Uniqa-Tower in die Höhe. Erbaut war das Theater von Karl Marinelli worden und am 20. Oktober 1781 eröffnet.²⁶ Unter seinem Nachfolger Karl Friedrich Hensler wurde die Bühne durch das Repertoire, das auf Volkshumor basierte²⁷ und aufgrund seiner Publikumsbeliebtheiten wie Ferdinand Raimund und später Johann Nestroy bekannt.²⁸ 1838 erwarb Karl Carl (dessen richtiger Name eigentlich Karl Andreas von Bernbrunn war), der damalige Direktor des Theaters an der Wien, von Marinellis Erben das Leopoldstädter Theater.²⁹ Er verlor das Theater an der Wien bei einer Versteigerung an den Direktor des Josefstädter Theaters Franz Pokorny,³⁰ konnte aber Johann Nestroy vom Theater an der Wien ans Carl-Theater verpflichten,³¹ der dann nach Carl die Direktion des Theaters übernahm.³² Nach Direktor Carl wurde auch das Theater umbenannt. Er ließ es 1847 niederreißen und von den Architekten Eduard van der Nüll und August Siccardsburg (die Architekten der Staatsoper) neu erbauen.³³ An der Fassade wurde der Direktor verewigt. Seine Figur war bis zum Zweiten Weltkrieg

²³ Kirchschrager, Nora: *Das Carltheater von 1860 bis 1872. [1]. Die Direktionen Brauer, Lehmann, Treumann und Ascher*, Diplomarbeit Universität Wien 2002, S. 6f.

²⁴ Linhardt 2006, S. 32f.

²⁵ Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2007 (Neue Musikportraits III), S. 102.

²⁶ Schneidereit, Otto: *Franz von Suppé. Der Wiener aus Dalmatien*, Berlin: VEB Lied der Zeit, Musikverlag 1977, S. 86.

²⁷ Keller 1926, S. 125.

²⁸ Schneidereit 1977, S. 86.

²⁹ Roser 2007, S. 25.

³⁰ Schneidereit 1977, S. 39.

³¹ Keller 1926, S. 129; und Rosner, Leopold: *Fünfzig Jahre Carl-Theater (1847–1897). Ein Rückblick*, Wien: Schworella & Heick 1897, S. 4, <http://www.archive.org/stream/fuenfzigjahreca00unkngoog#page/n8/mode/2up>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

³² Rosner 1897, S. 10, <http://www.archive.org/stream/fuenfzigjahreca00unkngoog#page/n14/mode/2up>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

³³ Rosner 1897, S. 4; und Roser 2007, S. 102.

erhalten.³⁴ Das Theater etablierte sich zusehends als Bühne für Volksstücke und Possen.³⁵ Hier war es auch, wo die Wiener das erste Mal mit Offenbach und der Pariser Operette in Kontakt kamen: und zwar während des Gastspiels von Pierre Levassor vom Théâtre du Palais-Royal und Madame Teisseire vom Théâtre du Gymnase-Dramatique im Jahre 1856.³⁶ Karl Treumann übersetzte danach Pierre Levassors Soloszenen ins Deutsche und gab sie – ihn imitierend – unter großem Applaus wieder.³⁷ Das Theater an der Wien bemühte sich sehr um die Rechte an Offenbach-Stücken.³⁸ Aber das Carl-Theater zögerte nicht lange, ließ sich den Klavierauszug von Jacques Offenbachs *Hochzeit bei Laternenschein* kommen, Karl Treumann übersetzte die Operette und Carl Binder instrumentierte den Klaviersatz. Die österreichische Erstaufführung fand am 16. Oktober 1858 am Carl-Theater statt – ohne die Rechte für das Stück zu besitzen – und wurde zum großen Erfolg.³⁹ Nach anfänglichem Protest durch Jacques Offenbach konnten seine Stücke nach einem Vergleich mit seiner Zustimmung weiterhin im Carl-Theater aufgeführt werden. Es war natürlich auch in Offenbachs Interesse, den Markt in Wien zu erschließen.⁴⁰ Nestroy, der mittlerweile Direktor der Bühne war, konnte somit neue Offenbach-Einakter für sein Theater erwerben und ließ das Carl-Theater was französische Operetten anbelangt zur führenden Bühne Wiens werden.⁴¹ Insgesamt wurden 33 Werke Offenbachs in der Geschichte des Carl-Theaters in 1.700 Vorstellungen gegeben.⁴² Offenbachs erste abendfüllende Operette *Orphée aux*

³⁴ Schneidereit 1977, S. 87.

³⁵ Roser 2007, S. 26.

³⁶ Linhardt, Marion: „Eine kleine Operetten-Topographie oder: auf welchen Wegen die Operette gegen mancherlei Widerstände die Stadt Wien eroberte“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 44f.

³⁷ Hadamowsky, Franz | Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien: Bellaria-Verlag 1947, S. 40;

Obermaier, Walter: „Offenbach in Wien: Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater | Band 17), S. 14;

Roser 2007, S. 79; und Rosner 1897, S. 12,

<http://www.archive.org/stream/fuenfzigjahreca00unkngoog#page/n16/mode/2up>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016

³⁸ Hadamowsky | Otte 1947, S. 43.

³⁹ Franke, Rainer: „Chronologie der Aufführungen der Bühnenwerke Offenbachs in Wien 1858–1900. Programme, Statistiken, Rezensionen“, in: Ders. (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999, S. 120; Rosner 1897, S. 14; Obermaier 1999, S. 15; und Roser 2007, S. 80.

<http://www.archive.org/stream/fuenfzigjahreca00unkngoog#page/n18/mode/2up>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁴⁰ Linhardt 2011, S. 45.

⁴¹ Obermaier 1999, S. 16.

⁴² Hadamowsky | Otte 1947, S. 45.

enfers von 1858 erschien zwei Jahre später am Carl-Theater⁴³ mit Johann Nestroy als Jupiter⁴⁴.

1860 gab Nestroy die Direktion wegen Uneinigkeiten über den Pachtzins des Theaters auf. 24 Stunden nach der letzten Aufführung unter Nestroy am 30. Oktober 1860 eröffnete Karl Treumann sein eigenes Theater am Franz-Josephs-Kai, nahm den Großteil des Ensembles mit und ebenso das Aufführungsrecht für Offenbach.⁴⁵ Natürlich stand auch eine Offenbach-Operette mit am Programm des Eröffnungsabends.⁴⁶ Die Genehmigung für sein Theater hatte sich Treumann bereits 1859 von Kaiser Franz Josef I. erbeten und diese am 6. Jänner 1860 mit der Auflage, das ursprüngliche hölzerne Theaterprovisorium bis November 1863 durch einen Steinbau zu ersetzen, erhalten.⁴⁷ Im Treumann-Theater waren alsdann die ersten Gastspiele der Bouffes Parisiens zu erleben: von 8. Juni bis 8. Juli 1861 mit Offenbach als Dirigent,⁴⁸ und von 1.–12. Juli 1862.⁴⁹ Beim ersten Gastspiel konnte das Wiener Publikum erstmals die *Hochzeit bei Laternenschein* in der Originalversion hören⁵⁰ und war ob der „bis zum Exzess gesteigerten Form der Operette“⁵¹ empört. Nach und nach füllte sich der Spielplan des Treumann-Theaters bis zu einem Drittel mit Operetten.⁵² In der Nacht vom 8. auf den 9. Juni 1863 brannte das Theater ab. Treumanns Glück war es, dass das Carl-Theater gerade zu jener Zeit unter Gustav Brauer und Moritz Lehman in Konkurs gegangen war, und er so mit seinem Ensemble wieder zurück ins Carl-Theater übersiedeln konnte. Im August 1863 eröffnete er es als Direktor wieder.⁵³ Am Eröffnungsabend wurde Franz von Suppés *Flotte Bursche* gegeben – die Operette, in der Antonie Link Jahre später am Carl-Theater debütieren wird.⁵⁴

Die Operette hatte sich bis dahin schon zum fixen Bestandteil im Programm installiert. Dabei war es selbstverständlich, dass die französische Operette den Großteil des Spielplans einnahm. In Frankreich hatte die Operette schon seit 1855 Geschichte – in

⁴³ Obermaier 1999, S. 16.

⁴⁴ Roser 2007, S. 81.

⁴⁵ Rosner 1897, S. 18; und Linhardt 2011, S. 45.

⁴⁶ Schneidereit 1977, S. 76.

⁴⁷ Roser 2007, S. 92.

⁴⁸ Hadamowsky | Otte 1947, S. 73; Franke 1999, S. 120; und Obermaier 1999, S. 18.

⁴⁹ Franke 1999, S. 120; und Obermaier 1999, S. 20.

⁵⁰ Obermaier 1999, S. 18.

⁵¹ Clarke 2011, S. 31.

⁵² Linhardt 2006, S. 15.

⁵³ Rosner 1897, S. 21; Hadamowsky | Otte 1947, S. 80; und Schneidereit 1977, S. 86f.

⁵⁴ Roser 2007, S. 102f.

Wien gab es noch so gut wie kein Repertoire für das neue Genre.⁵⁵ Außerdem war die Ausgangslage der hiesigen Theaterkomponisten nicht zu vergleichen mit jener Offenbachs. In Wien waren es hauptsächlich Kapellmeister, die im Dienste des Theaterdirektors standen und für das Theater komponierten. Sie dirigierten das Orchester, studierten neue Stücke ein, leiteten Aufführungen, mussten für Possen, Schauspiele, Volks- und andere Stücke musikalische Einlagen liefern. Offenbach hingegen war sein eigener Herr: selbst Theaterdirektor und keinem verpflichtet. Somit war es ihm möglich, sein Konzept zu verfolgen und auf seiner Bühne zu realisieren.⁵⁶ Aber genau jene Einflüsse, die aus dem Wiener Volksstück und Lokalposen, dem Wiener Humor und der heimischen Volks- und Tanzmusik bestanden, denen die Wiener Theaterkomponisten am laufenden Bande ausgesetzt waren, bildeten den nahrhaften Boden für die Entwicklung der Wiener Operette. In ihr wurden bereits vorhandene Elemente mit der neuen Form der französischen Operette verknüpft,⁵⁷ was auch den heimischen Erfolg der Operette erklärt. Sie war nicht völlig ungewohnt, sondern spiegelte bekannte Strukturmerkmale wider.⁵⁸ Die Wiener Operette übernahm Elemente der französischen Operette, wie etwa die formale Entwicklung vom ein- zum mehraktigen Stück,⁵⁹ und setzte sich hinsichtlich anderer Elemente deutlich von ihrem französischen Pendant ab. Der Unterschied zwischen der Wiener Operette und dem Volksstück bestand vor allem in den behandelten Stoffen und in der pikanten und parodisierenden Färbung.⁶⁰ Unter dem Deckmantel der Parodie und der Karikatur wurde die Operette im Zeitalter der Zensur erst überhaupt möglich.⁶¹ Das Element der Parodie war in Wien ganz anders als in Frankreich ausgeprägt. In Frankreich reichte die Parodie bis zur Denunziation – in Wien entsprach sie eher dem volkstümlichen Humor.⁶² Mit der Übernahme der mehraktigen Form in den 1860-er Jahren erhielt die Operette in Wien auch größeres Prestige. Die Stücke wurden luxuriös ausgestattet, was Kostüme und Dekorationen betrifft, und wurden zum abendfüllenden Spektakel.⁶³ In den Ensembles der Theater bildeten sich richtige Stars heraus, die als Publikumsmagnet

⁵⁵ Linhardt 2006, S. 62.

Laut Marion Linhardt waren mehr als 50 Prozent der erst- und uraufgeführten Operetten in den frühen 1870-er Jahren in Wien französischer Herkunft. (Linhardt 1999, S. 78.)

⁵⁶ Linhardt 2006, S. 63.

⁵⁷ Ebda..

⁵⁸ Linhardt 1999, S. 70.

⁵⁹ Linhardt 2006, S. 71.

⁶⁰ Linhardt 1999, S. 70.

⁶¹ Clarke 2011, S. 31.

⁶² Vergl. Linhardt 2006, S. 72.; und Clarke 2011, S. 31.

⁶³ Vergl. Linhardt 2006, S. 73.

wirkten.⁶⁴ Dabei war die stimmliche Begabung des/r Darsteller/in nicht von grundlegender Wichtigkeit. Operettenrollen mit Opernsänger/innen zu besetzen sieht Hans-Dieter Roser als Fehlentwicklung an.⁶⁵ Optische Höhepunkte boten Tänze, Ballette und Chöre.⁶⁶ Besonders die Frau bzw. der weibliche Körper und sein erotisches Potential wurden zur Faszination des Publikums zur Schau gestellt.⁶⁷

Diesem Phänomen ging ein Wandel in der Gesellschaft voraus, deren Lebensform sich zunehmend städtischer orientierte. Die Operette der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Anregungen aus der Gesellschaft auf und wurde Spiegel für das neue Großbürgertum und gleichzeitig auch für die neue Rolle der Frau.⁶⁸ Sie entsprach dem Geschmack des verstädterten Publikums, das den Luxus in der neuen Metropole suchte. Sie weckte das Interesse des Adels, der Aristokratie und sogar des Kaiserhauses und lockte die Geldaristokratie.⁶⁹ Der wirtschaftliche Boom in der „Gründerzeit“ ermöglichte es vielen Spekulanten und Unternehmern einen neuen sozialen Status zu erreichen und sie bekamen Zutritt zu gesellschaftlichen Sphären, die bislang dem Adel vorbehalten waren.⁷⁰ Viele neureiche, bürgerliche Theaterbesucher waren mit den traditionellen Ritualen, die ein Theaterbesuch mit sich brachte, nicht vertraut. So war ein Operettenabend von ständigem Kommen und Gehen von Zu-spät-Kommenden und jenen, die das Theater vor Ende des Programms verließen, geprägt.⁷¹ Die Wiener Operette war außerdem von einer besonderen Interaktion zwischen Darsteller und Publikum geprägt, die der heutige Theaterbetrieb gar nicht zulassen würde. Die Darsteller/innen hatten die Möglichkeit, durch Improvisation und persönliche Auslegung ihrer Rolle der Aufführung einen aktuellen Bezug zu geben. Das Publikum wiederum konnte die Wiederholung einzelner Gesangsnummern fordern oder diese auch abbrechen.⁷²

⁶⁴ Linhardt 1999, S. 72.

⁶⁵ Hans-Dieter Roser nennt als Beispiel die Besetzung der ersten Wiener Version von *Die schöne Galathée*, bei der alle vier Darsteller/innen stimmliche Unzulänglichkeiten aufwiesen, aber das Stück durch ihre Bühnenpräsenz zum Erfolg wurde. (Roser 2007, S. 115.)

⁶⁶ Linhardt 1999, S. 72f.

⁶⁷ Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau - Frau in der Inszenierung : Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing: Schneider 1997, S. 13; und Linhardt 2006, S. 15.

⁶⁸ Linhardt 1997, S. 19.

⁶⁹ Linhardt 1999, S. 70; Linhardt 2006, S. 34f., S. 55 und S. 58.

⁷⁰ Linhardt 2006, S. 55.

⁷¹ Hadamowsky | Otte 1947, S. 67.

⁷² Spohr, Mathias: „Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater | Band 17), S. 33.

Für den anwachsenden Teil der Bevölkerung in den Arbeiterbezirken waren die Eintrittskarten⁷³ unerschwinglich.⁷⁴ Ein Eindringen der Arbeiterklasse in die Oberschicht war nicht gewünscht.⁷⁵ Für sie gab es Bühnen außerhalb des Linienwalls

73	1873	teuerster Logenplatz	billigster Galerieplatz
	Hof-Operntheater	25 fl.	0,60 fl.
		Quelle: <i>Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger</i> , 11. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1873, S. 16, http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30508 , letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.	
	Carl-Theater	15 fl.	0,30 fl.
		Quelle: <i>Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger</i> , 11. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1873, S. 18, http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30510 , letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.	
	Theater an der Wien	15 fl.	0,30 fl.
		Quelle: <i>Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger</i> , 11. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1873, S. 19, http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30511 , letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.	
	Strampfer-Theater	12fl.	0,30 fl.
		Quelle: <i>Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger</i> , 11. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1873, S. 20, http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30512 , letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.	
	Theater in der Josephstadt	10fl.	0,30fl.
		Quelle: Ebda.	
	Volkstheater in Rudolphsheim	5 fl.	0,20 fl.
		Quelle: Ebda.	
	Singspielhalle „Orpheum“	2,50 fl.	0,60 fl.
		Quelle: Ebda.	

Wie die Übersicht der Theaterpreise im Jahre 1873 zeigt, sind Theaterkarten am Carl-Theater und am Theater an der Wien zwar deutlich günstiger zu erwerben als in der Hofoper, das Volkstheater in Rudolphsheim bietet aber Logenplätze um 60 Prozent billiger als die genannten Vorstadttheater. Auffallend günstig sind die Stehplätze auf den obersten Galerien. Dies wirkt auf Kevin Clarkes Argument unterstützend, der beschrieb, dass das Operetten-Theater gleichzeitig als Edelbordell funktionierte und Damen Möglichkeit bot, mit reichen Männern in Kontakt zu treten. (Siehe Clarke 2001, S. 31 und S. 33.) Die Kartenpreise erhöhen sich im darauffolgenden Jahr (teuerste Loge für 17 kr.; siehe *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 12. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1874, S. 22, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/31646>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.), um bis 1878 zu stagnieren (siehe *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 16. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1878, S. 26, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/36658>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.) Die Preise der Hofoper hingegen verändern sich im gleichen Zeitraum gar nicht (siehe: *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 16. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1878, S. 24, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/36656>, letzter Zugriff am 5. Jänner 2016.).

⁷⁴ Linhardt 2006, S. 17 und S. 68f.

⁷⁵ Clarke 2011, S. 30.

mit niedrigen Preisen. Diese boten jedoch nur vereinzelt Operetten im Programm.⁷⁶ Sie boten Raum für Possen und Volksstücke und ermöglichten ihnen ein paralleles Fortbestehen neben der neuen Gattung der Operette.⁷⁷ So wurde die Operette zum Gegenpol des Volksstücks: einerseits aufgrund des unterschiedlichen Publikums, andererseits aufgrund der unterschiedlichen Art des Humors, den sie vertraten.⁷⁸

In den 1860-er Jahren zerbröckelte die Beziehung von Karl Treumann zu Jacques Offenbach und das Carl-Theater verlor Offenbach an das Theater an der Wien. Jacques Offenbach und Direktor Friedrich Strampfer setzten 1864 in einem Vertrag (der bis 1867 gültig war und danach bis 1870 verlängert wurde) unter anderem fest, dass Offenbach dem Carl-Theater nur mehr eine abendfüllende Operette pro Jahr liefern durfte.⁷⁹

Wie auf jede Kunstform nahm die politische Situation auch Einfluss auf die Wiener Operette. So wurde nach der Niederlage der Franzosen im Deutsch-Französischen Krieg und der Gründung des Deutschen Reiches fest am Standpunkt der Französischen Operette in Wien gerüttelt. Immer lauter wurden die Stimmen nach einer deutschen Komponente in der Kunst. Die Front gegen alles Ausländische, vor allem gegen das Französische verhärtete sich zusehends, sodass bald die französische Operette und die mit ihr aufgekommene Laszivität und Frivolität in Verruf gerieten.⁸⁰ Jacques Offenbach war nach dem Krieg auch gesundheitlich angeschlagen, und obwohl er sich von der Travestie ab- und dem Sentimentalen zuwandte, konnte er nicht mehr an seinen früheren Erfolg in Wien anknüpfen.⁸¹ Er blieb in den 1870-er Jahren zwar kontinuierlich am Programm der Wiener Bühnen,⁸² aber in Zahlen ausgedrückt sah es so aus, dass Offenbach zunächst jährlich mit drei bis vier abendfüllenden Operetten in Wien vertreten war, aber von 1872–80 insgesamt mit nur mehr elf Werken und mäßigem Erfolg.⁸³

Es waren jedoch nicht nur die politischen Umstände maßgeblich, die die Meinung über die französische Operette änderten – auch die wirtschaftliche Lage spielte hierbei eine bedeutende Rolle. Wien entwickelte sich zwischen 1857 und 1910 allmählich zur

⁷⁶ Linhardt 2006, S. 68.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Vergl. Linhardt 1997, S. 14.

⁷⁹ Hadamowsky | Otte 1947, S. 82; Keller 1926, S. 132f; und Obermaier 1999, S. 21 und S. 25.

⁸⁰ Linhardt 1997, S. 14; Linhardt 1999, S. 79; und Linhardt 2006, S. 75.

⁸¹ Linhardt 1999, S. 74, S. 76; und Obermaier 1999, S. 26.

⁸² Hadamowsky | Otte 1947, S. 206f.

⁸³ Linhardt 1999, S. 76.

Metropole und die Einwohnerzahl wuchs bis 1910 auf gut 2 Millionen Einwohner an.⁸⁴ Nach dem Boom der frühen Ringstraßenzeit folgte in den 1870-er Jahren eine wirtschaftliche Krise.⁸⁵ Die logische Konsequenz daraus war, dass die Theater in ihr Zielpublikum weitere, neue Gesellschaftsschichten miteinschließen mussten,⁸⁶ um ihr Überleben sichern zu können. Katastrophen wie der Börsenkrach von 1873 erschütterten die zunehmend verunsicherte Bevölkerung. Operetten, die die vorgegebenen Strukturen auf satirische und parodisierende Weise angriffen, wie jene von Offenbach es taten, wurden als Gefährdung betrachtet. Was die Bevölkerung suchte, war eine verniedlichende, sentimentale Darstellung der Realität auf der Bühne mit volkstümlich-nationalem Einschlag.⁸⁷ Außerdem musste die frivole Darstellungsweise von der Bühne verdrängt werden, um den weniger liberalen Moralvorstellungen der neuen Schicht des Zielpublikums entsprechen zu können.⁸⁸ Dieser Wandel schloss die Veränderung des Frauenbildes auf der Bühne mit ein. Die Kostüme wurden züchtiger, die Rollen näherten sich dem gesellschaftlich akzeptierten Bild der Frau wieder an.⁸⁹ Hinzu kam der in den 1880-er Jahren aufblühende Antisemitismus, der bereits in den späten 1870-er Jahren unterschwellig bemerkbar war. Man orientierte sich zunehmend am Deutschen Reich und versuchte sich gegen östliche und südöstliche Nationalitäten und dem Judentum abzugrenzen. Dabei wurden diese sozialen Ängste instrumentalisiert und durch einzelne Interessensgruppen machtpolitisch benutzt.⁹⁰ Auf Basis der deutschnationalen, antisemitischen Stimmung eroberte sich das Volksstück in den 1880-er Jahren wieder einen Platz auf den von der Operette beherrschten Spielplänen der Bühnen zurück.⁹¹

Welchen Weg ging das Carl-Theater in dieser Zeit? Als Franz Jauner am 1. Juli 1871 die Direktion von Anton Ascher (der seit 1866 Theaterdirektor am Carl-Theater gewesen war)⁹² übernahm, stand ihm eine erfolgreiche Zeit bevor, in der sich das Carl-Theater nach den Hoftheatern zum beliebtesten Theater Wiens entwickelte.⁹³ Er war es, der Antonie Link ans Carl-Theater berief. Zunächst beließ er den Betrieb wie ihn sein

⁸⁴ Ehmer 1996, S. 74f.

⁸⁵ Linhardt 2006, S. 77.

⁸⁶ Clarke 2011, S. 38.

⁸⁷ Linhardt 1997, S. 15; und Linhardt 1999, S. 74.

⁸⁸ Clarke 2011, S. 37.

⁸⁹ Linhardt 1997, S. 13f.

⁹⁰ Linhardt 1999, S. 74; und Linhardt 2006, S. 77.

⁹¹ Linhardt 2006, S. 34.

⁹² Rosner 1897, S. 24.

⁹³ Kirchschrager 2002, S. 9; und Linhardt 2006, S. 63.

Vorgänger eingeführt hatte und veranlasste nach und nach Änderungen im Spielplan, die die Schauspieler/innen und die Ausstattung betrafen, sodass das Carl-Theater immer mehr Sensationen für das Publikum liefern konnte. In seiner zweiten Saison konnte er trotz des Börsenkrachs von 1873 einen Gewinn von 200.000 Gulden erzielen. Das Carl-Theater verstand es nämlich, die Besucher/innen der Weltausstellung anzulocken, und die Aristokratie an sich zu binden.⁹⁴ Der Hof wurde auf ihn aufmerksam, sodass ihm 1875 die Position des provisorischen Leiters des Wiener Hofoperntheaters angeboten wurde, die er auch annahm. Er verzichtete aber deswegen nicht auf die Direktion des Carl-Theaters. Diese legte er erst mit Auslaufen seines Vertrages im Jahre 1878 zurück.⁹⁵ Am 1. Mai 1878 fand die letzte Aufführung unter seiner Direktion statt. Danach übernahm Franz Tewele, der schon früher (1865–72) Mitglied des Ensembles des Carl-Theaters war.⁹⁶ Doch bevor die Bühne richtig in Betrieb genommen werden konnte, waren Sanierungsarbeiten erforderlich. Die Besitzer des Theaters übernahmen alle Reparaturen an der baulichen Substanz und Franz Tewele ließ den Zuschauerraum erneuern.⁹⁷ Somit blieb das Carl-Theater ab 1. Juni 1878 geschlossen und konnte erst am 7. September 1878 wiedereröffnet werden.⁹⁸ Doch ab dem Jahreswechsel 1881/82 kam der Publikumszulauf des Carl-Theaters ins Stocken. Direktor Franz Tewele war außer Stande, die Pacht zu zahlen. So sah er sich gezwungen am 15. Februar 1882 seine Direktion zurückzulegen und verkaufte alles, womit noch Geld zu machen war: den Fundus, die Theaterbibliothek, die Dekorationen, die Garderobe.⁹⁹ Geschäftsbücher und vieles mehr wurden entsorgt. Deswegen ist es heute auch so schwierig konkrete Zahlen und Fakten über das Carl-Theater ausfindig zu machen. Franz Tewele ließ sogar die Pachtverträge über die Ankleideräume der Solist/innen und einen Teil der Direktionswohnung, die sich im Nachbarhaus (Hausnummer 33) befanden, auslaufen. Der neue Theaterpächter musste neue Ankleideräume erbauen lassen, um einen Theaterbetrieb zu ermöglichen.¹⁰⁰ Die Schauspieler/innen spielten zwar noch ohne Direktor weiter, doch der 31. Mai 1882 markierte vorerst das Ende des Carl-Theaters.¹⁰¹

⁹⁴ Rosner 1897, S. 32; und Schneidereit 1977, S. 114.

⁹⁵ Art. „Jauner Franz Ritter von“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 475; und Schneidereit 1977, S. 123 und S. 125.

⁹⁶ Art. „Tewele Franz“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 1030; und Schneidereit 1977, S. 129.

⁹⁷ Schneidereit 1977, S. 128.

⁹⁸ Rosner 1879, S. 34.

⁹⁹ Schneidereit 1977, S. 144.

¹⁰⁰ Rosner 1897, S. 37.

¹⁰¹ Schneidereit 1977, S. 144.

Antonie Link 1855–72

Für Antonie Link öffnete sich die Welt der Operette 1872. Am 6. Dezember betrat sie im Alter von 17 Jahren zum ersten Mal als Altistin im Ensemble des Carl-Theaters die Bretter der Operettenbühne und sollte ihr die kommenden Jahre treu bleiben.

Geboren wurde Antonie Link lt. Geburtsmatrike am 14. Februar 1855 als Tochter von Rosa (geborene Weiss) und Herman Link in Pest,¹⁰² wo sie auch am Konservatorium ihre erste Gesangsausbildung erhielt.¹⁰³ Ihren ersten Auftritt absolvierte sie 1864 mit einer Sopranpartie in Franz Liszts Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*.¹⁰⁴

Nr.	Name der Geborenen	Datum der Geburt			Geschlecht		Eigenschaft		Eltern des des Vaters Vor- und Zuname
		Monat	Tag	Jahr	männlich	weiblich	erhebt	unverheiratet	
99	Aron	Febr.	13	1855			1		Israel Epstein Apfelter
100	Mathilde	"	14	"		1	1		Carl Weiss Leibman
101	Antonia	"	14	1855		1	1		Herman Link Apfelter

Geborenen	Wohnung	Name	Bei Knaben	Bei Mädchen	Name
der Mutter Vor- und Zuname	der Eltern der Geborenen	Tag der Geburtszeit	Name des Bezeichneten Operateurs	Tag der Namens-Erthei- lung	der Paten oder Zeugen
Rosa Weiss	Living Barb. Gasse H. 16	14. Febr.			

Abbildung 2: Geburtsmatrike von Antonie Link im Geburtenbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Budapest (aus: Sign. Hungarian Jewish Museum and Archives, H | Birth register of Budapest, page 203, 1855 | 102).

¹⁰² In den unterschiedlichsten Quellen herrscht Uneinigkeit über ihr Geburtsdatum. Meistens erscheint der 5. Februar 1853 als ihr Geburtstag. (Art. „Link Antonie“, in: Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon*, Bd. 2, Berlin u.a.: de Gruyter 1960, S. 1256; Art. „Link, Antonie“, in: Kutsch, K. J. | Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, Bd. 1, Bern und Stuttgart: Francke Verlag 1987, S. 1730; Linhardt 1997, S. 124; Art. „Link, Antonie“, in: Kutsch, K. J. | Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage, Bd. 4, München: K. G. Saur Verlag 2003, S. 2739; und Roser 2007, S. 140.) Otto Keller setzte ihre Geburt 1857 fest. (Keller 1926, S. 277.) Nur bei Ludwig Eisenberg (Art. „Link Antonie“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 611.) und in ihren offiziellen Matriken der israelitischen Kultusgemeinden in Budapest und Wien (Geburtsmatrike: Sign. Hungarian Jewish Museum and Archives, H | Birth register of Budapest, page 203, 1855 | 102; Heiratsmatrike: Matrikenamt der IKG Wien, A | VIE | IKG | I | BUCH | MA | TRAUUNGSBUCH | I. Bezirk (Innere Stadt) | 207; Sterbeeintrag: Matrikenamt der IKG Wien, A | VIE | IKG | I | BUCH | MA | STERBEBUCH | 157.), sowie auf ihrem Grabstein (Zentralfriedhof Wien | Tor I | Gruppe 50 | Reihe 58 | Grab 1.), ist das richtige Geburtsdatum zu finden: der 14. Februar 1855.

¹⁰³ Eisenberg 1903, S. 611, Kutsch | Riemens 1987, S. 1730; Linhardt 1997, S. 124; und Kutsch | Riemens 2003, S. 2739.

¹⁰⁴ Eisenberg 1903, S. 611; Kutsch | Riemens 1987, S. 1730; Linhardt 1997, S. 124; Kutsch | Riemens 2003, S. 2739; und Roser 2007, S. 141.

Wann genau sie nach Wien kam ist unklar. Bereits 1862 spielte ein Geschwisterpaar Link im Burgtheater Probe. Es könnten Antonie und ihr Bruder Adolf gewesen sein, aber zu dem Zeitpunkt war Antonie erst knappe sieben Jahre alt und als Herkunft der Kinder nannte das *Fremden-Blatt* Ödenburg¹⁰⁵ (dem auch ein Recherchefehler zugrunde liegen könnte). Spätestens 1870 war sie in Wien angekommen, denn mit 1. Oktober des Jahres wurde sie in das Ensemble des Königlich-Kaiserlichen Hof-Burgtheaters aufgenommen.¹⁰⁶ In Wien ließ sie ihre Stimme auch weiter ausbilden: zunächst bei Frau von Laroche,¹⁰⁷ später beim Gesangspädagogen Prof. Laufer.¹⁰⁸ Neben ihrer Tätigkeit am Burgtheater erhielt Antonie Link ein Engagement als Choristin im Hofopernchor, nachdem sie bei Hofoperndirektor Johann Herbeck vorgesungen hatte.¹⁰⁹ Ein Jahr später war sie in der kleinen Rolle der Aufwärterin in Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* in der Hofoper zu sehen, wo sie gemeinsam mit ihrer Schwester Fanny, die die Rolle des Bauernknaben erhielt, auftrat.¹¹⁰ Die beiden Schwestern absolvierten in diesem Jahr auch ein Gastspiel in Preßburg.¹¹¹ Am 27. Oktober 1871 trat Antonie Link erstmals im Carl-Theater auf. Es handelte sich um ein Gastspiel des Hofburgtheaters bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung. Antonie Link spielte in dieser Aufführung die Pauline im Lustspiel *Die Maler* von Adolf Wilbrandt.¹¹² Bis Ende des Jahres 1872 war sie in unterschiedlichen Rollen am Hof-Burgtheater zu sehen,¹¹³ und wurde ob ihres reizenden,¹¹⁴ lebendigen und gefälligen¹¹⁵ Spiels gelobt.

¹⁰⁵ „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt* 16/16 (17. Jänner 1862), o. S.

¹⁰⁶ Vertrag von Antonie Link mit dem Kaiserlich-Königlichen Hof-Burgtheater vom 30. April 1872, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Autogr. 269/12-1 Han.

¹⁰⁷ Eisenberg 1903, S. 611, Kutsch | Riemens 1987, S. 1730; Linhardt 1997, S. 124; und Kutsch | Riemens 2003, S. 2739.

¹⁰⁸ „Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/253 (5. Dezember 1872), S. 4; Eisenberg 1903, S. 612; Kutsch | Riemens 1987, S. 1730; und Kutsch | Riemens 2003, S. 2739.

¹⁰⁹ Eisenberg 1903, S. 611; Kosch 1960, S. 1256; und Linhardt 1997, S. 124.

¹¹⁰ Siehe z.B. „Theater in Wien (am 11. März)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 24/70 (11. März 1871), S. 15.

¹¹¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt* 7/204 (25. Juli 1871), S. 5.

¹¹² Siehe z.B. *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 25/298 (27. Oktober 1871), S. 8.

Das Stück wurde später auch im Hofburgtheater mit Antonie Link in der Rolle der Pauline gespielt. (Siehe z.B. „Theater in Wien (am 30. October)“, in: *Die Presse* 301 (30. Oktober 1871), S. 5.)

¹¹³ Auswahl der Rollen:

Gretchen in *Der reiche Mann, oder: Die Wassercur*, Original-Lustspiel in vier Aufzügen von Dr. Karl Töpfer (Siehe z.B. „Theater in Wien (am 28. Jänner)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 24/28 (28. Jänner 1871), S. 11.)

Lisa, Gärtnerin in *Der Freiwillige*, Lustspiel in 3 Akten, frei nach Jean-François Bayard und Biéville von Olfers (Siehe z.B. *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 25/42 (11. Februar 1871), S. 8.)

Käthchen in *Pagenstreiche*, Posse in 5 Akten von August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (Siehe z.B. „Theater in Wien (am 11. Februar)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 25/41 (11. Februar 1872), S. 16.)

Zweite Bürgerin in *Schwabenstreiche*, Historisches Lustspiel in fünf Akten von Theodor Gaßmann (Siehe z.B. „Theater in Wien (am 12. Februar)“, in: *Die Presse* 25/42 (12. Februar 1872), S. 4.)

Vom Wechsel ans Carl-Theater war erstmals am 10. November 1872 zu lesen. Antonie Link hatte angeblich in einer Probe von *Flotte Bursche* den Frinke singen dürfen, weil sie vom Kapellmeister des Carl-Theaters Franz von Suppé, der laut *Fremden-Blatt* auch im gleichen Haus wohnte, angeblich entdeckt wurde.¹¹⁶ Tatsächlich aber wohnte Suppé zu der Zeit im Carl-Theater in der Praterstraße 31.¹¹⁷ Nach diesem Probesingen – so das *Fremden-Blatt* weiter – wurde ihr ein Engagement mit dem Fünffachen ihrer bisherigen Gage anboten,¹¹⁸ was eine Steigerung von 800 auf 4000 Gulden jährlich bedeutet haben

Fanni, Dienstmädchen bei Wallner in *Der wunde Fleck*, Schauspiel in 5 Aufzügen von Karl Stein (Siehe z.B. „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 26/49 (19. Februar 1872), S. 4.)

Ida Heinsberg in *Der Sohn der Gärtnerin*, Lustspiel in vier Aufzügen von Roderich Benedix (Siehe z.B. „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 40 (19. Februar 1872), S. 159.)

John in *Die Waise aus Lowood*, Schauspiel in zwei Abteilungen und vier Akten mit freier Benützung des Romanes *Jane Eyre* von Currer Bell, von Charlotte Birch-Pfeiffer (Siehe z.B. *Neues Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/55 (25. Februar 1872), S. 8.)

Erstes türkisches Weib in *Selim der Dritte*, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Murad Efendi (Siehe z.B. „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 79 (6. April 1872), S. 316.)

Elise in *Der Pariser Taugenichts*, Lustspiel in 4 Akten frei nach dem Französischen von Dr. Karl Töpfer (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 20. April“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 108 (20. April 1872), S. 13.)

Claudine, Stubenmädchen in *Der letzte Brief*, Lustspiel in 3 Akten von Victorien Sardou (Siehe z.B. *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/126 (8. Mai 1872), S. 8.)

Baruch Spionza, ein Knabe in *Ariel Acosta*, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Karl Gutzkow (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 18. Mai“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 136 (18. Mai 1872), S. 12.)

Mariette in *Die Grille*, Ländliches Charakterbild in 5 Akten, mit teilweiser Benützung einer Erzählung von George Sand, von Charlotte Birch-Pfeiffer (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Mittwoch den 5. Juni“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 153 (5. Juni 1872), S. 6.)

Fleurette, ein Mädchen in *Eine Familie*, Original-Schauspiel in fünf Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 8. Juni 1872“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2797 (8. Juni 1872), S. 13.)

Ein Bürgermädchen in *Graf Horn*, Drama in 3 Akten von Josef Weilen (Siehe z.B. „Theater für heute Abend“, in: *Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 26/158 (10. Juni 1872), S. 8.)

Paul, Schreiber in *Der Eine weint, der And're lacht*, Schauspiel in 4 Akten von Philippe Dumanoir und Ange de Kéranion (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Sonntag den 23. Juni“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 171 (23. Juni 1872), S. 12.)

Christoph Bleistift genannt Nette, der Hundejunge in *Die Karlsschüler*, Schauspiel in fünf Akten von Heinrich Laube (Siehe z.B. „Theater in Wien (am 21. August)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 25/229 (21. August 1872), S. 16.)

Die Marquise in *Adrienne Lecouvreur*, Schauspiel in fünf Aufzügen von Eugene Scribe und Gabriel Jean Baptiste Ernest Wilfried II Legoupé (Siehe z.B. *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/300 (31. Oktober 1872), S. 8.)

Tochter eines Hafners in *Valentine*, Schauspiel in 5 Akten von G. Freytag (Siehe z.B. „Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 23. November“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 323 (23. November 1872), S. 13.)

¹¹⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 22/57 (28. Februar 1872), o. S.; und Gaiger, J.: „Der wunde Fleck“, in: *Morgen-Post* 22/58 (29. Februar 1872), o. S.

¹¹⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 22/108 (21. April 1872), o. S.

¹¹⁶ „Wiener Plaudereien“, in: *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 26/310 (10. November 1872), S. 4.; und „Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/253 (5. Dezember 1872), S. 4.

¹¹⁷ Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 11. Jahrgang, Wien: Alfred Hölder 1873, S. 538, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/31055>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

¹¹⁸ „Wiener Plaudereien“, in: *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 26/310 (10. November 1872), S. 4.

würde.¹¹⁹ Doch die Loslösung vom Burgtheater war nicht so einfach. Erst Ende April hatte sie einen neuen Vertrag für drei Jahre mit Verpflichtung auf eine Vertragsverlängerung nach dessen Ablauf unterschrieben.¹²⁰ Weil sie damals noch nicht volljährig war, hat Herrman Link¹²¹ als Vater unterschrieben. Gewohnt hat sie zu dieser Zeit in der Mariahilferstraße 47 im sechsten Wiener Gemeindebezirk.¹²² Es gelang, „ausnahmsweise und in besonderer Berücksichtigung ihrer musikalischen Fähigkeiten, welche sie einem anderen Fache zuweisen, von der obersten Intendanz der k. k. Hoftheater ihre Entlassung“¹²³ zu erbitten. So kam es, dass Antonie Link am 6. Dezember 1872 als Frinke in Franz von Suppés *Flotte Bursche* am Carl-Theater debütieren konnte.

Debüt am Carl-Theater als Frinke in *Flotte Bursche* 1872

Als Frinke startete sie nicht nur ihre verheißungsvolle Operettenkarriere, sondern auch ihre Karriere als Hosenrollendarstellerin im Besonderen. *Flotte Bursche* ist eine von Franz v. Suppés früheren Operetten. Sie erlebte als *Flotte Bursche oder: Das Bildnis der Madame Pontifar* ihre Uraufführung am 18. April 1863 im Treumann-Theater¹²⁴ und mit ihr wurde das Carl-Theater unter dem neuen Direktor Carl Treumann am 19. August 1863 wiedereröffnet.¹²⁵ Hier wohnten später einmal sogar Kaiserin Elisabeth und Prinz Ludwig von Bayern einer Aufführung bei.¹²⁶

Es wird angenommen, dass Franz von Suppé die Idee zur Operette beim Singen von Studentenliedern in der „Grünen Insel“, einem Verein, dessen Mitglieder – kreative Köpfe aus Wien – in freundschaftlicher Verbindung standen, kam. Josef Braun, der ebenfalls dem Verein angehörte, verfasste das Libretto.¹²⁷

¹¹⁹ Vertrag von Antonie Link mit dem Kaiserlich-Königlichen Hof-Burgtheater vom 30. April 1872, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Autogr. 269/12-1 Han.

¹²⁰ Vertrag von Antonie Link mit dem Kaiserlich-Königlichen Hof-Burgtheater vom 30. April 1872, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Autogr. 269/12-1 Han.

¹²¹ Antonie Links Vater taucht immer wieder mit dem Namen Herrman Link in unterschiedlichen Schreibweisen auf. Im Eintrag der Eheschließung im Trauungsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien wird er Armin benannt. (Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A | VIE | IKG | I | BUCH | MA | TRAUUNGSBUCH | I. Bezirk (Innere Stadt) | 207.)

¹²² Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 11. Jahrgang, Wien: Alfred Hölder 1873, S. 334, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30848>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

¹²³ „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/331 (1. Dezember 1872), S. 5; und „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* (1. Dezember 1872), S. 8.

¹²⁴ Roser 2007, S. 98.

¹²⁵ Hadamowsky | Otte 1947, S. 81.

¹²⁶ Am 11. September 1869, siehe Keller, Otto: *Franz von Suppé. Der Schöpfer der Deutschen Operette*, Leipzig: Richard Wöpke 1905, S. 81; und Keller 1926, S. 150.

¹²⁷ Roser 2007, S. 97

Die Operette beginnt mit einer Szene im Wirtshaus mit sich betrinkenden Studenten – allesamt von Frauen dargestellt. Sie belauschen ein Gespräch zwischen dem Handwerksburschen Anton und seiner großen Liebe Lieschen. Weil Anton von seinem Vormund Hieronymus Geier um seine Erbschaft betrogen wurde, hat er zu wenig Geld, um um Lieschens Hand anhalten zu können. Er sieht sich gezwungen, sich von Lieschen zu verabschieden und sich auf Wanderschaft zu begeben, um Geld zu verdienen. Die Studenten beschließen, dem verliebten Pärchen zu helfen, indem sie Hieronymus Geier überlisten. Sie verkaufen ihm ein altes Gemälde, das zuvor im Wirtshaus das Ofenloch hinter dem Herd verdeckt hat, als italienische Antiquität. Um den Alten zu überzeugen, verkleidet sich Frinke als englischer Lord. Am Ende haben die schlaunen Studenten gesiegt und Anton kann bei seinem Lieschen bleiben.



Abbildung 4: A. Link als Frinke in Flotte Bursche (aus: Bildarchiv der ÖNB Sign. 4320:B(8)).

Abbildung 3: A. Link als Engländer in Flotte Bursche (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums Sign. FS_PK71762).



Die Verwendung von Hosenrollen in diesem Werk unterstreicht vor allem die Jugendlichkeit der Rollen. Des Weiteren erhalten sie eine besonders dekorative Funktion, da sie in der Gruppe auftreten. Aufgrund ihres Witzes, ihres Charmes und ihrer Schlaueit sind sie die Helden der Operette und Identifikationsfiguren für das Publikum. Ihnen gegenüber stehen die männlich besetzten Männerrollen. Die Männer der älteren Generation sind dümmlich gezeichnet. Zuvorderst der geizige Hieronymus Geier, der meint, sein Mündel betrügen zu können. Die Studenten machen sich lustig über ihn, überlisten ihn und gehen als Sieger hervor. Außerdem auch der Wirt, der den Studenten zwar wohlgesonnen ist, aber als Alkoholiker dargestellt wird. Bei diesen beiden Charakteren spielt auch der Generationsunterschied zu den Studenten eine Rolle. Der Handwerksbursche Anton wird wie die Studenten von einer Frau dargestellt. Er ist Verbündeter der Studenten und steht ideologisch auf derselben Stufe. Durch die anschnachtenden Blicke seines weiblich besetzten Lieschens wirkt seine Rolle sogar etwas pikanter als die der Studenten.

Die Operette besteht aus neun Nummern, die ein Potpourri aus Studentenliedern darstellen.¹²⁸ Die Hauptrolle Frinke schrieb Franz v. Suppé für Anna Grobecker (eigentlich Anna Mejo),¹²⁹ die erste große Hosenrollen-Darstellerin in Wien. 1871 verließ sie die Bühne und wurde 1872 von Antonie Link beerbt.¹³⁰ Es waren große Fußstapfen, in die sie trat, doch sie meisterte die Feuertaufe mit Bravour. Ihr frisches Talent wurde gelobt;¹³¹ ihre reizende, sympathische Erscheinung gefiel;¹³² von ihrer Stimme waren die Rezensenten regelrecht begeistert. Sie wurde als schön,¹³³ stark und wohlklingend,¹³⁴ hübsch geschult,¹³⁵ metallreich,¹³⁶ sonor und kräftig in der Mittellage¹³⁷ beschrieben. Aber nicht nur ihre Singstimme überzeugte, auch ihre Sprechstimme wurde positiv aufgenommen.¹³⁸ Antonie Links Spiel reichte zwar noch nicht an ihre Vorgängerin heran,¹³⁹ erhielt aber durchaus positive Kritik.¹⁴⁰ Speziell ihre Mimik wurde mit lobenden Worten erwähnt.¹⁴¹ Die Gunst des Publikums eroberte Antonie Link schnell.¹⁴² Direktor Franz Jauner wurde zu seiner „vielversprechenden

¹²⁸ Roser 2007, S. 98.

¹²⁹ Keller 1926, S. 250 und Schneidereit 1977, S. 88.

¹³⁰ Roser 2007, S. 99.

¹³¹ „Theater“, in: *Die Presse* 25/337 (7. Dezember 1872), S. 6; und „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 10/102 (8. Dezember 1872), o. S.

¹³² „Theater“, in: *Die Presse* 25/337 (7. Dezember 1872), S. 6; „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/255 (7. Dezember 1872), S. 3; *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 282 (7. Dezember 1872), S. 1135; „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 10/102 (8. Dezember 1872), o. S.; und „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 18/76 (13. Dezember 1872), S. 301.

¹³³ „Theater“, in: *Die Presse* 25/337 (7. Dezember 1872), S. 6.

¹³⁴ *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4.

¹³⁵ „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/255 (7. Dezember 1872), S. 3; und „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7.

¹³⁶ „Theater und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 337 der „Deutschen Zeitung“ vom 7. December 1872* (7. Dezember 1872), S. 6.

¹³⁷ „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 18/76 (13. Dezember 1872), S. 301.

¹³⁸ „[...]ein sonores, biegsames Organ, das die Debutantin in den Prosastellen ihrer Partie zur Geltung brachte [...]“ („Theater und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 337 der „Deutschen Zeitung“ vom 7. December 1872* (7. Dezember 1872), S. 6.); und „Im Dialog überflügelt sie alle ihre Operetten-Colleginnen.“ („Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 18/76 (13. Dezember 1872), S. 301.)

¹³⁹ „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7; und „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 282 (7. Dezember 1872), S. 1135.

¹⁴⁰ Es wurde als „frisches Spiel voll Verve“ bezeichnet (*Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4.) und als „graziöses und lebendiges“. („Theater und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 337 der „Deutschen Zeitung“ vom 7. December 1872* (7. Dezember 1872), S. 6.) Ihr „artiges Nuanciren lustiger Pointen“ wurde gelobt. („Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7.)

¹⁴¹ *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4; und „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/255 (7. Dezember 1872), S. 3.

¹⁴² „Theater“, in: *Die Presse* 25/337 (7. Dezember 1872), S. 6; „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7; *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 282 (7. Dezember 1872), S. 1135; und „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 10/102 (8. Dezember 1872), o. S.

Akquisition“¹⁴³ und zur „Bereicherung für das Ensemble des Carl-Theaters“¹⁴⁴ beglückwünscht.

Die Hosenrolle in der Goldenen Ära der Operette

Das Phänomen der Hosenrolle in der Operette florierte in den zwei Jahrzehnten zwischen 1860–1880. Kaum ein Abend kam ohne eine Frau in Hosen auf der Bühne aus. Um der Faszination Hosenrolle auf den Grund zu gehen, ist es wichtig, sie von unterschiedlichen Sichtweisen zu betrachten. Zunächst ist festzustellen, dass die Hosenrolle in keinen real existierenden Konventionen wurzelt. In der Gesellschaft wurde die Geschlechterdichotomie, die beiden Geschlechtern ihre jeweilige Kleidung zuschreibt, konsequent eingehalten.¹⁴⁵ Die Hose als Damenbekleidung existierte im 19. Jahrhundert noch nicht. Die Hosenrolle bedeutete also einen Ausbruch aus der Realität und bot dementsprechend neue Möglichkeiten der Interaktion der Geschlechter auf der Bühne. In den Operetten des 19. Jahrhunderts standen oft dominierende Frauen lächerlich dargestellten Männertypen gegenüber, wie es in dieser Arbeit noch dargelegt werden wird. Die Hosenrolle konnte das Spannungsfeld zwischen Mann und Frau durchbrechen und zu neuen Lösungen führen.¹⁴⁶ Dabei wird der Generationen- mit dem Geschlechterkonflikt gerne verknüpft: Die Hosenrolle entspringt nämlich in der Regel der jüngeren Generation. Sie bäumt sich gegen die ältere auf, überlistet sie und geht zum Schluss als Held der Geschichte hervor.

Darüber hinaus bot die Hosenrolle eine neue Möglichkeit der Inszenierung von Weiblichkeit, denn kaum eine Hosenrollendarstellerin transportierte einen Typus Männlichkeit. Im Gegenteil, durch das Tragen von Hosen wurde das Damenbein, das sonst unter mehreren Rocksichten verhüllt blieb, präsentiert, was zur damaligen Zeit eine enorm erotische Wirkung entfaltete, die bewusst eingesetzt wurde. Der Körper der Hosenrollendarstellerin wurde nicht mit Herrenkleidung verhüllt, sondern durch knappe Kostüme, anliegende Beinkleider, taillierte und dekolletierte Trikots zur Schau

¹⁴³ „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/255 (7. Dezember 1872), S. 3.

¹⁴⁴ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7.

¹⁴⁵ vergl. Knaus, Kordula: „...niemals die Grenzen des Schönen überschreiten ...“ Die Hosenrolle in der Operette“ in: Oster, Martina | Ernst, Waltraud | Gerards, Marion (Hrsg.): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Hamburg: LIT-Verlag 2008 (Focus Gender 8), S. 277.

¹⁴⁶ Linhardt 1997, S. 112 und S. 146.

Volker Klotz beschrieb die Hosenrolle als Hauptrolle „als weiblich verbesserten Mann, der eine männlich verkrampfte Umwelt zu deren eigenen Glück auflockert.“ (Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004, S. 736.)

gestellt und bewusst sexualisiert.¹⁴⁷ Das Kostüm war hierbei ein wichtiges Element, das mit Bedacht ausgewählt und oft teuer angefertigt wurde.¹⁴⁸

Eine weitere Facette rund um die Hosenrolle des späteren 19. Jahrhunderts, die an das exhibitionistisch-/voyeuristisch-erotische Element anschließt, bot die Möglichkeit, sexuell performative Akte in mehreren Konstellationen und mit mehreren Deutungsmöglichkeiten darzustellen. Nähert sich die Hosenrolle einer anderen weiblichen Rolle, ist dies legitim, da sie ja als Mann handelt. Dennoch sieht das Publikum auf der Bühne deutlich die Annäherung zweier Frauenkörper aneinander. Ein und dieselbe Darstellung bietet also gleichzeitig hetero- wie auch homoerotische Deutungsmöglichkeiten. Die Hosenrolle hat auch die Möglichkeit, sich einer männlichen Rolle anzunähern, wenn sie als Frau verkleidet ist und von der anderen Rolle weiblich identifiziert wird.¹⁴⁹ Es führt zu einem klar heterosexuellen Akt (aus Sicht der männlichen Rolle wie aus Sicht des Publikums). Durch die weibliche Besetzung dieser Rolle gibt es hier für den Regisseur in den 1870-er Jahren wesentlich mehr Darstellungsmöglichkeiten als mit einer männlichen Besetzung,¹⁵⁰ da die Annäherung zweier Männer mit den gesellschaftlichen Vorstellungen nicht vereinbar und nur unter größtmöglicher Karikierung möglich war. Die Hosenrolle legitimiert aber das Spiel mit beiden Geschlechtern und erlaubt dem Zuseher, je nach Neigung, seinen Phantasien nachzugeben.¹⁵¹

Nach 1880 aber ebte die Euphorie rund um die Hosenrolle spürbar ab. Der Zeitgeist wurde konservativer. Man erwartete sich realistisichere, nachvollziehbarere Inhalte auf der Bühne. Zu dieser Erwartungshaltung zählte auch die Darstellung der Geschlechterunterschiede samt ihren realistischen Konventionen und somit passte das frivol-liberale Dasein der Hosenrolle nicht mehr.¹⁵² Häufig wurden Titelhelden, die ursprünglich als Hosenrolle konzipiert waren, mit Männern besetzt,¹⁵³ Hosenrollen als „verweiblichte“ Männer karikiert,¹⁵⁴ und ab den 1890-er Jahren waren vorwiegend noch

¹⁴⁷ vergl. Zerzawy, Kurt: *Entwicklung, Wesen und Möglichkeiten der Hosenrolle*, Dissertation Universität Wien 1950, S. 136; Linhardt 1997, S. 13; und Knaus 2008, S. 282f.

¹⁴⁸ vergl. Linhardt 1997, S. 122.

¹⁴⁹ Diese Verkleidung führt auch durch die weibliche Besetzung zu einem ästhetisch ansprechenden Ergebnis. (Vergl. Linhardt 1997, S. 114.)

¹⁵⁰ Vergl. Linhardt 1997, S. 114.

¹⁵¹ Haas, Gerlinde: „Spielarten der Erotik. Zur Hosenrolle in *Le Nozze di Figaro*“, in: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Baden – Wien*, 2. Band: Free Papers, Tutzing: Schneider 1993, S. 666f.

¹⁵² Linhardt 1997, S. 115 und S. 147.

¹⁵³ Ebda., S. 115; und Knaus 2008, S. 281.

¹⁵⁴ Linhardt 1997, S. 147.

Verkleidungsrollen, in denen sich die Frau für einen bestimmten Abschnitt der Operette als Mann verkleidet, auf der Bühne zu sehen.¹⁵⁵

Ansätze zur Systematisierung der Hosenrolle gibt es einige. Kurt Zerzawy entwarf in seiner Dissertation von 1950 die erste Typologie der Hosenrolle in der Operette, indem er Verkleidungsrollen (in denen sich eine Frau im Laufe des Stücks als Mann verkleidet), Männerrollen (in denen die Darstellerin durchgehend eine männliche Rolle spielt) und Frauen in Hosen (eine weiblich identifizierte Rolle, die aus rollenspezifischen Gründen eine Hose trägt)¹⁵⁶ unterschied.¹⁵⁷ Gerlinde Haas übernahm Typ 1 und 2 für ihre Beschreibung der Hosenrolle in der Oper und fügte einen neuen dritten Typus hinzu:

1. Die Hosenrolle in der Funktion der Täuschung (Verkleidungsrolle):
Die Rolle ist weiblich identifiziert und trägt für eine gewisse Periode in der Oper Männerkleidung, um das männliche Geschlecht vorzutäuschen.
2. Die Hosenrolle in der Funktion der Verkehrung der Geschlechteridentität:
Die Rolle ist das gesamte Stück hindurch männlich identifiziert.
3. Die Hosenrolle in der Funktion der sichtbaren Grenzüberschreitung:
Die Rolle ist männlich identifiziert, verkleidet sich aber innerhalb des Stücks als Frau.¹⁵⁸

Durch den Wechsel von der Darstellungs- und Wahrnehmungsebene¹⁵⁹ bei Typ 2 und 3 wird der erotische Reiz auf beiderlei Geschlechter erhöht.¹⁶⁰ Marion Linhardt übernahm diese Klassifizierung der Typen für die Operette und fügte auch eine inhaltliche Typologie für die männlich identifizierten Hosenrollen (Typ 2 und 3) hinzu, indem sie zwischen androgynen (z. B. Pagen- und Studentenrollen, die nicht dem alltäglichen Männerbild entsprechen), draufgängerischen (oder auch träumerischen Typus, der meist in Kontrast zu den anderen Männerfiguren der Operette steht, positiv dargestellt

¹⁵⁵ Linhardt 1997, S. 109.

¹⁵⁶ Hierbei ist anzumerken, dass die Hose für die Frau um 1950 noch immer keine Alltagskleidung war. Kurt Zerzawy hat der Darlegung der Hose als Frauenkleidung ein ganzes Kapitel gewidmet: siehe Zerzawy 1950, S. 25–44.

Zerzawy stellte aber fest, dass die Bezeichnung „Hosenrolle“ nicht auf in gebräuchliche und modische Damenhosen gekleidete Darstellerinnen anzuwenden wäre, sondern dass die Hose eine bestimmte Aufgabe erfüllen müsse, die über das Modische hinaus gehe, und von charakterisierender oder erotischer Art sein müsse. (Zerzawy 1950, S. 216.)

¹⁵⁷ Zerzawy 1950, S. 24.

¹⁵⁸ Haas 1993, S. 661.

¹⁵⁹ Krafka, Elke: „Die Hosenrolle am Theater – Kostümierung oder Grenzüberschreitung?“, in: Stoll, Andrea | Wodtke-Werner, Verena (Hrsg.): *Sakkoräusch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund: Edition Ebersbach 1997, S. 42.

¹⁶⁰ Haas 1993, S. 661.

wird, und als Identifikationsfigur gelten kann) und empfindsamen Männertypen (dem lyrischen Held) unterschied.¹⁶¹

Man könnte noch die Unterteilung der Hosenrollen hinsichtlich Qualität und Quantität unterscheiden: Die männliche Hauptrolle als Hosenrolle, eine männliche Nebenrolle als Hosenrolle oder Hosenrollen im weiblichen Kollektiv wie zum Beispiel einer Gruppe Studenten, Soldaten, Matrosen, etc., die keine handlungstragende Rolle spielen, sondern lediglich dekorative Funktion haben. Meist waren die Einsätze des weiblichen Ensembles vielmehr dem Regisseur als dem Autor bzw. Komponisten zuzuschreiben.¹⁶² Marion Linhardt widmete dem weiblichen Ensemble im Hosenbein ein ganzes Kapitel.¹⁶³ Sie beschrieb den Einsatz der Präsentation des weiblichen Körpers auf der Bühne im Kollektiv, der optisch zu besonderen Passagen führe: Durch Synchronisierung (durch Uniformierung und Bewegung) potenziere sich der Effekt des erotischen Reizes durch das Damenbein in der Gruppe.¹⁶⁴ Dabei verliere die Frau ihre Individualität und werde auf das erotisierende Potential ihres Körpers reduziert.¹⁶⁵

Antonie Link 1872–76

Nach ihrem Debut war Antonie Link noch weitere zwei Male bis Jahresende als Student Frinke in *Flotte Bursche* auf der Bühne des Carl-Theaters zu sehen und schon am 25. Dezember 1872 durfte sie sich in einer zweiten Rolle dem Publikum im Rahmen einer Benefizvorstellung für den Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ präsentieren. Zu diesem Anlass wurden im Theater an der Wien drei Werke von Mitgliedern der Ensembles des Theaters an der Wien, des Stadttheaters und des Carl-Theaters geboten; darunter auch *Die schöne Galathée*, eine einaktige komisch-mythologische Operette¹⁶⁶ Suppés in der Tradition der parodistisch-mythologischen Operetten Offenbachs. In diesem Stück wurde Antonie Link die Rolle des Ganymed (abermals eine Hosenrolle) zugeteilt und sie durfte somit gemeinsam mit Marie Geistinger (Galathée) auftreten. Die Hosenrolle Ganymed unterscheidet sich grundlegend von der des Frinke. Liegt das erotische Potenzial der Studenten in *Flotte Bursche* ausschließlich in der Präsentation des Frauenkörpers im taillierten Kostüm und

¹⁶¹ Linhardt 1997, S. 112–115.

¹⁶² Zerzawy 1950, S. 141.

¹⁶³ Siehe Kapitel „Exkurs: Das weibliche Ensemble“, in: Linhardt 1997, S. 160–166.

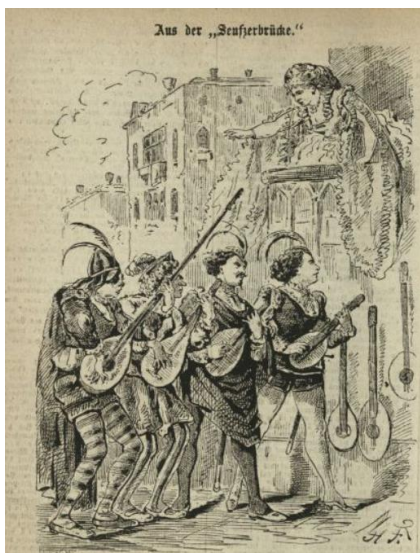
¹⁶⁴ Linhardt 1997, S. 129f.

¹⁶⁵ Ebda., S. 164.

¹⁶⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 1. Jänner 1873.

in enger Hose, so erhält Ganymed eine weitaus pikantere Funktion – nämlich jene, die sich in der Beziehung zur weiblichen Hauptdarstellerin entfaltet. Die zum Leben erweckte Statue Galathée verführt nicht nur die männlich besetzten Rollen ihres Bildhauers Pygmalion und des Kunstliebhabers Mydas, sondern auch Pygmalions Diener Ganymed. Durch die Annäherung der Frau an den weiblich besetzten Mann entsteht eine doppeldeutige erotische Interpretationsmöglichkeit. Einerseits gaukelt das Libretto einen heterosexuellen Akt vor, andererseits sind deutlich zwei weibliche Körper auf der Bühne zu sehen, was Anstoß zu jedweder erotischen Fantasie gibt. Die Wandlung vom Studenten zum mythologischen Faktotum gelang. Von der Presse wurde die Leistung Antonie Links durchwegs gelobt.¹⁶⁷ Die schöne Galathée sollte auch den Höhepunkt des Silvesterabends im Carl-Theater bilden, aber aufgrund einer Erkrankung von Hermine Meyerhoff,¹⁶⁸ die die Galathée spielen sollte, musste die Aufführung auf den nächsten Tag warten und blieb auch vorerst die einzige bis August 1875.

Der nächste Auftritt Antonie Links fand erst über einen Monat später statt. Am 5. Februar 1873 war sie in ihrer ersten weiblichen Rolle auf der Bühne des Carl-Theaters zu sehen: als Baronin Gondremark in Offenbachs burlesker Operette¹⁶⁹ *Pariser Leben*. Es blieb vorerst bei dieser einen Aufführung bis die nächste Hosenrolle für Antonie Link auf ihren Auftritt wartete. Dieses Mal war es der Page Amoroso in



Offenbachs *Die Seufzerbrücke*, der durch Antonie Link verkörpert wurde. Die Erstaufführung in der neuen Besetzung fand am 8. Februar 1873 statt. In dem Verwirrspiel um den Dogen von Venedig stellt Amoroso einen tollkühnen Jüngling, der der Tradition der Pagen-Hosenrollen der Oper entspringt, dar. Er verleiht seiner Kühnheit unter anderem durch ein Verhältnis mit

Abbildung 5: Skizze von Catarina Cornarina und ihren Verehrern – ganz rechts: Antonie Link in der Hosenrolle des Amoroso (aus: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/43 (13. Februar 1873), S. 4).

¹⁶⁷ Siehe *Die Presse. Abendblatt* 25/356 (27. Dezember 1872), S. 4; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 2997 (27. Dezember 1872), S. 3; *Morgen-Post* 22/355 (27. Dezember 1872), S. 6; *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 297 (27. Dezember 1872), S. 1195; „Theater an der Wien“, in: *Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes* 28/357 (28. Dezember 1872); „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt*. 16/357 (28. Dezember 1872), S. 5; Grimm, Thomas: „Feuilleton. Von ‚unserm‘ Abende“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 10/109 (29. Dezember 1872), S. 1f.

¹⁶⁸ Siehe z.B. „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 27/1 (1. Jänner 1873), S. 5, und Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettell, 31. Dezember 1872, handschriftliche Notiz.

¹⁶⁹ Kategorisierung lt. *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 9/35 (5. Februar 1873), S. 8.

Catarina Cornarina (dargestellt durch Hermine Meyerhoff), der Gattin des Dogen, Ausdruck. Auch diese Rolle wurde für Antonie Link zum Erfolg. Die Kritiker lobten „ihr vielversprechendes Talent“¹⁷⁰ und ihren Gesang¹⁷¹. Ihr Spiel „fern jeder Affektirtheit“¹⁷² wurde einerseits vom *Illustrierten Wiener Extrablatt* gelobt; andererseits vom Wiener Salonblatt als „zu steif“¹⁷³ kritisiert und die *Blätter für Theater, Musik und Kunst* wünschten sich ein „minder realistisches Spiel“¹⁷⁴.

Neben Amoroso gibt es noch zwei weitere, weit weniger pikante Hosenrollen in *Die Seufzerbrücke*: einen Gondelführer und den öffentlichen Ausrufer Cascadetto. Man kann hier aber nicht von dem Effekt des Damenbeins im Ensemble sprechen. Es handelt sich um drei eigenständige Rollen.

Bereits am 15. Februar 1873 war Antonie Link in ihrer nächsten Hosenrolle zu sehen: Rodrigo im komischen Liederspiel¹⁷⁵ *Die schöne Spanierin* mit Musik von W. C. Löw (der Textdichter ist unbekannt). Das einaktige Stück konnte sich immerhin neun Abende in Folge am Spielplan halten und wurde auch später immer wieder zur Aufführung gebracht.



Abbildung 6: Antonie Link auf dem Titelblatt des Satiremagazins *Die Bombe* (aus: *Die Bombe* 3/13 (23. März 1873), Titelblatt).

In der Zwischenzeit wurde am Carl-Theater die nächste große Operette vorbereitet, sodass am 15. März 1873 Charles Lecocqs burleske Operette¹⁷⁶ *Hundert Jungfrauen* in Wien erstaufgeführt werden konnte. Das Werk ist ein buntes Spektakel, in dem die Frau eines französischen Edelmanns gemeinsam mit einer österreichischen Fabrikantengattin aus Krems in London auf ein Schiff mit 98 Jungfrauen gelangt, die als Geschenk an die männlichen Kolonisten auf „die grüne Insel“ gebracht werden. Glücklicherweise erspähen die Gatten das Unglück, paddeln dem Schiff nach und können ihre Frauen retten. Da es zu wenige Frauen auf der Insel gibt, kommt es zum Aufstand, den die Rebellen für sich entscheiden können und mit einer gewissen Gewieftheit gelingt es dem

¹⁷⁰ „Theater“, in: *Die Presse* 26/39 (9. Februar 1873), S. 6.

¹⁷¹ „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/39 (9. Februar 1873), S. 3, und „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/7 (16. Februar 1873), S. 78.

¹⁷² „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/39 (9. Februar 1873), S. 3.

¹⁷³ „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/7 (16. Februar 1873), S. 78.

¹⁷⁴ „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/7 (14. Februar 1873), S. 26.

¹⁷⁵ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 15. Februar 1873.

¹⁷⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 15. März 1873.

französischen Edelmann zum Gouverneur der Insel ernannt zu werden. In dieser Operette gibt es nicht nur die Hosenrolle des Schiffskadetten Henrik (verkörpert durch Antonie Link), der dem Publikum die ganze Zeit über als Mann in Erscheinung tritt, sondern auch zwei Rockrollen. Der französische Edelmann Anatol von Guillenbois und der Kremser Senffabrikant Rumpelmeier verkleiden sich nach der Ankunft auf der Insel als Frauen, was zu einer ungewöhnlichen Konstellation auf der Operettenbühne führt. Da die beiden verkleideten Männer wie die Jungfrauen, die sich auf dem Schiff befanden, an die Kolonisten verlost werden, kommt es zur Annäherung der beiden an andere Männer. Die Darstellung erotischer Handlungen zwischen zwei Männern auf der Bühne entsprach jedoch nicht der Ästhetik der Zeit und war nur unter größter Parodie möglich. Gleich die erste Annäherung, als die zugelosten Kolonisten die verkleideten Männer küssen wollten, fand brutal mit einer Ohrfeige sein Ende. Die Hosenrolle in *Hundert Jungfrauen* ist eine Episodenrolle ohne handlungstragende Funktion. Sie kann zwischen den Jungfrauen und den heiratswütigen Insulanern als Bote gesehen werden.

Das offenerzige Werk löste beim Illustrierten Wiener Extrablatt Kopfschütteln über „eine Serie höchst gewagter Szenen, eine Blumenlese, noch nie dagewesener Zweideutigkeit“¹⁷⁷ aus. Die Ablehnung wurzelt zum Teil auch in der französischen Herkunft des Werkes, gegen die nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges immer häufiger kritische Stimmen laut wurden. So hieß es das Libretto betreffend zum Beispiel: „Ist der Unsinn auch fürchterlich groß,/Liegt ja nichts dran! Schreibt’s ja ein Franzos!“¹⁷⁸ oder: „[...] so würde man den Wiener sofort in’s Irrenhaus bringen, beim Franzosen findet man es amüsant.“¹⁷⁹

Von den Leistungen des Komponisten und des Ensembles waren die Kritiker aber überzeugt. In Antonie Link sah das *Extrablatt* eine würdige Nachfolgerin Anna Grobeckers.¹⁸⁰ Auch andere Kritiker lobten ihren Gesang¹⁸¹, sowie ihr Spiel¹⁸². Auf die dekorative Funktion der Hosenrolle machten die *Blätter für Theater, Musik und Kunst*

¹⁷⁷ „Neue Freie Theaterzeitung. Hundert Jungfrauen“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/76 (18. März 1873), S. 4.

¹⁷⁸ Ebda.

¹⁷⁹ „Theater-Woche“, in: *Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen* 42/13 (22. März 1873), S. 12.

¹⁸⁰ „Neue Freie Theaterzeitung. Hundert Jungfrauen“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/76 (18. März 1873), S. 4.

¹⁸¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 434 (16. März 1873), S. 6; „Carl-Theater“, in: *Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes* 9/74 (16. März 1873), S. 2; „Hundert Jungfrauen“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 436 (18. März 1873), S. 8; Arnold, C: „Hundert Jungfrauen“, in: *Morgen-Post* 23/76 (18. März 1873), S. 2; „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/12 (21. März 1873), S. 47; und „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/12 (23. März 1873), S. 141.

¹⁸² „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 434 (16. März 1873), S. 6.

aufmerksam, indem sie das „schmucke“ Aussehen Antonie Links als Matrose lobten.¹⁸³ Auch das Satireblatt *Die Bombe* bemerkte: „Was ihr übrigens vortrefflich paßt, nämlich nicht die Rolle, sondern das Beinkleid“, obwohl *Die Bombe* Antonie Link lieber in einer anderen Rolle, in der sie ihr erotisches Potenzial besser verwirklichen hätte können, gesehen hätte.¹⁸⁴ Die Operette wurde vom Publikum gut aufgenommen. Nach 18 Aufführungen an aufeinanderfolgenden Abenden ging sie für längere Zeit in das Repertoire des Carl-Theaters über.

Parallel zu ihrer Tätigkeit am Carl-Theater nahm Antonie Link immer noch bei Prof. Laufer Gesangsunterricht. Am 23. März 1873 trat sie in einer Matinée in dessen Wohnung gemeinsam mit anderen seiner Schüler auf und gab zwei Lieder von Schubert und Schumann zum Besten. Außerdem sang sie ein Duett mit dem Kunstmäzen Dr. Eltz.¹⁸⁵

Rund um Ostern 1873 fehlen sämtliche Aufzeichnungen über die Aktivitäten Antonie Links. Die Theaterzettel verraten lediglich einen Auftritt als Rodrigo in *Die schöne Spanierin* am 9. April 1873 und einen als Frinke am 15. April 1873.

Am 26. April 1873 wurde Offenbachs dreiaktige burleske Operette¹⁸⁶ *Schneeball* in teilweise neuer Besetzung zur Aufführung gebracht. Antonie Link ergatterte dabei wieder eine Hosenrolle: den zuvor von Hermine Meyerhoff dargestellten Pelzhändler Schamyl. Abermals überzeugte sie die Rezensenten durch ihren Gesang.¹⁸⁷ Die Operette erregte wenig Aufsehen, sodass sie nur dreimal in Folge gegeben wurde.

Wenig Besseres kann man über *Wolfgang und Constanze*, eine von Franz von Suppé arrangierte Charakterskizze mit Gesang über Motive aus Mozarts Werken, schreiben. Sie schaffte es ab der Uraufführung am 3. Mai 1873 zu einer Reihe von vier Aufführungen. Es war nicht Mozart, den Antonie Link verkörperte. Die Rollen wurden konventionell besetzt. Antonie Link bekam die Rolle der Constanze. Die Rolle des Mozarts übernahm Direktor Franz Jauner. Die *Deutsche Zeitung* erkannte das Stück - wenn auch etwas zynisch - als das, was es offenbar war: „Es macht den Eindruck eines Gelegenheitsstückes, in dem Herr Jauner (Mozart) zeigen soll, daß er gut Clavier spielt,

¹⁸³ „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/12 (21. März 1873), S. 47.

¹⁸⁴ „Frl. Link“, in: *Die Bombe* 3/13 (23. März 1873), S. 80.

¹⁸⁵ „Matinée musicale bei Professor Laufer“, in: *Wiener Salonblatt* 4/13 (30. März 1873) S. 154.

Ein weiterer Hinweis, dass Antonie Link auch im Dezember 1873 noch in Gesangsausbildung bei Prof. Laufer war findet sich in „Wochenplaudereien“, in *Wiener Salonblatt* 4/50 (14. Dezember 1873), S. 634.

¹⁸⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 26. April 1873.

¹⁸⁷ „Theater- und Kunstschnitten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/115 (27. April 1873), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 475 (27. April 1873), S. 8; und „Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/18 (2. Mai 1873), S. 70.

und Fräulein Link (Constanze), daß sie auch sehr hübsch Mozart'sche Arien zu singen versteht.“¹⁸⁸

Das Programm des Carl-Theaters wechselte häufig und bot dem Publikum Abwechslung. Der Grund hierfür liegt wahrscheinlich im Börsenkrach von 1873, der im Schwarzen Freitag (9. Mai 1873) gipfelte. Die wirtschaftliche Lage der Stadt und ihrer Bewohner erlaubte es vielen nicht mehr, das Theater zu besuchen: „Einen merkwürdigen Anblick gewähren die Theater, sie sind außer der Hofoper – halb leer!“¹⁸⁹ Ein schneller Wechsel des Theaterprogramms könnte eine Taktik gewesen sein, die wenigen Besucher/innen, die noch kamen, stärker an das Theater zu binden. Außerdem könnte er Anreiz für Besucher/innen der Weltausstellung gewesen sein, sich während ihres Wien-Aufenthaltes öfter ins Theater zu begeben.

Am 17. Mai 1873 erschien nach längerer Zeit *Confusius IX* am Carl-Theaters. Es handelt sich hierbei um eine dreiaktige komische Operette¹⁹⁰ von Leo Delibes. Sie spielt am Hofe von Confusius IX. Gleich zwei Hosenrollen bietet diese Operette: eine kleine Pagenrolle (Fr. Giesrau) und Prinz Leo, Sohn des Alexibus XXIV. Da die Inhaberin der Rolle des Prinzen Fr. Stubel erkrankt war, bekam Antonie Link diese zugesprochen. Im Vergleich bemerkten die Kritiker eine deutliche Verbesserung in der Rolle durch Antonie Link.¹⁹¹ Aber die Besucher/innen-Situation hatte sich bislang nicht verbessert: „Sie [die Komiker] waren freilich gezwungen, toll und sinnlos durcheinander zu spielen, und zwar vor meist leeren Logen und nur wenig besetzten Bänken.“¹⁹² Nach zwei Vorstellungen wurde das Stück wieder abgelöst.

Gut drei Monate nach der letzten Aufführung gelangte Offenbachs *Die Seufzerbrücke* am 4. Juni 1873 wieder ins Programm. Die Schnelllebigkeit der Stücke offenbart sich dadurch, dass sich die Besetzung innerhalb der kurzen Zeitspanne erneuerte. Amoroso fiel Ida Jäger in die Hände. Antonie Link erhielt die zweite, inhaltlich weit weniger pikante Hosenrolle: den Ausrufer Cascadetto.

Mannschaft an Bord ist eine einaktige komische Operette¹⁹³ mit Musik von G. v. Zaytz, die sich bereits seit 1863¹⁹⁴ im Repertoire des Carl-Theaters befunden hatte. Sie ist ein

¹⁸⁸ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 482 (4. Mai 1873), S. 8.

¹⁸⁹ „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/19 (11. Mai 1873), S. 250.

¹⁹⁰ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 17. Mai 1873.

¹⁹¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 496 (18. Mai 1873), S. 8; und „Theater“, in: *Beilage zu Nr. 40 der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“* (18. Mai 1873), o. S.

¹⁹² „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/136 (18. Mai 1873), S. 9.

¹⁹³ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 10. Juni 1873.

¹⁹⁴ Roser 2007, S. 103.

Neu in Scene gesetzt.

Wasserschaft an Nord.

Königliche Operette mit Tanz in 1 Akt mit freier Be-
nützung der „English boatman songs“ von J. L.
Harish. Musik von C. von Zayd.

Bikhard, ehemals Wachtmeister,
seht Aufseher eines Trans-
portbaufes Hr. Treumann,
Bibiana, dessen Frau Hr. Schäfer,
Estermayer, Wundarzt Hr. Silberbrandt,
Hr. Hr. Link,
Hr. Hr. Blafel,
Hr. Hr. Rammel,
Hr. Hr. Partel,
Hr. Hr. Siree,
Hr. Hr. Wagginger,
Hr. Hr. Schäufser,
Hr. Hr.
Emma, dessen Tochter Hr. Ida Jäger,
Frau Luil Hr. Fischer,
Frau Starr, Nachbarinnen Hr. Weitenleithner,
Frau Blad, Hr. Schmidt.

Aufang halb 8 Uhr.

Endlich konnte im Juni 1873 das Theater wieder mit der 100. Aufführung der komischen Operette¹⁹⁵ Offenbachs *Die Prinzessin von Trapezunt* (am 24. Juni 1873) gefüllt werden. Die Gäste, zum Großteil angeblich Weltausstellungs-Besucher/innen, strömten in das Theater. Die *Neue Freie Presse* berichtete über ein „zahlreiches, zumeist aus Fremden bestehendes Publicum“¹⁹⁶, das *Fremden-Blatt* davon, dass das Haus „lange vor Beginn der Vorstellung total ausverkauft“¹⁹⁷ war. Antonie Link fiel die Rolle der Regine, der Tochter des Direktors einer Seiltänzergruppe und des Inhabers eines Wachsfiguren-Kabinetts, zu. Ihre Vorgängerin in der Rolle war Josephine Gallmeyer, mit deren Spiel Antonie Link sich nun messen lassen musste. Wie üblich überzeugte sie die Kritiker durch ihre Stimme.¹⁹⁸ Aber an ihrem Spiel wurde dieses Mal Kritik geübt.¹⁹⁹ Es wurde zu Mäßigung geraten, „denn dieses selbstbewußte Herumagiren auf der Bühne verleitet leicht zu unschönen Bewegungen.“²⁰⁰ Offenbar wurde ihre Darstellung seit Februar, als sie noch als zu steif kritisiert wurde, mit der Zeit lebendiger. Aber nicht nur Antonie Links Spiel wurde als zu offenherzig empfunden, auch das ihrer Kollegin Hermine

²⁰⁰ „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 27/178 (25. Juni 1873), S. 5.

Meyerhoff, die ihre Schwester Zanetta spielte.²⁰¹ Man kann nur mutmaßen, ob sich der Zeitgeist bereits in konservativere Züge kleidete; ob den Wiener Kritikern die Zur-Schau-Stellung ihrer Freizügigkeit vor dem fremden Publikum unpassend erschien; oder ob die Inszenierung nach dem Motto „Sex sells“ tatsächlich obszöner als normalerweise gestaltet worden war.

Der Monat Juli brachte für Antonie Link keine Neuigkeiten. Auffallend ist eine zehntätige Abwesenheit von der Bühne des Carl-Theaters. Am 13. Juli 1873 findet sich ein handschriftlicher Vermerk auf dem Theaterzettel: „Wegen Unpäßlichkeit des Frl. Link kann die für heute angekündigte Operette ‚Mannschaft an Bord‘ nicht gegeben werden [...]“.²⁰²

Direktor Franz Jauner setzte Antonie Link nicht nur für Operetten ein, sondern auch für Werke, die als „Liederspiel“, „Singspiel“, „Schauspiel“, oder „Volksstück mit Gesang“ beschrieben wurden, wobei die Grenze vom Sprechtheater zum Singtheater in jener Zeit sehr unscharf gezeichnet war. Die vom *Illustrierten Wiener Extrablatt* angekündigte Inszenierung von Friedrich Kaisers *Frau Wirthin* mit Antonie Link in der Titelrolle am 5. August 1873²⁰³ blieb jedoch aus. Dafür aber erhielt sie ihre erste Rolle in einer „Zukunftsposse“, als die *Tannhäuser*-Parodie, die seit fünf Jahren²⁰⁴ vom Spielplan verschwunden war und am 2. August 1873 zu neuem Leben erwachte. Die Musik stammte von Kapellmeister Karl Binder. Antonie Link konnte gleich an elf aufeinanderfolgenden Abenden das Publikum als Venus, Nymphe an einer unterirdischen Weinquelle, berauschen.²⁰⁵

An die Idee des erneuten Erfolgs mit altbewährtem Repertoire knüpfte auch die *Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters* an. In dem großen Quodlibet²⁰⁶ arrangierte Kapellmeister Franz von Suppé bekannte Rollen aus unterschiedlichsten Stücken aus dem Repertoire des Theaters zu einem Gesamtwerk. Natürlich kamen auch die Hosenrollen nicht zu kurz. Als Pagen und Soldaten (diese zum Teil auch männlich

²⁰¹ „[...] Fräulein Meyerhoff, welche mit widerwärtiger Absichtlichkeit Cancanbewegungen ausführte, welche einen ziemlichen Mangel weiblichen Anstandsgefühls voraussetzen. Auch eine minder zartfühlende Dame, meinen wir, müßte recht traurig gestimmt werden, wenn sie gezwungen wäre, derlei auf die unedelsten Instincte berechnete Bewegungen vor einem großen Publicum auszuführen [...] Da auch Damen das Theater besuchen, wäre ein minder emancipirtes Auftreten wol auf dem Platze.“ aus: „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/174 (26. Juni 1873), S. 10.

²⁰² Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 13. Juli 1873, handschriftliche Notiz.

²⁰³ „Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/202 (24. Juli 1873), S. 5.

²⁰⁴ „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/211 (2. August 1873), S. 9.

²⁰⁵ „[...] Fräulein Link, die ‚Venus‘ sah reizend aus [...]“ aus: „Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/212 (3. August 1873), S. 3.

²⁰⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 30. August 1873.

besetzt) betörten die Darstellerinnen die Zuschauer/innen mit der Zur-Schau-Stellung des Damenbeins in der Gruppe. Die Hosenrollen Antonie Links (Prinz Leo aus *Confusius IX* und Rodrigo aus *Die schöne Spanierin*) hatten Sonderstatus. Neben dem anonymen Pagen- und Soldatenkorps sind ihre Charaktere individuell.

Ignaz Schuster Zwirn (Lumpazi) Zwickl (alte Schachtel)	Hr. Matras
Direktor Carl als Staberl Poldl Magister Placide (Löwen Erwachen)	Hr. Blasel
Knierim (Lumpazi) Hans Stix (Orpheus)	Hr. Knaack
Valentin (Verschwender) Cacolet (Tricoche u. Cacolet)	Jauner
Flottwell (Verschwender) Pascha Rhododendron (Schöne Weiber v. Georgien)	Hr. Eppich
Galathee (Schöne Galathee) Gitana (Tromb-Alcazar)	Meierhoff
Prinz Leo (Confusius) Roderigo (Schöne Spanierien)	Frl. Link
Therese Krones als Jugend	Frl. Damhofer
Daphnis (Daphnis u. Chloe)	Frl. Gögginger
Chloe (Daphnis u. Chloe)	Frl. Jäger
Kaca (Hundert Jungfrauen)	Fr. Schäfer
Pepka (Hundert Jungfrauen)	Frl. Stummer
Käthe (Hundert Jungfrauen)	Frl. Kannet
Hanne (Hundert Jungfrauen)	Frl. Brückner
Leim (Lumpazi) Brididik (Hundert Jungfrauen)	Hr. Küstner
Bellrose (Hr. u. Madm. Denis)	Hr. Urban
Tinterl (Servinus)	Her Röhring
Dangelhammer (Wort an den Minister)	Hr. Kracher
Flaminio, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Fr. Maar
Finochini, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Fr. Blasel
Beoghetto, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Sirée
Alberti, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Korner
Belaro, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Partik
Riccardi, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Geiger
Fernando, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Müller
Luigi, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Andrich
Ernesto, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Gaßner
Francesco, Page aus Prinzessin von Trapezunt	Frl. Holzgärnter
Brindamour, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Frl. Seeburg
Jolicoeur, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Fr. Mettenleithner
La Veleur, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Frl. Heinlein
Moustache, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Frl. Alberti
La Ramée, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Souwent
Groscanon, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Körbler
Haricot, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Hoffmann
Dragonet, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Clostig
Bombardon, Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Goldenberg
Soldat der Schaarwache aus Monsieur u. Madame Denis	Hr. Grünfeld

Abbildung 8: Besetzung von Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters (Hosenrollen in Fettdruck); aus: Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel vom 30. August 1873, transkribiert von der Verfasserin.

Das Werk wurde zwar nur dreimal in Folge gegeben, aber immer wieder aufgegriffen, sodass ab seiner Uraufführung am 30. August 1873 bis Ende September 14

Aufführungen stattfanden und Antonie Link bis Jahresende insgesamt 24-mal in ihrer Doppelrolle zu sehen war.

Ein kurzes Intermezzo für Antonie Link war die Hauptrolle als Annamirl in Castellis einaktiger Posse mit Gesang²⁰⁷ *Die Schwoagerin*, in der sie 1873 viermal zu sehen war (wobei die Posse auch in den beiden darauffolgenden Jahren immer wieder am Programm des Carl-Theaters auftauchte). Es handelt sich um ein älteres Werk im Repertoire des Theaters, das in neuer Besetzung zur Aufführung gebracht wurde. *Die Presse* und das *Neue Fremden-Blatt* berichteten, dass Kapellmeister Johann Brandl extra für Antonie Link eine Gesangseinlage „Der liebe Bua“ komponiert hatte,²⁰⁸ die am 27. September 1873 uraufgeführt wurde.

Am 10. Oktober 1873 fiel Antonie Link aus unbekannten Gründen in Ohnmacht.²⁰⁹ Sie wurde nach Hause gebracht und trat bis einschließlich 20. Oktober 1873 nicht im Carl-Theater auf.²¹⁰ War Antonie Link bisher Liebling des Publikums, so wurden jetzt auch ihr weniger gut gesinnte Stimmen laut. Wie etwa das Wiener Salonblatt, das den Grund ihrer Krankheit folgendermaßen erläuterte: „Frl. Link im Carl-Theater, welche den hiesigen Theaterdirectoren gleicht, die bei den geringsten Erfolgen vor Arroganz mit dem Kopf gegen den Stephansturm rennen, ist, da sie unlängst nach einer Arie nicht applaudirt wurde, vor Aerger krank geworden [...]“.²¹¹

Rechtzeitig zum hohen Besuch Seiner Majestät des Deutschen Kaisers in Begleitung des Großherzogs und der Großherzogin von Baden war Antonie Link wieder auf den Beinen bzw. als Regine in *Die Prinzessin von Trapezunt* auf der Bühne, um von Kaiser Wilhelm persönlich mit Beifall ausgezeichnet zu werden.²¹²

²⁰⁷ Kategorisierung lt. *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 9/266 (27. September 1873), S. 8.

²⁰⁸ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/265 (26. September 1873), S. 9; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 9/265 (26. September 1873), S. 5.

²⁰⁹ „Im Carltheater wurde Frl. Link, die den Fricke in der Operette „Flotte Bursche“ spielte, auf der Bühne, während sie das Engländer-Couplet sang, plötzlich von einer Ohnmacht befallen. Hinter die Coullissen gebracht, gelang es, das Fräulein bald wieder in's Leben zurückzurufen. Der weitere Part, den Frl. Link zu singen hatte, fiel aus und wurde die Operette so zu Ende gespielt. Frl. Link wurde in einem Fiaker in ihre Wohnung überführt.“ aus: *Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 27/280 (11. Oktober 1873), o. S.

²¹⁰ Die Theaterzettel vom 11., 14. und 18. Oktober 1873 sind mit dem handschriftlichen Vermerk „Frl. Link krank dafür Frl. A. Jäger“ bzw. „Frl. Link krank dafür Frl. Damhofer“ bedacht. (Siehe Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11., 14. und 18. Oktober 1873, handschriftliche Notizen.)

²¹¹ „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/42 (19. Oktober 1873), S. 538f.

²¹² Siehe „Der deutsche Kaiser in Wien“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 651 (22. Oktober 1873), S. 4.

Hier sei auch kurz die Atmosphäre rund um den hohen Besuch im Theater, aus genanntem Artikel zitiert, wiedergegeben: „Bei Beginn des zweiten Actes erschien Kaiser Wilhelm in Begleitung des Großherzogs und der Großherzogin von Baden. Wie Ein Mann erhob sich das Publicum und brach in Hochrufe aus. Der

In diesem Jahr brachte Antonie Link nur mehr zwei weitere – für sie neue – Rollen zur Aufführung. Bei der ersten handelte es sich um die zweite Unbekannte im einaktigen Festspiel²¹³ *Einst und jetzt* von Anton Langer mit Musik vom Kapellmeister Johann Brandl, das zum 25. Regierungs-Jubiläum von Kaiser Franz Josef I am 1. und 2. Dezember 1873 aufgeführt wurde. Die beiden „Unbekannten“ entpuppen sich als Nymphen, die die bislang 25-jährige Regierungszeit Revue passieren lassen. Das Stück kulminierte in einer Präsentation der von bengalischen Feuern beleuchteten Büste des Kaisers während die Volkshymne erklang. Dadurch, dass das Festspiel konkret auf den Anlass zugeschnitten worden war, fiel es nach den beiden Aufführungen wieder aus dem Spielplan.

Bei der zweiten Rolle handelte es sich um Donna Fiamina Wurprahall, Gattin der Titelrolle in der neuinszenierten, einaktigen musikalischen Burleske²¹⁴ *Flodoardo Wuprahall* von Kapellmeister C. F. Conradin. Das Stück stammte aus dem Repertoire des Kaitheaters, wo es sich großer Beliebtheit erfreute.²¹⁵ Doch an diesen Erfolg konnte es nicht mehr anknüpfen, sodass es nach zwei Aufführungen (15. und 16. Dezember 1873) wieder abgesetzt wurde.

Danach musste Antonie Link wegen Unpässlichkeit ihren Auftritt am 17. Dezember 1873 kurzfristig absagen²¹⁶ und blieb bis einschließlich 26. Dezember 1873 der Bühne fern.

Wie es Direktor Jauners Eigenart war, die großen Premieren immer zu Jahres- und nicht zu Saisonbeginn zu bringen,²¹⁷ wartete die dreiaktige Operette²¹⁸ *Angot, die Tochter der Halle* von Charles Lecocq am 3. Jänner 1874 auf ihre Erstaufführung. Die Operette wurde umfangreich vorbereitet. Direktor Jauner hatte bereits im März des Vorjahres eine Reise nach Paris unternommen, um sich dort *La fille de Madame Angot* anzusehen.²¹⁹ Angeblich hatte er auch die beiden zukünftigen Hauptdarstellerinnen Hermine Meyerhoff (Clairette Angot) und Antonie Link (Mademoiselle Lange) aus dem gleichen

Kaiser und das großherzogliche Paar verneigten sich. Mit regen Interesse folgten sie der Vorstellung bis zum Schluß.“

²¹³ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Dezember 1873.

²¹⁴ Kategorisierung lt. „Theater für heute Abend“, in: *Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)* 27/342 (15. Dezember 1873), S. 8.

²¹⁵ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3317 (18. November 1873), S. 6.

²¹⁶ „Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 27/345 (18. Dezember 1873), S. 6.

²¹⁷ Kromer, Julius: *Franz von Suppé. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Dissertation Universität Wien 1941, S. 164, und Schneidereit 1977, S. 115.

²¹⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 3. Jänner 1874.

²¹⁹ „Neue freie Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/81 (23. März 1873), S. 4.

Grund nach Paris gesandt.²²⁰ Wann dies gewesen sein soll, ist unklar. Ein möglicher Zeitraum wäre zwischen dem 8. und 30. November 1872 gewesen, da in dieser Zeit die Komödie²²¹ *Andrea* von Victorien Sardou aufgeführt wurde, und keiner der beiden eine Rolle in diesem Stück zugewiesen worden war. Dies könnte sich auch ausgehen, wenn der vom *Neuen Fremden Blatt* berichtete Besuch von Antonie Link am Künstlerabend im Musikvereinssaal am 15. November 1873²²² in der Tat stattfand.

Im Mittelpunkt der im Jahre 1797 spielenden Handlung steht Clairette Angot, die, von ihren Eltern nicht anerkannt, von sämtlichen Männern und Damen der Halle in Paris aufgezogen wird, und sich, als sie ins heiratsfähige Alter kommt, in einige Verstrickungen begibt.

Wie auch schon bei den Hundert Jungfrauen wurde das teilweise schwache Libretto kritisiert („der Mangel einer guten, künstlerisch geordneten und fesselnden Handlung“²²³), ohne zu vergessen, sich über seine französische Herkunft herablassend zu äußern:

„[...] so daß es scheint, das Librettisten-Trifolium Clairville, Sirandin und Koning hätten nur zur Geschichte gegriffen, weil sie es mit einer andern Leidenschaft der Franzosen, dem Chauvinismus, versuchen wollten, nachdem der Leichtsinn an und für sich, in den Operetten schon zu weit getrieben und ausgenützt worden ist.“²²⁴

Einige Kritiker erkannten aber den Grund, warum das Libretto in Wien weniger gut als in Paris aufgenommen worden war, in den unterschiedlichen politischen Situationen der beiden Städte.²²⁵ Was die Musik Lecocqs anbelangt, so überzeugte sie die Rezensenten,²²⁶ „wenn auch nicht als Kunstwerk betrachtet“²²⁷. Antonie Links Stimme wurde abermals gelobt,²²⁸ außerdem ihre „imposante Erscheinung“²²⁹. Obwohl es sich

²²⁰ „Neue freie Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/260 (21. September 1873), S. 4.

²²¹ Kategorisierung lt. *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 9/307 (8. November 1873), S. 8.

²²² „Theater, Kunst und Literatur“ in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 9/316 (18. November 1873), o. S.

²²³ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8.

²²⁴ Ebda.

²²⁵ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3362 (4. Jänner 1874), S. 8; und „Vom Carltheater“, in: *Beilage zu Nr. 723 der „Deutschen Zeitung“ vom 6. Januar 1874* 723 (6. Jänner 1874), S. 6.

²²⁶ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3362 (4. Jänner 1874), S. 8; Grimm, Thomas: „Feuilleton. Unter dem Directorium“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/2 (4. Jänner 1874), S. 2; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 3 (5. Jänner 1874), S. 2; „Vom Carltheater“, in: *Beilage zu Nr. 723 der „Deutschen Zeitung“ vom 6. Januar 1874* 723 (6. Jänner 1874), S. 6; und „Carl-Theater“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 10/6 (6. Jänner 1874), o. S.

²²⁷ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8.

²²⁸ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3362 (4. Jänner 1874), S. 8; und „Theater, Kunst

bei Mademoiselle Lange nicht um eine Hosenrolle handelt, fand man dennoch das passende Kleid für Antonie Link, um Bein zu zeigen. Thomas Grimms Kritik stellt beispielhaft dar, welches Verlangen der Anblick des Damenbeins in seinen Betrachtern auslösen kann:

„Es [Das Kleid] ist zwar auch etwas ‚hellenisch‘ angekränkt, aber wenn dieses Kleid in Affect kommt, zeigt es uns ein Bein, ein Bein – ich hoffe, es später noch berühren zu können. [...]. Und wenn man zu dem Allen noch die prachtvollte Erscheinung des Fräuleins rechnet, dieses berückende Kleid und das herrliche nur von Zeit zu Zeit sichtbare – sprechen wir von etwas Anderem!“²³⁰

Und endlich wurde auch ihr „das Maß des Schönen nie überschreitendes Spiel“²³¹ gelobt²³². Die Operette, die große Premiere des Jahres, war abgesehen von Antonie Links Kleid ein Schritt in der Wandlung von der Bevorzugung der frivolen, burlesken Operette hin zur konservativen, sentimental Operette. Die „Rückkehr zum Anständigen, das Verschwinden der Regellosigkeit“²³³ wurde von der *Presse* bemerkt.²³⁴ Die Operette hatte vollen Erfolg und wurde gleich 17-mal in Folge gegeben. Bereits am 22. Februar 1874 erlebte sie die 50. Aufführung; am 13. August 1874 die hundertste, der auch Erzherzog Wilhelm beiwohnte²³⁵. Bis dahin wurde Mademoiselle Lange allein 74-mal von Antonie Link gespielt.²³⁶ Direktor Franz Jauner bewilligte ihr sogar ein

und Literatur“, in: *Morgen-Post* 24/4 (4. Jänner 1874), o. S.; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 3 (5. Jänner 1874), S. 2; „Vom Carltheater“, in: *Beilage zu Nr. 723 der „Deutschen Zeitung“ vom 6. Januar 1874* 723 (6. Jänner 1874), S. 6; „Carl-Theater“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 10/6 (6. Jänner 1874), o. S.; und Arnold, C.: „Angot, die Tochter der Halle“, in: *Morgen-Post* 24/6 (6. Jänner 1874), o. S.

²²⁹ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3362 (4. Jänner 1874), S. 8.

²³⁰ Grimm, Thomas: „Feuilleton. Unter dem Directorium“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/2 (4. Jänner 1874), S. 2. Vergl. auch Arnold, C.: „Angot, die Tochter der Halle“, in: *Morgen-Post* 24/6 (6. Jänner 1874), o. S.

²³¹ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8.

²³² „Das Fräulein hat erst gestern gezeigt, welch‘ bedeutendes Talent in ihm schlummert, [...] das decente und doch keine Nuance übersehende Spiel [...]“ (Grimm, Thomas: „Feuilleton. Unter dem Directorium“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/2 (4. Jänner 1874), S. 2.) Siehe auch: „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 24/4 (4. Jänner 1874), o. S.; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 3 (5. Jänner 1874), S. 2; „Vom Carltheater“, in: *Beilage zu Nr. 723 der „Deutschen Zeitung“ vom 6. Januar 1874* 723 (6. Jänner 1874), S. 6; und Arnold, C.: „Angot, die Tochter der Halle“, in: *Morgen-Post* 24/6 (6. Jänner 1874), o. S.

²³³ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8.

²³⁴ Vergl. auch *Wiener Sonn- und Montagszeitung*: „Aber, daß ich es Ihnen nur gestehe, meine Angst, daß zu viel Decolltirte in dem Stücke vorkommen würde, war ganz umsonst.“ (Grimm, Thomas: „Feuilleton. Unter dem Directorium“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/2 (4. Jänner 1874), S. 2.); und *Wiener Zeitung*: „[...] sie [die Operette] erweckt berechnete Heiterkeit und reueloses Wohlgefallen.“ („Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 3 (5. Jänner 1874), S. 2.)

²³⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt, Morgenausgabe* 10/222 (14. August 1874), S. 4.

²³⁶ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 939 der „Deutschen Zeitung“ am 14. August 1874* 939 (14. August 1874), S. 5.

außerordentliches Benefiz, das am 28. Jänner 1874 stattfand.²³⁷ Für ihr reguläres Benefiz am 28. November 1874 wählte sie ebenso die *Angot* (133. Aufführung).²³⁸ Zur Feier der 140. Vorstellung (29. Dezember 1874) beehrte Charles Lecocq das Carl-Theater mit seiner Anwesenheit.²³⁹ Ein weiterer Hinweis auf die Beliebtheit des Werkes ist, dass das Strampfer-Theater ab November 1874 eine Parodie der *Angot*, nämlich *Angot an der blauen Donau* (Text von F. Zell und Musik von Kapellmeister Karl Pleininger) inszenierte. Dabei wurde die Parodie Antonie Links durch Felix Schweighofer in höchsten Tönen gelobt: „Schweighofer brachte es bis zur Porträt- Caricatur. Sein Mezzo-Sopran fand die stürmischste Anerkennung [...]“²⁴⁰ Dies wiederum lässt Rückschlüsse auf die Verknüpfung der Rolle mit Antonie Link und ihre Popularität zu.

Ab dem 22. Jänner 1874 begannen sich Emilie Jauner-Krall und Antonie Link in der Rolle der Angot abzuwechseln. Laut der *Neuen Freien Presse* hätte es sich um ein einmaliges Ereignis zum Benefiz von Hermine Meyerhoff am 22. Jänner 1874 handeln sollen, aber da sich Antonie Link am darauffolgenden Tag unpässlich melden ließ, nahm sie die Rolle gleich wieder auf.²⁴¹

Zwischendurch war Antonie Link auch immer wieder auf der Konzertbühne zu erleben. So zum Beispiel am 7. Februar 1874 beim Konzert des Vereins der „Naßwalder“ beim „grünen Thor“, bei dem sie mehrere Lieder mit Klavierbegleitung zum Besten gab;²⁴² am Künstler-Abend im Musikvereinssaal mit Liedern von Schubert und Schumann und Duetten mit Frau Dustmann (Essers *Im Rosenbusch die Liebe schlief* und Schumanns *Ländliches Lied*);²⁴³ und auch am dritten Geselligkeitsabend des Vereins „Ausdauer“.²⁴⁴

²³⁷ Siehe u.a. „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3383 (25. Jänner 1874), S. 7.

²³⁸ „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/328 (29. November 1874), S. 5.

²³⁹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3715 (30. Dezember 1874), S. 6.

²⁴⁰ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 1030 der „Deutschen Zeitung“ am 14. November 1874* (14. November 1874), S. 5.

²⁴¹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3382 (24. Jänner 1874), S. 8.

Am darauffolgenden Tag meint die Neue Freie Presse: „Nur in der Besetzung ist eine kleine Aenderung eingetreten, indem die Rolle der Schauspielerin statt von der hübschen und stimmbegabten Fräulein Link von Frau Jauner im übertragenen Wirkungskreise dargestellt wird. Es ist jedoch keine Störung zu besorgen, da die resolute junge Sängerin in Folge der bereitwilligen Uebnahme der Rolle durch die Gemalin des Directors sofort plötzlich erkrankt ist.“ („Wiener Spaziergänger“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3383 (25. Jänner 1874), S. 6.)

²⁴² „Vereins-Nachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3398 (10. Februar 1874), S. 5.

²⁴³ „Tagesneuigkeiten“, in: *Deutsche Zeitung. Abendblatt* 791 (16. März 1874), S. 1.

²⁴⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 76 (18. März 1874), o. S.; und „Tagesneuigkeiten“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 77 (19. März 1874), S. 2.

Außerdem nahm sie – als Dame der Gesellschaft – gerne an Bällen teil, wie auch an den Bällen der „Concordia“ am 11. Februar 1874²⁴⁵ und am 3. Februar 1875.²⁴⁶

Auch am 13. Februar 1874 konnte Antonie Link wegen Unwohlseins nicht auftreten. Erst in der Garderobe kurz vor der Vorstellung der *Angot* meldete sie sich unpässlich.²⁴⁷ Emilie Jauner-Krall sprang wieder kurzfristig für sie ein und übernahm auch am nächsten Tag die Rolle. Am 6. März 1874 musste die *Angot* wegen Heiserkeit Antonie Links, die letztendlich zwei Tage andauerte, sogar abgesagt werden.²⁴⁸

Am 28. Februar 1874 kam es zur Uraufführung der einaktigen Posse mit Gesang²⁴⁹ *Cassis Pascha* mit Musik von Kapellmeister Johann Brandl. Wie die *Neue Freie Presse* schrieb, handelt es sich um „eine Posse, deren Helden französische Namen tragen und über Wiener Localvorgänge Couplets singen [...]“.²⁵⁰ Sie galt als schwaches Stück, das nur durch das „belebende Spiel“²⁵¹ der Darsteller lebte. Obwohl Antonie Links Rolle der elsässischen Amme Trinelle eine kleinere war, erntete sie von den Kritikern Lorbeeren.²⁵²

Zwischendurch war Antonie Link wieder mit einigen Liedern am 29. März 1874 im Konzert des Ersten Wiener Lebensrettungsvereins in den Blumensälen zu hören.²⁵³

Im Jahr 1874 trat Antonie Link viel öfter in Frauen- als in Männerkleidung auf der Bühne auf. Dies hat einerseits mit der Popularität der *Angot* zu tun und dementsprechend oft gegeben wurde, und andererseits damit, dass sieben ihrer zehn in diesem Jahr einstudierten Rollen weibliche Charaktere waren. Die nächste Hosenrolle, die für sie im Jahre 1874 die erste neue Hosenrolle war, wurde am 8. April zur Aufführung gebracht. Es handelte sich um Offenbachs *Die Prinzessin von Trapezunt*, in der sie bislang die Regine gespielt hatte. Ab nun war sie als Prinz Rafael in diesem Stück zu sehen. Die Kritiker waren begeistert. Sie wäre „in der Reihe der Darstellerinnen dieser Rolle die

²⁴⁵ „Der ‚Concordia‘-Ball“, in: *Beilage zu Nr. 759 der „Deutschen Zeitung“ vom 12. Februar 1874* 759 (12. Februar 1874), S. 5.

²⁴⁶ „Vom ‚Concordia‘-Balle“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/35 (4. Februar 1875), S. 7; und „Ballchronik“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 11/35 (4. Februar 1875), o. S.

²⁴⁷ „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/44 (14. Februar 1874), S. 3.

²⁴⁸ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3423 (7. März 1874), S. 7.

²⁴⁹ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 28. Februar 1874.

²⁵⁰ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3417 (1. März 1874), S. 7.

²⁵¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 24/59 (1. März 1874), o. S.

²⁵² „Fräulein Link zeigte sich in der kleinen Rolle der Elsässerin wieder als ein so feines schauspielerisches Talent, daß es einen anderen Wirkungskreis verdiente. Wir haben noch selten so viel charakterisierende Lebendigkeit der Darstellung mit so viel Anmuth vereint gesehen.“ („Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 49 (2. März 1874), S. 387.)

²⁵³ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 806 (31. März 1874), S. 6; und „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/89 (31. März 1873), S. 8.

vierte“ und „zugleich die beste“²⁵⁴ und „stellte diese ihre neue Rolle als eine nach jeder Richtung abgerundete Leistung hin“²⁵⁵.

Als Crescenz im ländlichen Singspiel²⁵⁶ *Die Bartolomäus-Nacht* mit Musik von Kapellmeister Johann Brandl trat Antonie Link erstmals am 30. April 1874 auf. Das einaktige Stück erregte wenig Aufsehen. Insgesamt gab sie die Crescenz in ihrer gesamten Karriere nur viermal.

Noch drastischer verhält es sich mit *Preciosa* im gleichnamigen Schauspiel von P. A. Wolff mit Musik von Carl Maria von Weber. Es wurde am 7. Mai 1874 unter Mitwirkung von k. k. Hofschauspieler/innen am Carl-Theater aufgeführt. Das Stück wurde nach seiner letzten Aufführung vor acht Jahren in der Hofoper zum ersten Mal wieder gebracht.²⁵⁷ Die Titelrolle, die von der k. k. Hofschauspielerin Johanna Buska dargebracht wurde, verkörperte in einer weiteren Aufführung am 10. Mai 1874 Antonie Link. Vor dem Hintergrund des Eindrucks, den die k. k. Hofschauspieler/innen Tage zuvor hinterließen, zeigten sich die Kritiker von der Leistung des Ensembles des Carl-Theaters enttäuscht.²⁵⁸ Das Stück wurde vom Spielplan des Carl-Theaters genommen.

Am 26. Mai 1874 wollte sich Antonie Link wieder einmal kurz vor der Vorstellung krank melden. Es handelte sich jedoch wieder um das Erfolgsstück *Angot*. Da auch Emilie Jauner-Krall nicht zur Verfügung stand, hätte eine Absage eine große finanzielle Einbuße für das Theater bedeutet. Also ließ sich Antonie Link zu einem Auftritt überreden. In Begleitung zweier Ärzte erschien sie am Theater und führte ihre Rolle mit Mühe zu Ende.²⁵⁹ Es folgte eine einwöchige Absenz von der Bühne.

²⁵⁴ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3455 (9. April 1874), S. 7.

²⁵⁵ „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/97 (9. April 1874), S. 5.

²⁵⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 30. April 1874.

²⁵⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/126 (8. Mai 1874), S. 5.

²⁵⁸ Siehe „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 107 (11. Mai 1874), S. 851; „Theater- und Kunstschriften“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/103 (12. Mai 1874), S. 8; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 847 der „Deutschen Zeitung“ vom 12. Mai 1874* 847 (12. Mai 1874), S. 5; und „Theater- und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3488 (12. Mai 1874), S. 6.

²⁵⁹ „Die gestrige Vorstellung am Carltheater – es war „Angot“ zur Aufführung bestimmt – drohte im letzten Augenblicke abgesagt zu werden. Es war nahezu 7 Uhr und das Theater in allen Räumen bereits überfüllt, da kam ein Bote von Fräulein Link, welcher meldete, daß die Darstellerin von den heftigsten Krämpfen befallen worden sei und unmöglich spielen könne. Die Verlegenheit der Regisseure war eine unbeschreibliche, da keine Möglichkeit vorhanden war, Frau Direktorin Jauner, die sich in St. Veit befindet, bis zum Beginne der Vorstellung herbeizuschaffen und eine Absage der Theaterkasse den größten Schaden zugefügt hätte. Es wurden nun alle Mittel der Ueberredungskunst aufgeboten, um Fräulein Link zu bewegen, dennoch zu spielen und in Begleitung zweier Aerzte fuhr die genannte Schauspielerin in's Theater. Sie bot jedoch im Verlaufe der ganzen Vorstellung ein klägliches Bild; sie konnte kaum stehen, stützte sich immer auf den zufällig auf der Bühne anwesenden Darsteller, markierte anstatt zu singen und zuweilen konnte sie kaum einige Worte hervorbringen. Es wurden die zwei ersten Akte mit Noth und Mühe zu Ende geführt und nach dem zweiten Akte entstand eine lange Pause, während welcher in der Damengarderobe ein ärztliches Konsilium abgehalten wurde, ob Fräulein Link im Stande

Als Benefizvorstellung für Kapellmeister Franz von Suppé wurde seine komische Zauberoperette²⁶⁰ *Die Frau Meisterin* neu in Szene gesetzt (Erstaufführung am 6. Juni 1874). Wie das *Neue Fremden-Blatt* berichtete, komponierte er für diesen Anlass ein neues Duett für Hermine Meyerhoff und Antonie Link und ein Couplet für Karl Blasel.²⁶¹ Antonie Link erhielt nach längerer Pause wieder eine Hosenrolle: Pierre, ein „schmucker Savoyarden-Knabe“²⁶².

Bevor sie ihren Sommerurlaub in diesem Jahr am 20. Juni antrat, konnte sie einen neuen Vertrag für vier Jahre mit der Direktion des Carl-Theaters unterschreiben.²⁶³ Ihren Urlaub musste sie allerdings am 28. Juni 1874 für eine Aufführung der *Angot*, der der Großfürst von Russland beiwohnte, unterbrechen.²⁶⁴ Den Urlaub nützte Antonie Link für einen äußerst erfolgreichen Gastauftritt am Stadttheater Graz, wo sie an drei Abenden zwischen dem 12. und dem 17. Juli 1874 zu sehen war.²⁶⁵ Außerdem sollte sie am 18. Juli 1874 am Künstlerabend in Baden bei Wien auftreten,²⁶⁶ doch *Die Presse* berichtete: sie „sang nicht, weil sie am Theater zu spät fertig wurde“²⁶⁷. Einen Auftritt konnte für diesem Abend jedoch nicht belegt werden. Der Urlaub war mit 21. Juli 1874 und einem Auftritt als Mlle. Lange in *Angot* wieder zu Ende. Danach folgte eine neue Rolle als Philippine in der Neuinszenierung der Operette²⁶⁸ *Der Meisterschuß von Pottenstein* von G. v. Zaytz ab 25. Juli 1874.

Danach kam eine Zeit der sich abwechselnden Wiederholung der bereits bekannten Stücke bzw. Rollen für Antonie Link bis zum 10. Oktober 1874, als die erste Premiere

sei, im dritten Akte zu singen. Endlich trat der Regisseur Herr Benedix vor die Rampe, theilte dem Auditorium mit, daß Fräulein Link trotz heftigen Unwohlseins das Zankduett im dritten Akte singen werde und bat um Nachsicht für die Darstellerin. So ward durch die Selbstverleugnung dieser Dame die Einnahme des Abends gerettet. [...] (*Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 28/143 (26. Mai 1874), S. 2.)

²⁶⁰ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 6. Juni 1874.

²⁶¹ „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/141 (23. Mai 1874), S. 4.

²⁶² „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3513 (7. Juni 1874), S. 7.

²⁶³ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/173 (25. Juni 1874), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, *Morgen-Post* 24/173 (25. Juni 1874), o. S.; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/173 (25. Juni 1874), S. 5; und „Kleine Chronik“, in: *Wiener Zeitung* 143 (25. Juni 1874), S. 2.

²⁶⁴ Siehe z.B. „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/175 (27. Juni 1874), S. 8.

²⁶⁵ Es ist unklar, welche Rollen sie spielte, da sich die Zeitungsartikel hier widersprechen:

„Landestheater in Graz. Sonntag den 12. Juli 1874“, in: *Grazer Volksblatt* 7/156 (12. Juli 1874), o. S.; „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/190 (13. Juli 1874), S. 4; „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/191 (14. Juli 1874), S. 3; „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3551 (16. Juli 1874), S. 6f; „Stadttheater“, in: *Grazer Volksblatt* 7/160 (17. Juli 1874), S. 3; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/195 (18. Juli 1874), S. 5.

²⁶⁶ „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/195 (18. Juli 1874), S. 3.

²⁶⁷ „Ein Künstlerabend in Baden“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/198 (21. Juli 1874), S. 9.

²⁶⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 25. Juli 1874.

der neuen Saison stattfand: das original Volksstücks mit Gesang²⁶⁹ *Mein Leopold* von Adolf L'Arronge und Musik vom Kapellmeister C. F. Condradin. Primär handelt das Stück vom wohlhabenden Schuhmachermeister Weigel, der zwei Kinder hat. Den Sohn verhätschelt er, die Tochter verstößt er ob ihres Bräutigams. Der Sohn jedoch treibt seinen Vater in den Ruin; die Tochter und ihr Ehemann helfen ihm wieder auf die Beine. Die Rezensenten beschrieben eine gute Aufnahme des (spieß-)bürgerlichen Stoffes durch das Publikum,²⁷⁰ sodass das Stück 16 Abende in Folge gespielt wurde. Der 12. Aufführung am 21. Oktober 1874 wohnten auch Erzherzog Wilhelm und der Kronprinz von Hannover bei.²⁷¹ Antonie Link erhielt in diesem Stück die Rolle der Emma, der Tochter des Rechnungsoffizials Willner, und wusste „durch ihr munteres, natürliches Spiel“²⁷² hervorzutreten.

Die nächste große Premiere im Herbst 1874 fand am 6. November statt. Es handelte sich um Jacques Offenbachs dreiaktige komische Operette²⁷³ *Schönröschen* (*La jolie Parfumeuse*), in der Antonie Link wieder in einer neuen Hosenrolle – der dritten und letzten für dieses Jahr – nämlich als Kunsttischler Bavolet, dem Bräutigam von Rose Michon, dem „Schönröschen“ (verkörpert durch Hermine Meyerhoff), zu sehen war. Es handelt sich hierbei wieder um eine pikante Hosenrolle, die durch die Annäherung an eine Frau ihr erotisches Potential entfaltet. Die Rolle „ist in engere Grenzen gebannt, als dem Publikum nach dem außergezeichneten Talent dieser trefflichen Sängerin lieb sein kann, doch kleidet sie die schmucke Pagentracht allerliebste.“²⁷⁴ Nach dem biedereren Volksstück ging das Carl-Theater mit *Schönröschen* wieder in eine anstößigere Richtung. Die *Deutsche Zeitung* bemängelte die „anwidernde Lascivität in der Ausführung“²⁷⁵ des ersten Aktes. Von anderer Seite aber wurden die Duette der beiden Damen Link und Meyerhoff gelobt.²⁷⁶ Auch diese Operette zog namhaftes Publikum ins Theater: so zum Beispiel Erzherzog Albrecht am 10. November 1874.²⁷⁷

Zum Abenteuer wurde ein Gastspiel am Deutschen Theater in Pest für Antonie Link. Sie sollte dort am 23. Dezember 1874 als Mlle. Lange in einer Vorstellung der *Angot*

²⁶⁹ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 10. Oktober 1874.

²⁷⁰ „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/83 (11. Oktober 1874), o. S.

²⁷¹ „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/290 (22. Oktober 1874), S. 2.

²⁷² „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/83 (11. Oktober 1874), o. S.

²⁷³ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 6. November 1874.

²⁷⁴ „Feuilleton. ‚Schönröschen‘“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/307 (8. November 1874), S. 3.

²⁷⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 1023 der „Deutschen Zeitung am 7. November 1874“* 1023 (7. November 1874), S. 5.

²⁷⁶ „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/306 (7. November 1874), S. 6.

²⁷⁷ „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/310 (11. November 1874), S. 4.

aufzutreten. Am Nachmittag des 22. Dezember nahm sie einen Zug von Wien nach Pest, aber aufgrund der Schneeverwehungen auf der Bahnstrecke wurde der Zug in Preßburg angehalten. Unklar war, ob eine Weiterreise möglich war. Es kam zu einer turbulenten Nacht mit wenig Schlaf. Es gelang ihr aber, bis zur Probe um 17 Uhr in Pest zu sein und am Abend aufzutreten.²⁷⁸

Das Jahr 1874 beschloss Antonie Link mit einem Auftritt bei der Silvesterfeier am 30. Dezember in den Blumensälen.²⁷⁹

Für die große Premiere zu Jahresbeginn 1875 wählte Direktor Jauner wieder eine Operette von Charles Lecocq. Er entschied sich für die komische Operette²⁸⁰ *Giroflè-Girofla*, dessen Libretto aus den Federn von Albert Vanloo und Eugène Leterrier stammt. Franz Jauner bewies in letzter Zeit ein glückliches Händchen bei der Auswahl der Stücke. Auch diese Operette erzielte wieder außerordentlichen Erfolg. *Giroflè-Girofla* handelt von zwei zum Verwechseln ähnlichen Schwestern, die von einer Schauspielerin dargestellt werden. (Bei der Erstaufführung war dies Hermine Meyerhoff.) Ihre Mutter will sie mit zwei reichen Männern im Rahmen einer Doppelhochzeit verheiraten, um die Schulden der Familie zu tilgen. Als Girofla von Piraten entführt wird, soll Giroflé die Rollen beider Schwestern spielen, damit die Hochzeit stattfinden kann. Am dramatischen Höhepunkt des Stücks wird das Verkleidungsspiel enttarnt, doch bevor es zur endgültigen Eskalation kommt, wird der Sieg über die Seeräuber gemeldet und Girofla kann heimkehren.

Die Premiere, bei der auch Charles Lecocq anwesend war,²⁸¹ ging am 2. Jänner 1875 über die Bühne. Der Erfolg war ein lang anhaltender, sodass *Giroflè-Girofla* gleich an 35 aufeinanderfolgenden Abenden (von 2. Jänner bis 5. Februar 1874) gegeben wurde. *Die Presse* zählte sie „zu den effectreichsten und glanzvollsten Operetten“²⁸². In jeder Rezension wurde die besonders luxuriöse Ausstattung des Werkes hervorgehoben.²⁸³ Antonie Link war wieder in einer pikanten Hosenrolle zu sehen; einer Rolle, die etwas

²⁷⁸ „Tagesneuigkeiten“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/353 (24. Dezember 1874), S. 4; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 10/354 (25. Dezember 1874), o. S.

²⁷⁹ „Tagesneuigkeiten“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 1073 (29. Dezember 1874), S. 4; und *Beilage zur Deutschen Zeitung Nr. 1073 vom 29. Dezember 1874* 1073 (29. Dezember 1874), S. 5.

²⁸⁰ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Jänner 1875.

²⁸¹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/3 (3. Jänner 1875), S. 8.

²⁸² Ebda.

²⁸³ Vergl. „Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/3 (3. Jänner 1875), S. 3; „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/3 (3. Jänner 1875), S. 5; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 33719 (3. Jänner 1875), S. 6; „Neue Freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/5 (5. Jänner 1875), S. 4; und „Feuilleton. Giroflè-Girofla“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/5 (5. Jänner 1875), S. 3.

kleiner war: Sie stellte Pedro, der im Dienste des Vaters der Schwestern stand, dar. Das *Neue Fremden-Blatt* weiß zu berichten, dass Lecocq für Antonie Link zu Beginn des dritten Aktes eine Arie komponierte, die den Gesängen der Mlle. Lange aus *Angot* sehr ähnlich sei.²⁸⁴ Über die Rolle Pedro ist wenig aus den Kritiken herauszulesen. Besonderen Eindruck aber hinterließ ihr Kostüm.²⁸⁵

Immer wieder kamen Gerüchte auf, dass Antonie Link die Operette verlassen wollte, um sich der Oper zuzuwenden. Bereits im Februar 1873 – nur zweieinhalb Monate nach ihrem Debüt als Frinke in *Flotte Bursche* – fing die Meldung an, in den Medien zu kursieren.²⁸⁶ Aber als sie am Künstlerabend am 20. Februar 1875 gemeinsam mit dem Hofopernsänger Leonhard Labatt das große Duett aus Meyerbeers *Die Afrikanerin* sang, rechneten die Rezensenten sehr kritisch mit ihr ab.²⁸⁷ Angeblich führte dieser Auftritt dazu, dass Direktor Franz Jauner seinen Ensemble-Mitgliedern Konzertauftritte nur mehr erlaubte, wenn vorher vor ihm oder den anderen Regisseuren vorgesungen wurde.²⁸⁸ Aber das Gerücht über den Wechsel zur Oper hielt sich so hartnäckig, dass die *Morgen-Post*, als Franz Jauner mit der provisorischen Direktion der Hofoper beauftragt wurde, auch gleich ein Engagement von Antonie Link verlautbaren ließ.²⁸⁹

²⁸⁴ „Feuilleton. Giroflè-Girofla“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/5 (5. Jänner 1875), S. 3.

²⁸⁵ „Fräulein Link hat wenig Gelegenheit, sich hervorzuthun; sie sang den ‚Pedro‘ hübsch, in kurzen Höschen und fleischfarbenen Tricots, welche bekanntlich vortrefflich zu Gesichte stehen.“ („Neue Freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/5 (5. Jänner 1875), S. 4.)

„Fräulein Link sieht in ihren Höschenrollen superb aus [...]“ („Feuilleton. Giroflè-Girofla“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/5 (5. Jänner 1875), S. 3.)

²⁸⁶ Siehe „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/53 (23. Februar 1873), S. 19. Weitere Meldungen siehe: „Neue freie Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/81 (23. März 1873), S. 4; und „Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/50 (14. Dezember 1873), S. 634.

²⁸⁷ „Die Soubretten aus den Vorstadttheatern sollten auch nicht so leicht an das Wagniß gehen, sich im großen Opernstyle zu versuchen, weil ein solches Wagniß ihnen keinen Ruhm und dem Publicum nicht viel Vergnügen bereiten könnte.“ („Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/54 (23. Februar 1875), S. 9.)

„[...]die junge Künstlerin aus der Leopoldstadt wagte damit vor der Oeffentlichkeit den ersten Schritt auf das Gebiet der großen Oper, das sie vorläufig noch nicht so beherrscht, wie das ihr unterthane Genre der komischen Oper.“ („Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3770 (23. Februar 1875), S. 7.)

„[...] doch nun zur Sache. Frl. Link sang, und zwar dies so falsch und unzureichend, daß sämtliche große Journale davon Notiz nahmen und unisono Frl. Link den wohlgemeinten Rath ertheilten, solche Experimente in Zukunft wohlweislich zu unterlassen.“ („Lose Theaterplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/10 (6. März 1875), S. 7.)

²⁸⁸ „Lose Theaterplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/10 (6. März 1875), S. 7.

²⁸⁹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 25/111 (22. April 1875), S. 4.

Neben dem Verlust Antonie Links an die Oper befürchteten die Wiener auch eine Heirat und den Rückzug ins Privatleben. Schon ab 1874 begannen Gerüchte um eine Verlobung zu kursieren.²⁹⁰

Antonie Link nutzte die Pause, die für sie am Carl-Theater entstand, als die Komödie *Oncle Sam* von Victorien Sardou, in der sie keine Rolle hatte, ab 20. Februar 1875 zwei Wochen am Stück lief, um Gastspielaufträge wahrzunehmen. Es begann mit oben genanntem Auftritt am Künstlerabend im Wiener Musikvereinssaal. Am 24. Februar traf sie in Pest ein, um in der Aufführung von *Die Prinzessin von Trapezunt* zu Gunsten des Kronprinz-Rudolph-Humanitäts-Vereins mitzuwirken,²⁹¹ und schließlich spielte sie Mlle. Lange in der *Angot* in Linz am 25. Februar 1875.²⁹²

Am 11. März 1875 beging das Carl-Theater das 25-jährige Schriftsteller-Jubiläum von Anton Langer festlich mit der Uraufführung seines Volksstücks mit Gesang²⁹³ *Fräulein Schwarz*. Kapellmeister Franz von Suppé schrieb hierfür die Musik. Antonie Link war dieses Mal in der Titelrolle zu sehen. Inhaltlich versucht das Stück dem in der Wiener Bevölkerung aufkommenden Antisemitismus entgegenzuwirken. Aber die Art, wie Anton Langer dies gelöst hatte, wurde von *Der Presse* scharf kritisiert.²⁹⁴ *Fräulein Schwarz* erzählt die Geschichte der neuen Gouvernante einer adeligen Familie, die sich als Jüdin entpuppt. Ob ihres Glaubens wird sie gemobbt, aber alles wendet sich zum Besten am Ende des Stücks und Fräulein Schwarz wird sogar von ihrem Bräutigam in den Hafen der Ehe geführt. Das Werk wurde nach der zweiten Vorstellung wieder vom Spielplan des Carl-Theaters genommen. Trotz des minder gut aufgenommenen Inhalts wurde Antonie Links Spiel als effektiv²⁹⁵ gelobt.

Immer wieder ist zu lesen, dass Stücke oder ganze Rollen extra für Antonie Link geschrieben wurden. Das *Fräulein Schwarz* ist ein Exempel hierfür, das Anton Langer angeblich genau auf sie zugeschnitten hatte.²⁹⁶ Wie genau die Zusammenarbeit Antonie

²⁹⁰ „Scherze und Lazzi à la Migazzi“, in: *Die Bombe* 4/46 (15. November 1874), S. 210.

Im September 1875 nannte das Illustrierte Wiener Extrablatt sogar schon einen Namen des Bräutigams: der Banquier Sigmund v. Bauer, („Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/263 (22. September 1875), S. 3.), aber relativierte dies sogleich am nächsten Tag: „Die Meldung von der Verlobung des Fräulein Link entbehrt, wie man uns von unterrichteter Seite mittheilt, der Begründung.“ („Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/264 (23. September 1875), S. 4.)

²⁹¹ „Theater- und Kunstschnitten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3771 (24. Februar 1875), S. 6.

²⁹² „Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 11/56 (25. Februar 1875), S. 3; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 25/57 (26. Februar 1875), o. S.

²⁹³ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. März 1875.

²⁹⁴ „Theater- und Kunstschnitten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/71 (12. März 1875), S. 9.

²⁹⁵ „Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/71 (12. März 1875), S. 6.

²⁹⁶ Eisenberg 1903, S. 612.

Links mit den Librettisten und Komponisten aussah, bzw. ob so eine stattfand, ist nicht dokumentiert. Als Anschauungsbeispiel wie sie funktioniert haben könnte, seien an dieser Stelle ihr Kollege Alexander Girardi vom Theater an der Wien und Johann Strauss genannt. Johann Strauss schrieb in einem undatierten Brief 1894 an den Schauspieler:

„Ich glaube, daß es Dir nicht passen dürfte, daß der Chor den Refrain im Marschcouplet abschließt, das heißt in den zweiten 8 Takten desselben – sondern daß Du mit demselben Text der ersten 8 Takte die Melodie schließend und der Chor dann – während das Publikum Dir zujubelt, das Schlußthema bringt.“²⁹⁷ [...] Schreibe mir ein paar Zeilen – wie Du's haben willst -, ich setze in der Instrumentation des Couplets nicht fort, bis ich Deine Ansicht kenne.“²⁹⁸

Und in einem Brief vom 5. Dezember 1895 von Alexander Girardi an den Komponisten heißt es:

„Einen Rath möchte ich mir erlauben Dir zu geben. Bestehe darauf, daß die Caffé Geschichte im III. Akt gestrichen wird. Aber nur möglichst gleich – diese Szene paßt nicht in die Situation und hält auf, glaube mir.“²⁹⁹

Ob Antonie Link genauso viel Einfluss auf ihre Librettisten bzw. Komponisten hatte, ist unklar. Sicher ist, dass die kreativen Köpfe hinter sowie auf der Bühne voneinander abhängig waren, da sich der Erfolg nur dann einstellte, wenn alle zum Gelingen beitrugen. Die Darsteller/innen trugen immens großen Anteil an der Realisierung der Rolle auf der Bühne. Dementsprechend wurden sie neben Komponisten und Librettisten zur schöpfenden Kraft.

Für die Vorbereitung der nächsten Premiere wurde das Carl-Theater ganze sechs Tage geschlossen, sodass am Ostersonntag, dem 28. März 1875, Jules Vernes *Die Reise um die Erde in 80 Tagen* mit Musik von Kapellmeister Franz v. Suppé über die Bühne gehen konnte. Die Ausstattung des Stückes war eine bombastische. Das Carl-Theater hatte sich selbst übertroffen.³⁰⁰ Antonie Link erhielt hier die kleinere Rolle der Nakahira, einer Sklavin und Schlangenbeschwörerin, die sie aber nur bis 10. Mai 1875 spielte und dann an Fr. Wiedermann abgab. Von 28. März bis 16. Juli 1875 wurde das Stück unglaubliche 108-mal in Folge gespielt – unterbrochen nur durch drei Schließtage (Fronleichnam und dem Tod Seiner Majestät Kaiser Ferdinand I.). Angeblich erbrachte die Vorstellung am

²⁹⁷ Schiferer, Beatrix: *Alexander Girardi. Der Wiener aus Graz*, Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1975, S. 46

²⁹⁸ Ebda., S. 47.

²⁹⁹ Ebda., S. 50.

³⁰⁰ „[...] die Inszenirung, die Pracht und der Luxus der Costüme, die Massen, die sich in einzelnen Scenen entwickeln, [...] machen den größten Eindruck [...]“ (Grimm, Thomas: „Feuilleton. Dramatisirte Erdkunde“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 13/29 (29. März 1875), o. S.)

Siehe auch „Die Reise um die Welt in achtzig Tagen“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/89 (31. März 1875), S. 7ff.

30. April 1875 die höchste Einnahme, die im Carl-Theater bisher erzielt werden konnte.³⁰¹

Erst am 17. Juli 1875 trat Antonie Link wieder als Mlle. Lange im Carl-Theater auf. Wie hat sie die Zwischenzeit genutzt? Zunächst ist sie am 8. Mai 1875 – noch während ihrer Auftritte am Carl-Theater – beim Wohltätigkeitskonzert des Gesangsvereins *Wiener Liedgenossen* mit ein paar Liedern aufgetreten.³⁰² Danach unternahm sie ihren ersten längeren Gastauftritt in Prag. Am Deutschen Königlichen Landestheater und am Neustädter Theater war sie in ihren beliebtesten Rollen zu sehen. Auch während dieses Gastspiels begann die Nachricht von einem Wechsel an die Opernbühne erneut zu kursieren. Dieses Mal wurden sogar schon Rollen genannt, die sie im Prag singen werde,³⁰³ wozu es aber nie kam.

Während sie sich in Prag aufhielt, veröffentlichte das *Neue Fremden-Blatt* sämtliche Gagen an den Wiener Theatern:

Wir beginnen mit dem Burgtheater, dessen Gagenstand wir als den einzigen normalen bezeichnet haben. Hier sind, wie bekannt, die Bezüge der Künstler in Gage, Spielhonorar, Handschuh- und Garderobegeld abgetheilt. Zur Vereinfachung nehmen wir nur die Totalsumme. Es beziehen also im Ganzen: Fräulein Wolter 10,000 fl.; La Roche 9992 fl.; Sonnenthal 9987 fl.; Lewinsky 9987 fl.; Frau Haiginger 6000 fl.; Frau Hartmann 6000 fl.; Herr Hartmann 6000 fl.; Frau Gabilon 6000 fl.; Herr Gabilon 5500 fl.; Herr Förster 6000 fl. (und außerdem noch 2000 fl. Bureaugehalt); Herr Schöne 5500 fl. u. f. w.

Abbildung 9: Bezüge der Schauspieler/innen am Burgtheater, Hofoperntheater, Stadttheater, Carl-Theater und Theater an der Wien (aus: „Die Gagen an den Wiener Theatern“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 11/135 (16. Mai 1875), o. S.).

Im Hofoperntheater nehmen die Summen schon andere Dimensionen an. Dort stellen sich die Gagen wie folgt: Frau Witt 22,000 fl., 4 Monate und 20 Tage Urlaub; Frau Chnn 16,000 fl. in Silber, 3000 fl. zugesicherte Pension, 4 Monate Urlaub. (Da nun die Oper jährlich nur zwei Monate Ferien hat, so stellt sich nach diesen Kontrakten heraus, daß sie sich alljährlich zwei Monate lang ohne Primadonna behelfen muß.) Es beziehen ferner: Frau Materna 14,000 fl., Frau Dufmann 14,000 fl., Fräulein Tagliana 14,000 fl., im nächsten Jahre 16,000 fl., Fräulein v. Dillner 8000 fl., Fräulein Gindele 8000 fl., Fräulein Siegfried 6000 fl., Fräulein Tremel 5000 fl., die Herren: Adams 15,000 fl., Bed 18,000 fl., Bianco 14,000 fl., Draxler 8000 fl. und zuge-

sicherte Pension von 3000 fl., Hablamey 5000 fl., Labatt 16,000 fl., Lay 3000 fl., Mayerhofer 10,000 fl., Müller 16,000 fl., Virl 6000 fl., Rokitsky 12,000 fl., Reumann 4000 fl., Scaria 15,000 fl. (Wahlhonorar), Walter 18,000 fl. Da die hier genannten Herren meist auch drei Monate Urlaub kontraktlich zugesichert haben, so muß ihnen in der Regel ein Monat abgelöst werden, wodurch die Gage immer um ein- bis zweitausend Gulden steigt. Die Solotänzerinnen – die Prima-Ballerina nicht mitgerechnet – beziehen zusammen monatlich 3500 fl., also jährlich 42,000 fl., das Corps de Ballet monatlich 2,800 fl., somit jährlich 33,600 fl., das Orchester monatlich 8000 fl., also jährlich 96,000 fl. und der Opernchor monatlich 5000 fl., somit jährlich 70,000 fl.

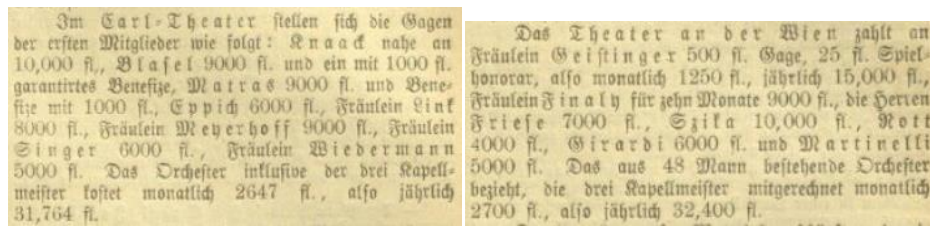
Die merkwürdigsten Gagen zahlt das Stadttheater. Dort wurde anfangs mit vollen Händen gegeben und nun steht man rath- und hilflos. Es beziehen: Fräulein Gähle 8000 fl., Fräulein Wichter 5000 fl., Frau Schönsfeld 6000 fl., Fräulein Charles 5000 fl., das Ehepaar Sen-

ger zusammen 12,000 fl., die Herren Salomon 8000 fl., Friedmann über 8000 fl., Reusche 9000 fl., Temele 6000 fl., Lobe 10,000 fl. und 5000 fl. als Direktor, Arnau 6000 fl., Otter 6000 fl., Glig 6000 fl., Grève nahezu an 5000 fl.

³⁰¹ „Die vorgestrige Vorstellung von Jules Verne's: ‚Reise um die Erde in 80 Tagen‘ ergab im Carl-Theater ein Brutto-Erträgniß von 3600 fl. Es ist dies die höchste Einnahme, die bisher in diesem Hause erzielt wurde.“ („Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden Blattes* 11/90 (1. April 1875), o. S.)

³⁰² „Vereinsnachrichten“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 11/130 (11. Mai 1875), o. S.

³⁰³ „Aus Prag kommt die überraschende Nachricht, daß Fräulein Link vom Carl-Theater demnächst an der Prager Bühne die Mignon und die Leonore im ‚Troubadour‘ singen werde.“ („Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 11/138 (20. Mai 1875), S. 3.)



Laut dieser Quelle war Antonie Link mit 8.000 Gulden jährlich die zweitbestverdienende Darstellerin am Carl-Theater (nach Hermine Meyerhoff) und gehörte zu den bestverdienenden Sängerinnen der Stadt. Das würde eine Verdopplung der Bezüge seit ihrem Debut im Dezember 1872 bedeutet haben.³⁰⁴ Hinzu kommen noch die Erträge aus Gastspielen, die für das *Neue Fremden-Blatt* nicht zu recherchieren waren. Einzig am Hofoperntheater oder als Theaterdirektorin (siehe Marie Geistinger am Theater an der Wien) wäre noch eine deutliche Steigerung der Gage möglich.

Für den Verbleib von Antonie Link unmittelbar nach ihrem Gastspiel in Prag gibt es keine Hinweise bis 11. Juli 1875. Außer ihren Auftritten ab 17. Juli 1875 am Carl-Theater, bei denen bereits bekannte Stücke wiederholt wurden, war sie am 11. Juli 1875 auf dem vom Leseverein Mauer organisiertem Wohltätigkeitskonzert, das zu Gunsten von Hochwasseropfern in Ungarn veranstaltet wurde,³⁰⁵ zu sehen und einen Monat später (am 6. August 1875) als Mlle. Lange in Baden bei Wien.³⁰⁶

Anfang Oktober war Antonie Link zu einer mehrtätigen Pause gezwungen bedingt durch die ersten Aufführungen der Komödie³⁰⁷ *Ragabab* von Victorien Sardou, in der sie keine Rolle hatte. Erst die zweite Oktoberhälfte brachte etwas Neues für Antonie Link: Die komische Operette³⁰⁸ *Die schöne Bourbonnaise* von Ernest Dubreuil und Henri Chabrillat und Musik von Auguste Coedés. Auch von Kapellmeister Johann Brandl stammen zwei Kompositionen im zweiten und dritten Akt, um dem Stück etwas Wiener Flair angedeihen zu lassen, wie die *Wiener Zeitung* berichtete.³⁰⁹ Der Inhalt der Operette beschäftigt sich mit dem geplanten Sturz der Gräfin Dubarry. Sie soll durch ein Double ersetzt werden. Doch der Plan wird bekannt, es kommt zu Verwirrungen und letztendlich bleibt alles beim Alten. Antonie Link spielte hier in der Doppelrolle der Gräfin und der Manon, einer Bäuerin aus Bourbonnais, die der Gräfin sehr ähnlich sieht. Von den Rezensenten wurde sie ob ihrer Wandlungsfähigkeit gelobt:

³⁰⁴ Vergl. „Wiener Plaudereien“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/310 (10. November 1872), S. 4.

³⁰⁵ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/192 (13. Juli 1875), S. 11; und „Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3908 (13. Juli 1875), S. 6.

³⁰⁶ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3936 (10. August 1875), S. 6.

³⁰⁷ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Oktober 1875.

³⁰⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 16. Oktober 1875.

³⁰⁹ „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 239 (18. Oktober 1875), S. 4.

*„Fräulein Link hält die beiden Charaktere ihrer Doppelrolle vorzüglich auseinander; sie war im Salonkleide als ‚falsche Dubarry‘ eben so charakteristisch, als in den Szenen, in welchen sie die wirkliche Gräfin spielte, vornehm und von einnehmendem Wesen.“*³¹⁰

Auch *Die schöne Bourbonnaise* schaffte es zu mehreren Aufführungen in Folge: es waren 16 an der Zahl (16. bis 31. Oktober 1875).

Am 11. November 1875 kam es wieder zu einem Konzertauftritt bei der Festfeier des Schiller-Vereins *Die Glocke*.³¹¹

Von 12. November bis 24. Dezember 1875 war Antonie Link abermals nicht im Carl-Theater zu sehen. Sie nutzte die Gelegenheit für Gastspiele in Preßburg³¹², in Temesvar³¹³ und äußerst erfolgreich in Graz³¹⁴. Am 1. Dezember 1875 musste sie wieder zurück in Wien sein, da die Proben für die große Premiere von 1876 begannen: *Fatinitza*.³¹⁵

Franz v. Suppé und das Carl-Theater

Franz von Suppé wurde am 18. April 1819 in Spalato, dem heutigen Split, als zweiter Sohn von Katharina (ehem. Landovsky) und Peter Suppé geboren³¹⁶ und übersiedelte noch in seinem ersten Lebensjahr nach Zara (heute Zadar),³¹⁷ wo er seinen ersten Musikunterricht erhielt.³¹⁸ Franz von Suppé glaubte immer, er wäre 1820 geboren und feierte dem entsprechend seine Jubiläen.³¹⁹ Er begann ein Rechtsstudium in Padua,³²⁰ aber nach dem Tod des Vaters (22. Jänner 1835) ging er mit seiner Mutter zurück nach Wien³²¹ und wohnte bei seinem Großvater in der Vorstadt Wieden.³²² 1840 war ein bedeutendes Jahr für Franz von Suppé: Er schloss sein Studium bei Ignaz Ritter von Seyfried am Konservatorium der Akademie für Tonkunst ab,³²³ war das erste Mal als

³¹⁰ „Theaterzeitung. ‚Die schöne Bourbonnaise‘“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/290 (19. Oktober 1875), S. 5.

³¹¹ „Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4026 (9. November 1875), S. 6.

³¹² „Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/318 (18. November 1875), S. 4.

³¹³ „Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/321 (21. November 1875), S. 5.

³¹⁴ „Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/325 (25. November 1875), S. 4; und „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4048 (2. Dezember 1875), S. 6.

³¹⁵ „Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/321 (21. November 1875), S. 5.

³¹⁶ Keller 1905, S. 14; Hadamowsky | Otte 1947, S. 62; und Roser 2007, S. 13.

³¹⁷ Keller 1905, S. 15; Schneidereit 1977, S. 10; und Roser 2007, S. 14.

³¹⁸ Keller 1905, S. 16f; Schneidereit 1977, S. 12; und Roser 2007, S. 15f.

³¹⁹ Schneidereit 1977, S. 17.

³²⁰ Keller 1905, S. 17; und Schneidereit 1977, S. 13.

³²¹ Keller 1905, S. 19; Hadamowsky | Otte 1947, S. 62; und Roser 2007, S. 16.

³²² Roser 2007, S. 17.

³²³ Keller 1905, S. 20 und S. 22; Kromer 1941, S. 16 und S. 22; Schneidereit 1977, S. 18; Roser 2007, S. 18.

Komponist auf einem Konzertprogramm mit seinem Lied *Liebeswahn* vertreten,³²⁴ und erhielt sein erstes Engagement als zunächst unbezahlter Kapellmeister am Theater in der Josefstadt neben Anton Emil Titl, Carl Binder und Friedrich Witt unter der Direktion von Franz Pokorny.³²⁵ Die Kapellmeister dieser Bühne waren auch für die Filial-Bühnen in Bratislava, Ödenburg und Baden zuständig,³²⁶ wo sie – wie ihre Kollegen an anderen Bühnen – hauptsächlich Begleitmusiken, Ouvertüren und Couplets zu Lokalstücken schrieben und den täglichen Orchesterbetrieb mitgestalteten.³²⁷ 1841 heiratete Franz von Suppé seine erste Frau Therese Merville. Aus dieser Ehe entsprangen fünf Kinder (von denen zwei sehr jung verstarben).³²⁸ Als Franz Pokorny 1845 das Theater an der Wien mit übernahm, wechselte Franz von Suppé als Kapellmeister an diese Bühne,³²⁹ wo er besonders als Dirigent für italienische Opern eingesetzt wurde.³³⁰ Bei der Eröffnung am 30. April 1845 stand seine Festouvertüre am Programm.³³¹

1848/49 trennte er sich von seiner Frau.³³² Franz von Suppé wurde in dieser Zeit eine Depression nachgesagt. Er bewohnte Zimmer im Theater an der Wien, die er angeblich mit Totenköpfen ausgemalt hatte und der Legende nach zeitweise sogar in einem Sarg schlief.³³³

1850 übernahm nach dem plötzlichen Tod Franz Pokornys sein ältester Sohn Aloys das Theater an der Wien,³³⁴ unter dessen Direktion es in finanzielle Schwierigkeiten geriet, doch Franz von Suppé blieb dem Theater treu.³³⁵ Er versuchte sich als Opernkomponist und konnte seine dreiaktige Oper *Paragraph 3* am 8. Jänner 1858 sogar am Kärntnerthortheater uraufführen.³³⁶ Franz von Suppé interessierte sich aber zusehends für die neu entstehende Gattung der Operette. Er setzte sich für ihre Pflege am Theater an der Wien ein, aber letztendlich war es das Carl-Theater, das mit ihr seine ersten Erfolge feiern und sie in Wien etablieren konnte.³³⁷ Auch Franz von Suppés erstes Werk

³²⁴ Roser 2007, S. 22.

³²⁵ Keller 1905, S. 24; Keller 1926, S. 142; Hadamowsky | Otte 1947, S. 62; Schneidereit 1977, S. 29; und Roser 2007, S. 29.

³²⁶ Keller 1905, S. 24; und Schneidereit 1977, S. 28.

³²⁷ Hadamowsky | Otte 1947, S. 62.

³²⁸ Schneidereit 1977, S. 34.

³²⁹ Hadamowsky | Otte 1947, S. 63.

³³⁰ Keller 1926, S. 147.

³³¹ Keller 1905, S. 34; und Schneidereit 1977, S. 42.

³³² Keller 1905, S. 75; und Roser 2007, S. 63.

³³³ Keller 1905, S. 75; Roser 2007, S. 63.

³³⁴ Keller 1905, S. 54 und S. 57; und Schneidereit 1977 S. 56.

³³⁵ Keller 1905, S. 57.

³³⁶ Keller 1905, S. 61; Spohr 1999, S. 57; und Roser 2007, S. 71.

³³⁷ Keller 1905, S. 68.

mit der Gattungsbezeichnung Operette *Das Pensionat* wurde am 24. November 1860 am Carl-Theater uraufgeführt.³³⁸ Das Theater an der Wien hatte mit immer größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Franz von Suppé zog vorsichtshalber am 14. März 1862 aus³³⁹ und kam nicht mehr zurück, als das Theater unter dem neuen Direktor Friedrich Strampfer wiedereröffnete.³⁴⁰

Am 18. April 1863 wurde seine vierte Operette *Flotte Bursche* mit bombastischem Erfolg am Kaitheater uraufgeführt.³⁴¹ Wenig später brannte das Theater ab, und Karl Treumann übernahm das Carl-Theater, das er am 19. August des Jahres mit u.a. Suppés *Flotte Bursche* am Programm wiedereröffnete.³⁴²

Am 11. November 1865 zog Suppé in das oberste Stockwerk des Carl-Theaters ein.³⁴³ Bis zur Übernahme der Direktion durch Franz Jauner im September 1872 wurden insgesamt 12 neue Werke von Franz von Suppé aufgeführt. Die erfolgreichsten waren 1865 *Die schöne Galathée* (im Stile Offenbachs mythologischer Parodien, die aufgrund einer Erkrankung Anna Grobeckers in Berlin uraufgeführt wurde³⁴⁴), 1866 *Leichte Kavallerie* (ein Stück mit 8 Hosenrollen, die im 20. Jahrhundert aus sittlichen Gründen beseitigt wurden³⁴⁵) und 1868 *Die Frau Meisterin* (seine erste abendfüllende Operette³⁴⁶).³⁴⁷

1865 starb seine erste Gattin, von der er schon längere Zeit getrennt gelebt hatte, deswegen konnte er 1866 Sofie Strasser heiraten. Den Wunsch nach einer Karriere als Sängerin aus stimmlichen Gründen zur Seite gelegt, wurde sie eine wertvolle Stütze und Managerin für Franz von Suppé.³⁴⁸

Franz von Suppé arbeitete eifrig weiter, doch wollte ihm kein großer Erfolg mehr gelingen. Die Abstände zwischen Uraufführungen von Suppés Werken wurden immer länger, bis er 1874 gar nichts für die Bühne komponierte. Vielleicht war er durch seine langjährige intensiv schöpferische Tätigkeit innerlich ausgebrannt. Angeblich hatte Suppé nämlich bis 1874 1.000 Werke geschrieben.³⁴⁹ 1875 schien er sich langsam erholt

³³⁸ Keller 1905, S. 71; und Scheidereit 1977, S. 67.

³³⁹ Keller 1905, S. 74f; und Roser 2007, S. 87.

³⁴⁰ Schneidereit 1977, S. 70.

³⁴¹ Keller 1905, S. 77.

³⁴² Ebda., S. 79f.

³⁴³ Keller 1905, S. 75; und Roser 2007, S. 105.

³⁴⁴ Roser 2007, S. 109 und S. 114.

³⁴⁵ Ebda., S. 234.

³⁴⁶ Kromer 1941, S. 148.

³⁴⁷ Hadamowsky | Otte 1947, S. 103.

³⁴⁸ Keller 1905, S. 84f; und Roser 2007, S. 117.

³⁴⁹ Roser 2007, S. 139 und S. 143f

zu haben. Er schrieb Musik zu Anton Langers Schauspiel *Fräulein Schwarz*. Die Titelrolle konzipierte er speziell auf Antonie Link hin. Er sollte ihr Gelegenheit geben, ihre Fähigkeiten auf der Bühne zur Geltung zu bringen.³⁵⁰ Im gleichen Jahr erschien *Die Reise in 80 Tagen um die Welt*, ein Ausstattungsstück nach dem Roman von Jules Verne, das langanhaltenden Erfolg hatte und 108-mal hintereinander gegeben wurde.³⁵¹ Im Jänner 1876 folgte sein großer Erfolg mit *Fatinitza*³⁵² – die letzte Operette, die Franz Jauner am Carl-Theater inszenierte ehe er gänzlich zur Hofoper wechselte.³⁵³ Es war der erste seiner drei ganz großen Erfolge: *Fatinitza*, *Boccaccio* 1879 und *Donna Juanita* 1880, die alle am Carl-Theater ihre Uraufführung fanden.³⁵⁴ Nach *Fatinitza* folgten die Ausstattungsstücke *Zum Mond und unterm Meer* 1876, *Der Courir des Zaren* 1877 und *Der Teufel auf Erden* 1878. Bei der Neueröffnung des Carl-Theaters unter der Direktion Tewele stand Franz von Suppé wieder mit am Programm: dieses Mal mit seiner Ouvertüre *Glück auf!*.³⁵⁵ Auch unter Franz Tewele, der zu Suppés Bühnenjubiläum 1881 eine „Suppé-Festwoche“ organisierte,³⁵⁶ war Franz von Suppé als Kapellmeister beschäftigt.³⁵⁷ Erst mit dem Ausscheiden Franz Teweles am 15. Februar 1882 erlosch auch Franz von Suppés Vertrag. Er wurde daraufhin unabhängiger Komponist und schuf bis zu seinem Ableben am 21. Mai 1895 noch fünf weitere Bühnenwerke.³⁵⁸

Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in *Fatinitza* (1876)

Entstehung der Operette

Wie bereits erwähnt, brachte Direktor Franz Jauner die großen Premieren immer erst zu Jahres- und nicht zu Saisonbeginn.³⁵⁹ Nachdem Charles Lecocq zweimal an der Reihe gewesen war (1874 mit *Angot, die Tochter der Halle* und 1875 mit *Giroflé-Girofla*), war 1876 der Kapellmeister des Hauses Franz von Suppé am Zuge. Am 5. Jänner 1876 wurde seine Operette *Fatinitza* uraufgeführt. Ihre Entstehungsgeschichte ist eine mythenumwobene.

³⁵⁰ Kromer 1941, S. 163.

³⁵¹ Ebda.; und Roser 2007, S. 148.

³⁵² Hadamowsky | Otte 1947, S. 182.

³⁵³ Schneidereit 1977, S. 125.

³⁵⁴ Hadamowsky | Otte 1947, S. 190.

³⁵⁵ Rosner 2007, S. 163.

³⁵⁶ Kromer 1941, S. 196.

³⁵⁷ Roser 2007, S. 164.

³⁵⁸ Schneidereit 1977, S. 144.

³⁵⁹ Kromer 1941, S. 164, und Schneidereit 1977, S. 115.

Fakt ist, dass das Libretto in Zusammenarbeit von Richard Genée und F. Zell entstand. Der aus Danzig stammende Richard Genée (1823–1895) studierte ursprünglich Medizin, später erst Musik in Berlin, wurde Kapellmeister und in dieser Funktion 1868 am Theater an der Wien unter der Direktion Maximilian Steiners engagiert. Er war nicht nur Librettist, sondern komponierte auch selbst Bühnenwerke. 1871 schloss er Bekanntschaft mit Camillo Walzel (1829–1895), der seine Libretti unter dem Pseudonym F. Zell veröffentlichte, einem gebürtigen Magdeburger. Über Umwege – wie etwa der lithographischen Anstalt des Vaters in Budapest, der Tiroler Schützenkompanie oder der Donaudampfschiffahrtsgesellschaft – fand er zu seiner Berufung als freier Schriftsteller in Wien.³⁶⁰

Für *Fatinitza* wählten sie eine französische Vorlage, was nicht ungewöhnlich war für die damalige Zeit. Richard Genée und F. Zell verwendeten gerne Vorlagen von z.B. Barbier, Carré, Meilhac, Halévy und Scribe; oft auch die Libretti französischer Opéra comiques, die bereits 15 – 30 Jahre alt waren und in Paris gar nicht erfolgreich – so auch die Vorlage zu *Fatinitza*.³⁶¹ Die Geschichte geht zurück auf Jean-Baptiste de Couvray (1760–1797) und seiner *Histoire du Chevalier de Faublas*, die wiederum von Eugène Scribe und Daniel-François-Esprit Auber als Grundlage für ihre Oper *La Circassienne* diente, welche am 2. Februar 1861 in der Opéra comique in Paris uraufgeführt wurde und nach 45 Aufführungen³⁶² von der Bühne ohne Reprise verschwand. Richard Genée und F. Zell übernahmen die Handlung, verlegten sie in den Krimkrieg (1853–56), fügten neue Textpassagen und Gesänge hinzu und gaben ihren Charakteren neue Namen.³⁶³ Julie Scribe – Eugène Scribe war bereits verstorben – erhob alsdann Plagiatsvorwürfe gegen *Fatinitza* nach deren französischer Erstaufführung im Jahre 1879.³⁶⁴

Es war auch öffentlich bekannt, dass es zur Operette eine französische Vorlage gab: Die „Benützung eines, dem Faublas entlehnten, älteren französischen Stoffes“³⁶⁵ war am

³⁶⁰ Vergl. Schneidereit 1977, S. 117f, und Roser 2007, S. 145.

³⁶¹ Knaus, Kordula: „Opéra comique en travesti: von *La Circassienne* zu *Fatinitza*“, in: Werr, Sebastian (Hrsg.): *Eugène Scribe und das Musiktheater*, Berlin: LIT Verlag 2007 (Forum Musiktheater 6), S. 216f.

³⁶² Yon, Jean-Claude: „Madame veuve Eugène Scribe contre Franz von Suppé: opera-comique, opérette et propriété littéraire internationale dans les années 1870“, in: Pospíšil, Milan, u.a. (Hrsg.): *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12–14 mai 1999*, Prag: KLP Koniasch Latin Press 2003, S. 113–120, hier: S. 118, zit.n. Knaus 2007, S. 215.

³⁶³ Vergl. Kromer 1941, S. 165; Schneidereit 1977, S. 116f, und Roser 2007, S. 146f.

³⁶⁴ Yon 2003, S. 118, zit.n. Knaus 2007, S. 215.

³⁶⁵ Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 5. Jänner 1876.

Theaterzettel angegeben und zwei Wiener Zeitungen nannten in ihrer Kritik zu *Fatinitza* sogar *La Circasienne*.³⁶⁶

Die Frage stellt sich, warum und wie das Libretto zu Franz von Suppé gelangte. Das Librettistenduo hatte nämlich zuvor schon mit Johann Strauss erfolgreich zusammengearbeitet. Warum vertonte nicht er *Fatinitza*?

Der Legende nach soll Camillo Walzel das Libretto über den jungen Tenor Josef Brakl Direktor Franz Jauner zugespielt haben. Dieser wiederum leitete es an Strauss weiter mit der Bitte um Vertonung, erhielt aber von Jetty Strauss eine Absage.³⁶⁷ Warum das Libretto über Brakl vermittelt worden sein soll, ist unklar – außerdem auch, warum Genée und Walzel das Libretto nicht direkt an Strauss sandten, mit dem sie bereits zusammengearbeitet hatten. Von Jauner wäre es jedenfalls ein geschickter Spielzug gewesen, dem Theater an der Wien, das schon drei Strauss-Operetten aufgeführt hatte und die vierte (*Cagliostro in Wien*) vorbereitete,³⁶⁸ den Komponisten abzuwerben. Es kam sogar soweit, dass Johann Strauss am 9. März 1875 verkündete, dass seine neue Operette im Carl-Theater erscheinen werden würde.³⁶⁹ Warum Strauss letztendlich das Libretto doch zurückwies, begründete Julius Kromer damit, dass Strauss gerade vor einer großen Konzertreise stand und keine großen Arbeiten annehmen wollte.³⁷⁰ Viel wahrscheinlicher liegt der Grund aber in urheberrechtlichen Belangen. Die Verbreitung von Werken, die auf einer französischen Quelle beruhten, war in Frankreich untersagt gewesen. Strauss stieß in Frankreich nämlich schon auf Probleme beim Versuch der Verbreitung seiner *Fledermaus*, und sah sich in jenem Fall gezwungen, ein ganz neues Libretto in Auftrag zu geben.³⁷¹ Mit *Fatinitza* hätte sich dies ähnlich verhalten können.³⁷² Wie auch immer das Libretto zu Suppé kam, begann er angeblich erst Mitte Oktober 1875 mit der Komposition, obwohl die Uraufführung für Jänner 1876 fixiert worden war. Auch hierfür sind in der Literatur unterschiedliche Begründungen angegeben:

³⁶⁶ „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 9; und „Operetten-Novitäten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4084 (9. Jänner 1876), S. 6.

³⁶⁷ Keller 1905, S. 90f; und Schneidereit 1977, S. 115f.

³⁶⁸ Roser 2007, S. 146.

³⁶⁹ Mailer, Franz: *Johann Strauss (Sohn). Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, 2. Bd., Tutzing: Schneider 1986, S. 272.

³⁷⁰ Kromer 1941, S. 165.

³⁷¹ Wilder und Delacour erhielten den Auftrag, zur bestehenden Musik einen komplett neuen Text zu verfassen. (Mailer 1986, S. 286.)

³⁷² Mailer 1986, S. 281; und Roser 2007, S. 147.

Entweder zog er es vor, ein italienisches Kochbuch³⁷³ zu übersetzen und begann erst auf Drängen Franz Jauners mit der Komposition³⁷⁴ oder er erhielt das Textbuch einfach erst dementsprechend spät³⁷⁵.

Direktor Jauner führte Regie und ließ die Operette üppig ausstatten. Franz von Suppé war für die musikalische Einstudierung verantwortlich und dirigierte die Uraufführung am 5. Jänner 1876.³⁷⁶ *Fatinitza* wurde zum bombastischen Erfolg. Sie wurde an 30 aufeinanderfolgenden Tagen bis zum 3. Februar 1876 gespielt,³⁷⁷ am 20. Jänner 1876 (16. Aufführung) zum Benefiz von Antonie Link. Am 20. Juli desselben Jahres feierte sie bereits ihr 50. Jubiläum und am 30. Jänner 1878 ihr 100.³⁷⁸ Auch finanziell war die Operette ein Erfolg: im Jahr 1876 nahm Franz Jauner durch die Aufführungen fast 140.000 Gulden ein;³⁷⁹ im selben Zeitraum erbrachten die jeweils 1,5% Tantiemen der Librettisten 2.087 Gulden.³⁸⁰ Suppé erwirtschaftete mit *Fatinitza* bis Sommer 1877 36.000 Gulden³⁸¹ (das 4,5-fache von Antonie Links Gage am Carl-Theater von 1875 – siehe Abbildung 9). Die Operette wurde in 10 Sprachen³⁸² übersetzt und lief in Theatern rund um die Welt: 1876 in Stockholm, 1877 in Neapel, 1878 in London, 1879 in New York und Paris (in einer aus urheberrechtlichen Gründen bearbeiteten Version von Alfred Delacour und Victor Wilder), 1881 in Rio de Janeiro, 1882 in Sydney, 1884 in Kopenhagen und letztendlich 1950 auch in München.³⁸³ Laut Otto Kellers Operettenstatistik wurde *Fatinitza* 1.215-mal in der Zeit von 1895–1921 auf deutschen Operettenbühnen aufgeführt.³⁸⁴

Handlung

Zur Vorgeschichte: Nachdem der junge Leutnant Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in Odessa vom Pferd gefallen war und sich den Fuß verstaucht hatte, hat ihn die junge Fürstin Lydia Iwanowna nach Hause gefahren und hat sich täglich nach seinem Befinden

³⁷³ Otto Keller wusste das Kochbuch zu benennen: „Jahres-Menu samt Recepte internationaler Speisen, größtenteils nach italienischer Zubereitungsmethode und mit Berücksichtigung eines bescheidenen Haushaltes, erprobt und zusammengestellt von Sofie von Suppé“ (Keller 1905, S. 91.)

³⁷⁴ Schneiderei 1977, S. 116.

³⁷⁵ Kromer 1941, S. 165.

³⁷⁶ Roser 2007, S. 153.

³⁷⁷ Hadamowsky | Otte 1947, S. 184.

³⁷⁸ Kromer 1941, S. 172, und Roser 2007, S. 153.

³⁷⁹ Roser 2007, S. 153.

³⁸⁰ Hadamowsky | Otte 1947, S. 185.

³⁸¹ Keller 1926, S. 154 und Schneiderei 1977, S. 120.

³⁸² Kromer 1941, S. 171, und Roser 2007, S. 154.

³⁸³ Roser 2007, S. 154.

³⁸⁴ Keller 1926, S. 420ff.

erkundigen lassen. Wladimir hat sich in die Fürstin verliebt, ist aber sofort nach seiner Genesung in ein russisches Lager vor Isaktscha versetzt worden.

Der erste Akt beginnt im Jänner 1854, als plötzlich ein deutscher Reporter, in dem Wladimir seinen Freund Julian von Goltz erkennt, im Lager auftaucht. Um sich die Langeweile im Lager zu vertreiben, schlägt Julian vor, ein Theaterstück zu inszenieren, bei dem Wladimir die weibliche Hauptrolle spielen soll. Es ist nicht das erste Mal, dass Wladimir Frauenkleider trägt. Er hat sich schon einmal als Gesellschafterin einer Diplomatingattin ausgegeben und den Namen Fatinitza angenommen, als deren Mann auf Reisen war. Nur so hat er ihr nahe sein können. Der Schwager der Dame hat damals jedoch den Plan durchkreuzt, indem er unerwartet aufgetaucht ist und sich in Fatinitza verliebt hat. Just dieser Schwager taucht auch jetzt plötzlich im Lager auf. Es handelt sich um den russischen General Graf Timofey Gawrilowitsch Kantschukoff. In Wladimir, der bereits für das Theater als Frau verkleidet ist, erkennt er seine große Liebe Fatinitza wieder und verlobt sich kurzerhand mit ihr. Unerwartet trifft auch Kantschukoffs Nichte im Lager ein: Fürstin Lydia Iwanowna Uschakoff. Kantschukoff möchte seine Nichte begleitet von Fatinitza in einem Kloster unterbringen, doch an diesem Tag ist es bereits zu spät. Er bringt die Damen in einer Holzhütte im Lager unter. Wladimir hat Angst, von seiner Geliebten erkannt zu werden und stellt sich als Schwester des angeblich entführten und gefangen genommenen Wladimirs vor. Eine Bande Baschi Bozuks stürmt das Lager und entführt Lydia und Fatinitza in den türkischen Harem Izzet Paschas.

Im zweiten Akt soll Lydia Izzet Paschas Frau und im Harem aufgenommen werden. Fatinitza soll ihr beim Ankleiden und Anlegen des Schmucks behilflich sein. Ihre Ungeschicklichkeit verrät sie jedoch. Wladimir offenbart sich – zunächst Lydia, später auch den anderen Haremsdamen, die Lydia und Wladimir helfen, ihre Flucht vorzubereiten. Befreit werden sie letztendlich von den russischen Soldaten, die die Hochzeitsfeierlichkeiten stürmen.

Der dritte Akt spielt im Herbst 1855. Kantschukoff zwingt seine Nichte Lydia einen in Jahren fortgeschrittenen Fürsten zu heiraten. Er selbst nämlich hat Fatinitza ausforschen lassen und möchte das Haus frei haben, damit er sie zur Frau nehmen kann. Wladimir tritt (als Mann) auf und erlaubt eine Heirat Kantschukoffs mit seiner vermeintlichen Schwester nur, wenn er Lydia heiraten darf. Kantschukoff willigt ein. Die vom Spion gefundene Fatinitza entpuppt sich als falsche Fatinitza. Julian überreicht

Kantschukoff einen Abschiedsbrief mit Fatinitzas Verlobungsring, in dem sie erklärt, dass sie sich vor Sehnsucht nach ihm das Leben genommen habe.

Der Inhalt der Handlung spiegelt die zeitgenössische Faszination für den Orient und den Exotismus, die eine gewisse Sehnsucht nach der Ferne auslöste und somit auch zum häufig verwendeten Topos von Bühnenstücken im 19. Jahrhundert wurde, wider.³⁸⁵ Hans-Dieter Roser sieht den Zweck dieser Faszination als ein Ventil für die Ängste, die durch die expandierende Industrialisierung hervorgerufen werden würden.³⁸⁶ Die Verschleppung Lydias erinnere laut Marion Linhardt an die bis ins vorige Jahrhundert reichende Idee der Verschleppung junger Christinnen durch orientalische Herrscher.³⁸⁷

Die Hosenrolle Wladimir



Abbildung 10: A. Link als Fatinitza in Fatinitza (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums, Sign. FS_PK228637).



Abbildung 11: A. Link als Wladimir in Fatinitza (aus: Wienbibliothek, Sign. Fb I.N. 299.672).

Der junge Leutnant durchlebt eine enorme Entwicklung im Laufe der Operette. Zunächst lernen wir ihn als verträumten, jungen Soldaten, der immer zu Scherzen bereit ist, kennen. Früher schon hat er sich als Schürzenjäger erwiesen, als er sich als Gesellschafterin einer Diplomategattin ausgegeben hat. Leider aber hat General Kantschukoff seine Pläne durchkreuzt. Auch jetzt ist ihm das Verkleidungsspiel nicht zu dumm und er schlüpft begeistert in die Rolle der Fatinitza.³⁸⁸ Einerseits zeugt dies von purer Leichtsinnigkeit; andererseits kommt er so seiner großen Liebe unverhofft bedeutend näher. Außerdem lernt Wladimir als Frau verkleidet Bereiche der Gesellschaft kennen, die ihm als Mann verschlossen geblieben wären. Im Harem zeigt er sich gewieft und schmiedet mit den Damen Fluchtpläne. Am Ende kehrt er zu Lydia zurück als Mann, der durch die Schlacht bei Sebastopol gegangen ist und siegreich

³⁸⁵ Vergl. Linhardt 1997, S. 131; und Roser 2007, S. 146.

³⁸⁶ Roser 2007, S. 146.

³⁸⁷ Linhardt 1997, S. 132.

³⁸⁸ Ebda., S. 130f.

daraus hervortreten konnte.³⁸⁹ Er wird von Kantschukoff zum Major ernannt und darf – wieder durch List – um die Hand Lydias anhalten. Am Ende steht er dem Publikum als reifer Ehemann und der Fürstin Lydia gleichberechtigt gegenüber.

Warum aber wurde der Leutnant Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff als Hosenrolle konzipiert? Welchen handlungstheoretischen Sinn macht es, die Rolle weiblich zu besetzen? Wie wollten die Librettisten die Rolle gestaltet wissen? Und wurde sie letztendlich dementsprechend realisiert?

Um sich dem Sinn, die Rolle mit einer Sängerin zu besetzen, anzunähern, ist es sinnvoll, einen Vergleich mit der französischen Vorlage (*La Circassienne* von Daniel Auber, Komponist, und Eugène Scribe, Librettist) zu ziehen. In *La Circassienne* ist Wladimir – der dort den Namen Alexis Zouboff trägt – männlich besetzt. Auch in diesem Stück verkleidet sich Alexis als Frau namens Praskovia, um sich beim Opernspiel im russischen Lager die Zeit zu vertreiben. Zu seinem Leidwesen wirft General Orsakoff ein Auge auf Praskovia.³⁹⁰ Die Handlung folgt ihrem Lauf...

In *La Circassienne* beruht die Komik darauf, dass sich ein Mann als Frau verkleidet. Durch die Hosenrolle in *Fatinitza* eröffnen sich jedoch neue Möglichkeiten der Komik und der Pikanterie, die Kordula Knaus in ihrem Aufsatz „Opéra comique en travesti: von *La Circassienne* zu *Fatinitza*“³⁹¹ aus dem Jahre 2007 deutlich herausarbeitete. Sie zeigte die Unterschiede in der Bedeutung der Handlung durch die unterschiedliche Besetzung der Rolle auf. Schon im ersten Akt fordert Kantschukoff Wladimir und Lydia zu einer Umarmung und einer gemeinsamen Nacht in einer Holzhütte auf. Durch die weibliche Besetzung Wladimirs wird die Handlung pikanter, weil es zu einer doppelten erotischen Deutungsmöglichkeit kommt: Einerseits durchbricht der junge Leutnant die gesellschaftlich geforderte Distanz zur Fürstin; andererseits weiß das Publikum, dass es sich um zwei Schauspielerinnen handelt, die sich auf der Bühne körperlich nahe kommen. Den Höhepunkt der Pikanterie erreicht die Operette in der Toilette-Szene des 2. Akts im Harem Izzet Paschas. Fatinitza soll Lydia beim Ankleiden helfen und in der Annahme, Fatinitza sei eine Frau, lässt Lydia dies auch bereitwillig zu. Als Mann bewegt sich Wladimir hier in einer verbotenen Sphäre und kommt Lydia in gesellschaftlich nicht tolerierbarem Maße nahe.³⁹² Mit der Hosenrolle kann die Szene etwas ausgeweitet

³⁸⁹ Linhardt 1997, S. 137.

³⁹⁰ Schneidereit 1977, S. 117.

³⁹¹ Knaus, Kordula: „Opéra comique en travesti: von *La Cicassienne* zu *Fatinitza*“, in: Werr, Sebastian (Hrsg.): *Eugène Scribe und das Musiktheater*, Berlin: LIT Verlag 2007 (Forum Musiktheater 6), S. 215–227.

³⁹² Linhardt 1997, S. 132 und 135.

werden, wohingegen sich Alexis in *La Circassienne* viel früher offenbaren muss. Abgesehen von der erneut erotischen Doppeldeutigkeit spielt auch das Libretto mit dem Phänomen der Hosenrolle, was der Handlung zusätzliche Komik verleiht. Von den Damen des Harems wird Wladimirs Männlichkeit in Frage gestellt. So sprechen sie ihn auf seine „Rosenwangen“, seine „Taille, zierlich schlank“, sein „schelmisch Augenpaar“ und seine „Lippen, rosig zart/Ohne eine Spur von Bart!“ an.³⁹³ Mit einem männlichen Darsteller wäre diese Szene zu jener Zeit unmöglich. Einerseits würde die Darstellung unverhältnismäßig an Humor verlieren und andererseits konnte die Männlichkeit der männlichen Hauptrolle nicht in Frage gestellt werden, es sei denn es handelte sich um eine extrem komische Rolle.³⁹⁴ Mit seinen Küssen will Wladimir den Haremsdamen seine Männlichkeit beweisen – ein für den damaligen Zeitgeist sehr pikantes Unterfangen – aber Lydia geht dazwischen und überzeugt die Damen von Wladimirs Geschlecht.³⁹⁵

Wladimir ist in dieser Operette nicht die einzige Hosenrolle. Auch alle Kadetten werden von Frauen dargestellt. Abgesehen von dem besonderen erotischen Reiz der Gruppe auftretender Damen in Hosen auf das Publikum wurde durch die Darstellung des Militärs durch Frauen das Kriegsgeschehen etwas durch den Kakao gezogen und verharmlost.³⁹⁶

Ganz entgegen dem erotischen Effekt war es eigentlich im Sinne der Librettisten, dass die Darstellerin auf der Bühne ihre Weiblichkeit durch Kostüm und Maske negierte, damit die männliche Rolle möglichst realistisch wirkte. Sie vermerkten im Libretto:

*„Die Darstellerin des Wladimir kann zur dankbaren und richtigen Gestaltung der Rolle viel beitragen, wenn sie in ihrer äußeren Erscheinung im ersten und dritten Akte alle weibliche Eitelkeit bei Seite setzt. Kurze, militärisch geschnittene Haare, braunes Gesicht, ein leicht angehauchtes flaumiges Schnurrbärtchen, stramme Haltung, möglichst wenig Taille und eine möglichst tiefe Stimme beim Sprechen kann die Täuschung nur fördern. Gleiches gilt von den Darstellerinnen der Cadetten. Kommt Wladimir als Mädchen verkleidet, so muß man seinem eckigen und linkischen Wesen den verkleideten Mann anmerken.“*³⁹⁷

³⁹³ Zell, F. | Genée, Richard: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Wien: Verlag von L. Rosner 1876, S. 64.

³⁹⁴ Knaus 2007, S. 223f.

³⁹⁵ Linhardt 1997, S. 135; und Knaus 2007, S. 225.

³⁹⁶ Knaus 2007, S. 220 und 223. Vergl. auch Klotz 2004, S. 736.

³⁹⁷ Zell | Genée 1876, S. 12.

Liest man außerdem zwischen den Zeilen, kann man diese explizite Forderung so deuten, dass eine Hosenrolle normalerweise genau gegenteilig inszeniert wurde.³⁹⁸

Fotografien und die Rezensionen der Uraufführung bestätigen auch, dass diese Forderung bei der Inszenierung unbeachtet blieb und man mit der Darstellung des Wladimir sämtliche Reize einer Hosenrolle ausspielte. Als Fatinitza hingegen wird der verkleidete Mann lediglich in den Soldatenstiefeln angedeutet. In ihrer übrigen Erscheinung trat Antonie Link dem Publikum deutlich als Frau gegenüber.

Wladimir und Julian

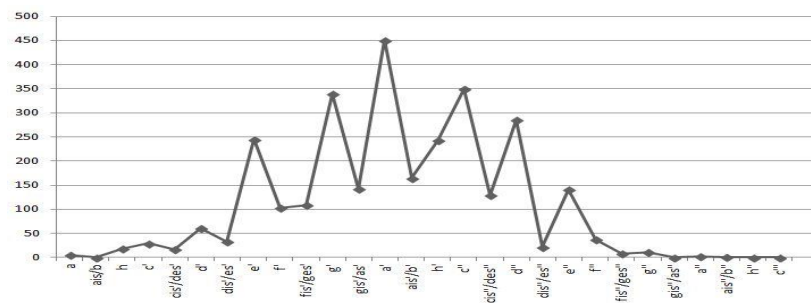
Der eigentliche Held der Geschichte ist Wladimir. Doch ohne Julian würde er sein Ziel niemals erreichen. Julian von Goltz ist neben Wladimir die einzige männliche Figur, die nicht komisch ist. Er steht Wladimir mit Rat und Tat zur Seite – mehr noch – er nimmt Einfluss auf die Handlung und fungiert nahezu als Marionettenspieler über alle Charaktere. Würde Julian die Soldaten nicht zum Theaterspielen animieren, würde sich Wladimir nicht in Fatinitza verwandeln. Würde Julian Wladimir nicht bestärken, würde Wladimir nicht den General Kantschukoff als Fatinitza im Lager bezirzen und ihn betreffend eine Strafe der Soldaten milde stimmen. Würde Julian nicht in Odessa auftauchen, würde es nie zur Überlistung Kantschukoffs und der Heirat zwischen Wladimir und Lydia kommen. Julian ist es auch, der Fatinitza letztendlich und endgültig verschwinden lässt. Es scheint, als sei Wladimir auf seinen Freund angewiesen, um seine Ziele erreichen zu können. Dennoch ist es Wladimir, der die Lorbeeren erntet und zum Schluss als Held hervorgeht. Von Julians eigenem Leben erfährt das Publikum so gut wie nichts. Julian kommt und geht ohne Einblick in sein eigenes Schicksal zu gewähren. Er funktioniert lediglich als Wladimirs Stütze.

Musikalische Umsetzung

Für *Fatinitza* verzichtete Suppé auf eine ausladende Ouvertüre und verwendete stattdessen ein Präludio, das nicht einmal 100 Takte umfasst und gleich in Nr. 1 *Introduktion* übergeht. In den insgesamt 24 Nummern machen sich unterschiedliche Einflüsse bemerkbar. Für die Operette bediente sich Suppé einer bunten Mischung aus unterschiedlichen Stilen und Mitteln, einer Abwechslung und Kombination von Soli und Chören. Dies war zwar ein Punkt, den die Rezensenten

³⁹⁸ Vergl. Knaus 2007, S. 226.

mitunter vehement kritisierten (siehe Kapitel *Rezensionen*), aber gleichzeitig auch mit ein Grund, warum die Operette durch das vergnügungsfreudige Publikum ausgezeichnet aufgenommen wurde. Suppé verwendete Polkas, Märsche, Walzer, wobei eine Bevorzugung des geraden Taktes vorherrscht. Insgesamt begegnen wir Wladimir bzw. Fatinitza in neun Nummern (Nr. 3 *Traumlied*, Nr. 4 *Reporterlied*, Nr. 7 *Duettino*, Nr. 9 *Schlitten-Arie*, Nr. 10 *Quartett*, Nr. 11 *Finale*, Nr. 16 *Duett*, Nr. 17 *Sextett* und Nr. 23 *Terzett*), auf die gleich noch näher eingegangen wird.



Grafik 1: Absolute Tonanzahl gesungen von Wladimir/Fatinitza.

Der Stimmumfang Wladimirs spannt sich von a, das insgesamt fünf Mal gesungen wird, bis b^{''}, das nur einmal von Wladimir gesungen wird. Wie Grafik 1 zeigt, bewegt sich der am meisten verwendete Tonbereich in der Oktave zwischen e' und e^{''}.

Die nun folgende Beschreibung von Wladimirs Auftritten basiert immer auf der Grundlage der Originalpartitur, die in der Wienbibliothek archiviert ist (Wienbibliothek, MH-6885), und dem im Verlag von L. Rosner 1876 erschienenem Libretto.³⁹⁹

Nr. 3 Traumlied

Während des *Traumlieds* (1. Akt, Nr. 3) sind alle Hosenrollen vereint auf der Bühne zu sehen. Wladimir tritt dem Publikum gesanglich zum ersten Mal gegenüber. Die Kadetten erhalten den Auftrag, Wladimir zu wecken und leiten das Traumlied im Allegro marcato im 2/4-Takt erfrischend marschartig in F-Dur ein:

Erwache frei von allem Kummer, tschindaratata!
Erwach' aus Deinem süßen Schlummer, tschindaratata!
Oh öffne doch die Aeugelein,
Sonst müssen wir uns heiser schrei'n!
*Tschindaratata, tschindaratata!*⁴⁰⁰

Der Marschrhythmus wird unterbrochen durch Wladimirs Rezitativ im $\frac{4}{4}$ -Takt (fol. 34v), das sich durch Auflösezeichen auf die Dominante C-Dur hebt, in dem er sich

³⁹⁹ Zell, F. | Genée, Richard: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Wien: Verlag von L. Rosner 1876.

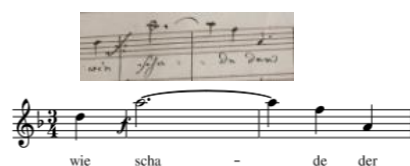
⁴⁰⁰ Ebda., S. 12.

darüber beklagt, aus einem Traum geweckt worden zu sein. Wladimir tritt mit den Kadetten in kurzen Dialog (Allegretto, fol. 35r–fol. 36r) und beginnt anschließend eine zweistrophige Romanze, wobei jede Strophe wiederum in drei Teile gegliedert ist. Zunächst das Andantino con moto im $\frac{4}{4}$ -Takt in F-Dur (fol. 36v–fol. 37v), in dem Wladimir seine große Liebe Lydia besingt, von der er soeben geträumt hat. Von den Violinen wird er in einem einlullenden $\frac{1}{8}$ -Rhythmus und von den Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Cello und dem Contrabass in liegenden $\frac{5}{8}$ langen Akkorden begleitet. Der emotionale Gehalt erlebt eine Steigerung im Poco più animato (fol. 37v–fol. 38v). Violine II und die Viola wechseln auf Triolenbegleitung, die gehaltenen Töne im Cello und im Bass verkürzen sich auf $\frac{1}{8}$, die liegenden Töne der Klarinetten und Hörner übernehmen nun die Oboen. Nach einem Seufzer („da ach!“ fol. 38v) am zunächst höchsten Ton g“ schwenkt die Romanze in einen diese kontrastierenden, mitreißenden Walzerrhythmus im Allegretto (bleibend in F-Dur; fol. 39r–fol. 41v). Der Walzer reißt auch Wladimir aus seinem Traum und bringt ihn zurück auf den Boden der Tatsachen:

*Wie schade,
daß gerade
Im schönsten Moment
Der Traum ging zu End!*⁴⁰¹

Durch die getragene Romanze und den schwungvollen Walzerrhythmus hebt sich Wladimir deutlich von der bisher vorherrschenden musikalischen Atmosphäre ab.

Im gesamten Stück spannt sich Wladimirs Tonraum von c' bis b" (siehe Grafik 2), wobei sich die meist verwendeten Töne im Raum von g' bis f" bewegen. Das a" wird nur zweimal („wie schade der [Traum ging zu End]"⁴⁰²), das b" nur einmal ganz am Schluss („Der Traum ging zu End!"⁴⁰³) verwendet.⁴⁰⁴



Notenbeispiel 1: Ausschnitt aus
Suppé: *Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 3 Traumlied,
transkribiert von der Verfasserin,⁴⁰⁵
Wienbibliothek, MH-6885, fol. 41r.



Notenbeispiel 2: Ausschnitt aus Suppé: *Fatinitza*, 1. Akt,
Nr. 3 Traumlied, Wienbibliothek, MH-6885 fol. 40v.

⁴⁰¹ Zell | Genée 1876, S. 13.

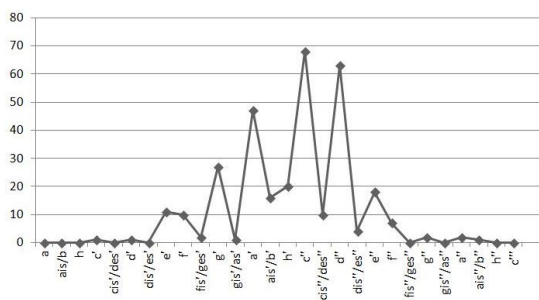
⁴⁰² Ebda.

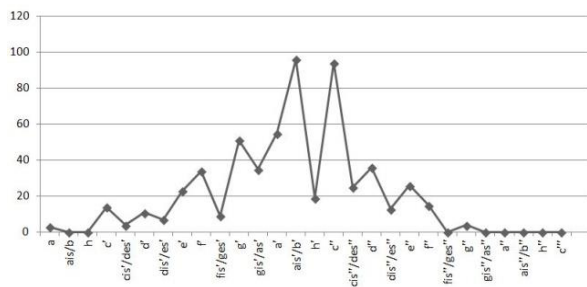
⁴⁰³ Ebda.

⁴⁰⁴ Es mag irritieren, dass der Schluss des Stückes nicht am Ende notiert ist. Es handelt sich bei fol. 39 um ein eingeklebtes Folio, das die zweite Strophe und den Schluss des Stückes beinhaltet.

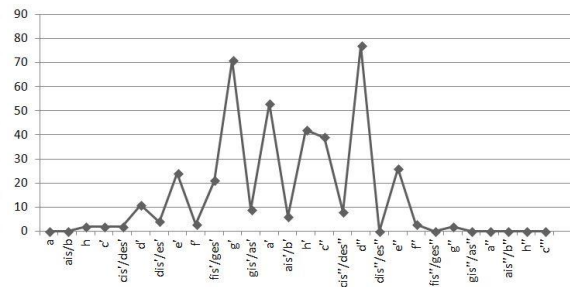
⁴⁰⁵ Sämtliche in dieser Arbeit abgedruckten Transkriptionen der Notenbeispiele wurden durch die Verfasserin gefertigt.

Das *Traumlied* ist das einzige Stück in der gesamten Operette, das sich der Töne a“ und b“ bedient. Im weiteren Verlauf der Operette umfasst Wladimirs Tonraum die Töne a bis g“. Die Erklärung, dass Wladimir eine Entwicklung durchmacht, er männlicher und seine Stimme deswegen tiefer wird, ist nur bedingt zulässig. Die Grafiken 2–11 spiegeln die Häufigkeit der Tonhöhen in allen von Wladimirs Nummern wider. Sie lassen keine Schwerpunktänderung ins tiefere Register erkennen – nicht einmal einen gewissen Trend. Er verwendet zwar nicht mehr seine allerhöchsten Töne (a“ und b“), aber sein Tonumfang spannt sich immer noch von a bis g“. In manchen Stücken liegt sein Schwerpunkt höher (Nr. 3 *Traumlied*, Nr. 4 *Reporterlied* und in Nr. 16 *Duett*), in den anderen etwas tiefer, aber es lässt sich keine geradlinige Entwicklung feststellen.

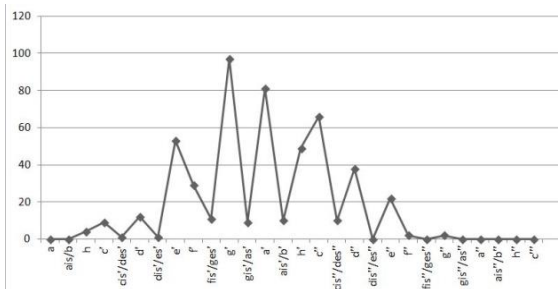




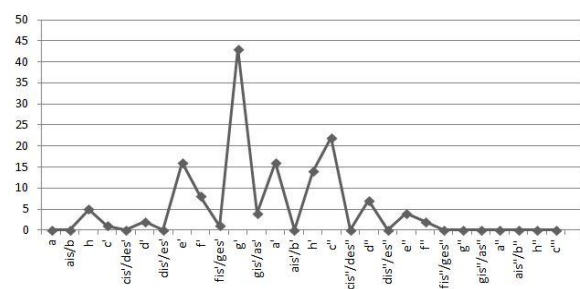
Grafik 8: Nr. 16 Duett, Wladimir: Tönhöhen.



Grafik 9: Nr. 17 Sextett, Wladimir: Tönhöhen.



Grafik 10: Nr. 23 Terzett, Wladimir: Tönhöhen.



Grafik 11: Nr. 24 Finale, Wladimir: Tönhöhen.

Nr. 4 Reporterlied

In der nächsten Nummer, dem Reporterlied, stellt Wladimir den Kadetten Julian von Goltz vor. Wladimirs Part erstreckt sich lediglich über vier Takte und ist somit zu kurz, um spezielle Charakteristika, die auf Wladimirs Rolle hinweisen, herausarbeiten zu können.

Nr. 7 Duettino

Nach dem *Abgang der Kadetten* (Nr. 5) und Kantschukoffs *Entreelied* (Nr. 6), folgt Nr. 7 *Duettino* von Kantschukoff und Fatinitza. Es handelt sich um das erste Stück, das Wladimir als Fatinitza zu bestreiten hat. Er soll General Kantschukoff bezirzen und ihn milde stimmen, um von einer Bestrafung der Kadetten abzusehen. Das *Duettino* ist in zwei Teile gegliedert, die wiederholt werden: Im ersten Teil singt Wladimir sehr tragend und feierlich über Güte und Verzeihen, das in der Liebe notwendig ist, im Andantino con moto. Auffallend in diesem ersten Teil des Duettinos ist eine Anhäufung von Triolen:

Notenbeispiel 3: Ausschnitt aus *Suppé: Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 7 Duettino, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 72r-72v.

Sie erinnern an das soeben verklungene Entree lied von Kantschukoff, der sich vorstellte mit:



Notenbeispiel 4: Ausschnitt aus *Suppé: Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 6 *Entree des Generals*, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 67v.

Zuvor wurden Triolen nur vereinzelt als Auftakt oder als tonumspielendes Element verwendet, aber nicht melodiebildend wie in den genannten Beispielen. Man könnte diese minimale formale Überschneidung als Annäherung Fatinitzas an Kantschukoffs Ausdrucksvermögen verstehen, wenngleich die Verwendung der Triole zu einem gänzlich anderen klanglichen Resultat führt. Wladimir verwendet wie zuvor schon den $\frac{3}{4}$ -Takt. (Kantschukoff hat im $\frac{4}{4}$ -Takt gesungen.)

Im zweiten Teil des Duettings schlägt das Andantino con moto in ein Allegretto um, das Kantschukoff aufheitern soll. Hier häufen sich Koloraturen in Wladimirs Stimme. Sie können – wie auch Hans-Dieter Roser es tat⁴⁰⁶ – als übertriebener Ausdruck der Weiblichkeit gedeutet werden.

Der verwendete Tonumfang ist enorm: von a bis fis“ mit besonderem Schwerpunkt auf dem a'. Aber, obwohl Wladimir nun als Frau agiert, ist der verwendete Tonraum durchschnittlich tiefer als noch im *Traumlied* (vergl. Grafik 2 und 4).

Nr. 9 Schlitten-Arie

Die *Schlitten-Arie* ist Lydias Auftritt. Eigentlich ist sie weniger eine „Arie“ als ein Quartett mit hervortretendem Sopran. Wladimir äußert seine Bedenken Julian gegenüber, dass er von seiner Geliebten entlarvt werden könnte, was aber nicht passiert. Obwohl das Stück eigentlich Lydias Auftrittsnummer ist, durchlebt hier Wladimir eine starke Wandlung. Von Anbeginn unterscheidet er sich textlich von allen übrigen Charakteren: Besingen Lydia, Julian und Kantschukoff den Winter, so gibt Wladimir seinen Emotionen gegenüber Lydia Ausdruck („Sie ist es, jaja; - ach wie pocht mein Herz so bang./Es tönt so nach' ihrer holden Stimme Klang –“) ⁴⁰⁷. Dabei unterscheidet er sich in Rhythmus und Melodie vorerst nicht von den anderen beiden Männern.

⁴⁰⁶ Roser 2007, S. 151.

⁴⁰⁷ Zell | Genée 1876, S. 36.

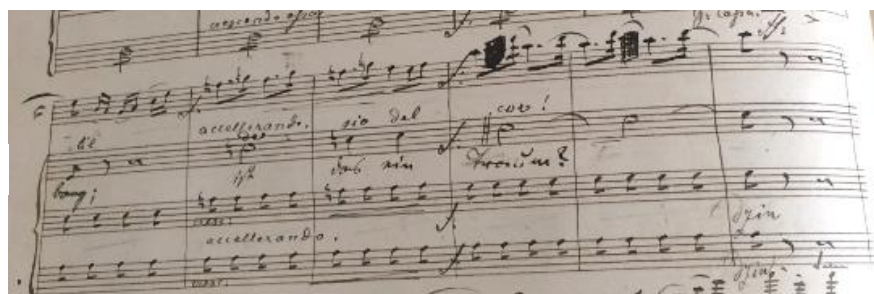
Wladimir
Julian
Kantschukoff



Notenbeispiel 5: Ausschnitt aus Suppé: *Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 9 Schlitten-Arie, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 86r.

Am Ende der Arie ist das gesamte Quartett gemeinsam zu hören. Textlich unterscheidet sich Wladimir wie zuvor von allen anderen, doch tritt er zunächst nicht aus dem „Männer“-Chor hervor („Es pocht das Herz, ein wenig bang,/Doch mit Wonne füllt – der Stimme Klang“)⁴⁰⁸. Erst in seinem letzten Vers („Sie mir so nah – ich faß’ es kaum –/Mir ist so bang – ist das ein Traum?“)⁴⁰⁹ tritt Wladimir merklich hervor – nicht zuletzt dadurch, dass er langsam seine Tonhöhe von e’ bis letztendlich cis“ steigert. Seine Melodie nimmt nun auch stark individuellen Charakter an. Seine Emotionen schlagen sich durch die besungene Winterlandschaft in den Vordergrund.

Lydia
Wladimir
Julian
Kantschukoff



Notenbeispiel 6: Ausschnitt aus Auppé: *Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 9 Schlitten-Arie, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 91v.

⁴⁰⁸ Zell | Genée 1876, S. 37.

⁴⁰⁹ Ebda.

Lydia
Ganz rich-tig! Ihr wollt? Wohl an, recht gern; das kann ge

Wladimir
Das will ich! Ihr wollt, wohl-an, recht gern, das kann ge

Julian
Vor-treff-lich!

Kantschukoff
sein! Wa-rum so fremd denn noch? Um-armt Euch herz-haft doch! Nur zu, um - armt Euch, um-armt Euch, recht

Notenbeispiel 8: Ausschnitt aus *Suppé: Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 10 Quartett, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 102v.

Hierauf folgt ein Tutti im $\frac{4}{4}$ -Takt im Andantino con moto in A-Dur. Schwebend weben sich die vier Stimmen ineinander. Kantschukoff geht melodisch seinen eigenen Weg. Er besingt seine Liebe zu Fatinitza und sein Vorhaben, sie an sich zu binden. Lydia, Wladimir und Julian bilden zunächst die melodische Ergänzung zu Kantschukoff. Sie beginnen im selben Rhythmus die Ähnlichkeit Wladimirs und Fatinitzas mit der Erklärung, sie wären Geschwister, darzulegen, wobei sich Lydia bereits im zweiten Takt (fol. 104r) musikalisch verselbstständigt. Im geraden $\frac{1}{16}$ -Rhythmus beginnt Julian von dem Artikel, den er verfassen wird, zu träumen. Wladimir löst sich dabei immer mehr von Julians Melodieführung. Er schwärmt von Lydias Anziehungskraft auf ihn, bis sie ihn auch tatsächlich vollständig melodisch angezogen hat:

Lydia
Seh - nen schon mein Herz er - füllt. Der sü - Ben Täu - schung mag ich nicht ent

Wladimir
mir die gan - ze See - le füllt. Dem Zau - ber ih - rer Nü - he wie ent

Julian
nü - gend Stoff ist von der Hand. Ein präch - ti - ger Ar - ti - kel winkt mir da für mein Jour - nal!

Kantschukoff
sü - Bes Seh - nen wird so - fort ge - stillt! Nein, nein, sie darf mir nicht ent

Notenbeispiel 9: Ausschnitt aus *Suppé: Fatinitza*, 1. Akt, Nr. 10 Quartett, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 107r.

Bald stimmen sie nicht nur in Rhythmus und Intervallen überein, sondern für zwei kurze Momente auch in der Tonhöhe (Lydia: „Der süßen Täuschung/Mag ich nicht ent[fliehen,]/Dem holden Zauber/Nicht mein Herz ent[ziehen,]“; Wladimir: „Dem

Zauber ihrer Nähe/Wie ent[fliehen?]/Wie diesen Himmelsblicken/mich ent[ziehen?]"⁴¹⁰. Die Stimmen lösen sich aus dem Unisono, unterstützen sich aber weiterhin melodisch und harmonisch bis alle vier Stimmen in den beiden Schlusstakten wieder zusammenfinden.

Nr. 11 Finale

Das Finale des 1. Aktes ist ein relativ kurzes. Türkische Soldaten stürmen das russische Lager, nehmen Lydia und Fatinitza als Geisel und fordern 10.000 Rubel als Lösegeld. Wladimir kommt in eine schwierige Situation. Einerseits will er Lydia beschützen, andererseits wird er – als Frau verkleidet – von den Russen nicht ernst genommen.⁴¹¹ Suppé lässt Wladimir nun auch höher erklingen, indem er den verwendeten Tonvorrat im Vergleich zu den vorigen Nummern erhöht (siehe Grafik 7). Nach dem überfallsartigen $\frac{2}{4}$ -taktigen Chor in F-Dur (Marciale moderato) ändern sich die Textur und Geschwindigkeit ($\frac{4}{4}$, Des-Dur, Allegro) als die Türken Wladimir, Lydia und Julian entdecken. In strahlendem F-Dur alla breve werden Fatinitza und Lydia gefangen genommen. Dabei verschmelzen die beiden Sängerinnen musikalisch zu einer Einheit, in dem sie größtenteils unisono singen.

Nr. 16 Duett

An den ersten fünf Nummern des 2. Aktes ist Wladimir nicht beteiligt. Zunächst führen die Haremsdamen in Nr. 12 *Toilette-Chor* in das Haremsleben ein. Danach folgt Nr. 13 *Couplet des Izzet Pascha*, der mit seinem strophenförmigen Stück im $\frac{3}{4}$ -Takt von der opernähnlichen Tonsetzung der vorhergegangenen Musiknummern den Bogen wieder zurück zur Wiener Operette – oder noch weiter zum Volksstück – schlägt. Es überrascht, eine derartige Musik in einem türkischen Harem zu hören. Nr. 14 *Melodram* ist ein instrumentaler Übergang zu Nr. 15 *Abgang Izzet Paschas*, der dem Refrain von Nr. 13 entspricht.

Nr. 16 *Duett* stellt die Schlüsselstelle der Operette dar, in der sich Wladimir Lydia nach langem Zögern offenbart. Es handelt sich hierbei um die pikanteste Szene im gesamten Werk. Lydia bereitet sich auf die Vermählung mit Izzet Pascha vor. Wladimir soll ihr

⁴¹⁰ Zell | Genée 1876, S. 40f.

Die Tonhöhen über dem Texte in der eckigen Klammer ist in den beiden Stimmen unterschiedlich.

⁴¹¹ Wladimir (der einen Säbel ergriffen hat): „Eh' Ihr sie mir entreißet,/Müßt Ihr erst tödten mich!“ Hassan und Chor: „Hahaha!/Ein Weib droht mit dem Säbel! lächerlich!“ (Zell | Genée 1876, S. 43.)

beim Ankleiden helfen und befindet sich als Mann somit in den für ihn tabuisierten Gemächern der Dame. Eine Situation, die die Herren im Publikum möglicherweise zu Gedankenspielen animierte. Anfänglich ringt Wladimir mit sich: Soll er Lydia von seinem Geheimnis erzählen? – während Lydia sich um ihre Situation im Harem Sorgen macht. Die musikalische Atmosphäre schlägt um. Vom geraden $\frac{1}{8}$ - und $\frac{1}{16}$ -Rhythmus wechselt Wladimir zu getragenen Vierteln und breiten, punktierten Achteln im Piu mosso. Begleitet wird der Gesang von den Celli, von breiten Akkorden in den Klarinetten und Fagotten, sowie schwebenden Triolen in den Streichern. Wladimir hadert mit sich selbst. Er wird von Lydia unterbrochen, die ihn bittet, ihr Haar zu flechten, doch leider stellt sich Wladimir allzu ungeschickt an. In Großteils Parallelintervallen besingen sie in Sechzehntelketten zusammen Wladimirs Tollpatschigkeit. Dasselbe wiederholt sich, als Wladimir Lydia den Schmuck anlegen soll. Als er Lydia helfen soll, das Kleid anzuziehen, bricht er sein Schweigen über einem vorwärts drängenden Klangteppich aus Sechzehntelläufen in den Violinen und einem Klangteppich aus gehaltenen Akkorden in den Klarinetten, Fagotten und Hörnern.

Nach einem Schwenk von F-Dur auf As-Dur und vom $\frac{2}{4}$ - auf einen $\frac{6}{8}$ -Takt offenbart sich Wladimir. Unterstützt wird er dabei von den Fagotten und Hörnern.

Auf den Text „ja!/Dieser Bruder, der Vergebung/Und Gnade erfleht‘ durch mich –/Der Ihnen sein Leben weihet ewiglich –/Hören Sie – dieser Bruder – bin ich!“⁴¹² fällt das gesamte Orchester in majestätisches Schwärmen.

Handwritten musical score for the 'Offenbarungs-Motiv' from Suppé's 'Fatinitza'. The score is in German and shows three staves of music. The first staff is in 8/8 time, the second in 6/8 time, and the third in 6/8 time. The lyrics are: 'ja - diesen Bruder der Vergebung und Gnade erfleht durch mich, der Ih-nen sein Le-ben weiht e - wiglich, hö-ren Sie, die-ser Bru-der bin ich'.

Notenbeispiel 10: Offenbarungs-Motiv aus Suppé: *Fatinitza*, 2. Akt, Nr. 16 Duett, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 165r-166r.

⁴¹² Zell | Genée 1876, S. 61.

Wladimir holt über einen Tonumfang von mehr als einer Oktave (f'-g'') in geraden Achteltönen aus. Lydia drückt ihren Zweifel in der vorherigen Tonart F-Dur im $\frac{2}{4}$ -Takt aus. Doch Wladimirs Ungeschicklichkeit hat sie davon überzeugt, dass er nicht Fatinitza, sondern Wladimir ist. Sie einigen sich auf den Kompromiss der gemeinsame Tonart F-Dur und den $\frac{6}{8}$ -Takt und stimmen Wladimirs Offenbarungs-Motiv gemeinsam an – zu Anfang sogar im Einklang.

Nr. 17 Sextett

Es folgt die Offenbarung Wladimirs an die Damen des Harems in G-Dur im $\frac{4}{4}$ -Takt. Sie wollen ihm nicht so recht glauben. Wie bereits erwähnt, spielt hier das Libretto damit, dass in der Rolle des Wladimirs eigentlich eine weibliche Sängerin steckt, in dem ihn die Haremsdamen auf seine allzu unmännliche Erscheinung in der Form eines Rundgesangs ansprechen. Die Damen verwenden den $\frac{2}{4}$ -Takt. Wladimir übernimmt die Taktart und will sie zum Beweis küssen. Die Damen drücken ihr Einverständnis in kurzen Sechzehntelläufen aus. Lydia geht dazwischen mit Hilfe eines Tuttischlages des Orchesters ($\frac{6}{8}$, F-Dur), noch bevor sie sich erklärt, stimmt die Flöte das Offenbarungs-Motiv an. Sie gesteht ihre Liebe zu Wladimir melodisch mit demselben Motiv. Die Damen sind überzeugt. Alle zusammen schmieden den Plan für Wladimirs und Lydias Flucht ($\frac{2}{4}$, G-Dur). Dabei erklingen Lydias und Wladimirs Stimmen im Einklang. (Später stimmen auch die Haremsdamen in den Einklang mit Wladimir und Lydia mit ein.)

Nr. 23 Terzett

Wieder verstreichen einige Nummern, bis Wladimir sich erneut gesanglich beteiligt. Julian und Sergeant Steipann Sidorewitsch Bieloscourim begeben sich als russische Parlamentäre in Izzet Paschas Harem, um die Lage zu erforschen (Nr. 18 *Kismet-Duo*, Nr. 19 *Glöckchen-Sextett*). Die Soldaten befreien Lydia. Fatinitza hat sich in der Zwischenzeit wieder zurückverwandelt in Wladimir. Julian gibt vor, Fatinitza sei entführt worden, woraufhin Kantschukoff die Haremsdamen mitnimmt (Nr. 20 *Finale II*). Der 3. Akt beginnt in Odessa. Der Krieg ist beendet (Nr. 21 *Glocken-Arie*). Julian ist in Kantschukoffs Palast eingetroffen, wo ihm Kantschukoff die Geschichte erzählt, wie er Fatinitza gefunden habe (Nr. 22 *Brief-Duettino*). Wladimir kehrt zurück aus dem Krieg und trifft auf Lydia, die bereits einem anderen versprochen ist. Er tritt nun seit dem *Traumlied* zu Beginn des ersten Akts erstmals gesanglich wieder als Mann auf. Es würde

nahe liegen, dass sich sein Gesangsstil verändert hat. Seine musikalische Ausdrucksweise aber lässt keine Reifung erkennen. Wie bereits dargelegt, ist eine Schwerpunktänderung ins tiefere Register nicht bemerkbar. Obwohl er zwar nicht mehr seine allerhöchsten Töne verwendet, spannt sich der Tonumfang im *Terzett* immerhin noch von h bis g“ mit einem Schwerpunkt auf g‘ und a‘ (siehe Grafik 10).

Zumindest optisch fordern die Librettisten eine Reifung der Rolle:

*„[...] er ist männlicher geworden, sein Schnurrbärtchen dichter, ein leichter Flaum von Backenbart zierte seine Wange, sein Teint ist brauner“.*⁴¹³

Das Terzett besteht aus einigen sehr abwechslungsreichen Teilen: Zuerst besingen Wladimir und Lydia ihr Wiedersehen in goßteils parallelen Intervallen in Begleitung aller Intrumente im Allegro con fuoco, F-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt. Bis auf die Streicher verstummt das Orchester. Julian mahnt zur Eile, mit Einsätzen Wladimirs und Lydias kehren auch die Holzbläser wieder. Lydia bittet um zwei Minuten Zeit und beginnt im $\frac{2}{4}$ -Takt in A-Dur in Moderato von ihrem Bangen um und ihrem Sehnen nach Wladimir zu erzählen. Prägnant hierbei ist die pulsierende Streicherbegleitung:

Notenbeispiel 11: Streicherbegleitung aus Suppé: *Fatinitza*, 3. Akt, Nr. 23 Terzett, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 256r.

Die Begleitung schwenkt auf gerade Achtel. Julian und Wladimir stimmen mit ein. Danach klärt Julian die anderen beiden im Primo Tempo in F-Dur über die aktuellen Geschehnisse auf. Jetzt bittet Wladimir um zwei Minuten Zeit. Er erklärt in C-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt, Marciale, dass nur die Liebe zu Lydia ihn am Leben gehalten und sicher durch die Schlacht gebracht hat. Ein Übergang im $\frac{2}{4}$ -Takt leitet zum Finale des Terzetts über:

⁴¹³ Zell | Genée 1876, S. 95.

ein sich in der Intensität ständig steigender Marsch, in dem sich die Drei für die „Schlacht“ gegen Kantschukoff bestärken.

Angeblich ist dieser Marsch Direktor Jauner zu verdanken. Suppé hätte auf sein Auffordern der Nummer einen Marsch hinzugefügt, um sie weniger opernhaft und schwerfällig zu gestalten.⁴¹⁴ Der Marsch war besonders erfolgreich. Er wurde einzeln verlegt und verkaufte sich im Musikhandeln in 1,5 Jahren 350.000 mal.⁴¹⁵ In Berlin, wo die Operette am 16. September 1876 im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater erstaufgeführt wurde, wurde der Marsch sogar zum Gassenhauer und mit eigenem Text versehen.⁴¹⁶

Nr. 24 Finale

Letztendlich darf Wladimir Lydia heiraten. Fatinitza wird nicht mehr zwischen ihnen stehen. Julian hat die Lüge aufgebracht, sie hätte sich vor Sehnsucht nach Kantschukoff selbst das Leben genommen. Der Marsch aus Nr. 23 bildet das fulminante Ende des Finales. Hier rückt Wladimirs Tonvorrat deutlich nach unten (siehe Grafik 11). Dies aber als Zeichen der Reifung der Rolle zu betrachten, wäre ein Schritt zu weit. Das Phänomen lässt sich besser damit erklären, dass Wladimir im Finale ausschließlich gleichzeitig mit Lydia singt. Seine Stimmführung ist deswegen tiefer als Lydias und dementsprechend tiefer als in den anderen Stücken.

Wladimir und Lydia

Der geforderte Stimmumfang der Sängerinnen für die beiden Rollen deckt sich nahezu. Franz von Suppé bemerkte in seiner Partitur:

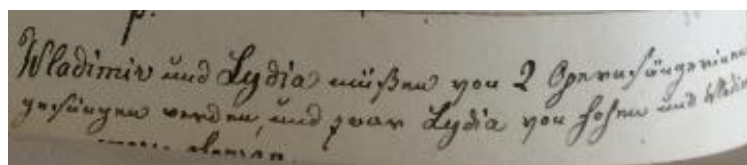


Abbildung 12: Anmerkung Suppés in Partitur, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 34v.
(„Wladimir und Lydia müssen von 2 Opernsängerinnen gesungen werden, und zwar Lydia von hohem und Wladimir von [?] Sopran“).

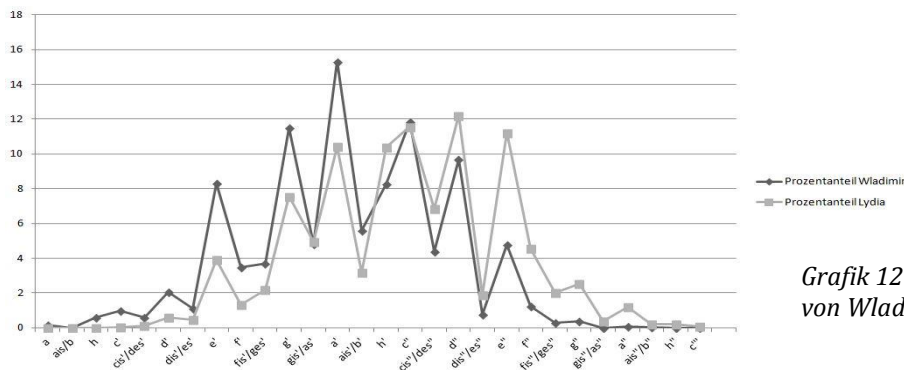
Leider ist die Partiturseite abgeschnitten, sodass nicht mehr lesbar ist, welcher Sopran für Wladimir gefordert ist. Da jedoch für Lydia ein hoher Sopran gefordert wird, liegt die

⁴¹⁴ Keller 1905, S. 94f; und Schneidereit 1977, S. 119.

⁴¹⁵ Kromer 1941, S. 172; Schneidereit 1977, S. 120; und Roser 2007, S. 152.

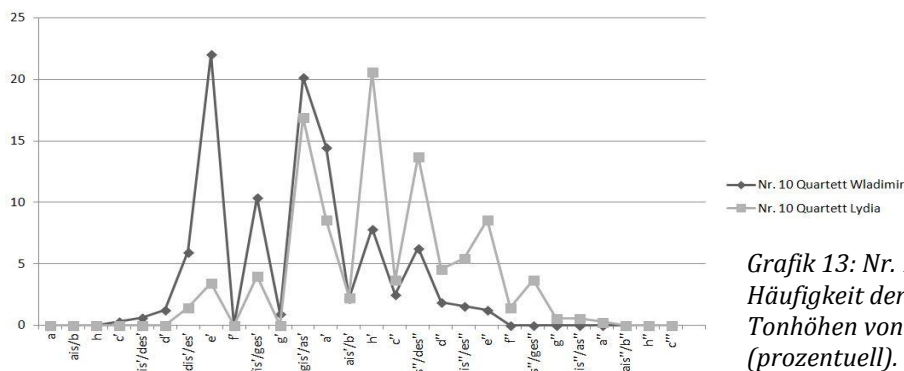
⁴¹⁶ Roser 2007, S. 152.

Annahme nahe, dass es sich bei Wladimir um einen Mezzosopran handelt. Wladimirs Tonvorrat reicht von a bis b^{''}, Lydias von c['] bis c^{'''}.



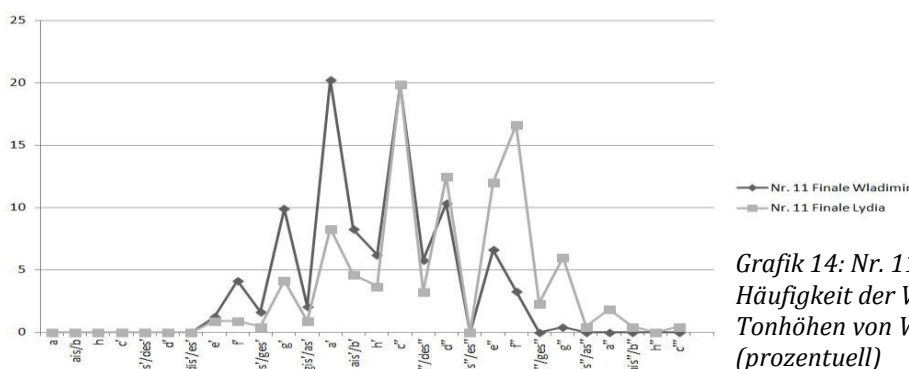
Grafik 12: Vergleich der Tonumfänge von Wladimir und Lydia (prozentuell).

Im Detail betrachtet, ist die Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Wladimir etwas ins tiefere Register verschoben im Vergleich mit Lydia (siehe Grafik 12). Besonders deutlich wird dies bei Stücken, die Wladimir und Lydia gemeinsam singen, wie beispielsweise im Quartett (Nr. 10, 1. Akt):



Grafik 13: Nr. 10 Quartett: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Wladimir und Lydia (prozentuell).

oder sogar in Stücken, in denen beide weitgehend unisono singen (z. B. im Finale des 1. Aktes):



Grafik 14: Nr. 11 Finale: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Wladimir und Lydia (prozentuell)

Wladimir muss männlicher und deswegen tiefer klingen als Lydia. Die Besetzung von Lydia mit einem Sopran und Wladimir mit einem Mezzosopran erscheint logisch.

Im Gegensatz zu Wladimir ist Lydia nicht halsbrecherisch oder zu Späßen aufgelegt. Sie tritt dem Publikum als ernsthafte, junge Fürstin gegenüber und drückt sich stets

geradtaktig aus. Einzig die Liebe zu Wladimir bringt sie dazu, ihren Emotionen Ausdruck zu verleihen: Erstmals im Harem Izzet Paschas, als sich Wladimir ihr offenbart, später aus Eifersucht im Sextett mit den Haremsdamen und auch im 3. Akt, als sie in der *Glockenarie* und im *Terzett* über das Sehnen nach Wladimir berichtet.

Rezensionen

Die Kritiken waren sehr durchwachsen, ihr Grundtenor aber positiv gefärbt. Dass es sich um einen politischen Stoff handelte, wurde von manchen Zeitungen angeschnitten, aber eingewandt, dass die Belustigung im Vordergrund stünde.⁴¹⁷ Das Libretto sinke „trotz des burlesken Charakters doch nicht zum gemeinen Blödsinn“⁴¹⁸ herab.

Die Musik wurde allgemein als gefällig bezeichnet („ohne Anspruch auf absoluten Kunstwerth recht geschickt gemacht“)⁴¹⁹ jedoch wurde bemerkt, dass Suppé einige Anleihen nahm und er viele Stile mischte, was oft als störend empfunden wurde. *Die Presse*⁴²⁰ hörte Anleihen von Offenbach, Strauss und von Suppé selbst; die *Morgen-Post*⁴²¹ zudem auch Lecocq und sogar Wagner.

Besonders gelobt wurden das *Quintett* im ersten, das *Couplet des Izzet Pascha* und das *Terzett* mit dem Marsch im dritten Akt.⁴²² Die bereits erwähnte Mischung der Stile wird mitunter sehr sarkastisch kommentiert:

„es ist der bekannte Wiener Erdäpfelsalat, garnirt mit italienischen Orangenspalten; Wiener Lieder und Tänze und geschwind eine Art italienischer Preghiera darauf!“⁴²³

oder:

„Suppé's ‚Fatinitza‘ im Carltheater ist ein russisch gepreßtes, türkisch verbrämtes, mit wienerischen Einschlagsfäden durchzogenes, französisch-kaukasisches halb Seide- und halb Schafwoll-Notenprodukt, aus dem das schöne volkstümlich musikalische Talent des Herrn Suppé zeitweilig ängstlich herausstöhnt, weil es sich zu Operettenzwecken maltraitiren lassen muß.“⁴²⁴

⁴¹⁷ Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.; und „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 9.

⁴¹⁸ „Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 14/2 (6. Jänner 1876), o. S.

⁴¹⁹ Ebda.

⁴²⁰ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/5 (6. Jänner 1876), S. 9.

⁴²¹ Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.

⁴²² „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/5 (6. Jänner 1876), S. 9; „Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 14/2 (6. Jänner 1876), o. S.; und „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 4 (7. Jänner 1876), S. 2.

⁴²³ „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 4 (7. Jänner 1876), S. 2.

⁴²⁴ „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 20/3 (15. Jänner 1876), S. 10.

Außerdem wurde das Opernhafte, das sich durch weite Teile der Operette zieht, des Öfteren stark kritisiert.⁴²⁵

Die Kritiken bestätigen, dass die Regievorgabe der Librettisten, die Weiblichkeit der Darstellerin des Wladimir möglichst zu eliminieren, bei der Inszenierung nicht beachtet wurde. So hieß es zum Beispiel in der *Neuen Freien Presse*, dass die Schauspielerin in Wladimirs Uniform keineswegs männlich wirke:

*„Wenn Fräulein Link-Wladimir in einer Uniform, welche unseren Augen mit plastischer Deutlichkeit vordemonstrirt, daß wir es mit keinem Mann zu thun haben, fortwährend von den glühenden Wünschen singt, die in ihrem Busen für Fräulein Lydia-Meyerhoff schlummern, so müssen diese Lieder von überwältigender Schönheit sein, um die Illusion wachzuhalten.“*⁴²⁶

Auch das *Salonblatt* äußert sich hierzu:

*„[...] Fatinitza, und ist dieser Name nur ein Mittel, um einer hübschen und schön gestalteten Operettensängerin Gelegenheit zu geben, in einem coquet komponirten Männercostüme ihre Frauenfigur zu übertrumpfen, - allein gerade diese Zweifel, zwischen welchen „Männchen“ und „Weibchen“ den ganzen Abend hindurch hin- und hergeworfen werden, [...] – da also Fatinitza, die während der einen Hälfte des Stückes im kurzen Frauenrock, während der andern in hohen Reiterstiefeln erscheint [...].“*⁴²⁷

Entgegen des Wunsches der Schriftsteller wurde also die Hosenrolle vom Theater auch zur Darstellung des weiblichen Körpers genutzt, um das voyeuristische Auge des Publikums zu befriedigen.

Wie wichtig die äußerliche Erscheinung der Schauspielerin auf der Bühne war, ist aus den Rezensionen deutlich herauszulesen. Die *Morgen-Post* bemerkte, dass Fräulein Link „sowohl als schmucker Leutnant, wie als Tscherkessin brillant“⁴²⁸ aussah; das *Wiener Salonblatt* bestätigte dies: „Fräulein Link, der Leutnant eines tscherkessischen Regiments, sah so hübsch aus, wie man es von einem jungen Offizier nur erwarten darf [...]“⁴²⁹; und das *Fremden-Blatt* fand, dass „ihre stramm-militärische, chevalereske Haltung in der ganzen Operette von liebenswürdiger Wirkung“⁴³⁰ wäre.

Die Darstellung und der Gesang von Antonie Link wurden durchwegs in allen Kritiken in höchsten Tönen gelobt.⁴³¹ Die *Morgen-Post* bemerkte, dass die Rollen den

⁴²⁵ „Operetten-Novitäten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4084 (9. Jänner 1876), S. 6.

⁴²⁶ Ebda.

⁴²⁷ „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 9.

⁴²⁸ Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.

⁴²⁹ „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 9.

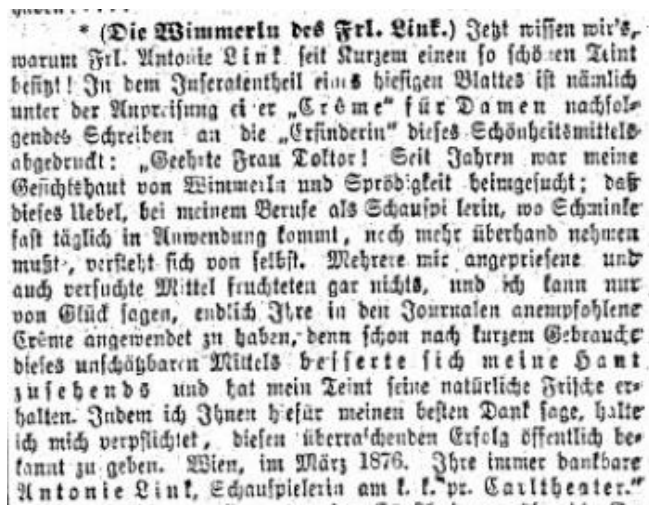
⁴³⁰ „Feuilleton. „Fatinitza“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 12/7 (8. Jänner 1876), S. 2.

⁴³¹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/5 (6. Jänner 1876), S. 9; Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.; „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 4

Schauspielerinnen angepasst wurden, was die hervorragende Darstellung – in gesanglicher und schauspielerischer Hinsicht – begünstigt habe.⁴³²

Antonie Link 1876–77

Spätestens nach *Fatinitza* hatte Antonie Link offenbar den Status eines – modern betrachtet – Celebrities erreicht, sodass sie als Werbetestimonial wirken konnte. Das beschriebene Inserat konnte zwar nicht ausfindig gemacht werden, aber die Beschreibung der Werbung durch die *Morgen-Post*:



* (Die Wimmerin des Fr. Link.) Jetzt wissen wir's, warum Fräulein Antonie Link seit Kurzem einen so schönen Teint besitzt! In dem Inseratentheil eines hiesigen Blattes ist nämlich unter der Überschrift einer „Crème“ für Damen nachfolgendes Schreiben an die „Erfinderin“ dieses Schönheitsmittels abgedruckt: „Geehrte Frau Doktor! Seit Jahren war meine Gesichtshaut von Wimpern und Sprödigkeit heimgesucht; das dieses Uebel, bei meinem Berufe als Schauspielerin, wo Schminke fast täglich in Anwendung kommt, noch mehr überhand nehmen mußte, verfiel ich von selbst. Mehrere mir angepriesene und auch versuchte Mittel fruchteten gar nichts, und ich kann nur von Glück sagen, endlich Ihre in den Journalen anempfohlene Crème angewendet zu haben, denn schon nach kurzem Gebrauche dieses unschätzbaren Mittels besserte sich meine Haut zusehends und hat mein Teint seine natürliche Frische erhalten. Indem ich Ihnen hierfür meinen besten Dank sage, halte ich mich verpflichtet, diesen überraschenden Erfolg öffentlich bekannt zu geben. Wien, im März 1876. Ihre immer dankbare Antonie Link, Schauspielerin am k. k. pr. Carltheater.“

Abbildung 13: Artikel über Antonie Links Werbung für Anti-Pickel-Creme, (aus: „Tagesneuigkeiten“, in: Morgen-Post 26/94 (5. April 1876), o. S.).

Neben ihrem Siegeszug als *Fatinitza* war Antonie Link auch im Jahre 1876 auf einigen Society Events und Wohltätigkeitskonzerten zu sehen. So ließ sie sich zum Beispiel am 5. Februar 1876 am Kostümfest in den Musikvereinssälen blicken.⁴³³ Und eine Woche später sang sie bei einem Konzert zu Gunsten des Mädchen-Unterstützungsvereins im Bösendorfer-Saal mit anderen Künstlern, wo sie ein buntes Programm aus Liedern unter anderem von Robert Franz, Karl Goldmark und Felix Mendelssohn bot; sich als Madame Lange und als *Fatinitza* gab; und, obwohl die Kritiker mit dem Vortrag nicht ganz zufrieden waren, dort stürmischen Beifall vom Publikum erntete.⁴³⁴

In diesem Jahr entstanden immer größere Abstinenzen von der Bühne des Carl-Theaters. Einerseits erhielt sie in vielen Stücken, die neu am Carl-Theater erschienen, keine Rolle, andererseits wurde sie oft in ihren eigenen Rollen von anderen Sängerinnen vertreten. Es begann bereits im Februar mit der Aufführung von Victorien Sardous

(7. Jänner 1876), S. 2; „Feuilleton. ‚Fatinitza‘“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 12/7 (8. Jänner 1876), S. 2; „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 9.

⁴³² Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.

⁴³³ Kohn, Julius: „Das Kostümfest“, in: *Morgen-Post* 26/38 (8. Jänner 1876), o. S.

⁴³⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 12/48 (18. Februar 1876), S. 5; und „Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/8 (19. Februar 1876), S. 9.

Schauspiel⁴³⁵ *Ferréol* (23. Februar – 5. März 1876), in dem sie keine Rolle spielte. Danach gelangte Charles Lecocqs komische Operette⁴³⁶ *Prinz Conti* ab 11. März 1876 (durchgehend bis 19. März 1876) zur Aufführung. Die Titelrolle ist zwar eine Hosenrolle, aber sie wurde dieses Mal Hermine Meyerhoff zugesprochen. Anschließend zeigte das Carl-Theater von 25. März bis 28. April 1876 die phantastisch-burleske Ausstattungskomödie mit Gesang⁴³⁷ *Zum Mond und unterm Meer* von F. Zell (mit Textgrundlage von Jules Verne) und Musik von Franz von Suppé. Aber auch dieses Mal gab es keine Rolle für Antonie Link. Hiernach folgte die Posse mit Gesang⁴³⁸ *Die Weiber wie sie nicht sein sollen* von O. F. Berg mit Musik von Kapellmeister Johann Brandl (von 29. April – 18. Mai 1876) – wieder ohne Antonie Link.

Der Theaterzettel am 19. Mai 1876 kündigte Antonie Links erstes Auftreten nach ihrem Urlaube an. Dann war sie zweimal im Mai auf der Bühne zu sehen,⁴³⁹ danach erst wieder ab 8. Juni 1876 abwechselnd in bereits bekannten Rollen. Nach ihrem ersten Auftritt bemerkte *Die Presse* wohlwollend künstlerische Fortschritte bei Antonie Link: „Fräulein Link ist in letzter Zeit künstlerisch bedeutend gewachsen.“⁴⁴⁰

Wie nützte Antonie Link diese Pause vom Carl-Theater? Natürlich mit Auftritten auf anderen Bühnen. Am 11. April 1876 trat Antonie Link zum ersten Mal auf der Bühne des Theaters an der Wien auf, nämlich beim 50-jährigen Schriftstellerjubiläum von Anton v. Klesheim. Sie war in Anton Langers Original-Posse mit Gesang⁴⁴¹ *Eine verfolgte Unschuld* in der Rolle der fremden Dame⁴⁴² zu sehen, und wurde in den Kritiken für ihren Gesang gelobt.⁴⁴³

Tags darauf reiste sie nach Hamburg, um dort ein längeres Gastspiel am Carl-Schulze-Theater zu absolvieren.⁴⁴⁴ In welchen Rollen sie wann zu sehen war und wie lange sie sich dort genau aufhielt, ist unklar. Aber laut Zeitungsberichten sind die Hamburger bei

⁴³⁵ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 23. Februar 1876.

⁴³⁶ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. März 1876.

⁴³⁷ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 25. März 1876.

⁴³⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 29. April 1876.

⁴³⁹ Am 19. und am 21. Mai 1876 trat sie in *Fatinitza* auf. Der Vorstellung am 19. Mai 1876 wohnte auch Erzherzog Karl Ludwig in der Hofloge bei, und die Mitglieder der bayerischen Offiziers-Deputation. („Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/138 (20. Mai 1876), S. 10.)

⁴⁴⁰ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/157 (9. Juni 1876), S. 10.

⁴⁴¹ Kategorisierung lt. „Theater in Wien Dienstag den 11. April“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/100 (11. April 1876), S. 11.

⁴⁴² „Theater in Wien Dienstag den 11. April“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/100 (11. April 1876), S. 11; und „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4177 (12. April 1876), S. 6.

⁴⁴³ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/101 (12. April 1876), o. S.; und „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 84 (12. April 1876), S. 2.

⁴⁴⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/101 (12. April 1876), o. S.; und „Theater und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4212 (18. Mai 1876), S. 6.

Fatinitza „über die Wiener Künstlerin in förmliche Ekstase gerathen“⁴⁴⁵ und ihr feuriger Vortrag in *Angot* „riß das Publicum zu einem Enthusiasmus hin, der einen in Hamburg ungewohnten südlichen Charakter annahm.“⁴⁴⁶

Am 22. Juli 1876 gastierte Antonie Links Schwester Fanni Link, die am Thalia-Theater in Hamburg engagiert war, am Carl-Theater. Die beiden Schwestern waren aber nicht gemeinsam auf der Bühne zu sehen.⁴⁴⁷

Im Sommer ist wieder eine einmonatige Abwesenheit zu vermerken (von 15. Juli bis 15. August 1876). Wie sie die Zeit verbrachte, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Bekannt ist, dass sie ihren Urlaub wegen gesundheitlicher Gründe verlängern musste.⁴⁴⁸ Als die *Tannhäuser*-Parodie neuinszeniert auf die Bühne kam, musste Antonie Link ihre Rolle an Frl. Damhofer abgeben.⁴⁴⁹ Aber am 16. August 1876 stand sie endlich wieder auf der Bühne des Carl-Theaters – und am 18. August 1876 trat sie auch bei der dortigen Aufführung von *Flotte Bursche* aus Anlass des Geburtstagsfestes Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I auf. Es wurde auch ein extra für diesen Anlass komponierter Festmarsch von C. F. Konradin uraufgeführt.

Im September 1876 wartete ein besonderes Projekt auf einige Mitglieder des Carl-Theaters. In Feldsberg (in der heutigen Tschechischen Republik) wurde in Windeseile das „Fürstlich Liechtenstein’sche Schlosstheater in Feldsberg“⁴⁵⁰ bei einem militärischen Manöver eingerichtet. Mit einem Sonderzug trafen die ersten Ensemblemitglieder samt Orchester und Direktor Franz Jauner am 3. September 1876 in Feldsberg ein. Zu Mittag wurde noch am Theater gebaut, am Abend bereits drei Einakter aufgeführt – der Vorstellung wohnten u.a. der Kaiser, Erzherzog Karl Ludwig und Fürst Friedrich von Liechtenstein bei.⁴⁵¹ Antonie Link reiste mit dem nächsten Sonderzug am darauffolgenden Tag um 7 Uhr morgens vom Nordbahnhof an. Kurz nach 10 Uhr erreichte der Zug Feldsberg und Antonie Link wurde mit den anderen Ensemblemitgliedern ins Theater zur Probe von *Flotte Bursche* gebracht. Im Publikum

⁴⁴⁵ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/111 (23. April 1876), S. 8.

⁴⁴⁶ „Theater und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4212 (18. Mai 1876), S. 6.

⁴⁴⁷ Siehe Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 22. Juni 1876.

⁴⁴⁸ „Vom Carltheater in Wien. Frl. Antonie Link hat der Direktion des Carltheaters angezeigt, daß es ihr ärztlicherseits untersagt wurde, schon kommenden Samstag zu singen. In Folge dessen wird die Sängerin erst am 16. d. als Wladimir in der „Fatinitza“ auftreten.“ („Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 184 (11. August 1876), 3. Bogen.)

„Frl. Antonie Link betrat gestern nach längerer Indisposition zum ersten Male wieder die Bretter.“ („Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/226 (17. August 1876), o. S.)

⁴⁴⁹ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4300 (15. August 1876), S. 5.

⁴⁵⁰ Siehe Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 4. September 1876.

⁴⁵¹ Kohn, Julius: „Vom Theater in Feldsberg“, in: *Morgen-Post* 26/245 (5. September 1876), o. S.

der Aufführung am Abend befand sich wieder der Kaiser, Kronprinz Rudolf (der angeblich in Wien erst einmal ein Vorstadttheater besucht hatte und sich zum ersten Mal in einer heiteren Vorstellung befand), Graf Andrassy, Fürst Liechtenstein und Prinz Arthur von England. Umso ironischer wirkte die Szene, in der Antonie Link in die Rolle des Engländers schlüpfte und englisch sprach und deutsch radebrechte. Um Mitternacht fuhr das gesamte Ensemble mit dem Sonderzug wieder zurück nach Wien.⁴⁵²

Danach sind wieder 13 Abende lang keine Auftritte von Antonie Link zu belegen.

Am 25. September 1876 musste Antonie Link sogar eine Geldstrafe an das Carl-Theater leisten. Nachdem sie am 24. September 1876 für die erkrankte Josephine Gallmeyer einsprang, sollte sie dies auch am nächsten Tage tun, aber verweigerte vehement: „es sei ihr unmöglich, am Sonntag und am Montag, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zu singen.“⁴⁵³ So wurde sie prompt zu 50 Gulden Strafgeldleistung aufgefordert. Am 26. September 1876 überließ Direktor Franz Jauner als Reaktion dieser Verweigerung den Wladimir in *Fatinitza* der Debütantin Ida Baier und schickte somit eine Konkurrentin auf Antonie Links Feld.⁴⁵⁴

Den Monat Oktober, in dem im Carl-Theater das lustige Märchen⁴⁵⁵ *Vindobona* von O. F. Berg und Musik von Kapellmeister Johann Brandl lief, in dem Antonie Link abermals mit keiner Rolle bedacht worden war, nutzte sie für ein Gastspiel am Deutschen Theater in Pest, wo sie bis 30. Oktober 1876⁴⁵⁶ wiederholt in *Fatinitza* und in *Angot* Erfolge feierte.⁴⁵⁷ Am 28. Oktober 1876 trat sie zum ersten Mal in ihrer Karriere als Helena in Jacques Offenbachs *Die schöne Helena* auf. Die „junge ‚schöne‘ Helena“ begeisterte durch ihren „Gesang und die an ihr geübte Plastik des Schöpfers“.⁴⁵⁸ Als Ganymed in *Die schöne Galathée* und Annamirl in *Die Schwoagerin* beschloss sie ihr erfolgreiches Gastspiel.⁴⁵⁹

Der Auftritt als Helena sollte eigentlich eine Probe für Wien darstellen,⁴⁶⁰ wo sie am 8. November 1876 am Theater an der Wien die Helena bei der Singer'schen Holzverteilungs-Akademie singen hätte sollen.⁴⁶¹ Jedoch kam es zu einem Eklat. Wie *Die*

⁴⁵² Kohn, Julius: „Vom Theater in Feldsberg. II“, in: *Morgen-Post* 26/246 (6. September 1876), o. S.

⁴⁵³ Kohn, Julius: „Kleine Künstler-Geschichten“, in: *Morgen-Post* 26/268 (28. September 1876), o. S.

⁴⁵⁴ Ebda.

⁴⁵⁵ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 9. Oktober 1876.

⁴⁵⁶ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/301 (31. Oktober 1876), o. S.

⁴⁵⁷ „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4374 (28. Oktober 1876), S. 6.

⁴⁵⁸ „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4377 (31. Oktober 1876), S. 6.

⁴⁵⁹ „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/302 (1. November 1876), S. 9.

⁴⁶⁰ „Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 29/307 (6. November 1876), S. 3.

⁴⁶¹ Siehe z.B. „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/302 (1. November 1876), S. 9.

Presse zu berichten wusste, gab es das Gerücht, dass Hermine Meyerhoff – zu diesem Zeitpunkt am Theater an der Wien beschäftigt – an die Direktion das Ultimatum stellte, sofort abzureisen, sollte Antonie Link dort die Helena spielen. In einem Brief an Herrn Singer erklärte sie aber, dass dieses Gerücht falsch sei.⁴⁶² Maximilian Steiner, Direktor des Theaters an der Wien, wandte sich mit einem Brief an Herrn Singer mit der Bitte, aufgrund der Stimmung in seinem Ensemble (ohne einen Namen zu nennen), die Stücke für die Wohltätigkeitsveranstaltung mit den Mitgliedern seines Theaters zu besetzen, oder *Die schöne Helena* abzusagen. Er nahm die Schuld auf sich und garantierte den Ertrag eines ausverkauften Hauses.⁴⁶³ Die Vorstellung fand am 16. November 1876 mit Hermine Meyerhoff in der Hauptrolle statt.⁴⁶⁴

Die Pause am Carl-Theater aufgrund der andauernden Aufführungen der komischen Operette⁴⁶⁵ *Graziella (La Petite Mariée)* von Charles Lecocq (11.–20. November 1876), in der Antonie Link abermals nicht zu sehen war, nutzte sie wieder für ein Gastspiel am Deutschen Theater in Pest, um wieder als Helena⁴⁶⁶ und Fatinitza⁴⁶⁷ aufzutreten.

Am 2. Dezember 1876 trat Antonie Link nach *Fatinitza* im Jänner 1876 wieder in einer neuen Rolle am Carl-Theater auf. Das Stück hieß *Mandolinata. (Le Passant)*. Es war als Idylle⁴⁶⁸ kategorisiert mit einem Libretto von François Soppé und Musik von Émile Paladilhe. In dem Stück gibt es nur zwei Rollen, die von Caroline Finaly (Silvia) und Antonie Link (die Hosenrolle Zanetto) dargestellt wurden. Beide aber fielen durch. *Mandolinata* gehöre nicht ins Carl-Theater, „sondern ins Operntheater“ und weder „Frl. Link noch Frl. Finaly noch auch das Orchester“ reiche aus.⁴⁶⁹ Die Idylle wurde nach der vierten Aufführung abgesetzt.

Nach weiteren vier Auftritten in *Fatinitza* und einem in *Schönröschen* war Antonie Link 1877 wieder in einer neuen, erfolgreichen Hosenrolle zu erleben: als Prinz Methusalem in der gleichnamigen Operette von Johann Strauss.

⁴⁶² „Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 29/307 (6. November 1876), S. 3.

⁴⁶³ „Erklärung“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/308 (7. November 1876), S.11.

⁴⁶⁴ „Theater in Wien Donnerstag den 16. November“, in: *Die Presse* 29/317 (16. November 1876), S. 4.

⁴⁶⁵ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. November 1876.

⁴⁶⁶ „Theater, Kunst und Literatur. Vom Theater“, in: *Morgen-Post* 26/320 (19. November 1876), o. S.

Die Beliebtheit Antonie Links in Pest reichte weit über die Bretter der Bühne hinaus. Die *Morgen-Post* deutete an, dass Antonie Link in der Garderobe von einem ungarischen Bankier besucht wurde, während ihr ein Diener ein Paket mit Kopf- und Halsschmuck und einer Visitenkarte mit der Aufschrift „Minister Pechy“ überreichte. (Kohn, Julius: „Wiener Geschichten“, in: *Morgen-Post* 26/333 (2. Dezember 1876), o. S.) – Sollte dieses Gerücht auch nicht stimmen, so gibt es Einblick in die Popularität der Sängerin in der Habsburg-Monarchie.

⁴⁶⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/223 (21. November 1876), o. S.

⁴⁶⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Dezember 1876.

⁴⁶⁹ „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 14/102 (3. Dezember 1876), o. S.

Johann Strauss und das Carl-Theater

Wie bereits im Kapitel *Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in Fatinitza* dargelegt, hatte Direktor Franz Jauner mit Johann Strauss (Sohn) schon mindestens im Jahre 1875 – wenn nicht sogar schon früher – Kontakt aufgenommen, denn am 9. März 1875 verkündete Johann Strauss, dass seine neue Operette im Carl-Theater erscheinen würde.⁴⁷⁰ Das Libretto zu *Fatinitza* lehnte er jedoch ab, und so sollte es noch fast zwei weitere Jahre dauern, bis die Früchte der Zusammenarbeit von Franz Jauner und Johann Strauss tatsächlich auf der Bühne des Carl-Theaters zu sehen waren. Johann Strauss' Ausgangssituation war im Vergleich zu Franz von Suppés oder auch anderer Operettenkomponisten der Zeit grundsätzlich verschieden. Er war kein Theaterkapellmeister und somit den Theatern nicht dienstverpflichtet. Er konnte sich seine Aufträge frei wählen und sollte als Liebling der Wiener zur Galionsfigur der einheimischen Operettenszene und gleichzeitig als Gegenbild der französischen gemacht werden.⁴⁷¹ Ab 1871 war Johann Strauss also nicht nur im Ballsaal sondern auch auf der Operettenbühne zu erleben. Seine erste Operette *Indigo und die vierzig Räuber* wurde am 10. Februar 1871 im Theater an der Wien uraufgeführt.⁴⁷² Als charakteristisches Element seiner Operetten bediente er sich der Wiener Tanzmusik und vor allem des Walzers. Somit ist es auch kein Wunder, dass seine Operettenmusik nur wenig später von der Operettenbühne wieder den Weg zurück in den Ballsaal fand.⁴⁷³

Fast alle seine Operetten wurden im Theater an der Wien uraufgeführt, da er mit der Direktion eine vertragliche Vereinbarung hatte. *Prinz Methusalem* und *Eine Nacht in Venedig* waren die einzigen Ausnahmen, die an anderen Theatern aufgeführt wurden (am 3. Jänner 1877 am Carl-Theater bzw. am 9. Oktober 1883⁴⁷⁴ am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin)⁴⁷⁵ – und später (1899 am Carl-Theater) die posthume Uraufführung von *Wiener Blut*.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Mailer 1986, S. 272.

⁴⁷¹ Linhardt 2006, S. 73

⁴⁷² Tomandl, Franz: *Die Operetten von Johann Strauss und die Geschichte ihrer Aufführungen in Wien von 1871–1914*, Bd. 1, Diss. Universität Wien 1985, S. 14.

⁴⁷³ Linhardt 2006, S. 73 und S. 75.

⁴⁷⁴ Keller 1926, S. 196.

⁴⁷⁵ Hadamowsky | Otte 1947, S. 154.

⁴⁷⁶ Tomandl, Franz: *Die Operetten von Johann Strauss und die Geschichte ihrer Aufführungen in Wien von 1871–1914*, Bd. 2, Diss. Universität Wien 1985, S. 438.

Prinz Methusalem in *Prinz Methusalem* (1877)

Entstehung der Operette

Prinz Methusalem war die große Uraufführung im Carl-Theater zu Jahresbeginn 1877, genauer gesagt, am 3. Jänner 1877. Direktor Franz Jauner führte Regie⁴⁷⁷ und Johann Strauss dirigierte die Vorstellung persönlich.⁴⁷⁸ Das Libretto hatte Direktor Franz Jauner 1875 von den beiden Franzosen Victor Wilder und Alfred Delacour angekauft. Es beschäftigt sich mit zwei benachbarten Herrschaftsgebieten. Die Autoren hatten die Gelegenheit genutzt, um sich über die Kleinstaaterei und ihre Kuriositäten und Zwistigkeiten lustig zu machen – ein Element des satirischen Aufbäumens gegen die Politik, das leise Erinnerungen an Offenbach wach werden lässt.⁴⁷⁹

Die Hauptrolle der Operette, Prinz Methusalem, wurde als Hosenrolle konzipiert. Wie so oft ist die Hosenrolle der Held der Geschichte, die über die anderen, zumeist komischen männlichen Charaktere triumphiert. Nicht zuletzt war es die Hosenrolle bzw. die Darstellung der beiden Hauptrollen (Prinz Methusalem und Pulcinella) bei der Uraufführung, die die Operette erfolgreich werden ließen. (Mehr dazu im Kapitel *Rezensionen*.)

Bereits im November 1875 war ein Viertel der Komposition über das französische Libretto fertig gestellt worden. Die Operette sollte nämlich (mit Franz Jauners Einverständnis) in Paris uraufgeführt werden, wo auch Strauss' Operette *Indigo und die vierzig Räuber* bereits erfolgreich gespielt worden war und wo er sich mit seinen Walzern bereits einen großen Namen hatte machen können, und erst acht Tage später in Wien gebracht werden⁴⁸⁰ Bei einer Reise nach Paris Ende Mai 1876 sollte über die Probleme Johann Strauss' bei seinen Tätigkeiten in Frankreich verhandelt werden. Doch offenbar kam es zu keinem Vertragsabschluss mit einer Pariser Bühne. Deswegen sah sich Johann Strauss gezwungen, seine Pläne zu ändern, und *Prinz Methusalem* in Wien uraufführen zu lassen. Nach seiner Rückkehr aus Paris ließ er sich gemeinsam mit Carl Treumann, der das Libretto von *Prinz Methusalem* übersetzte, in Gainfarn (in der Nähe von Wien) nieder, um mit ihm gemeinsam an der Operette zu arbeiten.⁴⁸¹ Bis Anfang

⁴⁷⁷ Tomandl 1985, S. 259.

⁴⁷⁸ Mailer 1986, S. 313.

⁴⁷⁹ Linhardt 1997, S. 138.

⁴⁸⁰ Vergl. Strauss, Jetty: Brief an Verleger Heugel am 15. November 1875, zit. n. Mailer 1986, S. 286.

⁴⁸¹ Mailer 1986, S. 301f.

September 1876 war fast die gesamte Komposition fertiggestellt⁴⁸² und Mitte Dezember konnte die Operette dem Carl-Theater übergeben werden – natürlich nicht ohne dass noch Änderungen eingefordert wurden.⁴⁸³

Die Entscheidung über die Zusammenarbeit mit Franz Jauner und dem Carl-Theater stellte sich für Johann Strauss als glückliche Fügung des Schicksals heraus. Das Theater an der Wien befand sich zu jener Zeit nämlich in finanziellen Schwierigkeiten. Am 22. März 1877 musste Direktor Steiner beim k. k. Landesgericht Konkurs anmelden,⁴⁸⁴ obwohl sich die Schauspieler zuvor bereits mit Honorarkürzungen einverstanden erklärt hatten.⁴⁸⁵ Das Theater war aber nicht mehr zu retten, sodass es ab 1. Mai 1877⁴⁸⁶ sogar für mehrere Monate (bis 29. September)⁴⁸⁷ schließen musste.⁴⁸⁸

So feierte Johann Strauss dieses Mal an einem anderen Theater seinen Erfolg. Die Uraufführung, sowie die zweite und dritte Aufführung an den folgenden Abenden leitete er persönlich.⁴⁸⁹ Bei besonderen Gelegenheiten übernahm er abermals das Dirigentenpult im Carl-Theater, wie etwa die 20. Aufführung am 22. Jänner 1877⁴⁹⁰ und die 40. Aufführung am 31. Juli des Jahres, die beide zu seinem Benefiz gegeben wurden,⁴⁹¹ und eine Aufführung am 1. Oktober 1877.⁴⁹²

Wegen Schwächen im Textbuch war die Operette nur schwer an andere Theater weiterzugeben.⁴⁹³ Deswegen bestellte Johann Strauss bei Victor Wilder und Alfred Delacour ein neues Libretto. Er versuchte, Franz Jauner davon zu überzeugen, die Operette einstweilen einzustellen und erst die neue Version wieder im Programm aufzunehmen.⁴⁹⁴ Aber *Prinz Methusalem* blieb fortwährend erfolgreich am Spielplan des Carl-Theaters und hielt sich bis in die Saison 1881/82.⁴⁹⁵ Die Operette wurde nach der Uraufführung an 21 aufeinanderfolgenden Abenden gespielt und bis zur nächsten

⁴⁸² Strauss, Jetty: Brief an Victor Wilder am 6. September 1876, zit. n. Mailer 1986, S. 304.

⁴⁸³ Mailer 1986, S. 305f.

⁴⁸⁴ „Concourse“, in: *Amtsblatt zur Wiener Zeitung und Central-Anzeiger für Handel und Gewerbe* 68 (24. März 1877), S. 615.

⁴⁸⁵ Siehe z.B. „Tagesneuigkeiten. Direktor Steiner in Konkurs“, in: *Morgen-Post* 27/80 (23. März 1877), o. S.; oder „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4516 (23. März 1877), S. 5.

⁴⁸⁶ „Vom Theater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/116 (29. April 1877), S. 7.

⁴⁸⁷ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4704 (30. September 1877), S. 7.

⁴⁸⁸ Die Angaben Otto Schneidereits sind etwas ungenau in seiner Beschreibung, dass Direktor Steiner Mitte April Konkurs anmeldete und das Theater für ein halbes Jahr geschlossen blieb. (siehe Schneidereit 1977, S. 127.)

⁴⁸⁹ Mailer 1986, S. 313.

⁴⁹⁰ Tomandl 1985, Bd. 2, S. 264.

⁴⁹¹ „Kleine Chronik“, in: *Wiener Zeitung* 172 (29. Juli 1877), S. 6.

⁴⁹² Mailer 1986, S. 328.

⁴⁹³ Ebda., S. 320.

⁴⁹⁴ Strauss, Jetty | Strauss, Johann: Brief an Gustav [Lewy] am 8. Februar 1877, zit. n. Mailer 1986, S. 320.

⁴⁹⁵ Tomandl 1985, Bd. 2, S. 266.

Erstaufführung *Margot, die reiche Bäckerin* am 17. Februar 1877 dreißigmal. Am 31. Mai 1878 wurde Direktor Franz Jauner mit *Prinz Methusalem* an die Hofoper verabschiedet. Zu diesem besonderen Ereignis wurde in den dritten Akt ein Abschiedsfest integriert.⁴⁹⁶

Handlung

Die Operette erzählt die Geschichte von den beiden benachbarten Fürsten- bzw. Herzogtümern Trocadero und Rikarak. Fürst Sigismund ist Herrscher von Trocadero. Wie sich am Beginn des Werks herausstellt, hat er mehr Komponisten (mindestens 127) als Soldaten (79).⁴⁹⁷ Reichtum verspricht er sich von der neuen mineralischen Heilquelle. Im benachbarten Rikarak herrschen Herzog Cyprian und seine Gemahlin Sophistika. Der gebrechliche Cyprian soll durch Sigismunds Heilquelle seine Kräfte zurückerlangen, im Gegenzug dazu unterzeichnet er mit Sigismund einen Vertrag zur Einrichtung einer neuen Schutz- und Trutz-Allianz. Sigismund ist auf das 200-köpfige, gut ausgerüstete Heer Rikaraks angewiesen. Um das neue Bündnis zu bestärken, sollen ihre Kinder den Bund der Ehe schließen: Pulcinella von Trocadero und Prinz Methusalem aus Rikarak. Es scheint perfekt: Der Vertrag wird unterschrieben und die Kinder verlieben sich auf den ersten Blick, doch während der Hochzeitszeremonie ereilt Sigismund die Nachricht über eine Revolution im benachbarten Rikarak. Cyprian sei gestürzt worden. Er sperrt seine Tochter in ihr Zimmer und lässt dieses bewachen, damit die Ehe nicht vollzogen werden könne. Doch Prinz Methusalem schlüpft durch ein Fenster in Pulcinellas Zimmer und verbringt mit ihr die Hochzeitsnacht. Sigismund wird von den Rebellen Cyprians Thron angeboten, den er gerne annimmt. In der Zwischenzeit kommt es aber auch in Trocadero zu Unruhen. Durch die Überlistung von Sigismund wird Prinz Methusalem zum General-Feldmarschall des Heeres von Trocadero. Sigismund wird gestürzt und Methusalem zum Herrscher über beide Gebiete – Trocadero und Rikarak – ernannt.

Die Hosenrolle Prinz Methusalem

Prinz Methusalem ist die einzige Hosenrolle in dieser Operette und wechselt sein Geschlecht im Laufe des Werkes nicht, sodass er durchgehend männlich identifiziert ist.

⁴⁹⁶ Tomandl 1985, Bd. 2, S. 265.

⁴⁹⁷ Wildér, Victor | Delacour, Alfred: *Prinz Methusalem. Komische Operette in drei Acten von Wildér und Delacour Für das k. k. priv. Carl-Theater in Wien bearbeitet von Carl Treumann. Musik von Johann Strauß*, Wien: Verlag des k. k. priv. Carl-Theaters 1877, S. 10.

Zu Beginn zeigt er sich dem Publikum als junger, romantischer Prinz, der an die Liebe glaubt. Seine Jugend wird unterstrichen mit einem Hauch von Selbstmitleid und Trotzigkeit, denn mit der Zwangsheirat war er nicht gänzlich einverstanden:



Abbildung 14: A. Link als Prinz Methusalem (aus: Bildarchiv der ÖNB, Sign. Pf4320:C(6E)).

*„Die Politik muß mich Aermsten wählen
Und rücksichtslos wird' ich getraut!
Wie grausam, einen Prinzen so zu quälen, [...]“⁴⁹⁸*

Aber als er Pulcinella erblickt, ist er hin und weg – verliebt bis über beide Ohren. Die Etikette ist vergessen. Er möchte nicht nur seiner Geliebten vor der Hochzeit einen unerlaubten Kuss abringen, sondern riskiert auch Kopf und Kragen, um nach der Zeremonie in der Hochzeitsnacht in ihr Zimmer einzudringen. Sofort will er dem Begehren nach Pulcinella nachgeben. Sie erleben eine romantische Liebesnacht à la Romeo und Julia und können sich am nächsten Morgen kaum voneinander trennen.

Bis zum Ende der Operette macht Prinz Methusalem eine enorme Entwicklung durch. Er wird Ehemann, geht mit seiner Frau durch eine Revolution, die beider Herkunftsländer betrifft, wird General und Herrscher über zwei Territorien. Er hat am Ende das geschafft, wozu beider Eltern nicht im Stande gewesen waren.

Die Rolle des Prinzen weiblich zu besetzen macht hierbei mehrerlei Sinn. Der Prinz muss rein äußerlich und akustisch einen jüngeren Eindruck auf der Bühne machen als sein Vater Cyprian und Fürst Sigismund. Des Weiteren galt das Erotische und Frivole immer als Publikumsmagnet für die Operette. Bei der ersten Annäherung von Prinz Methusalem an Pulcinella und in der Hochzeitsnacht kommt es zu besonders prickelnden Momenten, die mit einer Frau in der Rolle des Prinzen doppeldeutigen Charakter bekommen. Auch die Vorstellung des Prinzen als dominierender Ehemann mag zusätzlichen Reiz bieten.

Das Libretto spielt, wenngleich auch sehr dezent, auf die Hosenrolle an, wenn Prinz Methusalem im Generallied eingesteht: „Hab' ich den Wuchs auch nicht vom Goliath, [...]“⁴⁹⁹ und bietet somit zusätzliche Möglichkeiten der Komik. Die Anspielung im

⁴⁹⁸ Wildér | Delacour 1877, S. 17.

⁴⁹⁹ Ebda., S. 64.

Libretto bedeutet auch, dass bereits beim Entstehen des Librettos klar war, dass es sich bei Prinz Methusalem um eine Hosenrolle handelt.

Dass in den Gewändern des neuen Generals eine Frau steckt, kann auch als Parodie auf das Militär und generell auf staatstragende Persönlichkeiten gedeutet werden. Die erfahrenen Männer schaffen es nicht, zu kooperieren und ihre Länder in Frieden anzuführen. Die beiden Herrscher werden hemmungslos karikiert. Der eine wird als Tattergreis dargestellt, der nicht bemerkt, was in seinem Land vor sich geht, der andere ist blind vor Geiz und Selbstsucht. Es bedarf einer Frau in Männerkleidung, die das Schicksal für sich entscheiden kann. Der junge Prinz hebt sich besonders durch sein Empfinden und sein reines Herz sowohl vom Hof mit seiner Etikette und seinen Intrigen als auch von Cyprians und Sigismunds Dummlichkeiten und Eitelkeiten ab. Prinz Methusalem ist die einzige, größere männliche Rolle in der Operette, über die sich die Autoren und der Komponist nicht lustig machen.

Für ein weiteres Studium der Hosenrolle sei auch auf Marion Linhardts Aufsatz *„Wär‘ ich ein Hirt im Alpenthal‘ – Antonie Link als Prinz in Johann Strauß‘ Prinz Methusalem“*⁵⁰⁰ hingewiesen.

Die Ehe

In Prinz Methusalem ist die Ehe ein zentrales Thema. Sehr klischeehaft erhält die künftige Braut Ratschläge: von ihrer Mutter:

*„[...]Kind‘, die Männerwelt
Ist schwach und unterliegt –
Rückt man mit Coquetterie in’s Feld
Fühlt‘ sie sich gleich besiegt – [...]“*⁵⁰¹

und vom Vater: „Dem Manne mußt in Allem du gehorsam sein!“⁵⁰²

Wie sich die traditionelle Ehe dann tatsächlich realisiert, zeigen Herzog Cyprian und Sophistika. Schon bei ihrem ersten Auftreten streiten sie sich. Und während der Hochzeit, als Sophistika in romantischen Erinnerungen schwelgt, meint Cyprian nur: „Mein Kind, das ist so lange her,/Ich weiß von der Geschichte gar nichts mehr!“⁵⁰³

⁵⁰⁰ Linhardt 1997, S. 138–147.

⁵⁰¹ Wildér | Delacour 1877, S. 13.

⁵⁰² Ebda., S. 27.

⁵⁰³ Ebda., S. 28.

Am Ende der Operette verwendet Pulcinella Sigismunds Rat letztendlich gegen ihn: „Ich will aber keine Freiheit! – Ich bleibe bei meinem Mann!“⁵⁰⁴ Die Autoren zeigen, dass er sich mit dem geforderten Gehorsam ins eigene Fleisch geschnitten hat.

Die weibliche Besetzung des Prinzen führt den Gehorsam gegenüber dem „Mann“ aber ad absurdum. Pulcinella und Prinz Methusalem erhalten dadurch die Chance, sämtliche der Ehe zugeschriebenen Konventionen und Klischees, die mit den Geschlechterrollen der Zeit untrennbar verbunden sind, zu überwinden. Die Frau im Männerkleid wird zum Befreier der Ehefrau.

Musikalische Umsetzung

Die musikalische Analyse der Hosenrolle Prinz Methusalem basiert auf der in der Wienbibliothek aufbewahrten Partitur Johann Strauss' (Wienbibliothek M-45317).

Wie auch noch später im Kapitel *Rezensionen* zu lesen sein wird, liegen die Stärken der Operette in den verwendeten Polka-, Marsch- und vor allem Walzerrhythmen. In der Partitur ist Prinz Methusalem insgesamt mit acht Gesangsnummern bedacht. Das Finale des Librettos⁵⁰⁵ wurde von Johann Strauss in der Partitur nicht in Musik gesetzt. In der Partitur wie auch im in der Wienbibliothek aufbewahrten Klavierauszug⁵⁰⁶, beendet Nr. 20 *Walzer*⁵⁰⁷ das Werk.

Das erste Mal betritt Prinz Methusalem in Nr. 4 *Chor Ensembles und Couplets* die Bühne. Danach ist er in Nr. 5 *Duett*, in Nr. 6 *Ensemble* und in Nr. 7 *Finale* im ersten Akt; in Nr. 10 *Duett* und Nr. 13 *Finale* im zweiten Akt; und in Nr. 18 *Generalslied* und Nr. 20 *Walzer* im dritten Akt zu hören.

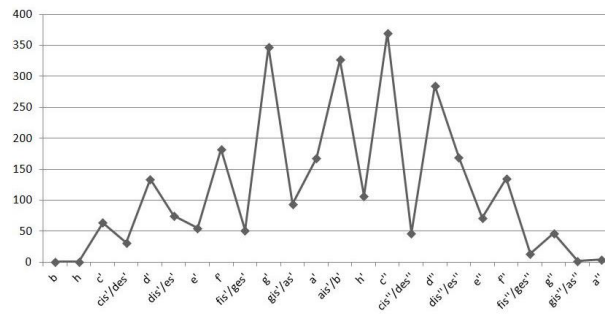
Für Prinz Methusalems ist ein Mezzo-Sopran gefordert mit einem Tonumfang von b bis a“, wobei die tiefsten Töne b und h nur jeweils einmal verwendet werden, das gis“/as“ zweimal und das a“ viermal. Der am meisten verwendete Tonraum streckt sich von g' bis d“.

⁵⁰⁴ Wildér | Delacour 1877, S. 66.

⁵⁰⁵ Ebda., S. 68.

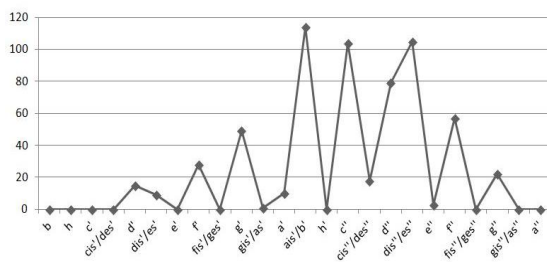
⁵⁰⁶ Strauss, Johann: *Prinz Methusalem. Komische Operette in III Acten von Wildér u. Delacour. Deutsch von Carl Treumann. Musik von Johann Strauss. Vollständiger Klavierauszug für Gesang und Piano (Octav)*, Leipzig u. a.: Cranz [o. J.], Wien, Wienbibliothek, M-6163.

⁵⁰⁷ Wildér | Delacour 1877, S. 67.

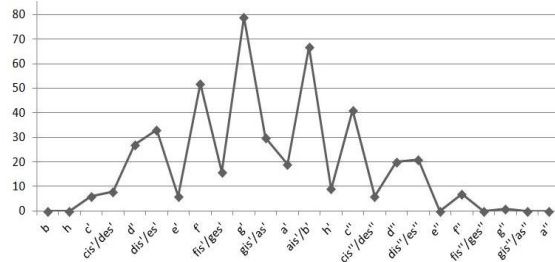


Grafik 15: Absolute Tonanzahl gesungen von Prinz Methusalem.

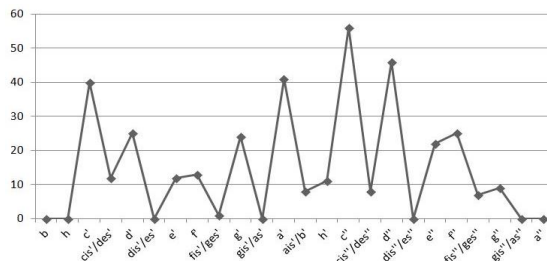
Betrachtet man die Verteilung der verwendeten Töne in den einzelnen Nummern, so ist eine klare Entwicklung beobachtbar:



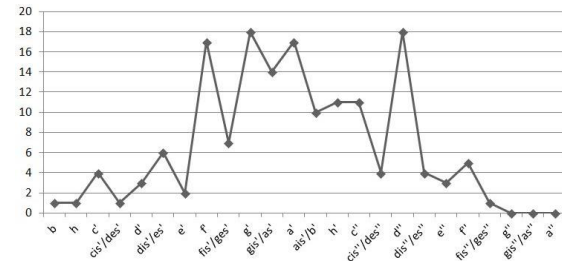
Grafik 16: Nr. 4 Chor, Ensemble und Couplets, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



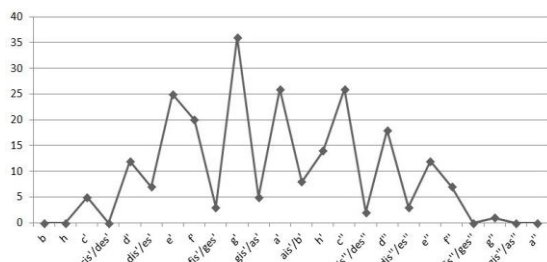
Grafik 17: Nr. 5 Duett, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



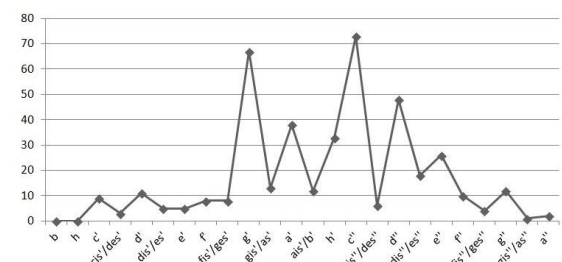
Grafik 18: Nr. 6 Ensemble, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



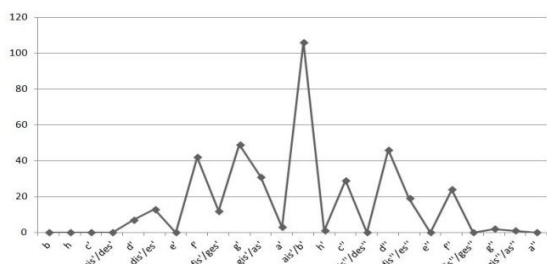
Grafik 19: Nr. 7 Finale, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



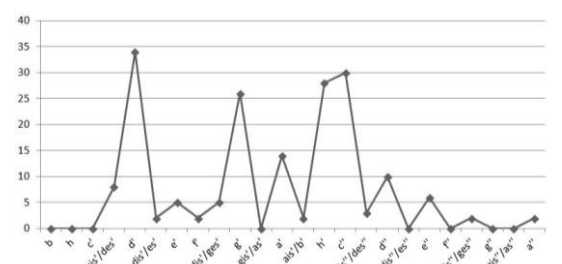
Grafik 20: Nr. 10 Duett, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



Grafik 21: Nr. 13 Finale, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



Grafik 22: Nr. 18 Generalslied, Prinz Methusalem: Tonhöhen.



Grafik 23: Nr. 20 Walzer, Prinz Methusalem: Tonhöhen.

Bei seinem ersten Auftreten in Nr. 4 verwendet Prinz Methusalem zwar nicht insgesamt seine höchsten Töne (diese folgen interessanterweise erst im letzten Stück Nr. 20 *Walzer*), aber der Schwerpunkt liegt am höchsten überhaupt: von b' bis es''. Schon in Nr. 5 *Duett* fällt sein Schwerpunkt deutlich. Im Zwiegesang mit Pulcinella muss er männlicher wirken und tiefer als sie klingen. Die am häufigsten gesungenen Töne liegen in dieser Nummer im Bereich von f' bis b' – wesentlich tiefer als noch in der vorigen Gesangsnummer. Diese Tendenz zieht sich durch die gesamte Operette. Eine kleine Ausnahme bildet nur das Finale des zweiten Aktes. Die Hinwendung zu höheren Tönen ist dadurch zu erklären, dass Prinz Methusalem hier nicht als Individuum auftritt und mit Solopartien bedacht ist, sondern immer in Formationen mit anderen Solisten oder im Chor. Er gleicht sich dann an die Partien von Sophistika und Pulcinella an und bedient sich höherer Töne als zuvor.

Am Ende, wenn uns Prinz Methusalem als General-Feldmarschall und Herrscher über zwei Länder gegenübertritt, ist er gereift. Sein klanglicher Schwerpunkt ist bei seinem letzten Auftreten in Nr. 20 *Walzer* bis in den Bereich d' bis c'' gesunken mit dem d' als am häufigsten verwendeter Ton.

Nr. 4 Chor, Ensemble und Couplets

Die Auftrittsnummer des Prinzen beginnt mit einem Hochgesang im flotten B-Dur $\frac{2}{4}$ -Takt auf Cyprian, Sigismund und die Vereinigung beider Länder durch das Volk. Unterstützt wird dieser vom gesamten Orchester. Der Lobgesang erfährt einen kurzen Einschnitt, als sich der gebrechliche Cyprian bedankt. Das Tempo verlangsamt sich und die Instrumente bis auf Oboe, Klarinette und Pauken verstummen. Erst als sich Pulcinella und Prinz Methusalem erblicken, wird die Musik wieder lebendiger. In seinem anschließenden Couplet erzählt Prinz Methusalem in einem Allegretto grazioso in Es-Dur ($\frac{4}{4}$ -Takt) die Geschichte, wie er von seinem Vater gezwungen wurde, Pulcinella zu heiraten. Er verwendet hierfür hauptsächlich gerade Achtel, die sich in Intervallen von der Sekund bis zur Quart tänzelnd auf und ab bewegen. Die Stimmung ist zweigeteilt. In den ersten vier Versen klärt Prinz Methusalem über den Handlungsverlauf auf und wird von der Piccoloflöte begleitet. In den weiteren vier Versen erfährt man seine Meinung und Gedanken dazu. In dieser Passage fällt die Piccoloflöte aus. Danach wiederholt sich die Stimmung der acht Verse, bis Prinz Methusalem im Refrain des Couplets in Heiterkeit im mitreißenden Allegro im $\frac{2}{4}$ -Takt

verfällt. Die Freude darüber, dass er in der ihm aufgezwungenen Pulcinella seine große Liebe entdeckt, lässt ihn über große Tonintervalle hüpfen. In üblicher Coupletmanier wiederholt der Chor den Refrain und die nächste Strophe wird gesungen. Der Schwerpunkt im verwendeten Tonumfang liegt in dieser Nummer am höchsten. Prinz Methusalem verwendet nicht die allerhöchsten Töne (gis⁴/as⁴ und b⁴), aber nahezu die Hälfte der Gesamtanzahl des dritthöchsten Tones g³ (22 von 47). Der junge Held der Operette steht dem Publikum gegenüber: unerfahren, vom Ernst des Lebens bisher verschont, verliebt und euphorisch, dass seine Befürchtungen Pulcinella betreffend nicht eingetreten sind.

Nr. 5 Duett

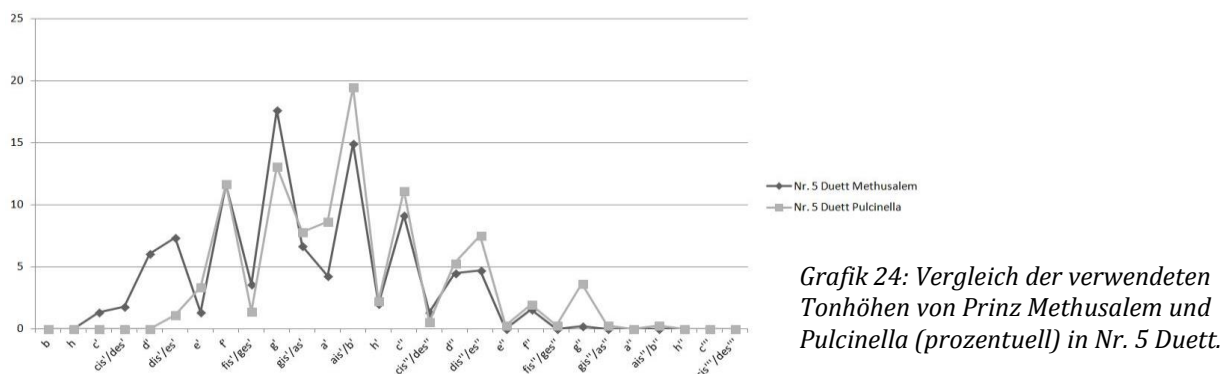
Gleich in der nächsten Nummer finden sich Pulcinella und Methusalem alleine vor dem Schloss wieder. Es spricht zwar gegen das Zeremoniell, aber in einer Stunde werden sie ohnehin vermählt sein. Prinz Methusalem versucht Pulcinella einen Kuss abzurufen. Diese aber erinnert ihn an die Gepflogenheiten. Der Prinz ringt mit sich und seiner Lust. Im zweiten Teil des Stücks besingen Prinz Methusalem und Pulcinella in Es-Dur im Walzertakt in zwei Strophen ihr Schicksal. Die Strophen sind auch hier zweigeteilt. Zunächst spielen sie mit dem Gedanken, wie ihre Situation jetzt wäre, wenn sie jemand anderer wären (1. Strophe: Prinz Methusalem: „Wär' ich ein Hirt im Alpenthal, [...]“; 2. Strophe: Pulcinella: „Wär' ich nur ein Grisettchen klein, [...]“)⁵⁰⁸. Die Flöte, Oboe und die Klarinetten begleiten neben den Streichern diesen Teil. Es folgt ein auskomponierter Jodler in parallelen Sexten (Pulcinella ist natürlich mit der höheren Stimme bedacht), der die beiden anscheinend wieder zurück auf den Boden der Tatsachen holt (1. Strophe: Methusalem: „Doch ich bin Prinz und du Princesse [...]“; 2. Strophe: Pulcinella: „Doch Du bist Prinz und ich Princesse [...]“)⁵⁰⁹. Auffallend sind die Flöte und die Piccoloflöten, die in diesem Teil hinzutreten und die Gesangsmelodie unterstützen. Außerdem unterscheidet sich der zweite vom ersten Teil durch die Taktart: Es wird nun ein $\frac{6}{8}$ -Takt verwendet. Die Strophe endet im zweistimmigen Refrain (ebenso $\frac{6}{8}$ -Takt in Es-Dur), wobei dieser auch in der zweiten Strophe mit eigenem Text bedacht ist. Prinz Methusalem und Pulcinella bringen in großteils parallelen Terzen ihren Neid über die glücklichen Alpenrosen und Volkeskinder zum Ausdruck.

⁵⁰⁸ Wildér | Delacour 1877, S. 22.

⁵⁰⁹ Ebda., S. 22.

Der Stil des Couplets spiegelt den Inhalt wider. Prinz Methusalem und Pulcinella sehnen sich nach einem ländlichen Leben fernab des Hofzeremoniells und bedienen sich der ruralen musikalischen Ausdrucksweise: parallele Sexten und Terzen, eine eingehende, einfache Melodie, die in kleinen Intervallen voranschreitet, und ein (auskomponierter) Jodler.

Prinz Methusalem tritt in diesem Duett als Mann auf, und nicht mehr als euphorischer Jüngling. Seine verwendeten Tonhöhen sind nun tiefere als noch in der vorigen Nummer (vergleiche Grafik 16 und 17). Zwar singen Prinz Methusalem und Pulcinella die einstimmigen Strophen auf derselben Tonhöhe, aber wenn sie gleichzeitig ihre Stimmen erheben, ist Prinz Methusalem stets mit der tiefer klingenden Stimme bedacht. Deswegen zeigt der direkte Vergleich der verwendeten Tonhöhen eine leicht zu den höheren Klängen verschobene Kurve für Pulcinella (siehe Grafik 24). Prinz Methusalems Tonvorrat reicht von c' bis g'' mit einem Schwerpunkt auf g', Pulcinellas von d' bis b'' mit dem Schwerpunkt auf der kleinen Terz über Prinz Methusalem (b').



Grafik 24: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Prinz Methusalem und Pulcinella (prozentuell) in Nr. 5 Duett.

Nr. 6 Ensemble

Das Ensemblestück besteht aus mehreren unterschiedlichen Teilen. Es beginnt mit Cyprians Trinklied – abermals in Coupletform. Durch den Cliquot neu erstarkt unterschreibt Cyprian mit Sigismund den Vertrag in Hochstimmung. Gemeinsam mit dem Chor besingen sie in einem Strophenlied die neue Allianz. Das Ensemblestück hat bis hierher schon einige Wandlungen durchlebt: Begonnen mit Cyprians Trinklied in G-Dur im 2/4-Takt, wandelt es sich zum Zwiegesang zwischen Cyprian und Sigismund beim Unterzeichnen des Vertrages in Moderato C-Dur (3/4-Takt). Danach leitet Cyprian über zum Strophenlied mit einem F-Dur Moderato im 2/4-Takt und anschließend erklingt das Strophenlied im Allegretto moderato in B-Dur im 6/8-Takt.

Unterbrochen wird das fröhliche Treiben durch das Läuten der Hochzeitsglocken. Der Chor bereitet die Stimmung mit einem feierlichen Es-Dur Moderato im 4/4-Takt und

getragenen, breiten Viertelnoten vor. Begleitet wird er von einem Achtellauf in legato in der ersten Violine. Ein Gespräch zwischen Sigismund und Pulcinella führt über C-Dur „langsam und feierlich“ und einem kurzen Einwurf des Prinzen Methusalem zu einem Gespräch zwischen den Eltern des Bräutigams in einem flotteren Allegretto im $\frac{6}{8}$ -Takt in G-Dur und zurück zum feierlichen Chor im $\frac{4}{4}$ -Moderato wieder in Es-Dur.

Prinz Methusalem kommt in dieser langen Nummer auf nicht sehr viele Solostellen, ist aber im Chor immer wieder zu hören: Im Trinklied zum Beispiel unisono mit Pulcinella und in der Oktave zu Sigismund und Cyprian, ebenso beim Unterzeichnen des Vertrags (hier stimmt auch Sophistika unisono mit ihrem Sohn und Pulcinella ein), beim Strophenlied, und danach folgen 7 Takte solo. Die verwendeten Tonhöhen von Prinz Methusalem und Pulcinella entsprechen sich im Nr. 6 *Ensemble* nahezu. Sie stimmen musikalisch, textlich und ideologisch überein.

Nr. 7 Finale

Wie bereits Nr. 6 *Ensemble* durchwandert auch das Finale des ersten Aktes unterschiedliche Ton- und Taktarten und ändert seine Atmosphäre oftmals. Es beginnt im $\frac{2}{4}$ -Takt in F-Dur in Allegro. Die Hochzeitsgemeinde besingt die Braut in einem Forte mit dem gesamten Orchester als Begleitung. Sie werden von Sigismunds Conseils-Präsidenten Carbonazzi unterbrochen. Im Piano erklärt er in C-Dur, dass Sigismund zu schwach für die Hochzeitsfeierlichkeiten sei und tritt mit den anderen Solisten in Dialog. Beim Wort „Revolution“ fährt Sigismund in die Höhe. Musikalisch unterstützt wird er durch einen Sechzehntellauf aufwärts in der Flöte, der Piccoloflöte, der Oboe, den Klarinetten und den Violinen. Carbonazzi schwenkt ins Andantino und in den $\frac{6}{8}$ -Takt nach C-Dur und erklärt, dass die Feierlichkeiten unterbrochen werden müssen. Aufgeregt singen alle durcheinander, der dramatische Höhepunkt ist das kurze Einsetzen des Chors („Morgen!“)⁵¹⁰, der durch sämtliche Streicher und Bläser (außer Flöte und Piccoloflöte) unterstützt wird. Im Allegretto im $\frac{2}{4}$ -Takt in E-Dur beklagt sich der Chor, dass das Fest verschoben ist.⁵¹¹ Erstmals im Poco meno im $\frac{2}{4}$ -Takt in C-Dur bedauert Prinz Methusalem, dass er sich von Pulcinella trennen soll. Sigismund befiehlt

⁵¹⁰ Strauss, Wienbibliothek, M-6163, S. 256.

⁵¹¹ Im weiteren Verlauf gibt es Unstimmigkeiten in der Partitur und im Libretto: konkret betrifft es die Seiten 259–261 in der Partitur (Strauss, Wienbibliothek, M-6163) bzw. Seite 33 des Librettos (Wildér | Delacour 1877), wobei das Libretto in dieser Passage genau dem Manuskript entspricht, das von der Zensurbehörde am 28. Dezember 1876 freigegeben wurde. (Delacour, A. Ch. Lartique | Wildér, Victor: *Prinz Methusalem. Komische Operette in 3 Akten. Für das Carltheater bearbeitet von Carl Treumann. Musik von Johann Strauss*, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, NÖ Reg. Präs Theater TB K 222/11.)

Pulcinella, in ihr Zimmer zu gehen ($\frac{4}{4}$ -Takt, Moderato con moto und später meno). Danach schickt er die Gäste nach Hause (Tempo prima, Es-Dur). Pulcinella wirft das Handtuch, ihr ist jetzt alles egal. Sie will nur eines: Prinz Methusalem (Molto moderato grazioso, $\frac{2}{4}$ -Takt, Es-Dur, sehr tänzerischer Rhythmus – Prinz Methusalem antwortet in gleicher Manier). Sigismund fährt dazwischen (Poco piu) und schickt Pulcinella endgültig auf ihr Zimmer. Der Schauplatz wird gewechselt. Im Andante in C-Dur steigt Prinz Methusalem über das Fenster in Pulcinellas Zimmer ein. Ein Tremolo in den Streichern bildet den Klangteppich der Abenddämmerung, über die sich die Soli des Cello, der ersten Violine, der Flöte und später auch des Basses legen. Hervorstechend sind ebenso gehaltene Töne in den Hörnern. Die romantische Stimmung wird durch die Ankunft der Grenadiere im Allegretto marziale im $\frac{2}{4}$ -Takt in D-Dur unterbrochen. Die leisen Schritte werden durch das Pizzicato in den Streichern reflektiert. Das plötzliche Auftauchen Sigismunds bringt etwas Anspannung in die Szene. Aufgeregt spannen sich die Läufe Pulcinellas und Prinz Methusalems Gesang, der sich über den Grenadier-Chor legt, über weite Intervalle.

Nr. 10 Duett

Das Duett ist die einzige Nummer im zweiten Akt, in der Prinz Methusalem zu sehen ist. Inhaltlich knüpft das Duett direkt an das Finale des ersten Akts an. Prinz Methusalem und Pulcinella haben ihre erste Liebesnacht hinter sich, der Morgen bricht an und sie sehen sich gezwungen, sich voneinander zu trennen. Das Libretto erinnert stark an Romeo und Julia:

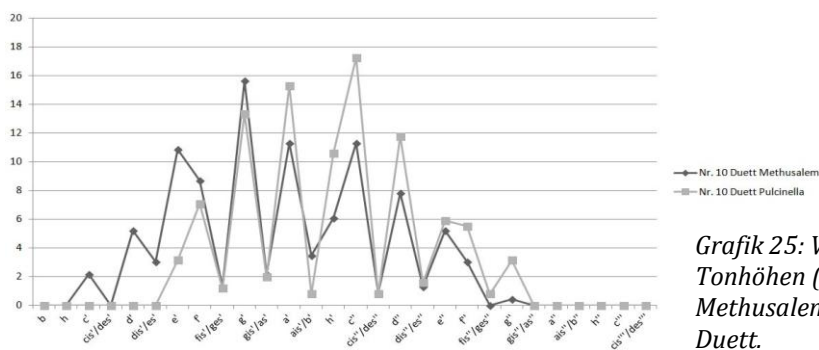
*Methusalem. (im Uebermuth) Nicht die Lerche hat geschlagen –
[...]
Kaum die Nacht begann –
[...]
Nur ein zärtlich Klagen
Der Nachtigall⁵¹²*

Das Duett ist auch das pikanteste Stück der Operette. Das junge Ehepaar verbringt in der Handlung seine erste Nacht gemeinsam, was durchaus legitim ist, jedoch für die Darstellung auf der Bühne im 19. Jahrhundert sehr gewagt. Denn das Publikum weiß (und sieht), dass hinter dem vermeintlichen Ehemann in Wahrheit eine Frau steckt – ein Anreiz, homoerotische Phantasien zu entwickeln.

⁵¹² Wildér | Delacour 1877, S. 41. Im Libretto ist die Passage mit Nachtigall und Lerche sogar noch breiter dargelegt, als sie in Strauss' Partitur vertont ist.

Die klangliche Morgenstimmung ähnelt der Abendstimmung aus dem Finale. Sie gleichen sich in der Tonart (C-Dur) und dem Tempo (Andante bzw. Andantino moderato). Die Taktart ist unterschiedlich ($\frac{4}{4}$ - bzw. $\frac{6}{8}$ -Takt). Durch die Instrumentierung erhalten die Nummern ähnliche Atmosphäre: das Horn (besonders in Nr. 10), die Flöte (besonders in Nr. 7), das Fagott, die Streicher. Die Abendstimmung erhält durch das Tremolo der Streicher besondere Spannung, die der Morgenstimmung fernbleibt. Im Unterschied zur Abendstimmung wird das morgendliche Erwachen besonders durch die Holzblasinstrumente dargestellt, die nach und nach einsetzen. Die Instrumente werden in diesem Stück besonders zur klanglichen Darstellung der Umwelt benutzt. Das Horn, die Oboe und die erste Klarinette stellen die Morgenglocken dar;⁵¹³ die Triller der Flöte und Piccoloflöte malen einmal das Mondlicht in die akustische Landschaft,⁵¹⁴ ein andermal Vogelgezwitscher.⁵¹⁵ Der schwere Abschied in der Morgendämmerung wird unterbrochen von einem tänzerischen $\frac{2}{4}$ -Takt (C-Dur, Andante moderato), das von hohen Intervallsprüngen (bis zur Oktave) über das Wort „Traillou“ dominiert ist. Die höheren Intervalle überwindet Pulcinella, Prinz Methusalem begnügt sich mit der Terz. Die Intervallsprünge können als Freudejauchzen über die verbotene Liebesnacht verstanden werden. Es erklingt nach dem endgültigen Abschied, bevor Prinz Methusalem wieder den Weg aus dem Fenster nimmt, wieder.

Wie schon im Nr. 5 *Duett* spannen sich die Stimmen von Prinz Methusalem und Pulcinella wieder über in etwa denselben Tonraum (Prinz Methusalems beginnt schon vier Halbtöne darunter mit c'-g'' und Pulcinellas spannt sich über e'-g''). Der Prinz bedient sich aber häufiger an den tieferen Tönen (mit dem g' als am häufigsten gesungene Note) als Pulcinella (mit dem c'' als am häufigsten gesungene Note). Besonders dann, wenn beide gleichzeitig singen, ist die Stimme des Prinzen fast ausschließlich tiefer gehalten als die von Pulcinella.



Grafik 25: Vergleich der verwendeten Tonhöhen (prozentuell) von Prinz Methusalem und Pulcinella in Nr. 10 Duett.

⁵¹³ Strauss, Wienbibliothek, M-6163, S. 377f.

⁵¹⁴ Ebda., S. 378.

⁵¹⁵ Ebda., S. 382.

Nr. 13 Finale

Das Finale des zweiten Aktes unternimmt wie das Finale des ersten Aktes zahlreiche Wandlungen hinsichtlich der Ton- und Taktart und schwankt im Tempo. Prinz Methusalem ist hier nicht mit einer Solopartie bedacht. Er ist immer in Kombination mit einer anderen Rolle oder im Chor zu hören.

Das Finale beginnt mit einem wilden Durcheinander, in dem jeweils Rollenpaare sich mit zweisilbigen Wortfetzen an einem ganzen Satz beteiligen. Nach und nach erschließen sie den chromatischen Tonraum. Cyprian hat nämlich von der Revolution in seinem Land erfahren. Prinz Methusalem ist immer gemeinsam mit Pulcinella zu hören – im Unisono. Danach wird der Satz im Chor wiederholt. Prinz Methusalem trennt sich danach von Pulcinellas Tonhöhe und stimmt mit seiner Mutter überein. Erst bei den letzten beiden Worten kehrt er wieder zurück zu Pulcinella.

Cyprian hofft auf Sigismunds Hilfe und der Chor stimmt ein in einen Aufruf zur Schlacht: „Piff! Paff! Puff! Krik! Krak! Rataplan!/Piff! Paff! Puff! Krik! Krak! Nur voran!“⁵¹⁶ (Prinz Methusalem ist hier wieder gemeinsam mit seiner Mutter zu hören, wobei er sich diese Melodieführung bei nur einem Ton von Pulcinellas unterscheidet. Hier singen Prinz Methusalem und Sophistika eine Terz tiefer als Pulcinella. Danach stimmt Prinz Methusalem wieder mit Pulcinella überein.) Feuerstein und Mandelbaum kommen und bieten Sigismund den Thron Rikaraks an. Sigismund nimmt an. Sigismund verwechselt ständig ihre Namen. Durch die Verwechslung und Richtigstellung erhält dieser Teil der Nummer eine charakteristische melodisch-rhythmische Figur. In Aufregung versetzt, erheben die Solisten ihre Stimme – Prinz Methusalem, Sophistika und Pulcinella wieder weitgehend unisono, wobei erstere zwei auch einzelne Töne tiefer nehmen als Pulcinella. Gegen Ende dieses Abschnitts erhält Prinz Methusalem seine eigene Stimme eine Sext unter Sophistika, um sich ihr später wieder anzunähern, während Pulcinella mehr als zwei Oktaven über ihm ihrer Aufregung Ausdruck in gehaltenen Noten verleiht. Dieses stimmliche Verhalten des Prinzen Methusalem zieht sich durch das gesamte Stück. Mal stimmt er mit Pulcinella überein, mal entfernt er sich von ihr, wobei er sich letztendlich für Pulcinella entscheidet. Lediglich bei ihren höchsten Noten greift er zu tieferen Klängen.

⁵¹⁶ Wildér | Delacour 1877, S. 54.

Die Partitur unterscheidet sich hier in zwei Versen, die die Solisten und der Chor gemeinsam singen, vom Libretto: „Stürmet vereint drauf auf den Feind. Krik! Krak! Rataplan! Krik! Krak! Rataplan!“ (Strauss, Wienbibliothek, M-6163, S. 422f.)

Nr. 18 Generalslied

Danach dauert es bis Ende des dritten Akts, bis Prinz Methusalem wieder auftritt. Er hat eine enorme Entwicklung durchgemacht: vom jungen, euphorisch verliebten Prinzen im ersten Akt ist er zum Ehemann und General-Feldmarschall gewachsen. Er verwendet jetzt nicht mehr so viele hohe Töne wie vorher (s. Grafik 22).

Das Generallied spielt sehr mit dem Typ der Hosenrolle. Einerseits tritt Prinz Methusalem als Heeresführer auf, andererseits ist es eine Frauenstimme, die aus ihm spricht – eine Widersprüchlichkeit, die auch als Persiflage auf das Militär ausgelegt werden kann. In der ersten Strophe fordert Prinz Methusalem die Soldaten auf, ihm unter ihrer gemeinsamen Fahne nachzufolgen. Seine äußere Erscheinung entschuldigt er: „Hab' ich den Wuchs auch nicht vom Goliath,/[...]/Der kleine David macht den Riesen matt!“⁵¹⁷ In den Strophen schreitet Prinz Methusalem in kleinen Tonschritten über große Intervalle (z.B. eine Oktave von e' bis e'' und zurück zu d', dann wieder zu d'' – siehe Notenbeispiel 12):



Notenbeispiel 12: Ausschnittes aus Strauss: Prinz Methusalem, 3. Akt, Nr. 18 Generalslied, Wienbibliothek, M-6163, S. 536.

Besonders stechen auch die Triolen hervor, die gemeinsam mit den unterschiedlichen Tonlängen einen runden, glatten Sprachfluss ermöglichen und den neuen General-Feldmarschall souverän wirken lassen. In Kontrast zur Strophe steht der Refrain. Zunächst ändert sich der Takt auf $\frac{2}{4}$. Außerdem entfallen die Triolen. Es werden nur mehr gerade Viertel, Achtel und Zweiunddreißigstel verwendet. Der frischgebackene General tänzelt nun gesanglich fröhlich über eine konturenreiche Melodie. Nach dem Auftakt über zwei Terzen (b'-d''-f'') hüpfte er eine Quart abwärts (f''-b'), danach wieder eine Terz hinauf (b'-d''), eine Quart hinunter (d''-a') und eine Terz nach oben (a'-c''). Der zweite Teil der Phrase beginnt auftaktartig mit einer Folge Sechzehntel (g'-g'-fis'-g') und einer Terz nach oben zu b'. Es folgt eine Quart abwärts (b'-f') und wieder aufwärts (f'-b') und schließlich die Terz nach unten (b'-g').

⁵¹⁷ Wilder | Delacour 1877, S. 64.



Notenbeispiel 13: Ausschnitt aus Strauss: *Prinz Methusalem*, Nr. 18 Generalslied, Wienbibliothek, M-6163, S. 538f.

Die konturenhafte Melodieführung gibt vielleicht nicht den Ausdruck eines gereiften Mannes, der sein Land zurückerobern will, aber kann als Freude über das neue Amt als General gesehen werden und als Ausdruck der Energie und des Tatendrangs.

Nr. 20 Walzer

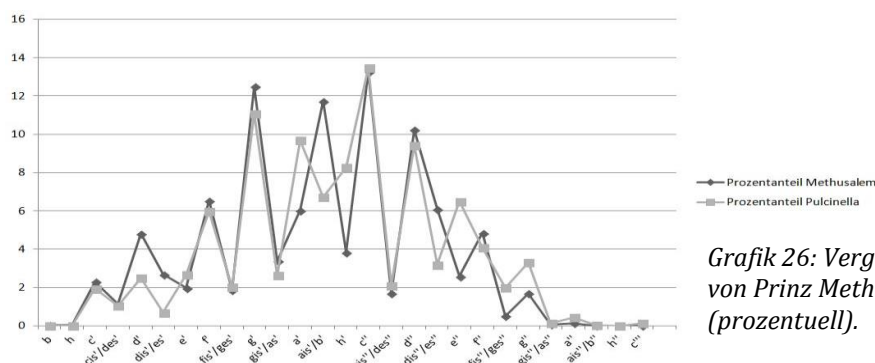
In Johann Strauss' Partitur bildet die Nr. 20 *Walzer* das Ende der Operette. Der Walzer ist dreiteilig angelegt und hat die Form A-B-A. Teil A ist in G-Dur und Teil B auf der Dominante D-Dur gehalten. Das Tempo ist ein langsames Walzertempo, das durch die hohen Intervallsprünge in Legato – von Pulcinella gesungen – auf einer Wortsilbe eine besondere Drehbewegung erhält.

Notenbeispiel 14: Ausschnitt aus Strauss: *Prinz Methusalem*, 3. Akt, Nr. 20 Walzer, Wienbibliothek, M-6163, S. 549.

Prinz Methusalem unterstützt die Melodie auf tieferen Tonhöhen. Anstatt der Achtelbewegung singt er in breiten Viertelnoten. Gegenüber Pulcinella wirkt er durch die Bewegung ruhiger und gesetzter und durch die Tonhöhe männlicher. Wie Grafik 23 zeigt, ist diese letzte Nummer auch das Stück, in dem die tieferen Töne am meisten von Prinz Methusalem verwendet werden, was das Bild vom gereiften Prinzen unterstützt. (Wenngleich auch zweimal das a“, sein insgesamt höchster Ton, verwendet wird. Dies geschieht aber immer am Ende der Strophe und somit auch am Höhe- und Endpunkt der Operette. Pulcinella erklingt mit einem c““ noch über ihm.)

Prinz Methusalem – Pulcinella

Wie Grafik 26 zeigt, sind die Stimmumfänge von Prinz Methusalem und Pulcinella fast ident. Sie sind stimmlich nahezu gleichberechtigt. Durch die Besetzung des Prinzen mit einem Mezzosopran und Pulcinellas mit einem Sopran werden die Geschlechterunterschiede durch die unterschiedlichen Timbres etwas hervorgehoben. Beider Stimmumfänge beginnen eigentlich bei c' (Prinz Methusalem singt das b und das h jeweils nur einmal an) und enden bei a'' (Pulcinella benutzt das b'' einmal und das c''' dreimal). Pulcinellas Kurve zeigt nur ganz leicht eine Bevorzugung der höher klingenden Töne ab dem c'' gegenüber dem Prinzen. Dieser wiederum zeigt nur sehr vage eine häufigere Benutzung der tieferklingenden Töne bis zum g' gegenüber Pulcinella.



Grafik 26: Vergleich der Tonumfänge von Prinz Methusalem und Pulcinella (prozentuell).

Die annähernd normal verteilte Kurve von Prinz Methusalem lässt sich mit dem Durchschnitt seiner in den einzelnen Nummern verwendeten Tonumfänge erklären: Zuerst ist er etwas höher, am Ende der Operette tiefer hörbar. Mit den Frauenrollen Pulcinella und Sophistika singt er oft unisono, wobei eine Loslösung von Sophistika im Finale des zweiten Aktes bemerkbar ist und eine Annahme Pulcinellas Tonhöhe. Diese musikalische Loslösung entspricht der ideellen gemäß der Handlung des Librettos. Im Strophenlied bedient sich der Prinz genau der gleichen Tonhöhe wie seine Frau, aber wenn beide gleichzeitig singen, ist er stets tiefer zu hören als sie. Dies wird in der Kurve in Grafik 26 deutlich.

Rezensionen

Das Libretto der Operette überzeugte die Kritiker nicht. *Die Presse* bezeichnete es zynisch als „armer Text“, der weder originell sei, noch eine ethische Idee verträte.⁵¹⁸ Der *Figaro* verteidigte das Libretto, da es „wie es die Operette verlangt, eine gute politische

⁵¹⁸ „Theater- und Kunstdenken“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8.

Posse, die zu allem möglichen musikalischen Schabernack Gelegenheit gibt“⁵¹⁹ sei. Auch Ähnlichkeiten mit anderen Operetten wären zu verzeihen, da es bei Possen, Lustspielen und Operetten der Zeit eben Usus wäre, auf Vorhandenes Bezug zu nehmen und es zu bearbeiten.⁵²⁰ Für eine Satire aber wäre der Text zu einfältig und schal.⁵²¹

Umso besser wurde die Musik beurteilt. Hans-Dieter Roser brachte auf den Punkt, was das Publikum an Strauss' Operetten so faszinierend fand. Er meinte, dass Strauss „das Besondere dieser Tanzsäle, diese Mixtur aus Rhythmus, Melodie, Erotik und Besessenheit, die „Körperlichkeit“ einer auf zwei Menschen bezogene öffentlichen Intimität, in das neue Genre mit hinübergewonnen“⁵²² hat. Zwar bemerkte man auch in der Musik einige Anlehnungen besonders an die französische Operette (speziell an Offenbach)⁵²³, aber diese wurden gerne – bis auf den Rezensenten des *Figaro*⁵²⁴ – als Konvention abgetan.⁵²⁵ Sehr angetan war man von der Musik, sobald Strauss „wienersches Terrain“ betrat. Besonders seine mitreißenden Rhythmen begeistern:

„Im Großen und Ganzen erkennen wir in „Prinz Methusalem“ indeß unseren Strauß wieder, den Vertreter des spezifisch wienerschen Elementes in der Musik, den Beherrscher des Tanzbodens, dessen fließende, ungesuchte, prickelnde und pikante Melodien so leicht in's Ohr klingen, von da ihren Weg zum Herzen nehmen, und dann schnell wie der Blitz in die Füße gehen.... Die gut gruppierten Tanz Rhythmen, interessante Instrumentation und reizende Harmonie sind vorherrschend. Gleich zu Beginn des ersten Aktes nimmt ein Couplet im Walzer-Style [...] Herz und Sinne gefangen. Und bei dem großen

⁵¹⁹ „Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* 21/2 (13. Jänner 1877), o. S.

⁵²⁰ Ebda.

⁵²¹ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8.

⁵²² Roser 2007, S. 251.

⁵²³ „Die Liebenswürdige bedingt nicht ausschließlich den Reiz der Neuheit und in der That hat in dieser Novität Johann Strauß an musikalischen Effecten eben keine neuen Saiten angeschlagen. Er bewegt sich im Ganzen und Großen in der Stylweise, in welche Offenbach die moderne Operette gebannt hat. Die Manier Offenbach's tritt so recht deutlich zutage in gewissen Pointen und in den Couplets. Die Partien, die so recht ins Ohr fallen – und es fehlt an solchen nicht – berühren uns wie alte Bekannte; man vermeint schon etwas Aehnliches gehört zu haben, ohne daß man dem Componisten eine wirkliche Entlehnung vorwerfen könnte.“ („Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/3 (4. Jänner 1876), S. 11.

„[...] einzelner Arien und Melodien, welchen unverkennbar der Stempel der Pariser „leichten“ Musik anhaftet und die bei aller Originalität, die ihnen zu verleihen der Compositeur sich bemühte, doch an das Genre der französischen Operetten-Heroen lebhaft erinnern. Es sei hier nur das Duett des Prinzen und seiner Braut und das Ensemble mit dem Refrain „Piff, Paff“ im ersten Akte hervorgehoben, deren etwa Offenbach sich keineswegs zu schämen brauchte [...]. Dasselbe gilt von dem allerliebsten und graziösen Studentenchor, mit dem die ersten Abtheilung des zweiten Aktes beginnt und einem Duo zwischen dem neuvermählten Paar in der zweiten Abtheilung des zweiten Aktes.“ - *Morgen-Post*, 4. Jänner 1877, S. 1.

⁵²⁴ „Sie [Die Operette] ist so wenig ein musikalisches Kunstwerk wie ein Zwetschenkrampus ein plastisches [...]“ („Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* 21/2 (13. Jänner 1877), o. S.)

⁵²⁵ „Am Ende ist's ja keine so bedeutende Sache, ob man diese oder jene Operetten-Melodie schon in einer anderen Operette ähnlich gehört hat oder nicht. Wenn's nur angenehm klingt und liebenswürdig, frisch und graziös.“ („Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8.)

Ensemble: „Nur der Cliquot...“ entsteht eine Bewegung unter den Bänken, es zuckt elektrisch in den Füßen und keine Dame könnte da wohl einer „Aufforderung zum Tanze“ opponiren.“⁵²⁶

Als Höhepunkte der Operette wurden einerseits das Couplet *Das Tipfelchen auf dem i*⁵²⁷ und der Walzer am Ende des dritten Aktes genannt:

„Die Perle des ganzen Werkes bildet aber ein köstlicher Walzer, welchen Fräulein Link und Fräulein Finaly gegen Ende des letzten Actes singen. Sobald Strauß das Gebiet des Walzers betritt, erscheint er als König und keiner der lebenden Componisten wird es vermögen, ihm hier die Palme streitig zu machen [...]“⁵²⁸

Dass die Hauptrolle eine Hosenrolle ist, wird von der Presse gar nicht diskutiert. Da eine Hosenrolle in der Operette bereits mehr die Norm als ein Ausnahmefall war, bot diese Rolle möglicherweise nicht genug Extravagantes, über das sich zu schreiben gelohnt hätte. Die Darstellung Antonie Links wird meist pauschal mit den anderen Darstellern gelobt.⁵²⁹ Allein *Die Presse* widmete Antonie Link einen ganzen Absatz. Zuerst wurde ihre äußere Erscheinung (die den zeitgenössischen Kritikern immer vordergründig wichtig war), dann ihr mitreißendes Temperament besprochen:

„Glanzvoll in ihrer äußeren Erscheinung tritt Fräulein Link als Prinz Methusalem heraus. In dem Ungestüm, ihre Rolle möglichst bedeutend zu gestalten, mag sie hie und da etwas zu weit gehen. Allein ihr lebhaftes Temperament, ihr resolute, rasch zugreifendes Naturell interessieren das Publicum und laden es zur regsten Theilnahme ein, die sich denn auch in spontanen Applausen äußert.“⁵³⁰

Antonie Link 1877–78

Der Erfolg von Prinz Methusalem war bombastisch. Bis 2. Februar 1877 war Antonie Link insgesamt 29-mal in dieser Rolle auf der Bühne zu sehen. Zwar ebnete die Frequenz der Operette mit den Aufführungen der neu einstudierten Version von *Cassis Pascha* und

⁵²⁶ Kohn, Julius: „Prinz Methusalem“, in: *Morgen-Post* 27/3 (4. Jänner 1877), o. S.

⁵²⁷ Siehe z. B. „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8; und „Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* 21/2 (13. Jänner 1877), o. S.

⁵²⁸ „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/3 (4. Jänner 1876), S. 11. Siehe auch Kohn, Julius: „Prinz Methusalem“, in: *Morgen-Post* 27/3 (4. Jänner 1877), o. S.

⁵²⁹ „Fräulein Link sowie die sämtlichen anderen Darsteller und Darstellerinnen zeigen wieder ziemlich viele Verve und Gewandtheit.“ („Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* 21/2 (13. Jänner 1877), o. S.)

„Die Darstellung war in den Hauptpartien eine sehr gute; namentlich was Fräulein Link und die Herren Knaack und Matras betrifft.“ („Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/3 (4. Jänner 1876), S. 11.)

„Von den Mitwirkenden standen Herr Matras – der mit der dankbarsten Rolle bedacht ist – und Frä. Link im Vordergrund.“ (Kohn, Julius: „Prinz Methusalem“, in: *Morgen-Post* 27/3 (4. Jänner 1877), o. S.)

⁵³⁰ „Theater- und Kunstdachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8.

der Wiederaufnahme der bekannten Stücke *Fatinitza* und *Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters* ab 3. Februar 1878 wieder ab, aber trotzdem blieb *Prinz Methusalem* ein nachhaltiger Publikumsmagnet, den Antonie Link in ihrer gesamten Karriere insgesamt 50-mal⁵³¹ verkörperte.

Schon am 17. Februar 1877 wartete die Premiere des nächsten Erfolgsstückes auf Antonie Link. In Jacques Offenbachs komischer Operette⁵³² *Margot, die reiche Bäckerin* durfte sie dieses Mal die Titelrolle übernehmen.

Die Presse beschrieb die Margot als schlechte Kopie der Angot. Die Melodien Offenbachs wurden jedoch in den Kritiken gelobt⁵³³ und als markant⁵³⁴, frisch⁵³⁵ und auch pikant⁵³⁶ beschrieben. Die französische Herkunft der Operette störte Anfang 1877 offenbar nicht. Das Satireblatt *Figaro* meinte sogar, „Offenbach zeigte wieder einmal, daß doch nur er echte Operettenmusik zu komponieren im Stande ist.“⁵³⁷ Das Spiel Antonie Links wurde als schneidig und voller Energie empfunden⁵³⁸ und sie zeige Einfühlungsvermögen in den Humor der Musik.⁵³⁹ Die Operette kam beim Wiener Publikum gut an und wurde an 15 aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt. Doch schon nach sechs Vorstellungen war für Antonie Link vorerst Schluss mit dem Erfolg als Margot. Sie musste an einem Geschwür am Fußballen operiert werden⁵⁴⁰ und konnte an den kommenden 10 Tagen nicht auftreten. So kam es, dass sie erst am 5. März 1877 wieder auf der Bühne stehen konnte – und zwar als Wladimir in *Fatinitza*.

Danach erfolgten für eine geraume Zeit Auftritte fernab der Bühne des Carl-Theaters: am 15. März 1877 zum Beispiel bei der Akademie zu Gunsten des Orchester-Direktors des Carl-Theaters W. C. Löw im Dianasaal und zwei Tage später gastierte sie am Stadttheater

⁵³¹ Hier wurden lediglich die Auftritte gezählt, deren Ort und Zeit genau nachgewiesen werden konnte (siehe Antonie Links belegte Auftritte im Anhang).

⁵³² Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, Theaterzettellarchiv, Carl-Theater, 1877, 17. Februar 1877.

⁵³³ „Das ist aber nur in gewissem Sinne zu nehmen. Nicht als ob der Quell der Erfindung in ihm so stark flösse. Aber er [Offenbach] ist unerschöpflich in der Anwendung witziger Pointen und neuen Nuancen. Seine Melodien haben die Eigenschaft des Chamäleons, immer in anderen Farben zu erscheinen. Diesen Chor oder jenes Couplet hat man ähnlich schon in irgend einer Operette von ihm gehört und doch, in ihrer neuen Behandlung, nehmen sich die Musikstücke wieder reizend aus und man findet darin wieder neue Pikanterien.“ („Carltheater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/49 (20. Februar 1877), S. 9.)

⁵³⁴ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/47 (18. Februar 1877), S. 9.

⁵³⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/47 (18. Februar 1877), o. S.

⁵³⁶ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4483 (18. Februar 1877), S. 7; und „Carltheater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/49 (20. Februar 1877), S. 9.

⁵³⁷ Sitter, Karl: „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 21/8 (24. Februar 1877), S. 9.

⁵³⁸ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/47 (18. Februar 1877), S. 9; und „Carltheater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/49 (20. Februar 1877), S. 9.

⁵³⁹ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/47 (18. Februar 1877), S. 9.

⁵⁴⁰ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4490 (25. Februar 1877), S. 7.

Baden. (Mit welchem Stück ist unklar).⁵⁴¹ Im Mai gab sie ein mehrwöchiges Gastspiel (bis 5. Juni 1877) mit Ensemblemitgliedern des Carl-Theaters im Wallner-Theater in Berlin. Sie traf dort am 7. Mai gemeinsam mit Caroline Finaly, Regine Klein, Rosa Streitmann und Karl Eppich ein.⁵⁴² Die Kritiken der deutschen Rezensenten waren Antonie Link gegenüber sehr durchwachsen. Einige waren ob ihrer großen Erwartungen enttäuscht, andere bedauerten, dass ihre äußere Erscheinung nicht den Portraitbildern entsprach, andere wiederum waren von ihrer Leistung durchaus überzeugt. Im Gegensatz zu den Kritikern stand das Publikum, das sich von Antonie Links Auftritten regelrecht berauschen ließ.⁵⁴³

Danach führte sie ein Gastspielauftrag ins Stadttheater Graz. An sieben Abenden war sie von 14. bis 21. Juni 1877 als Wladimir, Prinz Rafael, Mlle. Lange, Helena, Ganymed und Frinke zu sehen. Das *Grazer Volksblatt* lobte sowohl „ihre pointenreiche Darstellung, als auch ihre Mimik und deutliche Aussprache“, aber bemerkte zugleich, dass ihr Mezzosopran Einbußen erlitten hatte, was es auf Überanstrengung zurückführte.⁵⁴⁴

Und noch im selben Monat war sie in Brünn an mindestens zwei Abenden zu sehen. Am zweiten Tag wurde die *Angot* gegeben, in der sie gemeinsam mit ihrem Bruder Adolph auftrat. Auch hier wurde sie mit „rauschendem Beifall“ belohnt.⁵⁴⁵

Rund um Antonie Links Person kursierten auch in diesem Jahr Gerüchte in den Zeitungen. Zunächst tauchten Meldungen über eine bevorstehende Heirat auf.⁵⁴⁶ Und im Juli begann das Gerücht, dass Antonie Link ihren Vertrag mit dem Carl-Theater auslaufen lässt und zu einer anderen Wiener Bühne wechseln wird, zu kursieren.⁵⁴⁷ Sie war ja seit April nicht mehr im Carl-Theater zu sehen gewesen und als *Schönröschen* neu inszeniert wurde, vergab man ihre Rolle des Kunstdischlers Bavolet an Regine Klein.⁵⁴⁸

Das sollte sich ab 19. Juli 1877 ändern. Ab da war sie wieder regelmäßig mit ihren bekannten Rollen am Carl-Theater vertreten.

⁵⁴¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/74 (17. März 1877), o. S.

⁵⁴² „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/125 (8. Mai 1877), o. S.

⁵⁴³ Vergl. „Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 30/131 (14. Mai 1877), S. 3; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/132 (15. Mai 1877), o. S.; „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 113 (18. Mai 1877), 3. Bogen.

⁵⁴⁴ „Musik und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 138 des „Grazer Volksblatt“ vom 20. Juni 1877* 10/138 (20. Juni 1877), o. S.

⁵⁴⁵ „Kleine Chronik. Theater und Kunst“ in: *Die Presse. Abendblatt* 30/175 (28. Juni 1877), S. 3.

⁵⁴⁶ Wie das Prager Tagblatt berichtet mit einem „Cavalier“. (Pistoletti: „Feuilleton. Wiener Plaudereien“, in: *Prager Tagblatt* 96 (7. April 1877), S. 2.) Die *Morgen-Post* erzählt von einem italienischen Botschaftsrat in Wien. („Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/95 (8. April 1877), o. S.)

⁵⁴⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/185 (8. Juli 1877), o. S.

⁵⁴⁸ Siehe z.B. „Theater- und Kunsnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/191 (14. Juli 1877), S. 10; und „Theater-Bombe“, in: *Die Bombe* 7/28 (15. Juli 1877), S. 219.

Mit der Aufführung von *Die schöne Helena* im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung am Stadttheater Baden wartete am 28. August 1877 eine besondere Aufführung auf Antonie Link. Speziell an dieser Vorstellung war, dass ihr Bruder Adolf Link, die Rolle des Menelaus‘ spielte.⁵⁴⁹ Über Antonie Links gesangliche Eignung für die Rolle, waren sich die zeitgenössischen Kritiker uneinig,⁵⁵⁰ über die schauspielerische waren sie im ablehnenden Konsens.⁵⁵¹ Dennoch hinterließ sie das Publikum, das sie mit großzügigen Blumenspenden auszeichnete, in heller Begeisterung.⁵⁵²

Während der andauernden Wiederholungen ihrer bekannten Rollen am Carl-Theater fand Antonie Link auch in der ersten September-Woche Zeit für Liedervorträge bei einem Wohltätigkeitskonzert, das „den armen Schulkindern von Hütteldorf einen prächtigen Weihnachtsbaum und dazu warme Winterkleider einbringen“⁵⁵³ würde.

Im September tauchten wieder Gerüchte auf, dass Antonie Link zur Oper wechseln würde. Das *Prager Tagblatt* schrieb über ein geplantes Debüt in Prag;⁵⁵⁴ *Die Presse* über ein Vorsingen vor Herrn von Hülsen und einem möglichen Vertragsabschluss mit der Berliner Oper.⁵⁵⁵ Angeblich hatte sie sogar eine zusätzliche Stimmbildung bei Mathilde Marchesi begonnen.⁵⁵⁶

Im Oktober stand sie noch ein paar Mal in ihren beliebtesten Rollen auf der Bühne des Carl-Theaters ehe ihr Vertrag aufgrund von Differenzen mit Direktor Franz Jauner

⁵⁴⁹ „Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/71 (27. August 1877), o. S.; „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der Presse* 30/238 (30. August 1877), S. 10; „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4674 (30. August 1877), S. 5; und „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 200 (31. August 1877), 3. Bogen.

⁵⁵⁰ Gesanglich liegt die Rolle für ihre Altstimme viel zu hoch und bereitet demnach bedeutende Schwierigkeiten [...] („Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/237 (29. August 1877), o. S.) „Vortrefflich gesungen – wie eine Opernpartie – ernst gesprochen, als handle sich darum, die Parodie auf das Classische zurückzuführen.“ („Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der Presse* 30/238 (30. August 1877), S. 10.)

⁵⁵¹ „[...] schauspielerisch entspricht sie keineswegs ihrem Wesen. Fräulein Link eignet sich nicht zur Darstellung der hinschmelzenden sinnlich-glühenden Liebe des Weibes, sondern mehr der frischen, kecken Jugendlichkeit in Hosenrollen wie sie uns als „Wladimir“ entgegentritt oder der welterfahrenen Couqueterie die wir an der „Lange“ bewundern. Der Charakter der Helena aber ist der naiv-weiblicher Sinnlichkeit und der mannhafte Zug in dem Wesen der Schauspielerin geräth mit derselben wiederholt in grellen Contrast.“ („Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/237 (29. August 1877), o. S.)

„Aber die eigenartige, bequeme Caprice, der Muthwille, die Pikantierie und was sonst noch zu diesem Genre gehört, war eben durch das Imposante ganz verdrängt.“ („Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der Presse* 30/238 (30. August 1877), S. 10.)

⁵⁵² *Die Presse* bemerkte: „Ein ganzes Treibhaus mußte geplündert worden sein.“ („Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Local-Anzeiger der Presse* 30/238 (30. August 1877), S. 10.)

⁵⁵³ „Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/74 (9. September 1877), o. S. Siehe auch „Theater- und Kunstdenkmäler“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4685 (11. September 1877), S. 5.

⁵⁵⁴ „Feuilleton. Prager Plaudereien“, in: *Prager Tagblatt* 285 (14. Oktober 1877), S. 2.

⁵⁵⁵ „Kleine Chronik. Theater und Kunst“, in: *Die Presse* 30/284 (15. Oktober 1877), S. 2. Siehe auch „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/301 (1. November 1877), o. S.; und „Allerlei“, in: *Prager Tagblatt* 304 (2. November 1877), S. 5.

⁵⁵⁶ „Theater- und Kunstdenkmäler“, *Neue Freie Presse* 4727 (23. Oktober 1877), S. 6.

vorzeitig mit 31. Oktober 1877 gelöst wurde.⁵⁵⁷ Angeblich hatte es bereits seit dem Sommer Zwistigkeiten zwischen den beiden gegeben, da sich Antonie Link geweigert hatte, im Sommer in schwachbesuchten Vorstellungen zu spielen. Für die vorzeitige Vertragsauflösung hatte es letztendlich mehrere Gründe gegeben: Antonie Link hatte wiederholt kurzfristig Auftritte abgesagt, woraufhin sich die Direktion gezwungen sah, ihre Rollen doppelt zu besetzen; Antonie Link war ein Urlaub für ein Gastspielauftritt in der Berliner Hofoper nicht genehmigt worden; und außerdem war Antonie Link keine Rolle bei den neuen Operetten zugeteilt worden.⁵⁵⁸

Nachdem sie das Carl-Theater verlassen hatte, war sie weiterhin auf Wohltätigkeits- und Vereinskonzerten zu erleben: etwa am 17. November 1877 im Konzert des Vereins „Die Naßwalder“.⁵⁵⁹

Wie schon die ersten Prophezeiungen der Journalisten nach der Vertragslösung mit der Direktion des Carl-Theaters vorhergesagt hatten,⁵⁶⁰ nützte Direktor Maximilian Steiner die Gunst der Stunde, um den Publikumsliebbling mit einem Gastspielvertrag an das Theater an der Wien zu locken.⁵⁶¹ So begannen Ende November 1877 die Proben zu Jacques Offenbachs komischer Operette⁵⁶² *Der Jahrmarkt von St. Laurent*,⁵⁶³ dessen Erstaufführung am 7. Dezember 1877 über die Bühne ging. Antonie Link war wieder einmal in einer Hosenrolle – der Rolle des Gauklers Bamboche – zu sehen. Es handelt sich um einen frivolen Charakter, der ein Verhältnis zur Gräfin hatte. Auch diese Rolle spielte mit der Doppeldeutigkeit einer Hosenrolle: so unterstrich *Die Presse* überaus positiv Antonie Links knappe Kostüm⁵⁶⁴ und die *Morgen-Post* ihr prächtiges Aussehen als flotter Seiltänzer.⁵⁶⁵ Antonie Link wurde herzlichst vom Publikum im Theater an der Wien aufgenommen und mit großzügigen Blumenspenden auf der Bühne begrüßt. Ihre

⁵⁵⁷ Die *Neue Freie Presse* war die erste Zeitung, die davon berichtete. („Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 4735 (31. Oktober 1877), S. 2. Siehe auch „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/301 (1. November 1877), o. S.; „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/89 (1. November 1877), o. S.; „Allerlei“, in: *Prager Tagblatt* 304 (2. November 1877), S. 5.)

⁵⁵⁸ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/301 (1. November 1877), o. S.; und „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/89 (1. November 1877), o. S.

⁵⁵⁹ „Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4754 (19. November 1877), S. 2; und „Vereins-Nachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/322 (22. November 1877), S. 11.

⁵⁶⁰ Siehe z.B. „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/301 (1. November 1877), o. S.

⁵⁶¹ „Theater, Kunst und Literatur. Aus der Theatermappe“, in: *Morgen-Post* 27/318 (18. November 1877), o. S.

⁵⁶² Klassifizierung siehe z.B. „Theater und Vergnügungen für heute“, in: *Morgen-Post* 27/337 (7. Dezember 1877), o. S.

⁵⁶³ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/328 (28. November 1877), o. S.

⁵⁶⁴ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/238 (8. Dezember 1877), S. 8.

⁵⁶⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/338 (8. Dezember 1877), o. S.

Fans waren ihr ins neue Theater gefolgt.⁵⁶⁶ Jacques Offenbach hatte für diese Gelegenheit extra ein neues Lied für die Sängerin komponiert, das aber zu spät für die Erstaufführung eintraf und erst am 13. Dezember 1877 uraufgeführt werden konnte.⁵⁶⁷ Am 16. Dezember 1877 war ihr Gastspielvertrag mit dem Theater an der Wien auch wieder erfüllt.⁵⁶⁸

Auf dem Hintergrund der neu gewonnen Freiheit tauchte wieder das Gerücht der Eheschließung auf. Es wurde auch der Name des angeblichen Bräutigams genannt: Cavaliere de Curtopassi, Legionsrat der italienischen Botschaft.⁵⁶⁹ Später wurde das Gerücht aber wieder dementiert.⁵⁷⁰ Der *Figaro* sah es als Marketing-Gag des Theaters an der Wien an, um Besucher/innen ins Haus zu locken, da es sich bei der aktuellen Produktion um Antonie Links letzte handeln könnte.⁵⁷¹

Schon drei Tage nach dem ersten Gastspiel am Theater an der Wien trat sie dort wieder auf, nämlich am 19. und am 20. Dezember 1877. Dieses Mal gab sie die schöne Helena – gut ein Jahr nach dem Helena-Debakel der Singer'schen Holzverteilungs-Akademie. Ganz anders als für die Badener Aufführung der Helena erntete sie für diesen Auftritt – abgesehen vom Satiremagazin *Die Bombe*⁵⁷² – ausschließlich positive Kritiken.⁵⁷³

Nicht genug an Novitäten für dieses Jahr, debütierte Antonie Link als Rosa in Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* in einer Aufführung am Wiener Stadttheater zum Besten des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins *Concordia*. Auch als Possen-Schauspielerin machte sie ihr Talent geltend hinsichtlich der Darstellung, ihrer Wandelfähigkeit vom

⁵⁶⁶ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/338 (8. Dezember 1877), S. 8. Vergl. auch „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4773 (8. Dezember 1877), S. 7.

Der *Figaro* bemerkte aber, dass die Blumenspenden wohl aufgrund Antonie Links früherer Leistungen getätigt wurden, da ihre Partie nicht besonders dankbar gewesen wäre. („Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* Nr. 50 21/50 (15. Dezember 1877), o. S.)

⁵⁶⁷ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/342 (13. Dezember 1877), S. 8; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/342 (13. Dezember 1877), o. S.

⁵⁶⁸ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/345 (16. Dezember 1877), S. 8.

⁵⁶⁹ „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 286 (14. Dezember 1877), 3. Bogen.

⁵⁷⁰ „Coulissen-Tratsch“, in: *Die Bombe* 49/7 (9. Dezember 1877), S. 382; und „Illustriertes Theaterfeuilleton“, in: *Die Bombe* 49/7 (9. Dezember 1877), S. 385.

⁵⁷¹ „Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* Nr. 50 21/50 (15. Dezember 1877), o. S.

⁵⁷² „Theater-Bombe“, in: *Die Bombe* 7/51 (23. Dezember 1877), S. 399.

⁵⁷³ *Die Presse* lobte die „ungewöhnlich saubere Durchführung des gesanglichen Theils“, ihre Sprache und ihr pompöses Aussehen; die *Neue Freie Presse* schrieb, dass die Partie „seit der Geistinger von keiner ihrer Nachfolgerinnen mit besserem Erfolge zu Gehör gebracht wurde. („Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/349 (20. Dezember 1877), S. 9; und „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4784 (20. Dezember 1877), S. 6.) Siehe auch „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/104 (23. Dezember 1877), o. S.

Kammermädchen zur keifenden Ehefrau, ihres Humors und der gesanglichen Einlagen.⁵⁷⁴

Zu Weihnachten schien das private Glück perfekt. Die *Morgen-Post* berichtete von der bevorstehenden Verlobung Antonie Links mit dem italienischen Legionsrat und vom Ende ihrer Karriere:

„Wie es also scheint, wird Frl. Link die Bretter überhaupt nicht mehr betreten oder doch nur, um sich von dem Wiener Publicum zu verabschieden bevor sie die künstlerische Varrière mit dem Ehestand vertauscht.“⁵⁷⁵

Doch schon am 6. Jänner 1878 war Antonie Link als Rosa wieder in *Der Verschwender* im Theater an der Wien zu sehen.⁵⁷⁶ Fast musste der Auftritt abgesagt werden, da sie vermutlich eine Überdosis Opium am Morgen außer Gefecht setzte.⁵⁷⁷ (Im Nachhinein ließ Antonie Link diese Meldung durch die *Morgen-Post* dementieren.⁵⁷⁸ Es bleibt unklar, ob die Sängerin dem Rauschmittel tatsächlich zugetan war, oder ob es sich wirklich um eine Falschmeldung in den Zeitungen gehandelt hatte.)

Am 30. Jänner 1878 fand die 100. Aufführung von *Fatinitza* im Carl-Theater statt. Angeblich wurden hierfür nach dem Ausscheiden aus dieser Bühne „diplomatische Unterhandlungen“⁵⁷⁹ geführt, um Antonie Link für diese Aufführung für das Carl-Theater zu gewinnen. Doch letzten Endes fand das Jubiläum ohne sie – mit Lori Stubel in der Rolle des Wladimir – statt.⁵⁸⁰

⁵⁷⁴ Vergl. „Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/106 (26. Dezember 1877), o. S.; „Vom Theater. Die ‚Concordia‘-Vorstellung“, in: *Morgen-Post* 27/355 (27. Dezember 1877), o. S.; und „Theater und Kunst“, in: *Die Presse* 30/355 (27. Dezember 1877), S. 2.

⁵⁷⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/358 (30. Dezember 1877), o. S.

⁵⁷⁶ Siehe z.B. „Theater in Wien Sonntag den 6. Jänner“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/6 (6. Jänner 1878), S. 10.

⁵⁷⁷ „Die Sängerin Fräulein Antonie Link schwebte gestern in ernstlicher Gefahr. Sie fühlte sich am Morgen unwohl und ließ sich deßhalb einige Opium-Pillen machen, welche sie für die Vorstellung des „Verschwender“, in der sie Abends im Theater an der Wien mitzuwirken hatte, wieder herstellen sollten. Die Pillen wurden aus der Apotheke gebracht, Fräulein Link nahm einige Stücke und fuhr dann Vormittags in die Probe. Schon hier fühlte sie indes anstatt der erwünschten Besserung ein noch heftigeres Unwohlsein und eine Mattigkeit, welche den ganzen Körper ergriff. Sie fuhr nach Hause und verfiel da in einen ohnmachtsähnlichen Schlaf, der fast eine Stunde lang währte und aus dem sie nicht zu erwecken war. Man sandte nach dem Hausarzt, welcher das Fräulein wieder in's Leben zurückbachte und ihr ein calmirendes Mittel reichte. Es wurde nun constatirt, daß die – nach einem vor mehreren Jahren bereits verschriebenen Recepte bereiteten – Pillen eine zu starke Dosis Opium enthielten und Fräulein Link in Gefahr geschwebt hatte, sich, ohne es zu wissen, zu vergiften. Bis zum Abend war die Sängerin jedoch wieder hergestellt und konnte die Rosl im „Verschwender“ darstellen, ohne daß das Publicum eine Indisposition bemerkt hätte.“ („Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/7 (7. Jänner 1878), o. S.; siehe auch „Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 4801 (7. Jänner 1878), S. 1.)

⁵⁷⁸ „Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/9 (9. Jänner 1878), o. S.

⁵⁷⁹ „Theater, Kunst und Literatur. Aus der Theatermappe“, in: *Morgen-Post* 27/318 (18. November 1877), o. S.

⁵⁸⁰ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/31 (31. Jänner 1878), S. 11.

Im Februar – die Heiratspläne hatten sich abermals nicht erfüllt – hieß es plötzlich, Antonie Link wolle wieder zurück an das Carl-Theater.⁵⁸¹ Doch dieses Bemühen wartete noch lange auf seine Erfüllung.

Vorerst war Antonie Link bei einmaligen Gelegenheiten als Protagonistin oder Teilnehmerin zu erleben: am 5. Februar 1878 bei einem vom Cellisten Ignaz Lasner veranstalteten Konzert im Bösendorfer Saal,⁵⁸² am 9. Februar 1878 am Kostümfest im Musikverein⁵⁸³ und am 8. März 1878 bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung für eine nicht namentlich genannte, schwer erkrankte Wiener Schauspielerin im „Grünen Thor“ in der Lerchenfelderstraße, wo sie zwei Lieder sang.⁵⁸⁴

Erst im Mai sind ihre nächsten Auftritte in abendfüllenden Operettenvorstellungen dokumentiert, und zwar im Rahmen eines Gastauftrittes am Landschaftlichen Theater in Linz. Am 7. Mai 1878 spielte sie in *Fatinitza*, am 8. und am 12. Mai 1878 in *Angot*, am 10. Mai 1878 als schöne Helena und am 11. Mai in *Die schöne Galathée* und *Flotte Bursche*. Beeindruckt war der Kritiker der *Tages-Post* vor allem vom „Reiz ihrer Erscheinung“, sodann lobte er „ihr eminentes Spiel, das an künstlerischer Vollendung nichts zu wünschen übrig läßt“ und war von ihrem „Mezzosopran von bedeutendem Umfang und wunderbar schönem Klang“⁵⁸⁵ begeistert.

Den Wladimir gab sie außerdem Ende Mai im Landes-Theater Graz.

Am Carl-Theater war die Ära Franz Jauner inzwischen zu Ende gegangen. Am 1. Mai 1878 fand die letzte Vorführung unter seiner Direktion statt.⁵⁸⁶ Angeblich hatten bereits im Februar Verhandlungen über die Übernahme des Theaters durch Franz Tewele stattgefunden.⁵⁸⁷ Er trat den Posten des Direktors aber erst mit 1. August 1878 an.⁵⁸⁸ Schon im Juni 1878 berichtete die *Neue Freie Presse* über Verhandlungen Franz Teweles mit möglichen neuen Ensemblemitgliedern – so auch mit Antonie Link.⁵⁸⁹

⁵⁸¹ „Theater, Kunst und Literatur“, *Morgen-Post* 28/39 (9. Februar 1878), o. S.

⁵⁸² „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/31 (31. Jänner 1878), S. 11.

⁵⁸³ „Costumirte Langweile“, in: *Morgen-Post* 28/41 (11. Februar 1878), o. S.

⁵⁸⁴ Siehe z.B. *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/64 (6. März 1878), S. 12.

⁵⁸⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Tages-Post* 14/108 (10. Mai 1878), S. 4.

⁵⁸⁶ Schneiderei 1977, S. 128.

⁵⁸⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, *Morgen-Post* 28/39 (9. Februar 1878), o. S.; und „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4833 (9. Februar 1878), S. 6f.

⁵⁸⁸ Schneiderei 1977, S. 128.

⁵⁸⁹ *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4964 (23. Juni 1878), S. 6.

In der noch freien Zeit, bis sie wieder einen Vertrag mit dem Carl-Theater unterschrieb, war Antonie Link mit dem Theateragenten Carl Albert Sachse⁵⁹⁰ in regem brieflichen Kontakt bezüglich Gastspielauftritten in Böhmen.⁵⁹¹ Er vermittelte ihr Auftritte in den Kurorten Franzensbad⁵⁹² und Karlsbad⁵⁹³ in der zweiten Julihälfte 1878. Das Gastspiel musste sie aber plötzlich abbrechen, weil sie eines Morgens ohnmächtig in ihrem Zimmer vorgefunden wurde. Zunächst gab es den Verdacht einer Vergiftung, doch nachdem der Arzt sämtliche Blumen (32 Kränze, 17 Blumenkörbchen, 74 Sträuße) aus dem Zimmer entfernen ließ, erholte sie sich wieder.⁵⁹⁴ Ob die Ohnmacht tatsächlich durch die Blumen hervorgerufen worden war, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden.

Kaum zurück in Wien unterschrieb sie einen Vertrag mit dem neuen Direktor des Carl-Theaters Franz Teweke, der sie für die kommende Saison wieder an sein Theater verpflichtete. Als das Personal des Carl-Theaters nach Wiedereröffnung bekannt gegeben wurde, war also auch ihr Name darunter zu finden.⁵⁹⁵ Außerdem war – wie die Medien berichteten – prompt eine neue Rolle in Aussicht: Der kleine Herzog in Lecocqs *Le petit duc*.⁵⁹⁶

Mitte August war sie wieder auf Gastspiel-Tournee: Dieses Mal in Teplitz-Schönau,⁵⁹⁷ wo sie von 11. bis 15. August 1878 in fünf Rollen zu sehen war. Wieder waren die Kritiker begeistert: von der „Vielseitigkeit ihres Schauspielerischen Talents“, ihrem

⁵⁹⁰ Carl Albert Sachse war ab 1858 Leiter des Hamburger Thalia-Theaters, später – ab 1859 – Verwalter der Wiener *Theater-Chronik. Zeitschrift für Kunst- und Bühnenwelt* und Vertreter der *Gläser'schen Theater-Agentur* mit Sitz in Wien. (Siehe Becker, Heinz (Hrsg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 8, Berlin: de Gruyter 2006, S. 682.)

⁵⁹¹ Einige dieser Briefe werden in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrt. Siehe:

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 31. März 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-233975;

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 14. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173547;

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 16. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173548;

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 25. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173549;

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 26. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173550;

und Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 6. Juni 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173551;

⁵⁹² „Touristen-Briefe“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 193 2/193 (14. Juli 1878), S. 6.

⁵⁹³ „Correspondenzen“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 200 2/200 (21. Juli 1878), S. 6.

⁵⁹⁴ „Allerlei“, in: *Prager Tagblatt* 2/201 (22. Juli 1878), S. 4.

⁵⁹⁵ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/228 (21. August 1878), S. 11;

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/228 (21. August 1878), o. S.; und „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5022 (21. August 1878), S. 6.

⁵⁹⁶ vergl. „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/200 (24. Juli 1878), S. 11; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/200 (24. Juli 1878), o. S.; und „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4994 (24. Juli 1878), S. 6.

⁵⁹⁷ Auch dieses Gastspiel wurde von Carl Albert Sachse organisiert – siehe Fußnote 591.

Stimmreichtum und der „Leichtigkeit ihres Gesangs“.⁵⁹⁸ Ende des Monats trat sie in Baden bei Wien im Rahmen eines Konzertabends des Pianisten Gustav Geiringer auf und sang gemeinsam mit dem Hofopernsänger Eduard Nawiasky und solo.⁵⁹⁹

Zwischendurch wurde plötzlich ihre Verlobung mit Rudolf Dessauer, dem Direktor der Depositenbank, bekannt gegeben.⁶⁰⁰ Es wurde verlautbart, dass aus diesem Grunde ihr Vertrag mit dem Carl-Theater im Frühling mit Eheschließung auslaufen würde.⁶⁰¹

Mit 30. September 1878 trat Antonie Link ihr neues Engagement am Carl-Theater an und gab ihre gefeierte Rolle Prinz Methusalem zum Besten. Wie Augenzeugen berichteten, wurde sie vom Publikum auf das Herzlichste empfangen und mit Blumenspenden begrüßt.⁶⁰² Doch die Auftritte von Antonie Link waren zunächst spärlich gesät. Bis 9. November 1878 war sie insgesamt nur sechs Mal auf der Bühne: als Prinz Methusalem, als Wladimir und als Mlle. Lange. Erst der 9. November brachte eine neue Rolle und häufige Auftritte: als Herzog von Parthenay in Charles Lecocqs komischer Operette⁶⁰³ *Der kleine Herzog*.

Charles Lecocq und das Carl-Theater

Alexandre Charles Lecocq wurde am 3. Juni 1832 in Paris geboren. Er litt ab seinem 7. Lebensjahr an der Hüftkrankheit Coxalgie und war auf Krücken angewiesen. Nachdem er das Klavierspiel erlernt hatte, unterrichtete er ab seinem 16. Lebensjahr selbst und wurde 1849 ins Konservatorium aufgenommen, wo er sich in Harmonielehre (bei François Bazin) und Komposition (bei Ludovic Halévy) ausbilden ließ. Zu seinen Studienkollegen zählten u.a. Georges Bizet und Camille Saint-Saëns. Aufgrund seiner finanziellen Situation konnte er sein Studium jedoch nicht abschließen.⁶⁰⁴

⁵⁹⁸ „Local- und Provinzial-Revue“, in: *Teplitz-Schönauer Anzeiger* 18/31 (3. August 1878), S. 4; „Local- und Provinzial-Revue“, in: *Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“* 18/32 (10. August 1878), S. 125; und „Theater“, in: *Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“* 18/33 (17. August 1878), S. 130f.

⁵⁹⁹ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/235 (28. August 1878), S. 11; und „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/239 (1. September 1878), S. 8f.

⁶⁰⁰ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5021 (20. August 1878), S. 6.

⁶⁰¹ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/244 (6. September 1878), S. 10.

⁶⁰² „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/269 (1. Oktober 1878), S. 10; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/269 (1. Oktober 1878), o. S.; „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5063 (1. Oktober 1878), S. 6; und „Theater, Kunst und Musik“, in: *Illustrierte Sport-Zeitung* 1/39 (6. Oktober 1878), S. 3.

⁶⁰³ Kategorisierung lt. „Theater in Wien Sonntag den 10. November“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 10.

⁶⁰⁴ Vergl. Feschotte, Jacques: Art. „Lecocq, Alexandre Charles“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 8, Kassel u.a.: Bärenreiter 1960, Sp. 447; Lamb, Andrew: Art. „Lecocq, (Alexandre) Charles“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 10, London u.a.: Macmillan Publishers Limited 1980, S. 593; und

Er gewann ex aequo mit Georges Bizet einen Kompositionswettbewerb von Offenbach, der die Vertonung des Librettos von Ludovic Halévy und Léon Battu *Docteur Miracle* – einer einaktigen Operette – vorschrieb. Dies hatte zur Folge, dass das Stück abwechselnd einmal mit Charles Lecocqs Komposition, einmal mit Georges Bizets Komposition aufgeführt wurde.⁶⁰⁵ Weitere Aufträge von Jacques Offenbach blieben aber danach aus. Mit Einaktern für zweitrangige Operettenbühnen und mit Honoraren aus Unterrichtsstunden konnte er sich über Wasser halten. Erst 1868 verschaffte ihm seine Operette *Fleur de thé* den ersten Erfolg und verhalf ihm zu mehreren Aufträgen. Von Brüssel aus gelang ihm der internationale Durchbruch mit *Les Cent vierges* (*Hundert Jungfrauen*), *La Fille de Madame Angot* (*Angot, die Tochter der Halle*) - beide 1872 – und *Giroflè-Girofla* 1874.⁶⁰⁶

In Wien war Charles Lecocq schon ab 1869 mit *Fleur de thé* (*Die Teeblüte*) präsent.⁶⁰⁷ Zu Gute kam ihm, dass Jacques Offenbach bereits Mitte der 1860-er Jahre seine Zusammenarbeit mit dem Carl-Theater sehr eingeschränkt und sich dem Theater an der Wien zugewandt hatte.⁶⁰⁸ Außerdem war Jacques Offenbach nach dem deutsch-französischen Krieg, der eigentlich eine Skepsis gegenüber der französischen Operette in Wien ausgelöst hatte, gesundheitlich angeschlagen.⁶⁰⁹ Dennoch fanden die Wiener Geschmack an Charles Lecocqs Werken, sodass er die Lücke, die durch Offenbach am Carl-Theater entstanden war, füllen konnte.⁶¹⁰ Eine glückliche Wendung – auch für Direktor Franz Jauner, der in Charles Lecocqs Oeuvre trotz der Wirtschaftskrise und dem Börsenkrach von 1873 einen Publikumsmagneten fand.⁶¹¹

Nach seinem europaweiten Erfolg konnten den Komponisten aber weitere Einakterkompositionen nicht vor dem Niedergang retten. Er lebte zurückgezogen und verstarb 1918 in Paris.⁶¹²

Heinzelmann, Josef: Art. „Lecocq, (Alexandre) Charles“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 10, Kassel u.a.: Bärenreiter | Metzler 2003, Sp. 1421f.

⁶⁰⁵ Keller 1926, S. 104f; und Lamb 1980, S. 593.

⁶⁰⁶ Feschotte 1960, Sp. 447; und Heinzelmann 2003, Sp. 1421f; und Lamb 1980, S. 593.

⁶⁰⁷ Linhardt 1999, S. 77.

⁶⁰⁸ Kellner 1926, S. 132f; Hadamowsky | Otte 1947, S. 82; und Obermaier 1999, S. 21 und S. 25.

⁶⁰⁹ Linhardt 1999, S. 75f.

⁶¹⁰ Hadamowsky | Otte 1947, S. 100; und Linhardt 1999, S. 76.

⁶¹¹ Linhardt 1999, S. 77.

⁶¹² Feschotte 1960, Sp. 447, und Heinzelmann 2003, Sp. 1421f.

Der Herzog von Parthenay in *Der kleine Herzog* (1878)

Handlung

Die Operette beginnt mit der Hochzeit des 15-jährigen Herzogs Raoul von Parthenay und Blanche de Cambry zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Versailles. Die Ehe soll aus politischen Gründen geschlossen werden. Die beiden haben aber Glück, denn sie haben sich bis über beide Ohren ineinander verliebt. Sie freuen sich auf ihr gemeinsames Leben, doch Blanche wird in das Stift der Edelfräulein von Lunéville gebracht, noch bevor die beiden die Ehe vollziehen können. Sie soll dort zwei Jahre verbringen, ehe der Herzog sie zurück erhält. Als Ablenkung bekommt er von seinem militärischen Ausbilder de Montlandry das Kommando über ein Dragonerregiment. Dies nutzt er sofort, um sich – gleich von der Hochzeitstafel weg – auf den Weg zu machen und seine Frau zu befreien. Friedliche Verhandlungen mit der Stiftsvorsteherin durch Montlandry führen zu nichts, da sie auf Befehl des Königs agiert und nur durch diesen die Herzogin wieder freilassen kann. Montlandry droht, die Herzogin mit Gewalt zu befreien. Doch bevor es soweit kommt, verkleidet sich der Herzog als Bauernmädchen, um in das Stift eindringen zu können. Er gibt vor, vor Dragonern geflüchtet zu sein. Der verkleidete Herzog findet das Zimmer, in dem seine Frau eingeschlossen worden ist. Das vermeintliche Bauernmädchen wird von Frimousse, dem früheren Hofmeister des Herzogs und Gelehrten in Versaille, der nun als Literaturprofessor im Stift tätig ist, entdeckt. Zufällig ist auch er derjenige, der die Schlüssel zum Zimmer der Herzogin bei sich trägt. Der Herzog als Bauernmädchen beginnt mit Frimousse zu flirten und verdreht ihm den Kopf, um so an die Schlüssel zu gelangen. Doch als er endlich seine Frau wieder in den Armen hält, dringen auch die Dragoner unter Führung von Montlandry in das Stift, weil sie die Herzogin mit Gewalt befreien wollten. Gleichzeitig erreicht das Regiment jedoch ein Kriegsbefehl. Der Herzog muss in die Schlacht ziehen und sich erneut von seiner Frau verabschieden. Diese aber entwischt aus dem Stift und folgt ihrem Mann in das Lager, in dem auf Befehl des Herzogs von Parthenay die Anwesenheit von Damen eigentlich untersagt ist. Der Herzog entscheidet die Schlacht für sich und wird als Held gefeiert. Im Zelt wird er von seiner Frau überrascht. Doch die Soldaten entdecken das Ehepaar. Zur Strafe soll der Herzog seinen ohnehin von der Schlacht deformierten Degen abgeben. Weil er aber enorme Tapferkeit in der Schlacht bewiesen

hat, kommt es nicht so weit und er darf den Degen behalten. Kurzum wird die Parole von „Ohne Damen!“ auf „Mit den Damen!“ abgeändert.

Die Hosenrolle Herzog von Parthenay

In *Der kleine Herzog* handelt es sich erneut um die Hauptrolle, den Herzog von Parthenay, der als Hosenrolle realisiert ist. Die Konzeption ist ähnlich wie jene Doppelverkleidungsrolle in *Fatinitza*: Die männliche Hauptrolle, die von einer Frau dargestellt wird, schlüpft für eine gewisse Zeit in Frauenkleider. In dieser Zeit kommt es zu einer Annäherung an einen Mann (Frimousse). Der kleine Herzog aber ist viel jünger als der Protagonist in *Fatinitza*. Er ist zum Zeitpunkt der Eheschließung erst 15 Jahre alt.

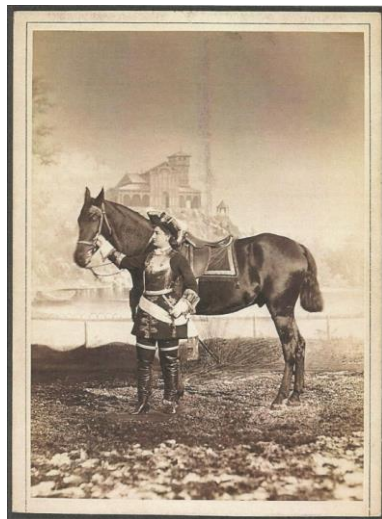


Abbildung 15: Antonie Link als Herzog von Parthenay in *Der kleine Herzog* (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums, Sign. FS PK228640).

Schon allein das Kostüm verleiht der Rolle etwas Pikantes. Unter der knapp geschnittenen, am Oberkörper eng anliegenden und taillierten Uniform, die auch als Minikleid gelten könnte, wird der weibliche Körper der Schauspielerin deutlich. Über die Strümpfe wird ein paar bis über die Knie hinaufreichende Lederstiefel mit Absätzen getragen, die eine für Männer deutlich untypische Körperhaltung hervorrufen.

Wie auch in *Fatinitza* gibt es neben dem Herzog in *Der kleine Herzog* noch weitere Hosenrollen: die Pagen Roger, Gérard, Julien, Henri, Gontran und Gaston. Dass die Pagen ebenso Hosenrollen sind, hat zweierlei Sinn: Erstens würden sie, würden sie von Männern gespielt werden, männlicher wirken als der Herzog, obwohl sie gleich alt sind wie er. Dies würde einen dramaturgischen

Widerspruch hervorrufen. Zweitens soll das Damenbein im Ensemble die Sinne der männlichen Theaterbesucher berauschen und somit Publikumsmagnet sein, der ins Theater lockt und die Kassen füllt.

Die Operette beginnt mit der Hochzeit des Herzogs und der Herzogin. Die beiden sind noch mehr Kind als erwachsen. Der Herzog ist 15 Jahre; das genaue Alter der Herzogin wird nicht erwähnt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass sie älter als der Herzog ist. Das Libretto stellt die beiden auch sehr jung und kindlich dar. Der Herzog bemerkt selbst:

„es fehlt uns an dem gewissen ... Auftreten, an fester Haltung, an Zuversicht“⁶¹³ Die beiden sind Hals über Kopf ineinander verliebt und können ihr Glück kaum fassen. Doch noch ehe sie die Hochzeitsnacht miteinander verbringen können, wird dem Herzog die ihm frisch angetraute Ehefrau entrissen und in ein Kloster gebracht. Wie schon Marion Linhardt⁶¹⁴ festgestellt hat, stellt die Hinderung am Vollzug der Ehe eine der Pikanterien der Operette dar. Die Übernahme des Befehls über ein Dragonerregiment soll ihm über seine Trauer hinweghelfen. Und tatsächlich schwenkt seine Trauer in Abenteuerlust und Draufgängertum um. Er bricht von der Hochzeitstafel auf, um mit dem Regiment seine Frau zu befreien. Danach begegnet er dem Publikum als Bauernmädchen verkleidet wieder und bringt in dieser Rolle frischen, erotischen Wind in die Handlung. Er aktiviert zunächst die Triebe der Vorsteherin und Damen, indem er sie ans Fenster lockt, um die Dragoner zu beobachten, damit er sich unbemerkt davonstehlen kann:

„Vorsteherin: Sind sie durchaus so schmuck und fein?

Bauernmädchen: Sie könnten gar nicht schöner sein.

Die Mädchen: Fürwahr, es wäre gar zu schön,

Wenn man sie könnt' durch's Fenster seh'n.“⁶¹⁵

und muss danach seine weiblichen Reize spielen lassen, um Frimousse den Kopf zu verdrehen, damit er an den Schlüssel zum Zimmer seiner Frau gelangt. Das vermeintliche Bauernmädchen lässt Frimousse glauben, dass sie ins Stift eingedrungen sei, um ihm nahe sein zu können. In dieser Szene schwingt eine gewisse Laszivität mit. Das Publikum weiß, dass hinter dem Bauernmädchen der Herzog steckt. Seine Männlichkeit kommt immer wieder zum Vorschein, wie zum Beispiel nachdem die Damen zu den Fenstern geeilt sind, um die Dragoner zu betrachten: „Unter den Bauernröcken kommen Stiefel und Sporen zum Vorschein.“⁶¹⁶ Oder in der Szene mit Frimousse:

„Herzog: Wart, leg mal Deine Hand auf mein Herz ... hörst Du, wie ich Dich gern habe ... her mit der Hand!

Frimousse (hoch erstaunt): Oh!

Herzog: Was hast?

Frimousse (für sich): Der Busen dieser Jungfrau ist von Erz... man merkt wohl,

⁶¹³ Meilhac, Henry | Halevy, Ludovic: *Der kleine Herzog (le petit Duc). Komische Oper in drei Akten. Deutsche Uebersetzung von H. Wittmann. Musik von Charles Lecocq*, Paris, Berlin, Wien: Brandus u.a. [1890], S. 22.

⁶¹⁴ Linhardt, Marion: „Antonie Link als Herzog von Parthenay in Charles Lecocqs *Der kleine Herzog*“, in: Linhardt 1997, S. 148–159; hier: S. 150.

⁶¹⁵ Meilhac | Halevy 1890, S. 79.

⁶¹⁶ Ebda., S. 80.

daß wir auf dem Lande sind ... in Versailles wäre so etwas nicht zu finden.“⁶¹⁷

Hier begegnet der verkleidete Mann einem anderen Mann. Durch die weibliche Besetzung der einen Rolle kann die Annäherung viel deutlicher und intimer dargestellt werden als bei einer männlichen Besetzung.

Nach der Überlistung Frimousses gelangt der Herzog endlich ins Zimmer der Herzogin, doch abermals werden sie vom Vollzug der Ehe abgehalten. Die Schlacht ruft. Der Herzog zieht in den Krieg und geht als Held hervor. Trotzdem kommt das Kindliche in ihm noch immer zum Vorschein. Er ist wie berauscht von der Schlacht und kann gar nicht glauben, dass er an einem richtigen Kampf teilgenommen hat: „... was ich da soeben mitgemacht, war das eine Schlacht? [...] Kein Gefecht, kein Scharmützel? Eine wirkliche Schlacht?“⁶¹⁸ „Kugelspuren? [...] Kugeln? Bist Du auch gewiß, daß es Kugeln waren, wirkliche Kugeln?“⁶¹⁹ Im Zelt entdeckt er später seine geliebte Ehefrau, der es gelungen war, aus dem Stift zu entkommen. Es kommt zur prickelnden Annäherung des Ehepaars (beziehungsweise der beiden Darstellerinnen), die wiederum die erotischen Vorstellungskräfte des Publikums auf unterschiedlichen Ebenen aktiviert. Aber wieder werden sie von ihrer ersten gemeinsamen Liebesnacht abgehalten, denn sie werden entdeckt. Damen sind im Lager verboten. Allein die Tapferkeit, die der Herzog in der Schlacht bewiesen hat, erlaubt ihm letztendlich, Degen und Frau zu behalten.

Der Herzog von Parthenay ist eine typische Hosenrolle der 1870-er Jahre: Er ist die männliche Hauptrolle, die während des Stücks einen Reifungsprozess vom Jüngling zum Helden durchläuft. Er vereint das Romantische, das Empfindsame, das Draufgängerische, das Heldenhafte und erscheint gegenüber anderen männlichen Rollen (zum Beispiel Frimousse) nie lächerlich. Des Weiteren ist mit der Rolle ständige Pikanterie und Erotik im Zusammenspiel anderer sowohl männlicher als auch weiblicher Rollen verbunden.

Musikalische Umsetzung

Die Handlung übertrug Charles Lecocq in ein Werk, dessen Gattung er als „komische Operette“ bezeichnet hat. Als Grundlage der Analyse der musikalischen Umsetzung der

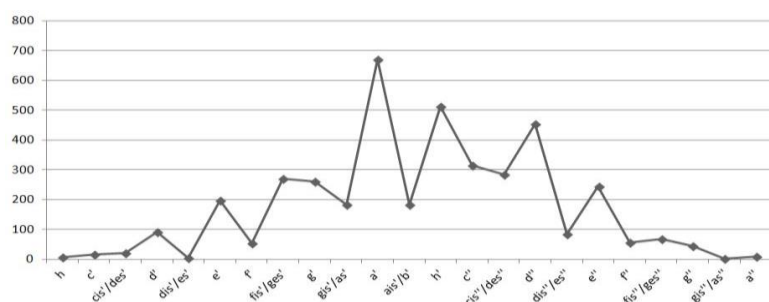
⁶¹⁷ Meilhac | Halevy 1890, S. 88f.

⁶¹⁸ Ebda., S. 111.

⁶¹⁹ Ebda., S. 120.

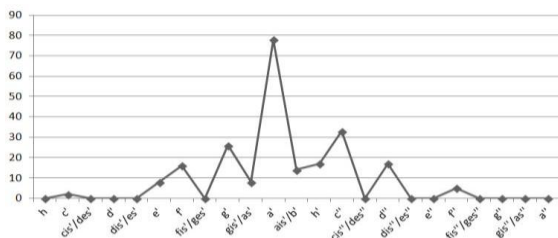
Hosenrolle dient der Klavierauszug⁶²⁰ der Operette, der in der Wienbibliothek aufbewahrt ist. Nach eingehender Recherche sämtlicher Bibliothekskataloge war kein Hinweis auf den Verbleib der Partitur über das deutsche Libretto auffindbar.

Die Rolle des Herzogs von Parthenay ist für Sopran geschrieben. Der geforderte Tonumfang spannt sich von h (das 6-mal angesungen wird) bis zu a“ (8-malige Verwendung), wobei der Tonbereich von a' bis d“ am meisten bedient wird.

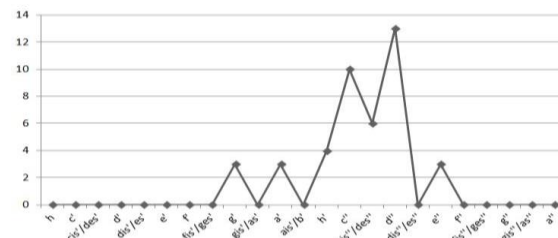


Grafik 27: Absolute Tonanzahl gesungen vom Herzog von Parthenay.

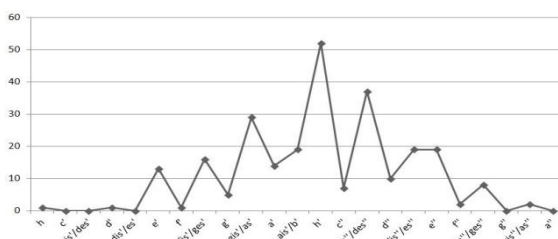
Die enorme Entwicklung und Reifung des Herzogs in der Handlung in der Operette wird nicht musikalisch reflektiert. Wie die unten angeführten Grafiken zeigen, rutscht der verwendete Tonumfang nicht im Laufe des Geschehens in den tiefer klingenden Bereich, wie man es sich von der Rolle erwarten könnte. Die späteren Stücke sind mit denen des ersten Aktes in dieser Hinsicht durchaus vergleichbar.



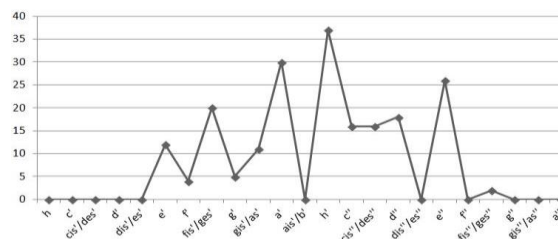
Grafik 28: Nr. 3 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.



Grafik 29: Nr. 4 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.

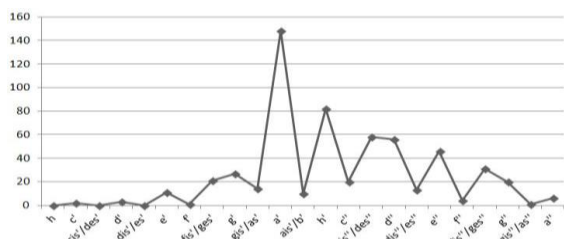


Grafik 30: Nr. 5 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.

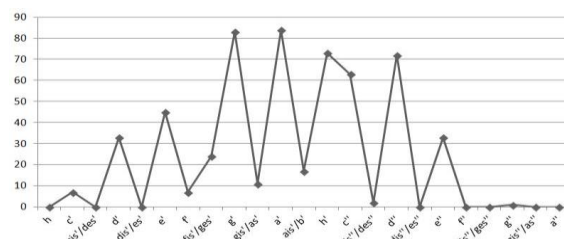


Grafik 31: Nr. 6 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.

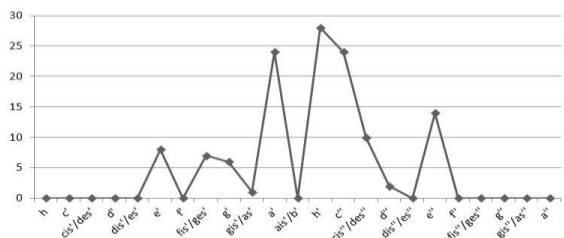
⁶²⁰ Lecocq, Charles: *Der Kleine Herzog (Le Petit Duc)*, Komische Oper in drei Akten, von H. Meilhac und Lud. Halévy, Deutsch von H. Wittmann, Klavier-Auszug mit Deutschem und Franz. Text, Paris: C. Joubert [o. J.], Wien, Wienbibliothek, M59928.



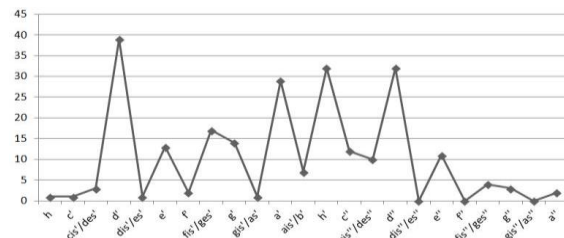
Grafik 32: Nr. 8 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



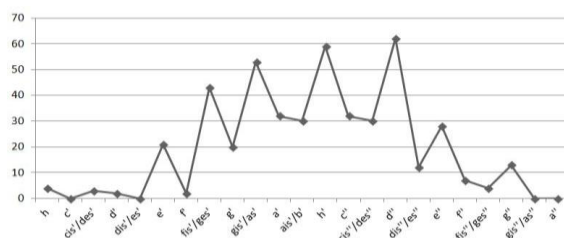
Grafik 33: Nr. 12 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



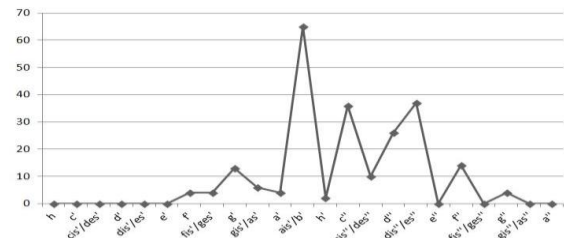
Grafik 34 Nr. 13 Herzog von Parthenay: Tönhöhen



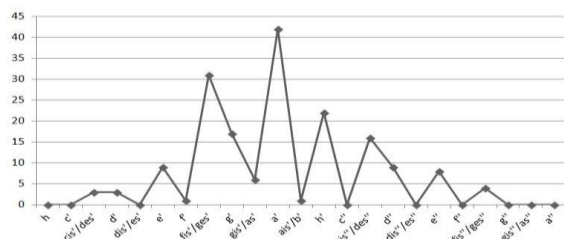
Grafik 35 Nr. 14 Herzog von Parthenay: Tönhöhen



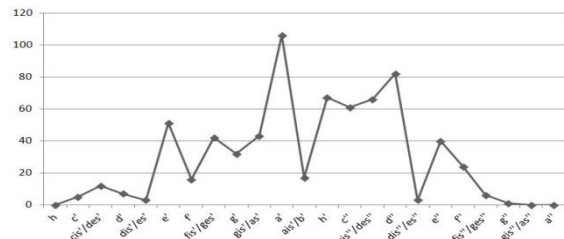
Grafik 36: Nr. 15 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



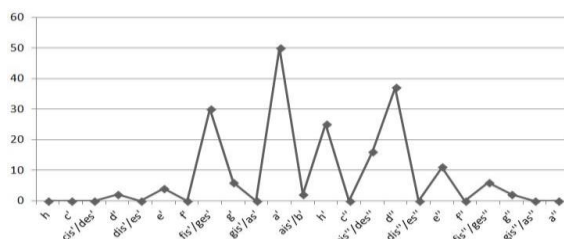
Grafik 37: Nr. 18 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



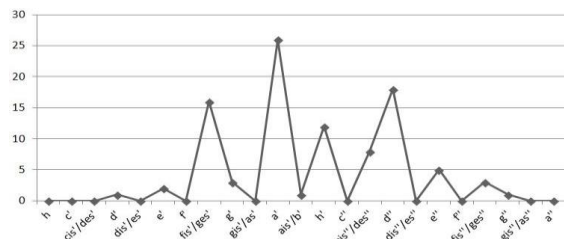
Grafik 38: Nr. 19 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



Grafik 39: Nr. 20 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



Grafik 40: Nr. 21 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.



Grafik 41: Nr. 22 Herzog von Parthenay: Tönhöhen.

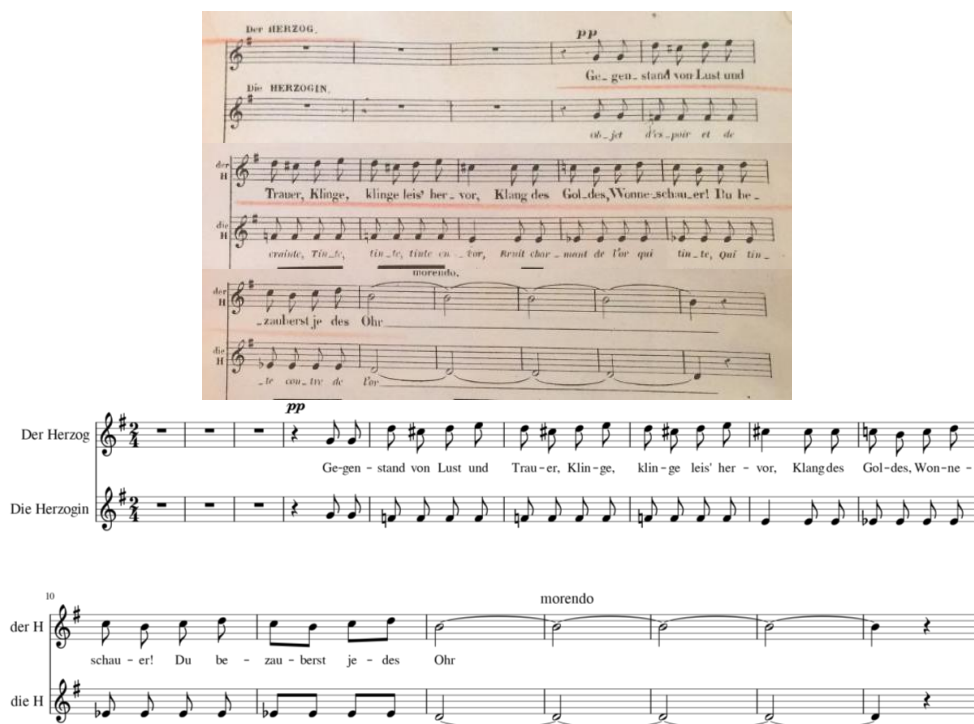
Nr. 3 – Chor, Couplets

In einem feierlichen Maestoso F-Dur begrüßt der Chor im $\frac{6}{8}$ -Takt das Brautpaar. Danach folgt der Herzog mit einem Couplet im $\frac{2}{4}$ -Takt. Er wendet sich gegen jene, die ihnen vorwerfen, zu jung für die Ehe zu sein. In seinen Augen ist die Liebe

ausschlaggebend für eine gute Ehe. Der Tonraum, den der Herzog in kleinen bis mittelgroßen Intervallen abschreitet (mit Ausnahme zweier Sexten, sechs Septen und zweier Oktaven), erstreckt sich von c' bis f'. Auffallend unmännlich wirken Verzierungen in Form von Vorschlägen und Sechzehntel-Umspielungen eines Tones. Sie lassen den Herzog sehr jung erscheinen.

Nr. 4 – Chor, Ballet-Gavotte, Ensemble

In Nr. 4 beginnt der Ball zur Hochzeit ($\frac{4}{4}$ -Takt, G-Dur, Allegro moderato). Das junge Ehepaar eröffnet den Tanzboden mit einer Gavotte. Danach begibt sich der Herzog in den Nebensaal zum Spiel ($\frac{2}{4}$ -Takt, G-Dur, Allegro molto), auf das er mit der Herzogin ein Lied singt. Interessanterweise erklingt die Stimme der Herzogin nie höher als die des Herzogs – meistens ist sie sogar eine Sext unter ihm zu hören. Das Spiel erscheint hier zur Freude des Herzogs und zum Leidwesen der Herzogin. Während die Stimme des Herzogs zum größten Teil in der zweiten Oktave tänzelt, fällt die Stimme der Herzogin stetig einen Halbton nach unten.



The image shows a musical score for 'Der kleine Herzog' by Lecocq, Act 1, No. 4. The score is in 2/4 time, G major, and features a duet between the Duke and the Duchess. The Duke's part is marked 'pp' and 'morendo'. The Duchess's part is marked 'pp' and 'morendo'. The lyrics are in German and French. The score includes a photograph of the original manuscript and a modern musical notation below it.

Der HERZOG.
Die HERZOGIN.
Ge-gen-stand von Lust und
ob-jet d'is-pour et de
Trauer, Klinge, klinge leis' her-vor, Klang des Gol-des, Win-ne-schau-er! Du be-
croûte, Tin-te, tin-te, tin-te cu-voir, Bruit char-mant de l'or qui tin-te, qui tin-
morendo, morendo
-zuerst je des Ohr
-tr cou-ty de l'or

Der Herzog
Ge-gen-stand von Lust und Trau-er, Klin-ge, klin-ge leis' her-vor, Klang des Gol-des, Won-ne-
Die Herzogin
schau-er! Du be-zau-berst je-des Ohr
die H
morendo

Notenbeispiel 15: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 1. Akt, Nr. 4, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 69–84.

Nr. 5 – Duett

Im Duett gestehen sich Herzog und Herzogin ihre Liebe und üben sogleich, sich nicht mehr zu ihrzen, sondern zu duzen. Die Herzogin beginnt im $\frac{4}{4}$ -Takt, G-Dur, Moderato. Die Herzogin, bringt es nicht über's Herz, den Herzog zu duzen. Der Herzog moduliert

nach E-Dur ändert die Taktart auf $\frac{6}{8}$ und zeigt es ihr in einem Moderato ed esspressivo vor. Die Verse beginnt er mit einem hohen Intervall nach oben, um die Phrasen in kleineren Tonschritten abwärts zu beenden. Den dramatischsten Textstellen verleiht die Verwendung der Oktave besonderen Ausdruck („Nur Dich“ fis’-fis“-gis“; „Ich liebe“ e’-e“-e’).⁶²¹ Letztendlich wiederholen die beiden gemeinsam im Unisono die Liebeserklärung des Herzogs.

Nr. 6 – Couplets

In seinem anschließenden Couplet schildert der Herzog die Geschehnisse: Die Herzogin ist bereits in ihr Schlafgemach aufgebrochen und er wird daran gehindert, ihr zu folgen. Er bedient sich dabei bei den Strophen eines $\frac{2}{4}$ -Taktes, C-Dur, Presto und beim Refrain A-Dur. Der Gesang verläuft über großteils „gerade“ Viertel- und Achtelnoten ohne Verzierungen. Obwohl der Text von seinem Scheitern, der Braut zu folgen, erzählt, klingt die Melodie fröhlich und tänzerisch.

Nr. 8 – Chor der Offiziere, Zum Abmarsch, Chor der Frauen, Finale

Der Herzog wird Befehlshaber über ein Dragonerregiment ($\frac{3}{4}$ -Takt, A-Dur, Moderato maestoso). Die Offiziere schwören ihm im Chor die Treue. Sie treten hier in der Schlussnummer des ersten Aktes immer im Chor auf. Sie haben ihre Individualität aufgegeben und sprechen sozusagen mit einer Stimme zu ihrem Befehlshaber. Dieser kann sein Glück kaum fassen und jauchzt vor Freude zweimal bis auf das a“ hinauf.⁶²² Im $\frac{4}{4}$ -Takt, C-Dur, Allegro hinterfragt der Herzog noch einmal, ob es sich nicht um einen Scherz handelt. Die Tonhöhe ist nun etwas tiefer gewählt, die Melodie weniger bewegt. Diese Ungläubigkeit lässt den Herzog etwas kindlich erscheinen. Er ist überzeugt und befiehlt im $\frac{2}{4}$ -Takt, D-Dur, Presto den Abmarsch. Er ist voller Energie und springt mal auf- mal abwärts in der Tonhöhe, als ließe er das Traben der Pferde bereits vorahnen.



Notenbeispiel 16: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 1. Akt, Nr. 8, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 95-103.

⁶²¹ Lecocq, Wienbibliothek, M59928, S. 62.

⁶²² Ebda., S. 82f.

Der Offizierschor stimmt mit ein in diese Befehlsmelodie.

Durch den Chor der Frauen verändert sich die Atmosphäre ($\frac{4}{4}$ -Takt, C-Dur, Poco più lento). Sie wollen den Herzog – und damit ihre Männer – überreden, bis zum nächsten Morgen und dem Ende des Hochzeitsballs zu bleiben. Der Herzog beharrt auf dem Abmarsch. Im Finale ($\frac{2}{4}$ -Takt, D-Dur, etwas schneller als das erste Mal) wird die Melodie des Abmarschbefehls wiederholt. Dieses Mal stimmen alle mit ein: Der Herzog, Montlandry, die Pagen, die Frauen und die Offiziere.

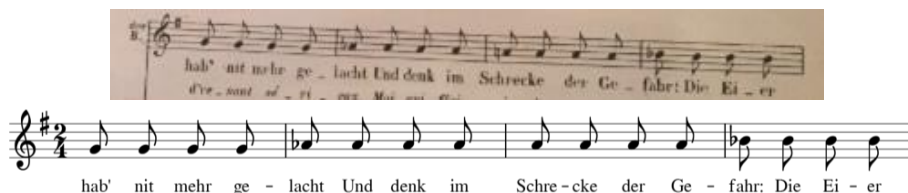
Nr. 12 – Rondeau des Bauernmädchens

Im zweiten Akt begegnet uns der Herzog verkleidet als Bauernmädchen. Er trifft im Stift ein und berichtet in seinem Rondeau über Dragoner, die ihn verfolgt hätten. Um ihre Tugend zu bewahren, habe sie sie mit rohen Eiern attackiert. Die Strophen des Rondeaux bewegen sich im $\frac{2}{4}$ -Takt, G-Dur, Allegro vivo. In kleinen Tonschritten und hauptsächlich Achtelnoten wird die Geschichte erzählt. Wenn der Herzog den Gesang des Bauernmädchens nachahmt, wird der Rhythmus lebendiger und die Melodie konturenreicher.



Notensbeispiel 17: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 2. Akt, Nr. 12, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 47–51.

Das Stück verläuft ohne große Überraschungen oder Modulationen. Zur dramatischen Steigerung werden teilweise chromatische Erhöhungen verwendet:



Notensbeispiel 18: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 2. Akt, Nr. 12, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 106–109.

Nr. 13 – Lied mit Chor

Der Herzog versucht als Bauernmädchen verkleidet die voyeuristischen Triebe der Vorsteherin zu aktivieren, indem er von den hübschen Dragonern schwärmt. Er benutzt dafür eine Form, die dem Schema A – B – C – B – A – B – D folgt.

Teil A ist im $\frac{6}{8}$ -Takt, C-Dur, Allegro. Dabei verwendet er signalartig die Terz und Quart auf- und abwärts. Durch den $\frac{6}{8}$ -Takt und die Abwechslung von Viertel- und Achtelnoten wirkt die Melodie etwas einlullend.



Notenbeispiel 19: Ausschnitt aus *Lecocq: Der kleine Herzog*, 2. Akt, Nr. 13, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 5–9.

Teil B ist in A-Dur und stellt einen Dialog zwischen Vorsteherin, Bauernmädchen und dem Chor der Mädchen dar. In Teil C (ebenso in A-Dur) schwärmt das Bauernmädchen wieder von den Dragonern. Dieses Mal ist die Melodie weniger konturenreich.

Nr. 14 – Idyll-Duett

Das Idyll-Duett richtet sich melodisch nach Frimousse. Er schwelgt im $\frac{3}{4}$ -Takt, G-Dur, Andante in Freuden über die Idylle mit dem Bauernmädchen. Dabei verwendet er bei dem Wort „Idylle“ jedes Mal ein Melisma über „y“. Der Herzog allerdings singt zumeist auf derselben Tonhöhe und bewegt sich in Sekunden und Terzen fort. Er tritt nicht mit Frimousse in Dialog, sondern spricht mit sich selbst bzw. mit dem Publikum.

Als der Herzog dann doch mit Frimousse kommuniziert, ändert sich der Takt auf $\frac{6}{8}$. Frimousse sieht von den Melismen ab. Er verwendet nun tänzelnde punktierte Noten. Das Bauernmädchen antwortet ihm in gleicher Manier. Im Übergang zum Schlussteil ändert sich der Takt auf $\frac{2}{4}$. Der Schlussteil ($\frac{3}{4}$ -Takt) entspricht Frimousses Eingangsmelodie, die die beiden zwar mit unterschiedlichem Text, aber im Oktavabstand singen. Das Bauernmädchen aber verfällt am Ende in Monotonie und ihr Selbstgespräch – wie zu Beginn der Nummer.

Nr. 15 – Chor der Dragoner, Abschiedslied, Ensemble, Stretto

Zu Beginn des Finales des zweiten Akts dringen die Dragoner in das Stift ein. Ihre Freuden tun sie im Chor im flotten $\frac{6}{8}$ -Takt, F-Dur, Allegro non troppo kund. Es kommt die Einberufung in die Schlacht. Der Herzog stimmt sein Abschiedslied an ($\frac{3}{4}$ -Takt, E-Dur, Andante). In zwei Strophen sagt er der Herzogin Lebewohl. Das Tempo ist gemäßigter, seine Stimme ruhig, die Melodie fließend. Fröhlicher erklingt der

Abschiedsgruß der Herzogin, der anderen Mädchen (an die Dragoner) und mit Witz der Vorsteherin an Montlandry ($\frac{2}{4}$ -Takt, A-Dur, Allegretto moderato).

Eine Steigerung erfährt die Abschiedsprozedur, als die Zöglinge ihr gemeinsames Abschiedslied anstimmen (D-Dur, Allegretto ben moderato). Die Dragoner schwören, dass sie siegreich heimkehren werden. Die beiden Gesänge überlagern sich. Ein Dragoner unterbricht diese Szene (Es-Dur, Allegro moderato). Er hat Frimousse entdeckt, als er sich im Keller verstecken wollte. Allesamt wiederholen erstaunt „Magister!“ in Allegro molto im $\frac{2}{4}$ -Takt, B-Dur. In halbem Tempo erfolgt das Zwiegespräch zwischen Frimousse und Montlandry. Frimousse soll mit in den Krieg ziehen, „wenn nicht als Soldat, als Marketenderin!“⁶²³

Die Vorsteherin, der Herzog und Montlandry machen Frimousse den Krieg schmackhaft in sehr vorwärtsdrängendem Tempo ($\frac{6}{8}$ -Takt, G-Dur, wieder doppelt so schnell). Alle stimmen in modifizierter Melodie in höher erklingenden Tönen mit ein: „Zum Kampfe denn! Gefahr vergißt er,/Im Feld' all' jene Feinde frißt er!“⁶²⁴ Frimousse unterbricht den Chor ($\frac{2}{4}$ -Takt, wieder halb so schnell): Er möchte nicht mitkommen. Montlandry und das ganze Ensemble ermutigen ihn zur Mitreise. Die Zweiunddreißigstel-Bewegung in der Begleitung mutet drohend an. Die musikalische Szene verdichtet sich, indem nach Montlandry das gesamte Ensemble mit einstimmt. In D-Dur, Primo tempo legt sich der Abschiedschor der Zöglinge über den der Dragoner. Der Vorhang fällt.

Nr. 18 – Chor, Couplets

Der Herzog und sein Regiment werden mit Siegesrufen im Lager empfangen ($\frac{6}{8}$ -Takt, Es-Dur, Allegro marziale). Danach stimmt der Herzog im $\frac{3}{8}$ -Takt ein zweistrophiges Lied mit Refrain an. Etwas kindlich sucht er nach Bestätigungen für seine Leistung („Nicht wahr, die erste Heldenprobe/Nicht übel mir gelang?“⁶²⁵) und erzählt von seiner Nervosität („Ganz insgeheim, ich will's nur sagen,/War mir vor Spotte bang,/[/...]/Der Commandant – es wär entsetzlich –/Kanonenfieberkrank!“⁶²⁶), während er musikalisch zwischen Männlichkeit („gerade“ Noten, keine Synkopierungen, wenige Punktierungen und selten Melismen) und Jugend (den gesamten Tonraum über mehr als eine Oktave fröhlich auf- und abschreitend) wankt.

⁶²³ Meilhac | Halevy 1890, S. 98.

⁶²⁴ Ebda., S. 100.

⁶²⁵ Ebda., S. 110.

⁶²⁶ Ebda., S. 110.

Nr. 19 – Ensemble

Die Parole „Ohne Damen“ besteht aus einer sehr eingängigen Melodie (im $\frac{2}{4}$ -Takt, D-Dur, Moderato), die aus dem Schema A – B – A – B' aufgebaut ist.



Notenbeispiel 20: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 3. Akt, Nr. 19, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 5-13.

Der Herzog singt die Parole vor und nach einem kurzen Zwiesgesang mit den Offizieren und Montlandry wiederholt der Offizierschor die Parole. Es folgt ein Zwischenstück im $\frac{4}{4}$ -Takt, in dem der Herzog die Gründe mitteilt, warum es zu der Losung kam. Die Melodie ist hier weniger konturenreich. Nach zwei großen Schritten aufwärts senkt sie sich größtenteils in Sekundschritten. Danach wird die Parole wieder gemeinsam von Herzog, Montlandry und Chor im $\frac{2}{4}$ -Takt wiederholt.

Nr. 20 – Duett, Couplets, Ensemble

Das Herzogpaar ist vereint im Zelt im Lager ($\frac{6}{8}$ -Takt, A-Dur, Allegro non troppo). In seinem Couplet hängt der Herzog den Gedanken nach, in welchem Luxus er in Versaille gewohnt hat und wie ärmlich die Verhältnisse hier im Lager sind.



Notenbeispiel 21: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 19-23.

Die Intervalle, die er dafür verwendet werden immer größer: Quart, Quint, Sext und Septime. Dies kann als Ausdruck des Bedauerns und der Aufregung darüber gedeutet werden. Die Melodie kehrt danach in kleineren Tonschritten wieder nach unten. Die

Begleitung, die in Viertelnoten regelmäßig erklingt, verleiht dem Stück etwas Schreitendes – möglicherweise den Lebens- oder Leidensweg Abschreitendes. Die Textur ändert sich im Refrain ($\frac{2}{4}$ Allegretto). Es heißt hier: „O welches Glück!/O welches Glück! O welches Glück, der Bettelstand!“⁶²⁷ Musikalisch verleihen Terzen dem Glück Ausdruck: cis“–a‘–cis“ bzw. d“–h‘–d“. Wenn Herzog und Herzogin gemeinsam ihre Stimme erheben, so ist immer der Herzog mit der höher klingenden bedacht. Seine Frau singt entweder eine Terz oder eine Sext unter ihm. Danach folgt die zweite Strophe mit Refrain.



The image shows two photographs of the original manuscript and a printed musical score. The manuscript on the left shows the vocal lines for 'O welches Glück!' with lyrics 'Ah! qu'on est d'eu! ad! qu'on est'. The manuscript on the right shows a continuation of the melody. Below these is a printed score for 'Der Herzog' and 'Die Herzogin' in 2/4 time, key of D major. The Herzog's part is in the treble clef, and the Herzogin's part is in the soprano clef. The lyrics are 'O wel-ches Glück! O wel-ches Glück! O'.

Notenbeispiel 22: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 46–49.

Der Ehegatte bittet zu Tisch ($\frac{6}{8}$ -Takt, F-Dur, Moderato). In zwei ähnlichen Strophen essen die beiden vom selben Teller und trinken aus derselben Flasche. Hier sind sie, wenn sie gemeinsam singen, in der ersten Strophe im Unisono, in der zweiten Strophe im Abstand einer Terz (die tiefere Stimme ist abermals die der Herzogin) zu hören. Am Höhepunkt des Abschnitts küsst der Herzog seine Frau mehrere Male. Die Küsse wurden auskomponiert:



The image shows a photograph of the original manuscript and a printed musical score. The manuscript on the left shows the piano accompaniment for 'Ein Kuss auf jeden schweren Tactheil' with the title 'Ein Kuss auf jeden schweren Tactheil'. The manuscript on the right shows the vocal lines for 'Der Herzog' and 'Klavier' in 6/8 time, key of F major. The Herzog's part is in the treble clef, and the Klavier part is in the bass clef. The lyrics are 'Ein Kuss auf jeden schweren Tactheil'.

Notenbeispiel 23: Ausschnitt aus Lecocq: *Der kleine Herzog*, 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 144ff.

⁶²⁷ Meilhac | Halevy 1890, S. 127.

Die Textur ändert sich ($\frac{2}{4}$ -Takt, D-Dur, Primo tempo). Der Herzog mahnt seine Frau monoton, leise zu sein. Von draußen klingt die Parole „ohne Damen“ herein. Die Herzogin erlauscht, dass Damen im Lager auf Befehl ihres Mannes verboten sind ($\frac{4}{4}$ -Takt). Der Herzog küsst sie und der Kuss wird draußen vernommen. Abermals mahnt der Herzog seine Frau monoton zur Ruhe. Über die von draußen erklingende Parole, stimmen Herzog und Herzogin überein, leise zu sein und später weiter zu küssen ($\frac{2}{4}$ -Takt).

Nr. 21 – Degen-Lied

Kurz glaubt sich das Paar in Sicherheit, aber sie werden doch ertappt. Der Herzog muss den Degen abgeben, da er gegen die Parole verstoßen hat. Er tut dies mit einem zweistrophigen Couplet im $\frac{4}{4}$ -Takt, D-Dur, Moderato Marziale. Wir stehen hier fast am Ende des dritten Aktes. Eigentlich sollte der Herzog bis dahin zum Manne gereift sein. Er hat geheiratet; seine Frau, nachdem sie weggeschickt wurde, wieder zurückgewonnen; er hat in einer Schlacht gekämpft und ist als Held hervorgegangen. Doch weder inhaltlich noch musikalisch erscheint er als Mann: inhaltlich nicht, weil er gegen seine eigene Parole verstoßen hat und küssend mit einer Frau in einem Zelt erwischt wurde; musikalisch nicht, weil er zahlreiche Quart- und Sextsprünge einige Vorschläge, ein paar Melismen und darunter auch punktierte Achtelnoten verwendet. Es kommt sein kindlicher Trotz zum Vorschein.

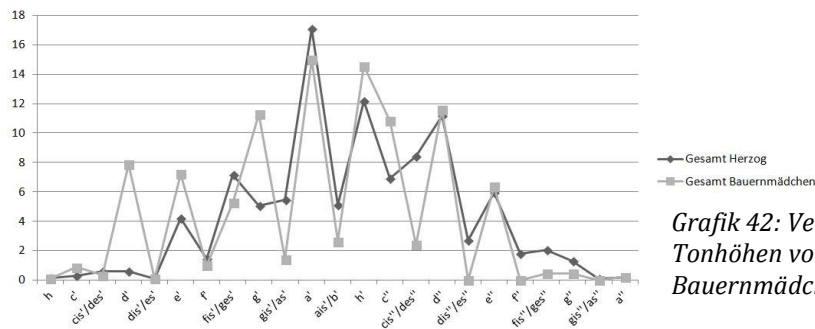
Nr. 22 – Schluss-Strophe

Musikalisch gesehen stellt Nr. 22 die dritte Strophe des Couplets von Nr. 21 dar, bloß dass der letzte Vers vom Chor wiederholt wird. Deswegen decken sich auch die Kurven zur Darstellung der Tonhöhen (siehe Grafiken 40 und 41).

Der Herzog und das Bauernmädchen

Vergleicht man die verwendeten Tonhöhen, die der Herzog singt, wenn er als Mann auftritt und wenn er als Bauernmädchen auf der Bühne zu sehen ist (in den Nummern 12, 13 und 14), so könnte man annehmen, dass er sich als Frau verkleidet höheren Tonhöhen bedient. Überraschenderweise ist aber genau das Gegenteil der Fall. Die tiefer klingenden Töne (ca. c' – g') werden prozentuell häufiger vom Bauernmädchen

gesungen, während die hohen Töne f'' – gis''/as'' prozentuell häufiger aus der Kehle des Herzogs zu hören sind.



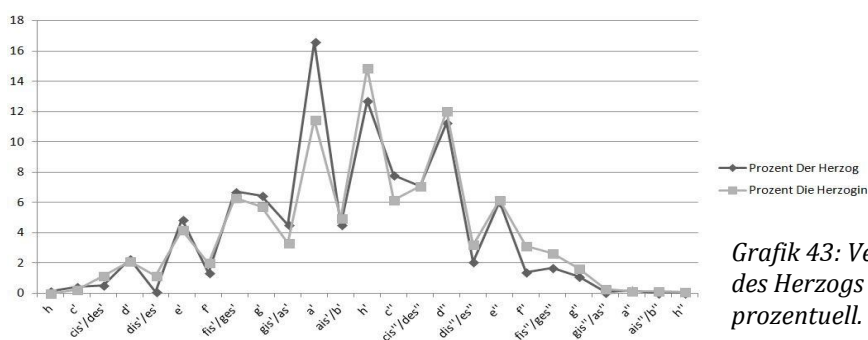
Grafik 42: Vergleich der verwendeten Tonhöhen vom Herzog und des Bauernmädchens, prozentuell.

Es sei hier noch darauf hingewiesen, dass es sich beim Vergleich der Tonhöhen um die prozentuelle Verteilung handelt. Auch wenn der Herzog einen Ton in absoluten Zahlen ausgedrückt häufiger singen würde, kann die Kurve des Bauernmädchens höher liegen, da die Tonhöhen prozentuell hochgerechnet wurden.

Verhält sich der Herzog oft kindlich und unsicher, so ist dies gar nicht der Fall, wenn er Frauenkleider trägt. Er überlistet die willensstarke Stiftsvorsteherin, indem er ihre Triebe ankurbelt und flirtet mit Frimousse mit einer zielstrebigten Sicherheit, die er als Herzog nie hätte. Er hat auch keine Angst, von Frimousse erkannt zu werden – immerhin war dieser jahrelang sein Hofmeister. Er spielt geschickt mit der Lust und den Trieben der Erwachsenen, ohne eigentlich eigene Erfahrung auf diesem Gebiet gesammelt zu haben. Doch sobald er Männerkleidung trägt, kommen seine kindlichen Züge wieder zum Vorschein.

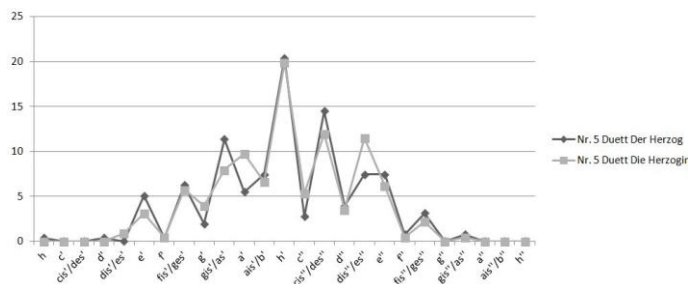
Der Herzog und die Herzogin

Die Annahme, die Stimme der Herzogin müsse höher sein als die der Hosenrolle, wäre logisch nachvollziehbar. Man sollte meinen, dass die Herzogin einen höheren Tonraum als der Herzog bevorzugen würde. Tatsächlich aber sind die Kurven der prozentuellen Verteilungen nahezu ident:

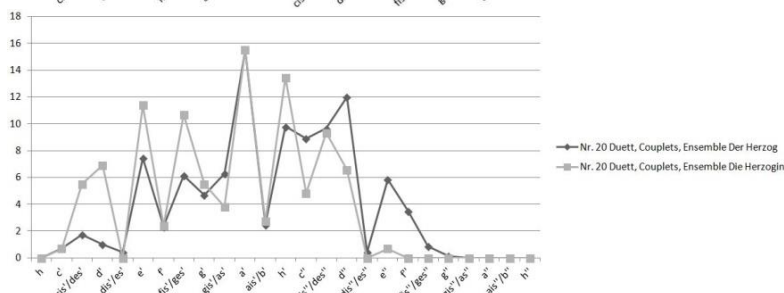


Grafik 43: Vergleich der Tonumfänge des Herzogs und der Herzogin, prozentuell.

Die Untersuchungen der einzelnen Nummern bieten fast das gleiche Bild (siehe Grafik 44–45). In Nr. 20 zeigt sich sogar das Gegenteil der Annahme. Die Herzogin ist im tiefen Register viel häufiger zu hören als der Herzog. Für das obere Register gilt das Gegenteil.



Grafik 45: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Herzog und Herzogin in Nr. 5 Duett, prozentuell.



Grafik 44: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Herzog und Herzogin in Nr. 20 Duett, prozentuell.

So unsicher und kindlich der Herzog auch sein mag, die Herzogin ist es umso mehr. Im ersten Akt versucht sogar der Herzog sie zu sicherem Auftreten zu ermuntern. Aber auch sie macht eine gewaltige Entwicklung während der Handlung durch. Am Ende entkommt sie sogar aus eigener Initiative der Vorsteherin und bewältigt den strapazenreichen Weg zu ihrem Mann. Stimmlich aber wirkt sie immer stärker, da sie häufig tiefer als der Herzog singt.

Rezensionen

Wie bereits erläutert, wurden in den 70-er Jahren des 19. Jahrhunderts in den Rezensionen immer häufiger Stimmen gegen das Französische und das damit verbundene Schlüpfrige und Laszive laut.⁶²⁸ *Der kleine Herzog* aber wurde durchwegs positiv aufgenommen: Das Libretto, die Musik, die Darstellung und die Ausstattung überzeugte die Wiener Kritiker.

Henri Meilhac und Ludovic Halévy fanden durchwegs Anerkennung. Zum einen wurde das gute Zusammenpassen des Librettos mit der Musik bemerkt: „In Beiden liegt eine edlere Fröhlichkeit.“⁶²⁹ Es gefiel, dass die Handlung „frei von groben

⁶²⁸ Linhardt 1997, S. 150.

⁶²⁹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 8.

Unwahrscheinlichkeiten und plebejischen Einfällen“⁶³⁰ war. Außerdem waren die Wiener von der deutschen Bearbeitung durch Hugo Wittmann begeistert.⁶³¹ Ihm war es zu verdanken, „wieder einmal ein richtiges Deutsch zu hören und die lasciven Spässe und den üblichen Operetten-Blödsinn durch wirklichen Humor und köstliche Laune verdrängt zu sehen.“⁶³²

Die Musik wurde gerühmt, als eine, „die zu dem Besten gehört, was dieser glückliche Componist bisher geschaffen. Sie ist melodiös von Anfang bis zu Ende, einschmeichelnd und gefällig. Sie hat alle Bedingungen in sich, populär zu werden, ohne flach zu sein.“⁶³³ Die Nummern, die die Kritiker am häufigsten lobten, waren im ersten Akt das *Liebesduett* (Nr. 5) und der *Pagen-Chor* (Nr. 7) und im zweiten Akt die *Singstunde* (Nr. 9) und das *Rondeau des Bauernmädchens* (Nr. 12).⁶³⁴

Die *Neue Freie Presse* lobte Kapellmeister Brandl, der die Aufführung leitete und „auch als Vervollkommer der Instrumentation Lecocq’s musikalischer Mitarbeiter“ war. Auch die „prächtigen Decorationen“ von Brioschi, Burghart und Kantosky wurden positivst erwähnt.⁶³⁵

Begeisterung unter den Kritikern brachte besonders die Darstellung hervor. Dass diese „etwas deutlich“⁶³⁶ war, störte *Die Presse* nicht. Um der Titelrolle gerecht zu werden, nahm Antonie Link sogar Reitstunden, um „im letzten Act beim Einzuge zu Pferde“ zu erscheinen und „im Männercostüm ihre Arie“ zu singen.⁶³⁷ Die Kritik über die Wandelbarkeit von Antonie Link, „die eine anstrengende Partie (sie erscheint in Verkleidungen und einmal sogar hoch zu Roß) [...] bewältigte“⁶³⁸, fiel überaus positiv aus: „Fräulein Link, die Heldin der Titelrolle, ist bald voll Empfindung, bald voll Feuer“⁶³⁹. „Sie erscheint als Hofmann, in der Verkleidung als Bäuerin und zuletzt als bepanzierter Krieger zu Pferde. Für alle Phasen ihrer Rolle bringt sie die nöthige Verve

⁶³⁰ „Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9.

⁶³¹ „[...] die Geschichte der Operette, deren Text Hugo Wittmann, wie nicht anders zu erwarten stand, sorgsam und treffend übersetzt und mit richtigem Theatersinn bearbeitet und eingerichtet.“ („Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9.)

⁶³² „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/309 (10. November 1878), o. S.

⁶³³ „Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9.

⁶³⁴ vergl. „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/309 (10. November 1878), o. S.; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5103 (10. November 1878), S. 6; „Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9; und „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 262 (13. November 1878), 3. Bogen.

⁶³⁵ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5103 (10. November 1878), S. 6.

⁶³⁶ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 8.

⁶³⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/302 (3. November 1878), o. S.

⁶³⁸ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/309 (10. November 1878), o. S.

⁶³⁹ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5103 (10. November 1878), S. 6.

und Laune mit und ihr Gesang ist voll Leben.“⁶⁴⁰ „Die Hauptperson ist der kleine Herzog, der in Fräulein Link eine sehr passionierte Darstellerin von energischem Aeußeren und tapfer darauf losgehendem Naturell findet. Ihr auf Effect hindrängendes Spiel wirkt meistens sicher und läßt die Gleichgiltigkeit keinen Augenblick aufkommen.“⁶⁴¹ Auch ihre Stimme stieß auf positive Reaktionen: „In gesanglicher Beziehung ist sie fest und voll Verve.“⁶⁴² Die *Neue Freie Presse* hob Antonie Links Leistungen deutlich hervor, indem sie unterstrich, dass diese Rolle eine „gesanglich gar nicht leichten schauspielerisch sehr schwierigen Leistung“ erforderte und bevorzugt sie sogar gegenüber Fräulein Granier, die den kleinen Herzog in Paris sang: „sie braucht den Vergleich mit ihrer Pariser Collegin nicht zu fürchten, diese aber vielleicht den Vergleich mit ihr.“⁶⁴³

Antonie Link 1878–79

Die neue Operette erntete den Erfolg, der von ihr erwartet wurde. Ein Körnchen des Erfolgs lag möglicherweise in der Person Antonie Links. Ihre bevorstehende Eheschließung und das damit verbundene Ende ihrer Operettenkarriere wurden zu Marketingzwecken benutzt, um ihre Fans noch in eine ihrer letzten Vorstellungen zu locken. Keine Mühe war zu groß, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf den von der Bühne scheidenden Star zu lenken. Ein pompöses Fotoshooting in ihrer Rolle als Herzog von Parthenay wurde organisiert. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts war es Brauch, von den Operettenstars Fotografien in ihren Rollenkostümen und -accessoires herzustellen, zu vervielfältigen und als Fanartikel zu verkaufen und zu sammeln.⁶⁴⁴ Dabei entstand eine Wechselwirkung zwischen den Fotoateliers und den Künstler/innen: Einerseits war es den Bühnenstars möglich, durch die Verbreitung der Fotografien ihren Bekanntheitsgrad und ihre Popularität zu steigern, andererseits

⁶⁴⁰ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 9.

⁶⁴¹ „Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9.

⁶⁴² Ebda.

⁶⁴³ „Theater- und Kunstschriften“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5103 (10. November 1878), S. 6.

⁶⁴⁴ Vergl. Piffl, Gerald: „Seine Popularität hat alle Rekorde Geschlagen“ Operettenfotografien aus Wiener Studios“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 117; und Starl, Timm: „Sammelfotos und Bildserien. Geschäfte, Technik, Vertrieb“, in: *Fotogeschichte* 9, 1983, S. 3–20, hier: S. 3, zit.n. ebda., S. 118.

wurde mit den Fotografien auch der Name des Fotostudios verbreitet. Mit der Zeit erlangten einige Fotoateliers durch die Starportraits einen großen Namen.⁶⁴⁵

Zu einem besonders aufwendigen Fotoshooting wurde jenes von Antonie Link, sodass ihm sogar die *Morgen-Post* eine Berichterstattung widmete. Sie ließ alle Kostüme und Accessoires der drei Akte am 12. November 1878 in ein Atelier im Prater bringen, um sich hoch zu Rosse ablichten zu lassen.⁶⁴⁶

Auch wenn Antonie Link nur mehr wenige Wochen ihren Dienst im Carl-Theater versah, blieb es in dieser kurzen Zeit nicht bloß bei Wiederholungen ihrer alten Rollen. Als am 7. Dezember 1878 *Der böse Geist Lupacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt* zur Nestroy-Feier neu inszeniert wurde, wirkte sie in zwei der drei von Kapellmeister Franz v. Suppé neu eingefügten Gesangsstücken im 2. Akt mit: dem *Polka-Quartett* und dem *Guillaume-Walzer*.⁶⁴⁷

Ab Mitte Dezember wurde es etwas ruhig um Antonie Link. Abgesehen von einem Auftritt im Konzert des sechseinhalb jährigen Klaviertalents Ilona Eibenschütz aus Pest am 20. Dezember 1878 im Bösendorfer-Saal und als Herzog von Parthenay am 29. Dezember 1878 sind keine Auftritte belegt.

Genauso spärlich gesät waren ihre Auftritte zu Beginn des Jahres 1879. Zunächst sah man Sie am 5. Jänner 1879 in der erstmals seit 31. August 1877 wieder aufgeführten Operette⁶⁴⁸ *Der Meisterschuß von Pottenstein* von G. v. Zaytz. Danach stand sie erst wieder am 26. Jänner 1879 in *Fatinitza* auf der Bühne. Wladimir war ihre erste große Rolle und nun die vorletzte, in der sie in ihrer Karriere zu sehen war. Ihre letzte Rolle markierte gleichzeitig den Höhepunkt ihrer Karriere. Antonie Link durfte kurz vor ihrer Eheschließung am 1. Februar 1879 Giovanni Boccaccio in Franz von Suppés komischer Operette⁶⁴⁹ *Boccaccio* uraufführen und ihn 28-mal hintereinander auf der Bühne verkörpern.

⁶⁴⁵ Gerald Piffl nennt hier für Wien für die Goldene Ära der Operette die Fotostudios von Julius Gertinger, Dr. Josef Székely, Rudolfs Krziwanek, Studio Adèle. (Piffl 2011, S. 117.)

⁶⁴⁶ „Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/313 (14. November 1878), o. S.

⁶⁴⁷ „Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/337 (8. Dezember 1878), S. 8.

⁶⁴⁸ Kategorisierung lt. Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 5. Jänner 1879.

⁶⁴⁹ Kategorisierung lt. „Theater in Wien Samstag den 1. Februar“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/32 (1. Februar 1879), S. 12.

Giovanni Boccaccio in *Boccaccio* (1879)

Entstehung der Operette

Boccaccio war zu Jahresbeginn 1879 die erste große Uraufführung unter der neuen Direktion Tewele. Der Entstehungsprozess war ein langwieriger. Schon im Juli 1877 berichtete das *Neuigkeits Welt-Blatt* von Franz von Suppés neuer Operette *Giovanni Boccaccio* mit Antonie Link in der Hauptrolle.⁶⁵⁰ Warum es erst 1879 zur Uraufführung kam, ist unklar. Angeblich hatte Franz von Suppé das Libretto von F. Zell und Richard Genée im Sommer 1878 erhalten und in Gars am Kamp, wo Suppé die Sommer zu verbringen pflegte, zu komponieren begonnen.⁶⁵¹ Hans-Dieter Roser spekulierte, dass es zwischen den Librettisten und Johann Strauss Streitigkeiten gab, und sie deswegen nach *Prinz Methusalem* wieder zurück zu Franz von Suppé kamen.⁶⁵²

Als Vorlage für die Operette gilt das Sprechstück *Boccace ou Le Décaméron* von Jean Francois Alfred Bayard, A. de Leuven (eigentlich Graf Ribbing), Léon-Lévy Brunswick (Pseudonym für Léon Lévy Lerie) und Victor-Arthur de Beauplan (Victor-Arthur Rousseau) von 1835.⁶⁵³ Dass sich die Handlung des vorliegenden Librettos in Italien, Franz von Suppés früherer Heimat, abspielt, dürfte Suppé sehr berührt haben. Auf der letzten Seite der Partitur steht in seiner Handschrift geschrieben:

„Die heimatlichen Weisen saugt das Kind mit der Muttermilch ein, - sie sind der Lebensstoff der nie verwelkt sondern nur entschlummert; – wird er aber frisch geweckt, dann umwandelt er selbst den Greisen zum Jüngling.

Suppé“⁶⁵⁴

Die Uraufführung am 1. Februar 1879, die Franz von Suppé persönlich dirigierte, wurde zu einem sensationellen Erfolg, was doppelt erfreulich war. Wien steckte 1878 nämlich in einer wirtschaftlichen Flaute. Österreich-Ungarn wurde nach dem Krieg zwischen Russland und der Türkei die bisher türkischen Provinzen Bosnien und Herzegowina zugesprochen, doch deren Besetzung kostete Geld und Menschenleben, was sich wiederum auf das Theaterleben in Wien auswirkte.⁶⁵⁵ Außerdem war die neue Operette *Blindekuh* von Johann Strauss im vorangegangenen Dezember im Theater an der Wien

⁶⁵⁰ „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 166 (22. Juli 1877), 4. Bogen.

⁶⁵¹ Keller 1905, S. 102; Kromer 1941, S. 182; und Roser 2007, S. 164.

⁶⁵² Schneidereit 1977, S. 131.

⁶⁵³ Knaus 2007, S. 216; und Roser 2007, S. 165.

⁶⁵⁴ Suppé, Franz von: *Giovanni Boccaccio. Opera Buffa in 3 Acten (auf einiger Novellen aus dem „Decamerone“)* von F. Zell und R. Genée, [o.J.], Wien, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 289v.

⁶⁵⁵ Schneidereit 1977, S. 130.

durchgefallen. Somit war der Erfolg von *Boccaccio* keineswegs erwartet gewesen.⁶⁵⁶ In wirtschaftlicher Hinsicht kam er jedoch dem Carl-Theater genau richtig. Als Publikumsmagnet wirkte auch, dass es sich um die letzte Novität handelte, in der Antonie Link zu sehen war. Als Giovanni Boccaccio verabschiedete sie sich am 28. Februar 1879 für immer von der Bühne. Ihre Rolle übernahm Regine Klein.⁶⁵⁷

Boccaccio verbreitete sich schnell ins Ausland: so wurde die Operette im März 1879 in Frankfurt am Main und im September 1879 am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin aufgeführt, wo Regine Klein auch in der Titelrolle zu sehen war. 1879 eroberte *Boccaccio* weiters die Bühnen Stockholms und Budapests. 1880 gab es Erstaufführungen in Straßburg, Neapel und New York; 1882 in St. Petersburg, Paris, Madrid, London und Brüssel.⁶⁵⁸ Aber auch in Wien kam es zu mehreren Neuinszenierungen: zunächst 1882 (Erstaufführung: 16. September 1882) am Theater an der Wien mit Karoline Finaly in der Titelrolle. Obwohl diese Inszenierung nicht den erhofften Erfolg brachte, wurde sie trotzdem auch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegeben. Die dritte Wiener Inszenierung zeigte der Vergnügungspark „Venedig in Wien“ im Prater 1899 mit Ludmilla Gaston als Boccaccio (Erstaufführung: 5. Juli 1899).⁶⁵⁹

Im 20. Jahrhundert begann man, die Operette nur mehr in bearbeiteter Fassung zu zeigen. Die erste Bearbeitung nahm Artur Bodanzky 1931 für die Inszenierung an der Metropolitan Opera in New York vor. Er wandelte die Dialoge in Rezitative um und fügte Musik von Suppés späterer Operette *Donna Juanita* ein. In dieser Version zeigte auch die Wiener Staatsoper 1932 den *Boccaccio*.⁶⁶⁰ Nach und nach wurde es immer weniger akzeptiert, den männlichen Titelhelden von einer Frau darstellen zu lassen. Deswegen begann man, den Mezzosopran durch einen Tenor auszutauschen. 1935 tauchte die erste Fassung mit einem Tenor als Boccaccio auf (Quedenfeldt und Werther), wobei es 1940 noch eine Fassung mit Hosenrolle von Victor Pruscha (Text) und Alexander Steinbrecher (Musik) gab.⁶⁶¹ Sie behielten auch die Rezitative bei. Die Tenor-Besetzung

⁶⁵⁶ Roser 2007, S. 169.

⁶⁵⁷ Ebda., S. 173.

⁶⁵⁸ Ebda; vergl. auch Gänzl, Kurt: „Exportartikel Operette. Die Wiener und Berliner Operette auf englischsprachigen Bühnen“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 69.

⁶⁵⁹ Roser 2007, S. 173.

⁶⁶⁰ Ebda., S. 231.

⁶⁶¹ Ebda., S. 232.

wurde alsdann für Wien bis Ende des 20. Jahrhunderts zum Besetzungsmuster, das erst mit der Inszenierung der Kammeroper in Wien 1994 gebrochen wurde.⁶⁶²

Als Grundlage für die Beschäftigung mit der Operette diene für die vorliegende Arbeit das Libretto von F. Zell und Richard Genée, das 1879 im Verlag von L. Rosner erschienen ist,⁶⁶³ und die handschriftliche Partitur von Franz von Suppé,⁶⁶⁴ die in der Wienbibliothek aufbewahrt wird. Da das gedruckte Libretto mit der Partitur in manchen Punkten hinsichtlich des Textes und des/der Interpreten/in nicht übereinstimmt, werden die Gesangstexte in der vorliegenden Arbeit auch aus der Partitur zitiert.

Handlung

Die Handlung der Operette beginnt am 24. Juni 1331, dem Tag des Schutzheiligen von Florenz Johannes des Täufers, den die Bürger feierlich begehen. Um die Gunst der Stunde zu nutzen, da sich der Barbier Scalza auf einer Reise befindet, und sich das ganze Volk in die Kirche begibt, verabreden sich Scalzas Frau Beatrice und der Student Leonetto in Scalzas Haus. Doch Boccaccio war schneller und ist bereits vor Leonetto zu Beatrice ins Haus geschlüpft. Plötzlich kommt auch Scalza nach Hause – einen Tag zu früh – um seine Frau zu überraschen. Er findet Boccaccio und Leonetto fechtend in seinem Haus vor. Beatrice gibt vor, dass die beiden kämpfend in ihr Haus eingedrungen wären. Die Lüge geht auf und Boccaccio und Leonetto eilen vor die Kirche, wo sie sich mit anderen Studenten treffen, um mit ihren Geschichten zu prahlen und den Mädchen hinterherzustellen. Boccaccio wartet auf seine geliebte Unbekannte, die ihm kürzlich den Kopf verdreht hat (Fiametta, die Ziehtochter des Gewürzkrämers Lambertuccio und seiner Frau Peronella). Da trifft der Prinz von Palermo auf dem Kirchplatz ein. Er ist verkleidet und will unerkannt bleiben, damit er wie Boccaccio Novellen erleben kann. Er trifft Boccaccio vor der Kirche an und gibt sich als Student Alessandro Chiarmontesi aus Sizilien aus. Er bittet ihn, ihn in die „süßen Mysterien von Florenz“⁶⁶⁵ einzuweihen. Als die Frauen aus der Kirche kommen, wirft Pietro ein Auge auf Isabella, die Frau des

⁶⁶² Roser 2007, S. 232 und S. 248.

⁶⁶³ Zell, F. | Genée, Richard: *Boccaccio. Komische Operette in drei Acten. Musik von Franz v. Suppé*, Wien: Verlag von L. Rosner 1879, http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb00062953.html?pageNo=1&sort=sortTitle+asc%2C+sortVolume+asc&letter=Z&person_str=%7BZell%2C+Friedrich%7D&mode=person, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁶⁶⁴ Suppé, Franz von: *Giovanni Boccaccio. Opera Buffa in 3 Acten (auf einiger Novellen aus dem „Decamerone“) von F. Zell und R. Genée*, [o.J.], Wien, Wienbibliothek, MH-6879.

⁶⁶⁵ Zell | Genée 1879, S. 27.

Fassbinders Lotteringhi. Boccaccio verkleidet sich als Bettler, um sich so seiner angebeteten Fiametta vor der Kirche zu nähern. Sie erkennt ihn zwar, lässt ihn aber zappeln. Lotteringhi und Lambertuccio erspähen den Fremden und halten ihn für Boccaccio, den sie ob seiner schändlichen Novellen aus Florenz verbannen wollen. Sie beginnen gemeinsam mit den Männern der Stadt auf ihn einzuschlagen. Scalza aber erkennt den Prinzen, entlarvt ihn und rettet ihn somit vor der Meute. Da kommt ein Kolporteur, um die neuesten Novellen zu verkaufen – unter anderem Boccaccios. Voller Zorn entreißen ihm die Männer die Bücher Boccaccios und zwingen Boccaccio, der noch immer als Bettler verkleidet unerkannt bleibt, diese anzuzünden. Hiermit endet der erste Akt.

Boccaccio zeigt Pietro das Haus Isabellas. Daneben wohnt seine eigene Angebetete, deren Ziehmutter Peronella Leonetto zur Ablenkung bezirzen soll, damit Boccaccio freie Bahn hat. Sie singen den Damen jeweils ein Ständchen unter deren Fenster. Doch die Damen erschrecken beim Ertönen der Stimme des von der Schenke plötzlich heimkehrenden Lotteringhis und weichen vom Fenster zurück. Am nächsten Tag wirft Boccaccio den drei Damen Briefchen, die er an einen Stein gebunden hat, vor die Füße, in denen er das Kommen ihrer Liebhaber in Verkleidung ankündigt. Pietro nähert sich Isabella alsdann als Offizier verkleidet, Leonetto nimmt für den Notfall Maske und Jacke einer Teufels-Verkleidung zu Peronella mit. Als Lotteringhi plötzlich heimkommt, versteckt sich Pietro in einem seiner Fässer. Isabella überzeugt ihren Mann davon, dass der Offizier im Fass steckt, um es zu inspizieren, weil er es um teures Geld kaufen will. Währenddessen erscheint Boccaccio als Bauerntölpel verkleidet in Lambertuccios Garten. Er gibt sich als Erntehelfer aus und überzeugt Lambertuccio davon, dass sein Olivenbaum verhext sei. Man sehe das Gegenteil von dem, was tatsächlich passiere. Als Lambertuccio sich davon selbst ein Bild machen möchte, nutzt Boccaccio die Gelegenheit, Fiametta zu küssen. Außerdem erblickt Lambertuccio Isabella und Pietro, die sich küssen als Lotteringhi in sein Fass klettert, um es nach Löchern abzusuchen. Weiters sieht er seine eigene Frau mit Leonetto. Scalza unterbricht die Szene. Er kommt, um Lambertuccio und Lotteringhi zu warnen, dass sich Boccaccio irgendwo in ihrem Haus befindet. Er selbst habe dies von den Studenten in der Schenke erfahren. Boccaccio, Leonetto und Pietro verstecken sich. Die wütenden Bürger von Florenz nähern sich, um Boccaccio endlich den Garaus zu machen. Wieder kreuzt ein Unbekannter auf, den sie für Boccaccio halten und stürzen auf ihn los. Dieses Mal ist es

Lambertuccio, der den Unbekannten erkennt, nämlich als jenen Mann, der ihm stets das Kostgeld für Fiametta gebracht hat. Dieser soll Fiametta nun mit sich nehmen und zu ihrem leiblichen Vater, dem Herzog von Toskana bringen, der sie verheiraten möchte. Boccaccio flüstert Fiametta zu, dass er ihr folgen werde und entkommt mit Leonetto und Pietro, indem er die Teufelsmaske aufsetzt und die anderen beiden sich unter seinen ausgebreiteten Flügeln verstecken. Als Satan bahnen sie sich den Weg durch die erschreckte Menge.

Im dritten Akt, der im Garten des Palastes zu Florenz spielt, stellt sich heraus, dass es Pietro ist, mit dem Fiametta verheiratet werden soll. Pietro beauftragt Boccaccio mit einer *Comedia dell' arte*. Diese nutzt Boccaccio, um Pietro einen Spiegel vorzuhalten. Pietro erkennt nun, dass es Fiametta war, die Boccaccio im Nachbarhaus von Isabella besucht hat, verzichtet auf sie und bindet Isabella insofern an sich, indem er ihren Mann zum herzoglich-sizilianischen Holzfassdauben- und Reifen-Inspektor macht.

Wie die zeitgenössischen Kritiken der Uraufführung bemängeln auch Otto Schneiderei und Hans-Dieter Roser, dass die Handlung nicht auf historischen Tatsachen beruht, da Boccaccio 1331 erst 18 Jahre alt war und sich zu dieser Zeit in Neapel aufhielt, um eine kaufmännische Lehre zu machen. Erst 1340 kehrte er zurück nach Florenz.⁶⁶⁶ Dafür aber sind andere historische Details ins Libretto übernommen worden, wie zum Beispiel Boccaccios Übernahme des ersten Dante-Lehrstuhls⁶⁶⁷ oder eine Bücherverbrennung.⁶⁶⁸ Die Rahmenhandlung wiederum gibt Einblick in die Frivolität in der Zeit der Entstehung der Operette, dem ausgehenden 19. Jahrhundert.⁶⁶⁹

Die Hosenrolle Giovanni Boccaccio

Der Titelheld Giovanni Boccaccio ist nicht die einzige Hosenrolle in der Operette. Auch alle Studenten (Tofano, Chichibio, Guido, Cisti, Federico, Giotto und Rinieri) bis auf Leonetto wurden ursprünglich von Frauen gesungen. In Boccaccios Freundeskreis sind es einzig Leonetto und Pietro, die männlich besetzt sind. Es sind genau die zwei Rollen, mit denen Boccaccio in der Operette seine Novellen erlebt. Dabei ist Boccaccio die treibende Kraft und der Drahtzieher hinter ihren Abenteuern.

⁶⁶⁶ Schneiderei 1977, S. 131, und Roser 2007, S. 166.

⁶⁶⁷ Schneiderei 1977, S. 131.

⁶⁶⁸ Roser 2007, S. 168.

⁶⁶⁹ Ebd.



Abbildung 16: Antonie
Link als Giovanni
Boccaccio in Boccaccio
(aus: Bildarchiv der ÖNB
Sign. Pf 4320:C(14)).

In der Operette kann man grundsätzlich zwei Typen Männer unterscheiden: Die männlich besetzten Männerrollen, die als sehr dümmlich karikiert werden; und die weiblich besetzten Männerrollen, die durch Witz, Humor und Intelligenz die übrige Männerwelt an der Nase herumführen und ihre Ehefrauen verführen. Sie sind den anderen Männern überlegen. Hierin liegt der Grund, warum Pietro und Leonetto männlich besetzt werden müssen, da auch sie von Boccaccio überlistet werden, indem er sich Beatrice schnappt, bevor Leonetto in ihrem Haus auftaucht und Pietro dazu bringt, auf Fiametta zu verzichten.

Boccaccio ist eine Operette, die sich der Befreiung der Frau aus ihrer häuslichen Geschlossenheit widmet. Dies wird nicht zuletzt dadurch symbolisiert, dass das Werk gänzlich im Freien spielt.⁶⁷⁰ Boccaccio, die Frau im Männerkleid, ist es, der die Frauen befreit und ihre Bedürfnisse befriedigt. Volker Klotz fasste zusammen:

„Da die weibliche Stimme, Gestalt und Bewegung den Helden bestimmt, der die Frauen schreibend und handelnd zu ungezwungenem Liebesverlangen befreien will, entfällt der Verdacht er locke sie, in verhohlenem Eigennutz, nur darum aus dem häuslichen Männerjoch, um sie ins außerhäusliche Männerjoch zu jagen.“⁶⁷¹

Wie auch Volker Klotz bereits feststellte, wäre aus diesem Grunde die männliche Besetzung der Titelrolle eine Verzerrung der Operette. Durch die feminine Erscheinung und die hohe Stimme wirken Boccaccio und die Studenten außerdem jugendlicher und frecher als die anderen Männer.

Somit ist auch die weibliche Besetzung der Studenten klar: Sie gehören zum gleichen Männlichkeitstypus wie Boccaccio und sollen außerdem nicht erwachsener und reifer wirken als er. Weiters erfüllen sie dekorative Zwecke. Die Rollen sind für den Handlungsverlauf nicht unbedingt notwendig, doch bietet das Damenbein in der Gruppe zusätzlichen Anreiz, eine Eintrittskarte zu erwerben.

Für das voyeuristische Theaterbesucher/innenherz umfasst die Operette zweierlei erotische Momente: Die Annäherung des Mannes an die Frau durch die tatsächlich männlich besetzten Männerrollen (Leonetto und Pietro) und durch die Hosenrolle

⁶⁷⁰ Klotz 2004, S. 743.

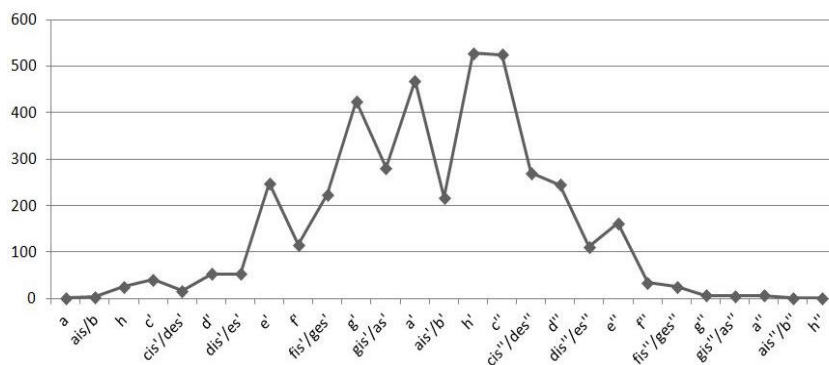
⁶⁷¹ Ebda.

Boccaccio. Dabei ist die Hosenrolle Boccaccio den übrigen Männern immer um eine Nasenlänge voraus.

Eine konstante Entwicklung macht Giovanni Boccaccio nicht durch. Er entwickelt eine Idee bzw. Begierde nach der anderen, die er mit Hilfe seiner Freunde durchführt bzw. zu stillen sucht. Am Ende verspricht er Fiametta zwar, treu zu sein, und befreit sie aus dem bevorstehenden Bund mit Pietro, aber damit endet auch die Operette. De facto ist Boccaccio zum Schluss immer noch Junggeselle und es bleibt Spekulation, ob es jemals zu einer Heirat kommen würde. Die formalen Bedingungen wären gegeben. Ihm wird der Lehrstuhl zur Interpretation von Dantes göttlicher Komödie zugesprochen. Aber auch hier bleibt es am Ende der Operette offen (ungeachtet der historischen Begebenheiten), ob er das Angebot annimmt. Pietro spricht nämlich gleichzeitig eine Einladung an Boccaccio aus, mit ihm an den Hof nach Palermo zu kommen, bloß ist unklar, ob das Angebot nach der Rückeroberung Fiamettas noch immer aufrecht ist, und wie sich Boccaccio entscheiden würde.

Musikalische Umsetzung

Boccaccio wird von einem Mezzosopran gesungen. Die Rolle erfordert einen Tonumfang von a bis h^{''} mit einem Schwerpunkt im Bereich g['] bis c^{''}.



Grafik 46: Absolute Tonanzahl gesungen von Giovanni Boccaccio.

Boccaccio ist in 13 von insgesamt 20 Gesangsnummern zu hören (5-mal im ersten Akt; 4-mal im zweiten Akt und 4-mal im dritten Akt).

Die Operette beginnt mit einem äußerst kurzen Preludio und einer Introduction, in der sich das Volk von Florenz nach und nach auf den Kirchplatz tummelt, um den Tag des Schutzpatrons feierlich zu begehen. Gleichzeitig schleicht sich Leonetto in das Haus von Beatrice. Danach folgt Nr. 2 Ausrufer- und Streit-Szene. Es herrscht Aufregung am Kirchenplatz, als der Kolporteur Boccaccios Novellen anbietet. Die Frauen sind angetan,

die Männer erzürnt. Sie wollen Boccaccio verprügeln und ein für alle Mal aus der Stadt vertreiben.

Nr. 3 Ständchen und Duell

Die dritte Nummer kann grob in drei Teilen betrachtet werden. Sie beginnt mit einem Ständchen vom Barbier Scalza, dem Fassbinder Lotteringhi und dem Gewürzkrämer Lambertuccio. In diesem Punkt unterscheidet sich die Partitur vom Libretto, in dem ausschließlich Scalza Beatrice sein Ständchen vorträgt.⁶⁷² Danach stürmt Beatrice aus dem Haus und tischt ihrem Mann in einem Duett die Lügengeschichte über zwei Eindringlinge auf, die sich in ihrem Haus duellieren. Anschließend folgt das Duell von Leonetto und Boccaccio, in dem Boccaccio seinen ersten gesanglichen Auftritt hat.

Im Duell werden Leonetto und Boccaccio musikalisch als eine Einheit und zusammengehörig dargestellt, indem sie sich gleicher melodischer und rhythmischer Phrasen bedienen. Trotzdem sind sie als zwei Individuen erkennbar – nicht nur durch die unterschiedliche Stimmlage (Sopran und Tenor). Entweder verwenden sie die melodischen Phrasen abwechselnd, oder bedienen sich gleichzeitig der gleichen rhythmischen Phrase, aber auf anderer Tonhöhe.

Zum Duell etwa stacheln sich Leonetto und Boccaccio gegenseitig auf (Allegro, $\frac{4}{4}$ -Takt, F-Dur). Sie verwenden hierfür die gleiche melodische Floskel, die sie abwechselnd immer höher sequenzieren: Leonetto beginnt auf g, Boccaccio übernimmt auf a', Leonetto auf h und zuletzt wird sie von Boccaccio auf c'' zum Ausdruck gebracht. Die beiden gehen dann über in den gleichen Text, den sie parallel singen, zwar mit gleichem Rhythmus, aber auf unterschiedlicher Tonhöhe. Leonettos Stimme ist höher notiert als Boccaccios, aber da es sich bei ihm um eine Tenorstimme handelt, erklingt sie eine Oktave tiefer. Die Pausen, die die beiden lassen, füllt Scalza mit Verzweiflungsrufen. Er steht den beiden rhythmisch entgegen. Darüber liegen Beatrices Hilferufe.

Das eigentliche Duell steht im Allegretto grazioso, B-Dur, $\frac{2}{4}$ -Takt. Boccaccio und Leonetto bedienen sich dieser beiden melodischen Floskeln:

⁶⁷² Das Manuskript, das von der Zensurbehörde am 31. Jänner 1879 freigegeben wurde, entspricht hier dem gedruckten Libretto. (Suppé, Franz von: *Richard Genée und F. Zell: Giovanni Boccaccio. Buffo-Oper in drei Akten/nach einigen Novellen aus dem „Dekameron“*. Musik von Franz von Suppé, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, NÖ Reg. Präs Theater TB K 225/13.)



Notenbergispiel 24: *Suppé: Boccaccio, 1. Akt, Nr. 3 Duell, Phrase A, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 77v.*



Notenbergispiel 25: *Suppé: Boccaccio, 1. Akt, Nr. 3 Duell, Phrase B, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 77v.*

Zuerst singt Boccaccio Phrase A und Leonetto Phrase B. Scalza stößt Schmerzensrufe aus, wenn er versehentlich vom Degen geiekt wird. Die Melodie dieser Schmerzensrufe sind etwas an Phrase B angelehnt. Im weiteren Verlauf sind Boccaccio, Leonetto und Beatrice in einem Übergang abwechselnd zu hören. Dabei singen Boccaccio und Leonetto im Oktavabstand den gleichen Text. Scalza ist ständig zu hören. Er versucht, seine Frau zu überreden, sich gemeinsam im Haus zu verstecken. Danach wechseln Boccaccio und Leonetto die Phrasen (Boccaccio übernimmt Phrase B und Leonetto Phrase A). Scalza ist wieder mit seinen an Phrase B angelehnten Schmerzensrufen zu hören.

Danach treten die Studenten, die alle von Frauen dargestellt werden, hinzu (2/4-Takt, Es-Dur). Sie treten im Chor als ein Körper auf. Die führende Melodie liegt in ihrer Stimme. Kampflustig wollen sie in den Streit miteinstimmen und zücken ihre Degen. Die anderen Solisten haben derweilen begleitende Funktion in vierstimmigen Akkorden:

Beatrice		Beatrice	
Boccaccio		Boccaccio	
Leonetto		Leonetto	
Scalza		Scalza	
Studenten		Studenten	

Notenbergispiel 26: *Ausschnitt aus Suppé: Boccaccio, 1. Akt, Nr. 3 Duell, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 79v.*

Die Studenten vermischen sich mit den anderen Darsteller/innen. Musikalisch drückt sich das so aus, dass aus den unterschiedlichen Individuen eine Masse wird, die unisono singt: Beatrice, Boccaccio, Leonetto und die Studenten. Nur Scalza behält sich eigenen Text und Tonhöhe vor.

Das große Fechten beginnt (*Più mosso*, 2/4-Takt, B-Dur). Boccaccio und Leonetto sind wieder mit ihren Fecht-Phrasen zu hören (Boccaccio Phrase A und Leonetto Phrase B – siehe Notenbergispiele 24 und 25). Die Studenten teilen sich. Zur Hälfte stimmen sie unisono mit Boccaccio ein, zur Hälfte mit Leonetto. Scalza greift seine Schmerzensrufe

wieder auf. Beatrice übernimmt ihre eigene Melodie. Sie freut sich über die gelungene List in sehr hohen Tönen.

Boccaccio und Leonetto gehen zu einem gemeinsamen Text und gemeinsamen Rhythmus über. Die Studenten – immer noch in zwei Parteien – stimmen zur Hälfte einmal mit Boccaccio, einmal mit Leonetto überein. Die andere Hälfte bedient sich ihrer eigenen Tonhöhe. Scalza ist im selben Rhythmus zu hören. Am Ende stimmt er auch textlich mit den übrigen ein. Beatrice ist auch größten Teils im gleichen Rhythmus mit den anderen zu hören. Am Ende übertönt sie das Geschehen mit einem gehaltenen b“, mit dem sie ihren Mann einen „Narr“⁶⁷³ schimpft.

Nr. 4 Lied Boccaccios

Die vierte Nummer ist Boccaccios Solo-Stück. Nur am Ende des Refrains wird er vom Chor und Leonetto begleitet. Er erklärt darin, wie er zu seinen Novellen kommt. Er dichtet sie nicht, sie werden vom wahren Leben geschrieben.

Nach dem groß angelegten Duell greift Suppé hier auf die kleine Form zurück. Um sich auszudrücken, wählt Boccaccio ein D-Dur im 2/4-Takt. Nach je vier Versen ändert sich der Inhalt des Textes und dementsprechend auch die Musik dazu. Nach einem Vorspiel von Flöte, Piccoloflöte, Oboe und Klarinette mit Streicherbegleitung beginnt das Lied mit einer schlichten, tänzerischen Melodie mit pizzicato-Streicherbegleitung in Achtelnoten. Boccaccio schildert die Szene eines Ehepaares, das sich einem Jüngling nähert.

Es kommt durch Blicke zur Kontaktaufnahme zwischen dem Jüngling und der Dame („Doch der Jüngling, der dort stehet,/Sendet einen Feuerblick/[...]“⁶⁷⁴) Boccaccio erzählt, dass der Ehemann von dem nichts mitbekommt. Alle drei sind beglückt.

Der Übergang zum Refrain ist etwas unregelmäßig. Die Verse teilen sich hier in 3, 1 und 3. Zunächst donnern im Orchester 5/8 lang gehaltene Akkorde im fortetpiano, während Boccaccio monoton davon berichtet, dass er so seine Novellen bekommt. Die fortetpiano-Akkorde im Orchester werden zu forte-Akkorden. Boccaccio stimmt in 2 Versen mit ein. Er erreicht den Ton über einen hohen Intervallsprung nach oben (Oktave und Sext: „Der Gegenstand ist alt bekannt“⁶⁷⁵) danach verstummt das Orchester bis auf die Streicher. Die beiden letzten Verse singt Boccaccio bloß auf einem Ton (a’).

⁶⁷³ Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 83r.

⁶⁷⁴ Ebda., fol. 86r.

⁶⁷⁵ Ebda., fol. 87v.

Beim Refrain hat sich Franz von Suppé einer bekannten Melodie aus seinem eigenen Oeuvre bedient: Dem Fatinitza-Marsch, mit dem er drei Jahre zuvor großen Erfolg erzielte. Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Melodie in den Köpfen der Theaterbesucher/innen noch immer präsent war.



Das ist doch je-dem klar, was hier im Wer-ke war; Blick, Mie-ne, Wor-te, Gang stehn im Zusam-men-hang.

Kennt man die Men-schen nur, kommt leicht man auf die Spur; Hu

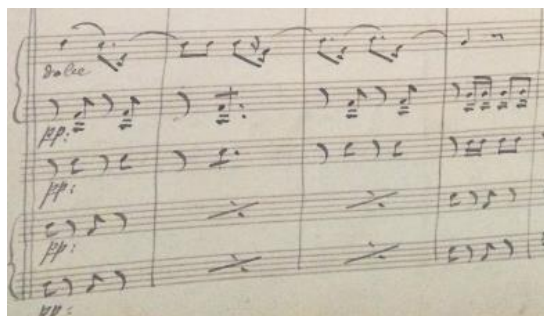
Notenbeispiel 27: Ausschnitt aus Suppé: *Boccaccio*, 1. Akt, Nr. 4 Lied Boccaccios, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 88v-89r.



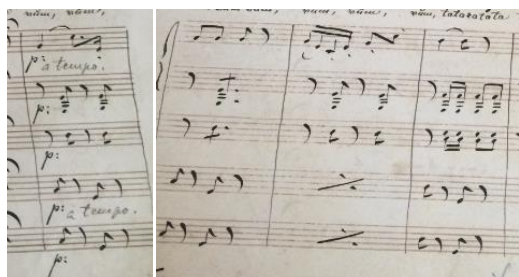
Vor-wärts mit fri-schem Blut Lieb ist dein Pa-nir, vor-wärts mit küh-nem Muth; sü-ber Lohn wird dir Vor-wärts hi-naus zur Schlacht auf der Fein-de Macht

Notenbeispiel 28: Ausschnitt aus Suppé: *Fatinitza*, 3. Akt, Nr. 23 Terzett, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 265r-266r.

Obwohl sich die Passagen nicht 100%-ig entsprechen, kann man aus Boccaccios Munde sehr wohl Wladimir erahnen. Die Motive beginnen mit demselben, eingängigen Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Auch wenn die Intervalle nicht übereinstimmen, und Boccaccio sogar mit einem Sekundschrift nach unten und Wladimir mit einem Quartschrift nach oben beginnt, ist die Motivzelle doch erkennbar. Auch die Streicherbegleitungen ähneln sich sehr stark:



Notenbeispiel 29: Ausschnitt aus Suppé: *Boccaccio*, 1. Akt, Nr. 4 Lied Boccaccios, Streicherbegleitung, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 88v.



Notenbeispiel 30: Ausschnitt aus Suppé: *Fatinitza*, 3. Akt, Nr. 23 Terzett, Streicherbegleitung, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 265–265v.

Außerdem finden sich beider Gesangsmelodien in der Klarinette wieder.

Für die letzten drei Verse des Refrains entwickelt Boccaccio wieder eine neue Melodie, dessen Phrase er pro Vers nach oben sequenziert (von g' zu a' und zu c''). Als Steigerung stimmen alle Instrumente, der Chor der Studenten und Leonetto in diese Melodie mit ein. Die Hälfte der Studenten übernimmt Boccaccios Tonhöhe, die andere Hälfte singt etwas tiefer, darunter ist noch Leonetto im Tenor zu hören. Hiernach folgt eine zweite Strophe samt Refrain.

Nr. 6 Lied

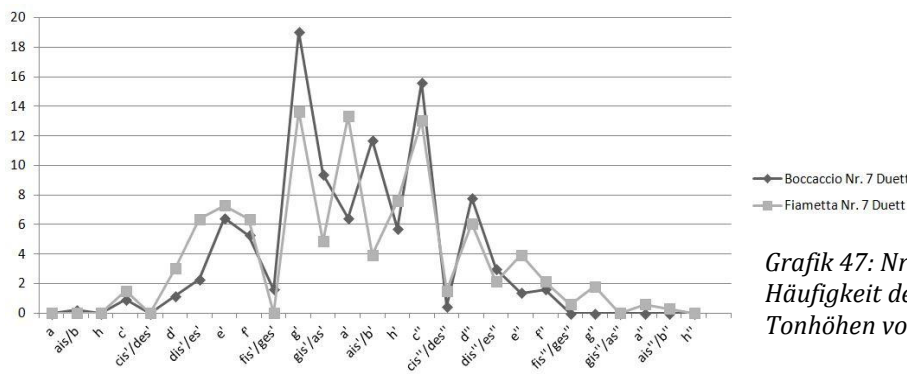
Bei der kleinen Form bleibt es in Nr. 5 Duettino von Peronella und Fiametta, die sich gemeinsam in die Kirche begeben. Das Lied Nr. 6 ist eigentlich Fiamettas Lied, in dem sie die Liebe besingt, die viel wichtiger sei als die Treue, da zweitens Voraussetzung für erstere ist. Es handelt sich hierbei um eine ruhige Romanze in zweiteiliger Liedform (A–B), die lediglich von den Streichern begleitet ist. Mit ihrem langsamen, dahinschreitenden Tempo und ihrem lyrischen Ausdruck ist sie der erste Ruhepol in der Operette (*Andante molto espressivo*, $\frac{3}{4}$ -Takt, F-Dur). Boccaccio wiederholt den Refrain (Teil B) nach der zweiten Strophe auf der gleichen Tonhöhe wie Fiametta nach einem kurzen Zwischenspiel des Orchesters, das auf Fiamettas letztgesungener Note eingesetzt hat.

Nr. 7 Duett

Als Bettler verkleidet nähert sich Boccaccio Fiametta, als diese aus der Kirche kommt (4/4-Takt, Es-Dur). Neben den Streichern wird er von liegenden Akkorden in den Klarinetten und Fagotten begleitet. Wenn die anderen Instrumente hinzutreten, übernehmen die Flöten und Oboen die Gesangsmelodie. Fiametta tritt in Dialog mit dem verkleideten Boccaccio. Ihre Gesangsmelodie ist wenig konturenreich und tieferklingend als die Boccaccios. Dies ändert sich im Allegretto grazioso, 2/4-Takt, C-Dur. Während Fiametta über Sekunden, Terzen und Quarten hüpfet und über punktierte Achtelnoten tänzelt, wird sie von Boccaccio kontrahiert der größtenteils monoton (auf e', f' und g') ihre Pausen rhythmisch füllt. Die kurzen Abschnitte aber, in denen er in die Melodie miteinstimmt, tut er dies unisono mit Fiametta oder im Terzabstand darunter. (Nur wenige Noten entsprechen nicht dieser Vorgangsweise). Der tänzerische Rhythmus wird aufgegeben. Fiametta nimmt sich vor, ihm Hoffnung zuzusprechen in einer ständig in der Tonhöhe steigenden Melodie. Die Steigerung erfährt eine Verdopplung durch die Verdichtung der Instrumentation. Boccaccio hingegen singt in Liegetönen, die sich aber auch in der Tonhöhe langsam steigern. Das L'istesso tempo (4/4-Takt) ist als Übergangsstück zu betrachten. In Es-Dur folgt ein Zwiegesang der beiden, der dem Anfangsstück sehr ähnlich ist, aber nicht mit diesem ident. Es folgt wieder der tänzerische Teil im Allegretto grazioso, 2/4-Takt, C-Dur. Dieses Mal hört man Boccaccio und Fiametta im Unisono (bis auf einen Ton, den Boccaccio eine Sext tiefer singt). Der Teil nimmt den gleichen Verlauf wie zuvor und geht in einen 4/4-Takt über: Ein Übergang zum sehr getragenen Abschiedswalzer in Andante, Es-Dur. Boccaccio sagt Fiametta Lebewohl, Fiametta stimmt mit ein auf höherer Tonhöhe. Die beiden Stimmen verweben und steigern sich, bis Fiametta am Ende im b'' ihren höchsten Ton in diesem Stück erreicht.

Rein stimmlich erscheint Boccaccio in diesem Duett nicht männlicher als Fiametta (siehe Grafik Nr. 47). Zwar verwendet Fiametta die höchsten Töne (e''-h'') häufiger, da Boccaccios Tonumfang nur bis zum f'' reicht, ihrer aber bis zum b'' (Sie verwendet das fis'' zweimal, das g'' sechsmal, das a'' zweimal und das b'' einmal.); und Boccaccio in den tiefen Tönen, da Fiamettas Tonumfang nur bis zum c' hinunterreicht (fünfmalige Verwendung), er aber auch das b einmal ansingt (das c' viermal). Boccaccio bevorzugt deutlich den mittleren Stimmraum von g' bis c'' und hat in diesem Bereich auch höhere

Werte als Fiametta. Fiametta aber ist nicht nur im höheren Bereich Boccaccio überlegen (e'–b''), sondern auch bei den tieferen Tonhöhen (c'–f').



Grafik 47: Nr. 7 Duett: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Boccaccio und Fiametta.

Das dargestellte Geschlecht wird in diesem Duett durch die Tonhöhe nur zum kleinen Teil unterstützt, und zwar wenn Boccaccio und Fiametta gleichzeitig singen und Fiametta mit der höheren Stimme bedacht wird, was aber nicht immer der Fall ist.

Nr. 8 Finale I

Das Finale des ersten Aktes beginnt mit dem Beschluss von Lotteringhi, Lambertuccio, Scalza und den Männern (dem Männerchor), Boccaccio zu fassen (Allegretto molto moderato, $\frac{6}{8}$ -Takt, C-Dur). Die Männer synchronisieren sich. Sie singen in parallelen Intervallen. Die geraden Achteln, die einen natürlichen Sprachfluss unmöglich machen, symbolisieren den Zusammenhalt und die sich aufbauschende Aggression, die sich in fortepiano-Ausrufen („Und gekränkt!/Ungerecht“⁶⁷⁶, „und verlacht!“⁶⁷⁷, etc.) entlädt. Lotteringhi und Lambertuccio treten mit der Meute in Dialog und stacheln sie weiter auf. Obwohl zur Rebellion aufgerufen wird, erklingt der Gesang nun tänzerisch und in sich drehend.

Vor Scalzas Laden stehen die Studenten und wollen Scalza von der Meute weglocken, damit er sie bedient. Sie werden von Beatrice unterstützt. Scalza aber wehrt sich. Zeitgleich wird Pietro von den Bürgern gefasst. Sie halten ihn für Boccaccio. Hier stehen sich nun drei Gruppen gegenüber: Erstens Boccaccio, der im Chor mit den Studenten, Leonetto und Scalza von Scalzas Laden kommend zu hören ist, zweitens Lambertuccio, Lotteringhi gemeinsam mit den Männern und drittens Pietro. Das Orchester spielt im Tutti. Das Stück erfährt eine ständige Steigerung: es treten Damen dem Geschehen bei, die Instrumentation verdichtet sich, die Tonhöhe steigert sich, die Lautstärke ebenso.

⁶⁷⁶ Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 118v.

⁶⁷⁷ Ebda., fol. 119r.

Die Aufregung wird von Scalza abrupt unterbrochen. Er erkennt den Prinzen von Palermo. Im Andante, $\frac{3}{4}$ -Takt, F-Dur bestätigt der Prinz seine Identität. Verwundert erheben auch Beatrice, Boccaccio, Isabella, Lotteringhi und Leonetto ihre Stimmen. Beatrice ist hierbei mit eigener Melodie bedacht. Sie wirkt als eine Art Vorsängerin für die anderen genannten, die ihre Worte synchron wiederholen. Dabei ertönt Boccaccio am höchsten, höher als Isabella, aber tiefer als Beatrice. Die Stimmen verweben sich aber ab der nächsten Phrase zusehends. Der Männer- und Frauenchor steigt mit ein. Der Gesang über die Überraschung über die Identität des Prinzen wird schwungvoller und aufgelockert durch die häufige Verwendung von punktierten Noten. Das Tutti steigert sich bis kurz vor dem Ende dieses Abschnittes, an dem es noch einen kleinen Einschnitt gibt und nur mehr die Solisten zu hören sind. Bis ans Ende gibt es nur mehr eine kleine Steigerung, indem wieder alle einsetzen, aber in gemäßigter Lautstärke.

Der dritte Abschnitt des Finales des ersten Aktes steht in Allegro, $\frac{4}{4}$ -Takt, C-Dur. Der Colporteur kommt mit seinen Büchern vorbei und preist Boccaccios Werk an. Auf Lotteringhis Aufforderung bauen die Bürger einen Scheiterhaufen, auf dem die Bücher verbrannt werden sollen und entreißen dem Ausrufer die Bücher. Boccaccio, der noch immer als Bettler verkleidet ist und für das Volk unerkannt bleibt, soll ihn anzünden. Ein letztes Mal erfährt das Finale einen Texturwechsel in ein Allegro alla breve. Im marschartigen Duktus sind in diesem Teil punktierte Noten und besonders Triolen hervorstechend – in der Begleitung wie in der Gesangsstimme. Wieder stehen sich mehrere Parteien gegenüber: Lotteringhi, Lambertuccio und Scalza (im Unisono zu hören); Boccaccio, Leonetto, Pietro und die Studenten (im Unisono bzw. im Oktavabstand) und der Chor (im Oktavabstand). Auch Beatrice und Isabella stimmen mit ein und alle Sänger/innen verschmelzen zu einem großen Chor, während die Bücher in Flammen aufgehen.

Nr. 9 Entre des 2. Actes

Energisch führt das Tutti im $\frac{6}{8}$ -Takt, C-Dur im Fortissimo sich sehr an den Tarantella-Rhythmus anlehnend in den zweiten Akt ein. Einem langen Vorspiel folgt ein erfrischend munteres Strophenlied, in dem Boccaccio, Pietro und Leonetto abwechselnd Strophen vortragen. Die erste singen sie gemeinsam unisono, sowie auch jeweils die Wiederholung des Refrains („immerzu undici, dodici, tredici/lalara lau rataplau“⁶⁷⁸). Die

⁶⁷⁸ Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 159v–160r.

Männer besingen die schönen Seiten des Lebens, die man nicht alleine genießen soll. In diesem Eingangsstück schlägt Suppé die Brücke vom Wiener Couplet zur italienischen Volksmusik.

Nr. 10 Serenade

In der Serenade (Andantino, $\frac{3}{4}$ -Takt, G-Dur) besingt Boccaccio seine Fiametta, Pietro seine Peronella und Leonetto recht widerwillig Peronella. Es handelt sich um ein sehr ruhiges Stück, das die Streicher in gebrochenen Dreiklängen im pizzicato begleiten. Haltetöne erklingen in den Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Flöten. Zunächst bringen die Herren nacheinander ihre Strophen. Danach sind sie alle drei gleichzeitig zu hören. Boccaccio und Pietro erklingen synchron. Leonetto erklingt widerwillig und behäbig mit längeren Notenwerten (viele halbe Noten und Viertel). Die Stimmen verweben sich ineinander, wobei Boccaccio im Vordergrund steht, da er mit den höchsten Tönen und der konturreichsten Melodie bedacht ist. Gegen Ende hat er sogar ein Glissando von d' nach e" zu überwinden.

In den drauffolgenden drei Nummern ist Boccaccio nicht zu hören. Nr. 11 ist Lotteringhis energisches Fassbinderlied mit dem Chor der Gesellen. Später wirft Boccaccio Isabella, Peronella und Fiametta mit Steinen beschwerte Briefchen zu, in denen er das Kommen ihrer Liebhaber ankündigt. In Nr. 12 besingen die drei Damen die Vorfreude auf ihre Kavaliers im Brief-Terzett, einem langsamen Walzer. Es folgt ein Couplet von Pietro (Nr. 13), das alternativ auch mit anderem Text und musikalischen Veränderungen von Isabella gesungen werden kann.

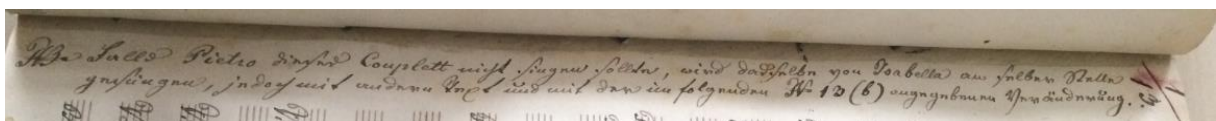


Abbildung 17: Suppé: Boccaccio, 2. Akt, Nr. 13 Couplet, Anmerkungen von Franz von Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 192r.

(„Falls Pietro dieses Couplet nicht singen sollte, wird dasselbe von Isabella an selber Stelle gesungen, jedoch mit anderm Text und mit der im folgenden No 13 (b) angegebener Veränderung.“)

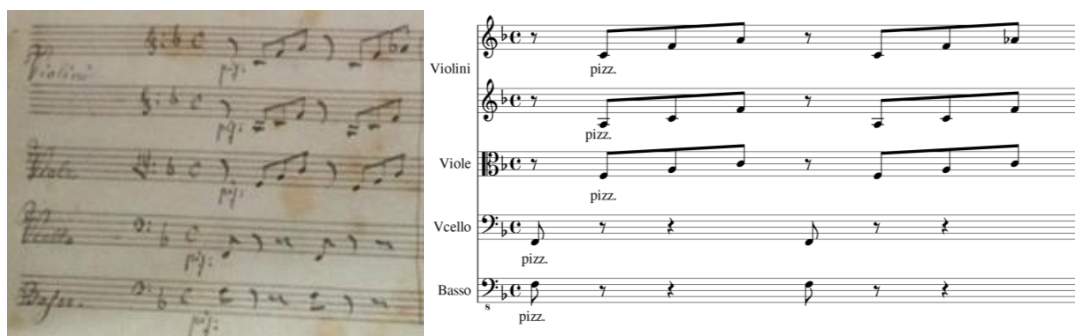
Nr. 14 Cretin Lied

Boccaccio erscheint als Bauerntölpel verkleidet bei Scalza und gibt sich als dümmlicher Erntehelfer für die Olivenernte aus. Das Lied steht in Moderato, $\frac{4}{4}$ -Takt, C-Dur. Das Orchester ist auf Streicher, Oboen, Klarinetten und Fagotte verkleinert. Boccaccio singt in breiten Tönen (hauptsächlich Viertel und Halbe). Auf jedem Schlag erklingt ein piano-Akkord in den Streichern. Das Kichern des Bauernjungen wurde auskomponiert. Dem

Intelligenzgrad des darzustellenden Dummkopfes entsprechend ist das Lied nicht sehr anspruchsvoll gestaltet. Das Orchester ist zu einem Ensemble geschrumpft, die Strophen sind sehr kurz, die melodischen Phrasen knapp und eingängig.

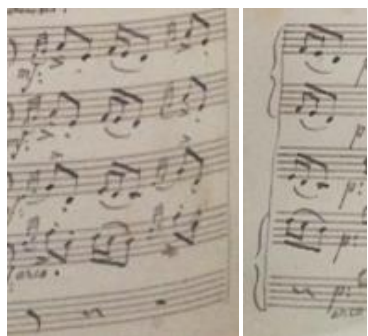
Nr. 15 Finale II

Wie das Finale des ersten Aktes besteht auch das Finale des zweiten Aktes aus drei Teilen. Der erste Teil ist ein Ensemblestück in Andantino, $\frac{4}{4}$ -Takt, F-Dur. Die drei Pärchen Boccaccio und Fiametta, Pietro und Isabella und Leonetto und Peronella kommen sich näher bis sie sich küssen. Lambertuccio sitzt unterdessen auf dem vermeintlichen Zauberbaum und denkt, dass das Gegenteil der Geschehnisse, die unter ihm vonstattengehen, passieren. Durch diese List ist es den Dreien erst möglich geworden, sich den Frauen zu nähern. Musikalisch sind die drei Pärchen gut zu unterscheiden. Zunächst sind Boccaccio und Fiametta im Duett zu hören. Die Flöte begleitet sie in sehr konturreicher Art und Weise, als würde sie einen Vogel imitieren, der mit Lambertuccio im Olivenbaum sitzt. Die Streicher übernehmen folgenden Part:



Notenbeispiel 31: Ausschnitt aus Suppé, *Boccaccio*, 2. Akt, Nr. 15 Finale II, Begleitung Boccaccios durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 201.

Lambertuccios Kommentar, der in liegenden Akkorden von den Violinen, den Violen und den Hörnern begleitet wird, bildet sozusagen den Schwenk zum nächsten Schauplatz: zu Lotterighi, der den vermeintlichen Käufer (Pietro) seines Fasses umgarnt. Lotterighi erhält eine sehr charakteristische Begleitung durch die Streicher, die jedes Mal erklingt, sobald er zu singen beginnt:

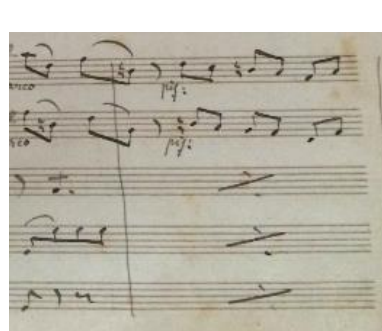



Violini
Violo
Vcello
Basso

Notenbeispiel 32: Ausschnitt aus Suppé, *Boccaccio*, 2. Akt, Nr. 15 Finale II, Begleitung Lotteringhis durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 202v–203r.

Isabella befiehlt Lotteringhi, das Fass noch einmal zu prüfen und hineinzuklettern. Danach ist sie ungestört mit Pietro. Die Begleitung der beiden gleicht jener Boccaccios und Fiamettas. Das Duett mündet in ein Quartett von Fiametta, Boccaccio, Isabella und Pietro. Der Rhythmus der Streicher bleibt der gleiche. Auffällig ist die Begleitung durch die Klarinetten und Fagotte. Boccaccio ist zunächst als tiefste Frauenstimme konzipiert, ist aber nach kurzem höher als Isabella hörbar. Gegen Ende des Ensembles sind in den vier Stimmen Küsse auskomponiert, die von Lambertuccio auf dem Baum kommentiert werden. Danach ist Lotteringhi mit seiner charakteristischen Begleitung aus dem Fass zu hören. Er erklärt, dass er mit dessen Qualität zufrieden sei.

Das Duett von Peronella und Leonetto wird mit Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelbewegungen in der Flöte und der Klarinette (teilweise auch in der Piccoloflöte und Oboe) begleitet. Die Streicherbewegung für dieses Paar ist folgende:




Violini
Violo
Vcello
Basso

Notenbeispiel 33: Ausschnitt aus Suppé: *Boccaccio*, 2. Akt, Nr. 15 Finale II, Begleitung Leonettos und Peronellas durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 209r–209v.

Wieder bildet Lambertuccios Kommentar den Übergang zum nun achtstimmigen Ensemble mit allen Solisten, die in dieser Szene auftreten. Fiametta und Isabella singen die Hauptmelodie des Ensembles. Diese wird auch von der Oboe übernommen. Boccaccio ist tiefer zu hören, zu Anfang im Abstand einer Terz darunter, später aber noch tiefer. Peronella geht ihre eigenen Wege. In einer aufgeregten Sechzehntelbewegung will sie Leonetto, der von ihr fort möchte, unbedingt halten.

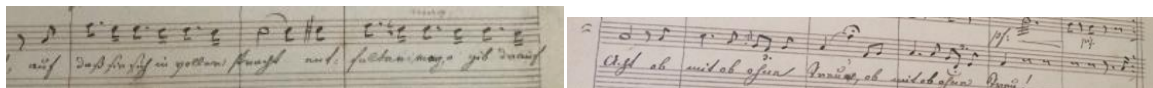
Leonetto und Pietro sind großteils in punktierten Viertel- und Achtelbewegungen, Lotteringhi und Lambertuccio zumeist in geraden Achteln zu hören. Darüber ertönt die Flöte wieder mit Trillern und auskomponierten Glissandi wie ein Vögelchen im Baume. Das Ensemble mündet abermals in auskomponierten Küssen. Lotteringhi meldet aus seinem Fass (samt Streicherbegleitung), dass er keinen Fehler findet. Synchron verabschieden sich die Liebespaare voneinander, unterbrochen von Lambertuccios Kommentaren vom Baum.

Zu Beginn des zweiten Teils erscheint Scalza. Er warnt Lambertuccio und Lotteringhi davor, dass die Studenten in der Schenke ausgeplaudert haben, dass Boccaccio in einem ihrer Häuser steckt. Boccaccio, Pietro und Leonetto verstecken sich. (Allegro moderato, $\frac{4}{4}$ -Takt, B-Dur). Die Bürger (Männerchor) kommen hinzu, um Boccaccio zu fassen und haben auch tatsächlich jemanden gefunden, den sie für Boccaccio halten. Die Szene steigert sich in einen fulminanten, dahintrabenden großen Chor mit Fiametta, Isabella, Beatrice, Peronella, den Studenten, Lotteringhi, Scalza, dem Unbekannten und dem Chor mit dem ganzen Orchester. Abrupt wird diese Aufregung von Lambertuccio unterbrochen, der den Fremden erkennt als jenen, der ihm das Kostgeld für Fiametta bringt. Der Fremde will Fiametta mit sich nehmen (Maestoso, $\frac{4}{4}$ -Takt, B-Dur). Im nächsten Ensemblestück (Un poco meno, $\frac{4}{4}$ -Takt, Es-Dur) legen sich mehrere Schichten übereinander. Fiametta bringt ihr Entsetzen zum Ausdruck, dass sie so plötzlich gehen soll. Darunter legt sich der Chor samt Beatrice, Isabella, Peronella, Lotteringhi, Lambertuccio, Scalza und dem Unbekannten, die sich ebenso bestürzt geben – mit Akkorden in der Länge einer Achtelnote auf jedem ersten und dritten Schlag des Taktes. Dazwischen sind abwechselnd Boccaccio, Leonetto und Pietro in Sechzehntelbewegungen zu hören. Sie wollen die Gunst der Stunde nutzen, um unbemerkt zu entkommen. Wieder kommt es zur Verdichtung: Die erklingenden Instrumente werden zahlreicher, der Chor weicht ab von der regelmäßigen Achtelbewegung und singt Sechzehntelläufe im Wechselgesang mit Boccaccio, Leonetto und Pietro, um dann zu halben Noten bzw. zu punktierten Viertel und Achteln überzugehen. Plötzlich verstummen alle Stimmen und Instrumente, sodass nur Boccaccios Flüstern, dass sich seine Freunde bereithalten sollen, zu hören ist. Alle Stimmen fügen sich wieder zu einem kräftigen „Lebwohl!“ ein. Die Sänfte wird vorgetragen und Fiametta soll einsteigen (Allegro, $\frac{4}{4}$ -Takt, E-Dur), doch Fiametta sträubt sich. Da erscheint Boccaccio (Andantino, $\frac{3}{4}$ -Takt, E-Dur) und flüstert ihr zu. Er

verspricht, ihr zu folgen. Dabei verwendet er die Melodie des Schlusses des Refrains von Fiamettas Lied aus dem ersten Akt (Nr. 6) eine Tonstufe nach unten transponiert.



Notenbeispiel 34: Ausschnitt aus Suppé, *Boccaccio*, 2. Akt, Nr. 15 Finale II, Boccaccios transponiertes Zitat aus Nr. 6 Lied, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 238v-239r.



Notenbeispiel 35: Ausschnitt aus Suppé: *Boccaccio*, 1. Akt, Nr. 6 Lied, Refrain, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 98r-98v.

Der dritte Teil beginnt mit einem freudigen Walzer Fiamettas (Allegretto molto espressivo), der dem Brief-Terzett entnommen ist.

Fiametta
Boccaccio, Leonetto, Pietro
Studentenchor; Sopran, Alt;
Beatrice mit Sopran I,
Isabella und Peronella mit Sopran II
Lotteringhi, Tenor 1; Lambertuccio, Tenor 2
Scalza, Maggiordomo, Bass

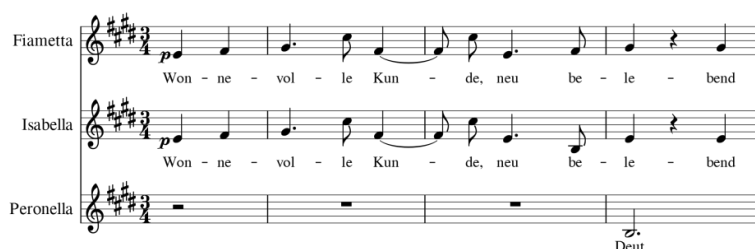
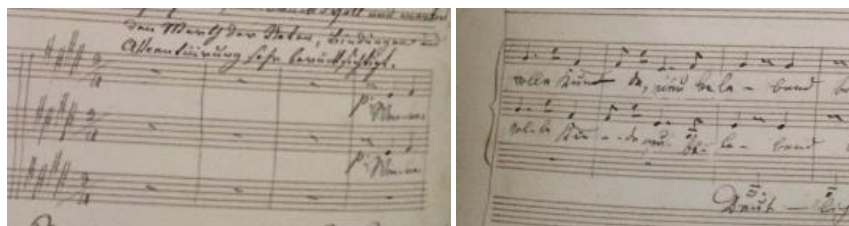


Notenbeispiel 36: Ausschnitt aus Suppé: *Boccaccio*, 2. Akt, Nr. 15 Finale II, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 239v.

Fiametta

Isabella

Peronella



Notenbeispiel 37: Ausschnitt aus Suppé: Boccaccio, 2. Akt, Nr. 12 Brief-Terzett, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 178v-179r.

Der Zuspruch Boccaccios gibt ihr neue Hoffnung. Beatrice, Isabella, Peronella, Lotteringhi, Lambertuccio, Scalza, der Maggiodomo (vormals der Unbekannte) und der Chor freuen sich mit ihr. Dazwischen sind immer Rufe von Boccaccio, Leonetto und Pietro hörbar, die einander zurufen, den richtigen Moment abzuwarten um zu entkommen und ihren Plan durchzuführen. Eine Steigerung erfährt das Geschehen, wenn sich alle (bis auf Boccaccio, Leonetto und Pietro) synchronisieren und in Vierteln und punktierten Halben singen. Dazu begleitet sie das gesamte Orchester. In dem Moment, als Fiametta mit der Sänfte weggetragen wird, kommt es zum großen Walzerfinale: Boccaccio erscheint als Teufel maskiert und Leonetto und Pietro verstecken sich unter seinen Flügel. Er tritt mit dem Chor in Dialog bevor es ihm gelingt, mit den anderen beiden zu entkommen.

Nr. 16 Intro

Das Intro zum dritten Akt findet im Garten des herzoglichen Palastes in Florenz statt. Boccaccio erzählt den Damen, die ihn umringen, einen Schwank. Dabei spricht er über einem von den Streichern ausgeführten Menuett, das dem Vorspiel durch das Orchester folgt (Tempo di minuetto, $\frac{3}{4}$ -Takt, G-Dur). Danach bildet ein gemischter Chor mit Orchesterbegleitung im gleichen Tempo den Abschluss. Nach einem Dialog zwischen Boccaccio, Leonetto und Pietro stimmen die drei gemeinsam den Refrain des Entréeliedes des zweiten Aktes (Nr. 9) an.

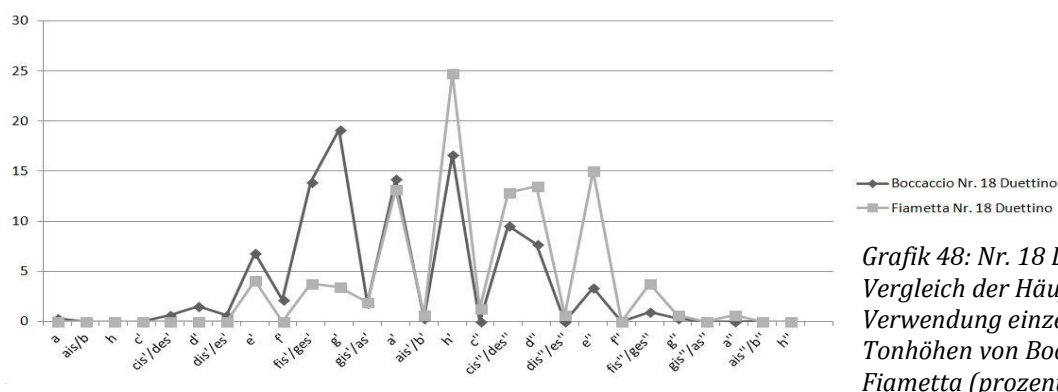
Nr. 18 Duettino

Nr. 17 beinhaltet ein Couplet Lambertuccios. Danach ist Boccaccio wieder in Nr. 18 im Duett mit Fiametta zu hören. Fiametta erkennt erst jetzt, dass es sich bei dem, für den ihr Herz schlägt, um Boccaccio handelt und dieser wiederum verspricht ihr, den Prinzen zu überzeugen, sie nicht zu heiraten, damit er selbst sie haben kann. Das Lied, das die beiden anstimmen (Allegretto, $\frac{6}{8}$ -Takt, D-Dur), singen sie auf Italienisch. Boccaccio beginnt mit der ersten Strophe, Fiametta übernimmt die zweite Strophe auf derselben Tonhöhe wie Boccaccio. Den Refrain singen sie zweistimmig, wobei Fiametta die höher erklingende Stimme übernimmt. Die dritte Strophe singen die beiden abwechselnd. Es folgt wieder der zweistimmige Refrain. Das leicht volkstümlich anmutende Duettino erhält besonders am Ende des Refrains eine folkloristische Note, wenn die beiden in ein heiteres „firulin, firulin, firulera“ einstimmen:



Notenbeispiel 38: Ausschnitt aus *Suppé: Boccaccio*, 3. Akt, Nr. 18 Duettino, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 264r.

Die Verteilung der verwendeten Tonhöhen zeigt deutlich, dass Boccaccio sich im Duettino häufiger tieferer Tonhöhen bedient als Fiametta. Anders als in Nr. 7 *Duett* unterstreicht die Tonhöhe hier deutlich das Geschlecht Boccaccios. Zwar singen Boccaccio und Fiametta die Strophen auf gleicher Tonhöhe, aber wenn sie gemeinsam zu hören sind, ist Boccaccio stets immer mit der tieferen Stimme bedacht.



Grafik 48: Nr. 18 Duettino: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Boccaccio und Fiametta (prozentuell).

Boccaccio steht in dieser Nummer Fiametta bereits als zukünftiger Ehemann gegenüber. Sofern sein Plan aufgeht, wird der Prinz Fiametta freigegeben. Boccaccio hat Fiametta bereits zugesagt, dass er seine Novellen künftig nicht mehr selbst erleben möchte, sondern nur mehr schreiben wird. In Nr. 7 *Duett* ist uns Boccaccio noch als

Schürzenjäger und Abenteurer begegnet. Diese Jugendlichkeit ist besser mit höheren Tonhöhen hervorgehoben worden.

Nr. 19 Septett

Im Septett steht Boccaccio den 3 Ehepaaren Scalza und Beatrice, Lotteringhi und Isabella und Lambertuccio und Peronella gegenüber und erklärt den Männern, dass sie selbst Schuld seien, dass ihre Frauen sie betrügen. Sie sollten ihnen mehr Aufmerksamkeit schenken. Das Septett (Marciale, $\frac{2}{4}$ -Takt, E-Dur) ist wiederum mehrteilig. Teil A beinhaltet einen Dialog von Boccaccio und den Männern im Wechselgesang, bei dem sich Boccaccio häufig punktierter Noten bedient. Die Damen kommentieren Boccaccios Rede. Teil B besteht aus einer Anmerkung Boccaccios: „Der Witz, die Laune,/Die Wahrheit sind schneid’ge Waffen[...]“⁶⁷⁹, im *Ben marcato con animo*, das die Männer im Chor im Unisono bzw. im Oktavabstand in verkürzter Form wiederholen. Darüber singen die drei Damen in eigener Melodie ihren eigenen Kommentar.

Teil C des Septetts kann als Refrain angesehen werden. Das Orchester und die Sänger/innen bringen im Tutti einen erfrischenden Marsch zum Erklingen. Boccaccio singt die Hauptmelodie, die von den ersten Violinen übernommen wird. Die übrigen Männer singen im Unisono bzw. Terzabstand hauptsächlich gerade Achtelnoten. Die Damen werfen immer wieder kurze Kommentare ein und stimmen am Ende mit Boccaccio ein. Teil C wird wiederholt. Danach werden die Teile A, B und C in gleicher Reihenfolge wiederholt, wobei nur Teil A mit einem neuen Text belegt wird.

Nr. 20 Finale

Dem Septett folgt das Menuett aus Nr. 16 *Intro*. Es beginnt die Comedia dell’arte, in der Boccaccio versucht, dem Prinzen einen Spiegel vorzuhalten. Er soll erkennen, dass Fiametta eigentlich zu Boccaccio gehört. Pietro versteht die Nachricht und verzichtet auf Fiametta. Boccaccio, Fiametta, Beatrice, Isabella, Peronella, Lotteringhi, Lambertuccio, Scalza, Pietro, Leonetto, der Maggiodomo und der Chor stimmen feierlich Teil B und C des Septetts noch einmal an. Boccaccio singt größten Teils Unisono mit Fiametta, Beatrice, Isabella, Peronella und dem Sopran des Chores.

⁶⁷⁹ Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 271v.–272r.

Rezensionen

Dem Libretto stand die Kritikerwelt gespalten gegenüber. Einerseits wurde kritisiert, dass es eigentlich mit der Vorlage, dem *Decamerone* von Boccaccio, nicht sehr viel gemeinsam hätte und historische Tatsachen verdreht dargestellt werden würden. Andererseits wäre darüber hinwegzusehen, denn es erfüllte seinen Zweck und böte gute Unterhaltung:⁶⁸⁰ „Bei einer Operette aber will man sich amüsieren und keine literaturhistorische Vorlesung anhören.“⁶⁸¹ Die *Presse* meinte weiterhin, dass der Giovanni Boccaccio der Operette „seinem glänzenden Vorbild in den wenigsten Beziehungen“ ähnelte und „nur lustige Streiche macht, hie und da Chansonetten singt“ und sogar anständig wäre.⁶⁸²

Auf die Musik bezogen, wurden die musikalischen Anleihen⁶⁸³ (von italienischen Opern, Offenbach, Strauss und sich selbst)⁶⁸⁴, die Suppé genommen hat, zwar bemerkt, aber ihre frische und einfallsreiche Verarbeitung in der überzeugenden Partitur gelobt.⁶⁸⁵ Der wohlthuende „Zug von Temperament und Lebenslust“ wird hervorgehoben, der keine Ermüdung in der Operette eintreten ließe.⁶⁸⁶

Die *Morgen-Post* äußerte sich erfreut über die glückliche Verbindung des italienischen Opernstils mit der parodistischen Operette.⁶⁸⁷ Auch der *Figaro* lobte die ausgeglichene Verwendung unterschiedlicher Stile und die „reizvolle Musik, die des höheren Kunstausdruckes nicht entbehrt“⁶⁸⁸. Und nennt die Operette sogar „ein Triumphstück der Operettten-Komposition“⁶⁸⁹. Bloß die *Neue Freie Presse* bemerkte negativ: „[...] die Stylgattungen laufen mitunter drollig naiv durcheinander, [...]“.⁶⁹⁰

⁶⁸⁰ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9.; und „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

⁶⁸¹ „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 9.

⁶⁸² Ebda.

⁶⁸³ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

⁶⁸⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.

⁶⁸⁵ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 27 (3. Februar 1879), S. 3; und „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 9f.

⁶⁸⁶ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

⁶⁸⁷ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.

⁶⁸⁸ „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 23/6 (8. Februar 1879), S. 7.

⁶⁸⁹ Ebda.

⁶⁹⁰ „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

In den diversen Kritiken wurden auch unterschiedliche „Hits“ der Operette besonders hervorgehoben, wobei es hier wenig Überschneidungen gibt.⁶⁹¹ Einig waren sich die Kritiker, dass die Operette Potential hätte, rasch populär zu werden und in das Repertoire der (Militär-)Kapellen überzugehen und auf Bällen gespielt zu werden.⁶⁹²

Auch die Inszenierung und Ausstattung⁶⁹³, sowie Chor und Orchester⁶⁹⁴ wurden positiv in den Kritiken erwähnt.

Die Hosenrollen haben die Kritiker beeindruckt: „Die Damen Risa, Ilma und Hofschiller sind als Studenten so voll chic, daß man trotzdem sie selbst noch viel zu lernen haben, gerne bei ihnen in die Schule gehen möchte.“⁶⁹⁵ oder: „Für die Augen sorgt eine Gesellschaft sehr schmucker, natürlicher von Damen repräsentirter Studenten.“⁶⁹⁶ Wobei das Urteil der *Presse* ein paar Tage später ins Negative umschlägt und sich kritisch über „dieses Parodiren, Travestiren und rücksichtslose Benützen classischer Werke für schale Theaterzwecke“⁶⁹⁷ äußerte. Zugleich aber lobte dieselbe Ausgabe der *Presse* die Darstellung Boccaccios durch Antonie Link. Sie könnte zu Links besten Rollen gezählt werden.⁶⁹⁸ Ihre Wandelbarkeit wurde durch die Kritiker hervorgehoben⁶⁹⁹, ihr Gesang über die Maßen gelobt⁷⁰⁰, sowie ihr Spiel⁷⁰¹ und auch ihre Dialoge⁷⁰². Die *Wiener Vorstadt-Presse* sieht den Grund für Antonie Links Triumph darin, dass die Rolle ihr „auf

⁶⁹¹ Die „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; und „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

⁶⁹² „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; und „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 10.

⁶⁹³ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 9; und „Boccaccio im Carltheater“, in: *Der Floh* 11/6 (9. Februar 1879), o. S.

⁶⁹⁴ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.

⁶⁹⁵ „Boccaccio im Carltheater“, in: *Der Floh* 11/6 (9. Februar 1879), o. S.

⁶⁹⁶ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9.

⁶⁹⁷ „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 9.

⁶⁹⁸ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6; und „Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 10.

⁶⁹⁹ „[...] bald sentimental, bald ritterlich, bald parodistisch [...]“ („Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9.) Siehe auch: „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 23/6 (8. Februar 1879), S. 7.

⁷⁰⁰ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9; „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6; und „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 23/6 (8. Februar 1879), S. 7.

⁷⁰¹ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.; „Boccaccio im Carltheater“, in: *Der Floh* 11/6 (9. Februar 1879), o. S.; und „Theater“, in: *Wiener Vorstadt-Presse. Communal-Organ* 6/147 (12. Februar 1879), S. 5.

⁷⁰² „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.

den Leib gedichtet“⁷⁰³ wurde. Der äußere Reiz, den die Titelrolle als Hosenrolle bietet, wurde kaum erwähnt, sehr dezent nur in der Beschreibung Antonie Links als echter „Operettenheld im Seidentricot“⁷⁰⁴.

Antonie Link-Dessauer 1879–1931

Der 11. März 1879 beschloss das endgültige Scheiden von der Bühne. Um 11 Uhr heiratete Antonie Link Adolph Dessauer im Tempel in der Wiener Seitenstettengasse.

The image shows two pages from a marriage book. The left page is titled "Trauungs-Buch für die israelitische" and the right page is titled "Kultusgemeinde in Wien (innere Stadt)". Both pages contain handwritten entries for the wedding of Antonie Link and Adolph Dessauer on March 11, 1879. The left page is titled "Des Bräutigams" and the right page is titled "Der Braut".

Jahr, Monat, Tag der Trauung		Ort, wo die Trauung vollzogen wurde	Angabe der hochzeitlichen Segenworte	Des Bräutigams				Der Braut				Unterschriften des Standesbeamten, der Zeugen und der Trauung bedienenden		Anmerkung	
Name	Stand	Charakter	Stand	Charakter	Stand	Charakter	Stand	Charakter	Stand	Charakter	Stand	Charakter			
1879	März	11	in der Seitenstettengasse	Adolph Dessauer	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848	geb. 1848

Abbildung 18: Eintrag der Eheschließung von Antonie Link und Adolf Dessauer im Trauungsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A / VIE/ IKG / I / BUCH / MA / TRAUNGSBUCH / I. Bezirk (Innere Stadt) / 207).

Adolf Dessauer war zu jener Zeit stellvertretender Direktor (s. Eintrag im Trauungsbuch Abbildung 18) und später Direktor der Depositenbank. Ab 1888 gab er seiner literarischen Ader nach und fing an, Bücher unter dem Pseudonym Erwin Balder zu veröffentlichen.⁷⁰⁵

Es traf eine Schar von Hochzeitsgästen, Schauspielkolleg/innen, Fans und Schaulustigen am Tempel ein. Wie berichtet wurde, wurden Eintrittskarten für den Tempel ausgegeben. Wer keine erhalten hatte, stand draußen Spalier, das bis zum Franz-Josefs-Kai reichte. Die Trauung vollzogen Prediger Dr. Adolf Jellinek und Kantor Josef Sulzer. Als Beistände fungierten Arminio Cohn⁷⁰⁶ und der Brautvater⁷⁰⁷. Der Hochzeit folgte nur

⁷⁰³ „Theater“, in: *Wiener Vorstadt-Presse. Communal-Organ* 6/147 (12. Februar 1879), S. 5.

⁷⁰⁴ „Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9.

⁷⁰⁵ „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Tages-Post* 24/103 (3. Mai 1888), S. 4.

⁷⁰⁶ Sein richtiger Name war Hersch Cohn. Er betrieb einen großen Seidenhandel in Italien, war Begründer der Firma Arm. Cohn in Wien, kaiserlicher Rat, Präses des Vorstandes der Israelitischen Kultus Gemeinde Wien, Director der Österreichisch-ungarischen Bank, Censor der Ersten oest. Sparkasse. (Vergl. „Vermischtes“, in: *Oesterreichische Wochenzeitschrift* 8/14 (24. April 1891), S. 314; Gaugusch, Georg: *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938. A–K*, Wien: Amalthea 2011 (Jahrbuch der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft „Adler“ – Wien 3/16), S. 389; und Grabsteinaufschrift: Zentralfriedhof Wien | Tor I | Gruppe 6 | Reihe 1 | Grab 4.

ein kurzes Festessen in Antonie Dessauer-Links Wohnung und um 13.30 Uhr verabschiedete sich das Ehepaar auf Hochzeitsreise nach Italien.⁷⁰⁸

Nach der Hochzeit gaben Antonie Dessauer-Link und Adolf Dessauer⁷⁰⁹ ihre jeweiligen Wohnungen auf, um in die gemeinsame, neue Wohnung in die Hohenstaufengasse 2 zu ziehen.⁷¹⁰

Danach ist lange nichts von Antonie Dessauer-Link zu hören. Immer wieder tauchte kurz das Gerücht auf, dass sie bald wieder auf einer Bühne erscheinen würde: Wie zum Beispiel im Mai 1879, als ihr die *Neue Freie Presse* eine Hauptrolle in einem Stück von Franz v. Suppé am Carl-Theater ab Herbst des Jahres zuschrieb,⁷¹¹ um dies am darauf folgenden Tag wieder zu dementieren;⁷¹² oder im August, als Antonie Dessauer-Link verlautbaren ließ, dass sie definitiv kein Engagement am Hofoperntheater anstrebte.⁷¹³

1881 und 1882 wurden ihr erster und zweiter Sohn geboren: Ernst Dessauer am 10. Oktober 1881 und sein Bruder Wilhelm fast genau ein Jahr später am 11. Oktober 1882.

Geburtsbuch für die israelitische Kultusgemeinde in Wien.											
Jahr, Monat und Tag der Geburt	Namen der Geborenen	Geburtsort			Eltern der Geborenen		Ort der Geburt	Name der Geborenen	Geburtszeit	Geburtsort	Anmerkung
		Geburtsort	Geburtszeit	Geburtsort	Vater	Mutter					
1881, 10. Okt.	Ernst Dessauer				Dr. Adolf Dessauer	Dr. Antonie Dessauer		Ernst Dessauer			

Abbildung 19: Eintrag der Geburt des ersten Sohnes Ernst Dessauer am 10. Oktober 1881 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A / VIE / IKG / I / BUCH / MA / GEBURTSBUCH / 35).

⁷⁰⁷ Im Gegensatz zu allen anderen Quellen wie etwa der Geburtsmatrike (siehe Abb. 2) und dem Nachruf (siehe *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 9863 (9. Februar 1892), S. 15.) erscheint im Eintrag im Trauungsbuch Antonie Links Vater als Armin Link.

⁷⁰⁸ „Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 32/69 (11. März 1879), S. 2; „Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 5222 (11. März 1879), S. 1; „Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 29/70 (12. März 1879), o. S.; und „Privattelegramme des ‚Pr. Tagblatt.‘“, in: *Beilage zum ‚Prager Tagblatt‘* Nr. 71 3/71 (12. März 1879), S. 5.

⁷⁰⁹ Adolf Dessauer wohnte zuvor in der Sternengasse 2. Auch der Name seiner Mutter schien auf dieser Adresse auf. (S. *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 17. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1879, S. 228, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/39470>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016)

⁷¹⁰ *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 18. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1880, S. 240, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/276455>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁷¹¹ „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5279 (8. Mai 1879), S. 6.

⁷¹² „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5280 (9. Mai 1879), S. 7.

⁷¹³ „Theater- und Kunsthrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5391 (29. August 1879), S. 5.



Abbildung 20: Eintrag der Geburt des zweiten Sohnes Wilhelm Dessauer am 11. Oktober 1882 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A | VIE | IKG | I | BUCH | MA | GEBURTSBUCH | 35).

Das Jahr 1884 barg zwei Schicksalsschläge in sich. Zunächst starb Antonie Dessauer-Links Mutter Rosa im Mai des Jahres.⁷¹⁴ Ihr Vater lebte noch weitere acht Jahre bis Anfang des Jahres 1892 als Witwer.⁷¹⁵ Der zweite Schicksalsschlag war beruflicher Natur und wartete im Juni 1884 auf sie, als sie sich angeblich für die Direktion des Theaters an der Wien bewarb,⁷¹⁶ diese jedoch nicht bekam.

Zwei Jahre danach am 26. Mai 1886 gebar sie ihren dritten Sohn, Hans, der später zum Regisseur und Kapellmeister heranwachsen würde.⁷¹⁷

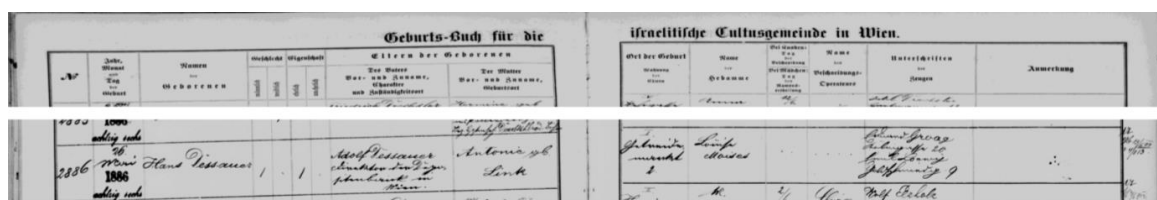


Abbildung 21: Eintrag der Geburt des dritten Sohnes Hans Dessauer am 26. Mai 1886 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A | VIE | IKG | I | BUCH | MA | GEBURTSBUCH | 37).

Offenbar wurde es in der Wohnung in der Hohenstaufengasse zu eng, sodass die Familie 1887 in eine neue Bleibe am Getreidemarkt 2 übersiedelte.⁷¹⁸

Im Laufe der Jahre kam Antonie Dessauer-Link immer wieder in den Berichten über die zeitgenössische Haute Volée vor. So zum Beispiel während ihrer Sommerfrischen in Bad Ischl,⁷¹⁹ beim Besuch von Bällen⁷²⁰ und Operettenvorstellungen⁷²¹. Immer wieder tauchte ihr Name auch bei (Trauer-)Feierlichkeiten rund um den früheren Kapellmeister

⁷¹⁴ „Todes-Nachricht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 7087 (20. Mai 1884), S. 13.

⁷¹⁵ Sterbe-Anzeige in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 9863 (9. Februar 1892), S. 15.

⁷¹⁶ „Privat-Telegramme des ‚Prager Tagblatt‘“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 167 8/167 (17. Juni 1884), S. 6.

⁷¹⁷ „Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 19373 (2. August 1918), S. 7.

⁷¹⁸ *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 30. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1888, S. 317, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/55082>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁷¹⁹ „Allerlei aus Ischl“, in: *Wiener Salonblatt* 14/33 (12. August 1883), S. 3; „Ichler Briefe“, in: *Salzburger Fremden-Zeitung* 11/21 (26. Juli 1889), S. 5.

⁷²⁰ Der ‚Concordia‘-Ball“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 37/50 (20. Februar 1884), S. 9.

⁷²¹ „Die Jubiläums-Operette“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 47/281 (13. Oktober 1894), S. 10.

Franz von Suppé auf: bei seinem 70. Geburtstag,⁷²² bei seinem 76. Geburtstag⁷²³ und wenig später bei seinem Begräbnis⁷²⁴.

Als Franz Jauner 1895 die Direktion des Carl-Theaters wieder übernahm, war sie Gast bei der Neueröffnung am 4. Oktober 1895.⁷²⁵ In diesem Jahr zog sie mit ihrer Familie in eine Wohnung in der Weihburggasse 30, wo ihnen auch ein Telefonanschluss zur Verfügung stand.⁷²⁶

Im September 1899 – mehr als 20 Jahre nach ihrem Scheiden von der Bühne – wurde ihr eine besondere Ehre zu Teil. Das Kaiser-Franz-Joseph-Theater in Berndorf wurde in Anwesenheit des Kaisers eröffnet. Die Innenarchitektur offenbarte sich erstmals der Öffentlichkeit und eines der Schauspielerportraits in der Galeriebrüstung zeigte Antonie Link als Mademoiselle Angot.⁷²⁷ Das Portrait ist bis heute im Theater erhalten.

1902 verabschiedete sich die Familie von der Inneren Stadt und zog in die Colloredogasse im 19. Wiener Gemeindebezirk,⁷²⁸ wo Antonie Link-Dessauer bis an ihr Lebensende wohnte.⁷²⁹

Am 2. Jänner 1916 ist Adolf Dessauer an einer Herzkrankheit gestorben⁷³⁰ und nur zwei Jahre später ihr jüngster Sohn Hans.⁷³¹

1931 erkrankte Antonie Link im 77. Lebensjahr an einer tödlichen Lungenentzündung und starb am 21. Mai des Jahres. Fünf Tage später fand die Einäscherung statt. Ihre Asche wurde sodann im Grab ab Zentralfriedhof⁷³² beigelegt.

⁷²² „Kleine Chronik“, in: *Die Presse. Abendblatt* 43/106 (18. April 1890), S. 5.

⁷²³ „Theater und Kunst“, in: *Neues Wiener Journal* 532 (19. April 1895), S. 6.

⁷²⁴ „Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 11044 (24. Mai 1895), S. 1.

⁷²⁵ „Kleine Chronik. Aus der Gesellschaft. Die Premieren“, in: *Extrapost. Montags-Zeitung* 14/716 (7. Oktober 1895), S. 3.

⁷²⁶ *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 38. Jahrgang, 2. Bd., Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1896, S. 157,

<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/75527>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁷²⁷ „Das Kaiser Franz Joseph-Theater in Berndorf“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 26/221 (28. September 1899), 9. Bogen.

⁷²⁸ *Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, 45. Jahrgang, 2. Bd., Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1903, S. 176,

<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/272214>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁷²⁹ *Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger*, 72. Jahrgang, 1. Bd., Wien: Österreichische Anzeigen-Gesellschaft A.G. 1931, S. 219,

<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/199507>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

⁷³⁰ Ausführlicher Nachruf siehe: „Adolf Dessauer“, in: *Neue Freie Presse. Nachmittagsblatt* 18450 (3. Jänner 1916), S. 9f.

⁷³¹ Nachruf siehe: „Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 19373 (2. August 1918), S. 7.

⁷³² Zentralfriedhof Wien | Tor I | Gruppe 50 | Reihe 58 | Grab 1.

Mentor⁷³⁷ genannt wurde. Sie erinnerten an Antonie Links schnellen Erfolg zu Beginn ihrer Karriere, an die Hochzeit mit Adolf Dessauer und an den darauffolgenden Rückzug ins Privatleben:

„Meteorgleich war ihr Aufstieg, wie ein Meteor entschwand sie dem Theaterhimmel. Aber ihr Name bleibt verzeichnet, rühmlich verzeichnet im Buche der Wiener Theatergeschichte.“⁷³⁸

Danach wurde es totenstill um die verstorbene Sängerin. 24 Jahre nach ihrem Tod wurde sie mit einer Ehrung durch die Stadt Wien bedacht: Mit einem Beschluss des Gemeinderatsausschusses für Kultur am 8. Juni 1955 wurde der Försterweg im 13. Wiener Gemeindebezirk in „Linkweg“ umbenannt.⁷³⁹

Conclusio

Wir befinden uns hier im letzten Kapitel dieser Arbeit und schwenken den Blick noch einmal zurück, um die Schwerpunkte der Arbeit aufzugreifen und miteinander vergleichend zu diskutieren. Warum war das Publikum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so begierig nach Hosenrollen? Was konnte diese Form von Transgender ausdrücken, das eine herkömmliche Besetzung nicht konnte? Und wie reagierte die Gesellschaft auf die Schauspielerin, die diese Transformation durchführte? Diese Fragen zogen sich wie ein roter Faden durch diese Arbeit und wurden sukzessive und von unterschiedlichen Seiten beleuchtet und erforscht.

Ohne Zweifel erfreute sich die Hosenrolle aufgrund ihres erotischen Reizes großer Beliebtheit. War doch das Damenbein im Alltag unter mehreren Rockschichten versteckt und für das Männerauge nicht sichtbar. Aber nicht allein die Darstellung des weiblichen Körpers, sondern darüber hinaus auch seine In-Szene-Setzung in unterschiedlichster Konstellation war anregend für das Publikum aus. So agierte die Hosenrolle nicht allein, sondern entfaltete im Zusammenspiel mit anderen Charakteren ihren Reiz. Zunächst in einem Ensemble von Hosenrollen, wie Wladimir und die Kadetten, der Herzog von Parthenay und die Pagen und Boccaccio und die Studenten. (Prinz Methusalem ist hier eine Ausnahme.) Die Sinnesberauschung erlebt ihre Potenzierung durch das Zur-Schau-Stellen des weiblichen Körpers in der Gruppe. Nebenbei sei

⁷³⁷ „Antonie Link-Dessauer“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 23954 (22. Mai 1931), S. 6.

⁷³⁸ Ebda.

⁷³⁹ Czeike, Felix: Art. „Linkweg“, in: Ders. (Hrsg.): *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4, Neuauflage (unveränderter Nachdruck der Erstauflage) Wien: Kremayr & Scheriau/Orac 2004, S. 71; online siehe: <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1114913>, letzter Zugriff: 4. Jänner 2016.

bemerkt, dass die Hosenrollen in der Gruppe noch eine ganz andere Bedeutung aufweisen. Durch die Darstellung der klassisch männlichen Bereiche des Militärs und des Hofes durch Frauen, wird das Militär/der Hof parodiert, belächelt und an seinem Zustand Kritik geübt.

Auch konkret die vier in dieser Arbeit beschriebenen Rollen zeigen auf, dass Hosenrollen mehrerlei erotisches Potential im intimen Zusammenspiel aufweisen. Wie alle vier Rollen zeigen, sind bei einer Annäherung an eine weiblichen Rolle sowohl heteroerotische Deutungen (der Mann, der durch eine Hosenrolle dargestellt wird, der auf eine Frau trifft) als auch homoerotische Deutungen (die Frau, die die Hosenrolle verkörpert, die auf eine Frau trifft) möglich. Die beiden Spielarten können noch dadurch gesteigert werden, dass sich die Hosenrolle zwischenzeitlich als Frau verkleidet. Gemeint ist eine doppelte Verkleidungsrolle (wie zum Beispiel in *Fatinitza* und *Der kleine Herzog*). Dann ist es der Hosenrolle nämlich möglich, in soziale Bereiche der Frau einzudringen, die ihr als Mann verwehrt geblieben wären. Außerdem sind Darstellungen von freundschaftlich körperlichen Annäherungen (wie beispielsweise eine Umarmung oder eine Nacht im selben Zimmer, etc.) auf der Bühne möglich, die Mann und Frau unmöglich wären. Diese körperlichen Annäherungen können nun wieder doppeldeutig aufgefasst werden. Trifft die als Frau verkleidete Hosenrolle auf einen Mann (wie zum Beispiel der Herzog von Parthenay auf Frimousse oder *Fatinitza* auf Kantschukoff), kann die Darstellung mit einer weiblichen Besetzung weitaus frivoler ausfallen als mit einer männlichen Besetzung. Würde hinter dem Herzog von Parthenay oder *Fatinitza* ein männlicher Schauspieler stecken, wäre die Annäherung an Frimousse oder Kantschukoff nicht den ästhetischen und moralischen Vorstellungen der damaligen Zeit entsprechend. Homosexualität war auf der Bühne wie auch im alltäglichen Leben verpönt. Würde die homoerotische Darstellung zweier Männer auf der Bühne den Zuseher auch erregen, so würden es gesellschaftliche Zwänge und Tabus unmöglich machen, diesem Reiz tatsächlich in der Öffentlichkeit des Theaters nachzugeben.

Die erotische Komponente kann aber nicht als einzige Ursache des Erfolgs der Hosenrolle angesehen werden. Es gibt weitere Facetten der Besetzung einer Rolle durch das andere Geschlecht, die auch bei den vier diskutierten Beispielen in unterschiedlicher Ausprägung vorhanden sind, die durchaus zu ihrer Beliebtheit beitragen. Zunächst ist die Hosenrolle nie lächerlich dargestellt – vielleicht das männliche Geschlecht parodisierend, aber nie sich selbst ins Lächerliche ziehend. Im Falle der Hosenrolle als

männliche Hauptrolle – wie es bei *Fatinitza*, Prinz Methusalem, dem Herzog von Parthenay und Giovanni Boccaccio der Fall ist – ist sie sogar der Held des Geschehens und somit auch Identifikationsperson für das Publikum. Der Protagonist macht innerhalb der Operette eine mehr oder weniger große Entwicklung durch. In den drei erst beschriebenen Rollen (Wladimir, Prinz Methusalem und der Herzog von Parthenay) ist es die Entwicklung vom durchtriebenen, romantischen Jüngling zum Ehemann. Wladimir erscheint mit seiner Verkleidung als *Fatinitza* tollkühn. Er ist für die Ehe aber erst bereit, nachdem er die Schlacht bei Sebastopol überlebt hat, auch optisch gereift ist und zum Major ernannt wurde. Seine Ausgangslage unterscheidet sich von Prinz Methusalem und dem Herzog von Parthenay insofern, als dass er sich seine Angebetete selbst ausgesucht hat. Prinz Methusalem hat zunächst mit dem Zwang, der ihn in die Ehe mit Pulcinella geführt hat, zu kämpfen. Vom trotzigem, stürmischem, aus der Etikette ausbrechenden jungen Mann entwickelt er sich bis zum Ende der Operette nicht nur zum Ehegatten (die Hochzeit wird schon am Ende des ersten Aktes gefeiert und die Ehe zu Beginn des zweiten Aktes vollzogen), sondern er geht auch aus der Revolution als Herrscher zweier Länder hervor. Auch hier in *Prinz Methusalem* ist der Seitenhieb gegen das Militär, dem am Ende quasi eine Frau vorsteht, und den Hofstaat, sowie gegen die Kleinstaaterei deutlich zu erkennen. Der Herzog von Parthenay wird faktisch gleich zu Beginn zum Ehemann. Doch auch er vollzieht einen Reifeprozess über kühne Verkleidungsspiele und durch die Schlacht, sodass er am Ende auch ideologisch als reifer Mann gelten kann. Die Entwicklung von Giovanni Boccaccio entspricht nicht ganz diesem Ausmaß. Aber auch er wächst vom schamlosen (Ehe-)Frauerverführer zumindest zum Verlobten mit Aussicht auf einen Professorenposten heran. Giovanni Boccaccio ist weitaus kühner und schamloser als die übrigen diskutierten Rollen. Seine Kritik wendet sich nicht in erster Linie gegen Politik und Militär, sondern gegen die Männlichkeit. Jeder Ehemann ist dazu da, um betrogen, jeder Mann, um gelinkt zu werden. Besonders dümmlich werden die Ehemänner der Damen seiner bzw. seiner Freunde Begierde dargestellt. Auch dieses Muster zieht sich durch die vier dargelegten Operetten. Die Hosenrolle überlistet die dümmlichen Männer, die meist der älteren Generation entstammen. Selbst jene Männer, die der Hosenrolle nahe stehen (Julian in *Fatinitza* bzw. Pietro und Leonetto in *Boccaccio*) können nicht den Erfolg des Protagonisten übertreffen. Julian von Goltz zum Beispiel ist der Motor hinter Wladimirs Agieren und beeinflusst die Handlung dramatisch. Doch er selbst geht leer aus –

abgesehen von Wladimirs und Lydias Dank. Giovanni Boccaccio benötigt einen solchen Motor nicht. Er selbst ist der zündende Funke hinter seinen Novellen. Pietro und Leonetto helfen ihm lediglich, seine Pläne durchzuführen. Sie sind Boccaccios Begleiter, in mancher Hinsicht vielleicht Handlanger, doch bekommen sie durch die Nähe zu Boccaccio auch einen Teil des Kuchens ab. Am Ende ist es aber Boccaccio, dessen Herzenswunsch in Erfüllung geht.

Am Ende ist es die Hosenrolle, die die Frau aus ihrer gesellschaftlich untergeordneten Rolle zieht und ins Rampenlicht stellt. Die Hosenrolle entledigt die Frau ihrer Rocksichten. Sie triumphiert über die Männerwelt und stellt das Patriachat auf den Kopf. Sie ist selbstbewusst, agiert zielgerichtet und lässt sich nicht beirren. Sie dominiert auch die Rock tragenden Frauenrollen, die ihre sozialen Konventionen noch nicht gesprengt haben. Am Ende ist die Hosenrolle die Befreiung der Frau.

Aber war die Gesellschaft in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts für diese Art der Befreiung der Frau bereit? Man könnte meinen, die Hosenrollendarstellerinnen wären als reines Lustobjekt degradiert und als Edelprostituierte behandelt worden. Doch entgegen dieses Vorurteils wurden Hosenrollendarstellerinnen in den Rezensionen anerkennend gelobt. Natürlich wird auch auf den erotischen Reiz aufmerksam gemacht – meist nicht ausdrücklich, aber durch kodierte Wortwendungen und Andeutungen – doch dieser Reiz wird der Schauspielerin attributiv lobend zuerkannt. Je weiter die Zeit voranschritt, desto weniger war das Publikum und mit ihm die Gesellschaft aufnahmefähig für diese Art der Darstellung der Frau. Immer weiter wurde die Hosenrolle von der Bühne verdrängt bis sie durch eine männliche Besetzung ersetzt wurde. Spätestens der Nationalsozialismus begrub das Phänomen Hosenrolle, das Jahrzehnte später wiederentdeckt werden musste. Erst in der jüngeren Musikgeschichte gibt es wieder Bemühungen, die Hosenrolle zu neuem Leben zu erwecken.

Die Hosenrolle kann jedoch nicht wieder auferstehen als solche, die sie einmal war. Die Gesellschaft, in der sie existierte, in der eine der erfolgreichsten Sängerinnen ihrer Zeit die Bühne verlassen musste, weil sie in den Stand der Ehe trat, gibt es nicht mehr. Das Phänomen trifft auf ein neues Gegenüber. Kunst besteht in einer ständigen Wechselwirkung zwischen dem Werk und seinen Rezipienten. Deswegen muss die Hosenrolle erst ihren neuen Platz und ihre neue Funktion im zeitgenössischen Publikum finden.

Anhang – Antonie Links belegte Auftritte

Legende

Theater

CT Carl-Theater

GST Grazer Stadttheater

MVS ... Musikvereinssaal

TAW .. Theater an der Wien

Quelle

ÖTM... Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel

TZA Wien, Theaterzettellarchiv des Österreichischen Theatermuseums

WB Wien, Wienbibliothek, C 4525, Theaterzettel

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1872-12-06	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1872-12-08	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1872-12-10	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1872-12-25	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	TAW	Zum Besten des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins "Concordia"	<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 8/355 (25. Dezember 1872), S. 8.
1873-01-01	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-02-05	Die Baronin, Gemahlin von Baron Gondremart	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 9/35 (5. Februar 1873), S. 8.
1873-02-08	Amoroso, ihr Page (Catarina Cornarina, des Dogen Gemalin)	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-02-09	Amoroso	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-02-10	Amoroso	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-02-12	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-02-14	Amoroso	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-02-15	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-16	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-17	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-02-18	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT	außerdem Besuch des Concordia-Balls („Vom ‚Concordia‘-Ball“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 26/49 (19. Februar 1873), S. 10.	ÖTM
1873-02-19	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-20	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-21	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-22	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-23	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-02-26	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 9/56 (26. Februar 1873), S. 8.
1873-02-28	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-03-02	Amoroso	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-03-04	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 9/62 (4. März 1873), S. 8.
1873-03-10	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-03-15	Henrik, Schiffskadet	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-16	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-17	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-18	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-19	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-20	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-21	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-22	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-23	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT	außerdem Auftritt bei Matinée bei Prof. Laufer: zwei Lieder von Schumann und Schubert und 1 Duett mit Kunstmäzen Dr. Eltz, in: „Matinée musicale bei Professor Laufer“, in: <i>Wiener Salonblatt</i> 4/13 (30. März 1873) S. 154.	ÖTM
1873-03-24	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-25	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-26	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-27	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-28	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-29	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-30	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-03-31	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-01	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-03	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-04-09	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-04-15	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-26	Schamyl, Pelzhändler	Schneeball	Offenbach	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-27	Schamyl	Schneeball	Offenbach	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-28	Schamyl	Schneeball	Offenbach	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-04-30	Schamyl	Schneeball	Offenbach	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-05-03	Konstanze, Tochter von Fr. Weber	Wolfgang und Konstanze	Suppé (arr.)	Charakterskizze mit Gesang	✗	CT	1. Vorstellung	Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/121 (3. Mai 1873), S. 8.
1873-05-04	Konstanze	Wolfgang und Konstanze	Suppé (arr.)	Charakterskizze mit Gesang	✗	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/122 (4. Mai 1873), S. 8.
1873-05-05	Konstanze	Wolfgang und Konstanze	Suppé (arr.)	Charakterskizze mit Gesang	✗	CT		„Theater für heute Abend“, in: Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.) 27/123 (5. Mai 1873), S. 8.
1873-05-06	Konstanze	Wolfgang und Konstanze	Suppé (arr.)	Charakterskizze mit Gesang	✗	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/124 (6. Mai 1873), S. 8.
1873-05-10	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-05-11	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-05-12	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-05-13	Rodrigo	Die schöne Spanierin	W. C. Löw	Komisches Liederspiel	✓	CT		ÖTM
1873-05-17	Prinz Leo, Sohn des Alexibus XXIV.	Confuxius IX	Delibes	Komische Operette	✓	CT		Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 17. Mai 1873.
1873-05-18	Prinz Leo	Confuxius IX	Delibes	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-05-23	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		„Theater für heute Abend“, in: Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.) 27/141 (23. Mai 1873), S. 8.
1873-05-25	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/143 (25. Mai 1873), S. 8.
1873-06-01	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-06-04	Cascadetto, öffentlicher Ausrufer	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-06-08	Cascadetto	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-06-10	Max, Matrose der Kriegsfregatte "Gladiator"	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT	neu einstudiert	ÖTM
1873-06-13	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-06-18	Cascadetto	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-06-20	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-06-22	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-06-23	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-06-24	Regine, Tochter des Cabriolo, Direktor einer Seiltänzertruppe und Inhaber eines Wachsfiguren-Kabinetts	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-06-26	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/174</i> (26. Juni 1873), S. 8.
1873-06-28	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		ÖTM
1873-07-01	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-03	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		ÖTM
1873-07-04	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/182</i> (4. Juli 1873), S. 8.
1873-07-05	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-06	Cascadetto	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-07-08	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		ÖTM
1873-07-11	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-22	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-24	Max "	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-25	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-07-26	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/204</i> (26. Juli 1873), S. 8.
1873-07-28	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		ÖTM
1873-07-30	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-01	Ganymed	Die schöne Galathee	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-02	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT	neu inszeniert	<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/211</i> (2. August 1873), S. 8.
1873-08-03	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/212</i> (3. August 1873), S. 8.
1873-08-04	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		„Theater für heute Abend“, in: <i>Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)</i> 27/213 (4. August 1873), S. 8.
1873-08-05	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/214</i> (5. August 1873), S. 8.
1873-08-06	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/215</i> (6. August 1873), S. 8.
1873-08-07	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/216</i> (7. August 1873), S. 8.
1873-08-08	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/217</i> (8. August 1873), S. 8.
1873-08-09	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftspose mit vergangener Musik	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/218</i> (9. August 1873), S. 8.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-08-10	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/219 (10. August 1873), S. 8.
1873-08-11	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		„Theater für heute Abend“, in: Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.) 27/220 (11. August 1873), S. 8.
1873-08-12	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/221 (12. August 1873), S. 8.
1873-08-13	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✕	CT		ÖTM
1873-08-15	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-16	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-17	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/226 (17. August 1873), S. 8.
1873-08-19	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✕	CT		ÖTM
1873-08-20	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/229 (20. August 1873), S. 8.
1873-08-21	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-22	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-23	Venus, Nympe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✕	CT		Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/232 (23. August 1873), S. 8.
1873-08-24	Cascadetto	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1873-08-25	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-26	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✕	CT		ÖTM
1873-08-28	Max "	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-08-29	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✕	CT		ÖTM
1873-08-30	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-08-31	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-01	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-02	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✕	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-09-03	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-04	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-09-05	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-07	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-08	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-09-09	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-10	Venus, Nymphe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/259 (10. September 1873), S. 8.</i>
1873-09-11	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-12	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-09-13	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-16	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-17	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-09-18	Venus, Nymphe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/257 (18. September 1873), S. 8.</i>
1873-09-19	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-22	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-23	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-09-25	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-09-26	Venus, Nymphe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/265</i> (26. September 1873), S. 8.
1873-09-27	Annamirl, Schwagerin	Die Schwagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/266</i> (27. September 1873), S. 8.
1873-09-28	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-09-29	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-10-01	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-10-02	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-10-03	Venus, Nymphe an einer unterirdischen Weinquelle	Tannhäuser	Binder	Zukunftsposse mit vergangener Musik	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/272</i> (3. Oktober 1873), S. 8.
1873-10-05	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1873-10-06	Annamirl	Die Schwagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1873-10-07	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-10-08	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/277</i> (8. Oktober 1873), S. 8.
1873-10-10	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-10-21	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	auf allerhöchstes Verlangen/anwesend: Sn. Maj. Der deutsche Kaiser, der Großherzog/die Großherzogin von Baden	ÖTM
1873-10-23	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-10-24	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1873-10-25	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✗	CT		<i>Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.) 27/294</i> (25. Oktober 1873), S. 8.
1873-10-26	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl- Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-10-28	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1873-10-30	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 9/299 (30. Oktober 1873), S. 8.
1873-11-03	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-11-06	Die Baronin	Pariser Leben	Offenbach	Burleske Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 9/305 (6. November 1873), S. 8.
1873-11-07	Regine	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✖	CT	auf allerhöchstes Verlangen/anwesend: Sn. Maj. Der deutsche Kaiser, der Großherzog/die Großherzogin von Baden	ÖTM
1873-11-15		-				MVS	Besuch des Künstlerabends	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 9/316 (18. November 1873), o.S.
1873-12-01	Zwei Unbekannte	Einst und jetzt	Brandl	Festspiel	✖	CT		„Theater für heute Abend“, in: <i>Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)</i> 27/329 (1. Dezember 1873), S. 8.
1873-12-02	Zwei Unbekannte	Einst und jetzt	Brandl	Festspiel	✖	CT		ÖTM
1873-12-02	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-12-06	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-12-07	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-12-10	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-12-12	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-12-13	Prinz Leo (Confusius), Roderigo (Schöne Spanierien)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✓	CT		ÖTM
1873-12-15	Donna Fiamina Wuprahall, Gattin von Flodvardo Quprahall, venezianischer Patrizier, Armenvater und Mitglied des Rathes der Zehn	Flodoardo Wuprahall	Konradin	Musikalische Burleske	✖	CT		„Theater für heute Abend“, in: <i>Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)</i> 27/342 (15. Dezember 1873), S. 8.
1873-12-16	Donna Fiamina Wuprahall	Flodoardo Wuprahall	Konradin	Musikalische Burleske	✖	CT		<i>Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)</i> 27/343 (16. Dezember 1873), S. 8.
1873-12-27	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1873-12-30	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-01-03	Mademoiselle Lange	Angot, die Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✖	CT	1. Vorstellung	Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 3. Jänner 1874.
1874-01-04	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1874-01-05	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1874-01-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1874-01-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1874-01-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1874-01-09	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1874-01-10	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1874-01-11	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1874-01-12	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1874-01-13	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1874-01-14	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1874-01-15	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1874-01-16	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	14. Vorstellung	ÖTM
1874-01-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1874-01-18	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1874-01-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1874-01-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1874-01-24	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	21. Vorstellung	ÖTM
1874-01-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	22. Vorstellung	ÖTM
1874-01-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	23. Vorstellung	ÖTM
1874-01-27	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	24. Vorstellung	ÖTM
1874-01-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	25. Vorstellung; Benefiz des Frl. Antonie Link	ÖTM
1874-01-30	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	27. Vorstellung	ÖTM
1874-01-31	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	28. Vorstellung	ÖTM
1874-02-01	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	29. Vorstellung	ÖTM
1874-02-02	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	30. Vorstellung	ÖTM
1874-02-04	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	32. Vorstellung	ÖTM
1874-02-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 10/36 (6. Februar 1874), S. 8.
1874-02-07		-				„Grünes Thor“, Josefstadt, Lerchenfederstr.	Teilnahme am Konzert der „Naßwalder“ beim „grünen Thor“: „Fräulein Link vom Carl-Theater sang mit Clavierbegleitung des Herrn Bossenberger mehrere Lieder und erntete rauschenden Beifall.“	„Vereins-Nachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3398 (10. Februar 1874), S. 5.
1874-02-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	36. Vorstellung	ÖTM
1874-02-09	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	37. Vorstellung	ÖTM
1874-02-10	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	38. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-02-11		-					Besuch des „Concordia“-Balls	„Der ‚Concordia‘-Ball“, in: <i>Beilage zu Nr. 759 der „Deutschen Zeitung“ vom 12. Februar 1874</i> 759 (12. Februar 1874), S. 5.
1874-02-12	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	40. Vorstellung	ÖTM
1874-02-15	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	43. Vorstellung	ÖTM
1874-02-16	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	44. Vorstellung	ÖTM
1874-02-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	45. Vorstellung	ÖTM
1874-02-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	47. Vorstellung	ÖTM
1874-02-20	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	48. Vorstellung	ÖTM
1874-02-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	49. Vorstellung	ÖTM
1874-02-23	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	51. Vorstellung	ÖTM
1874-02-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	53. Vorstellung	ÖTM
1874-02-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	54. Vorstellung	ÖTM
1874-02-27	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	55. Vorstellung	ÖTM
1874-02-28	Trinelle, eine elsässische Amme	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1874-03-01	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1874-03-02	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1874-03-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	56. Vorstellung	ÖTM
1874-03-04	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1874-03-05	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1874-03-07		-					Teilnahme am Begräbnis von Josef Röhring	„Wien, 9. März“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 27/68 (10. März 1874), S. 8.
1874-03-08	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1874-03-09	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1874-03-10	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-03-12	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-03-13	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✕	CT		ÖTM
1874-03-14		-				MVS	Auftritt am Künstler-Abend im Musikvereinssaal: Lieder von Schubert und Schumann und mit Frau Dustmann Duette (Essers <i>Im Rosenbusch die Liebe schlief</i> und Schumanns <i>Ländliches Lied</i>)	„Tagesneuigkeiten“, in: <i>Deutsche Zeitung. Abendblatt</i> 791 (16. März 1874), S. 1
1874-03-18		-					Auftritt am Geselligkeitsabend des Vereins „Ausdauer“	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 76 (18. März 1874), o. S.; und „Tagesneuigkeiten“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe</i> 77 (19. März 1874), S. 2.
1874-03-20	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-03-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-03-22	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-03-23	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-03-28	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-03-29	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-03-30	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-03-31		-				Blumensäle	Auftritt am Konzert des Ersten Wiener Lebensrettungsvereins in den Blumensälen	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Deutsche Zeitung. Morgenblatt</i> 806 (31. März 1874), S. 6; und „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 26/89 (31. März 1873), S. 8.
1874-04-05	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	60. Vorstellung	ÖTM
1874-04-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-04-08	Prinz Rafael, Sohn von Fürst Casimir, souveräner Beherrscher von Krippenhausen	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1874-04-10	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-04-13	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-04-14	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-04-15	Prinz Leo	Confuxius IX	Delibes	Komische Operette	✓	CT	Anwesenheit des Komponisten („Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 10/104 (16. April 1874), S. 5.)	ÖTM
1874-04-20	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-04-22	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-04-24	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-04-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-04-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-04-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-04-30	Crescenz	Die Bartholomäus-Nacht	Brandl	Ländliches Singspiel	✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1874-05-01	Crescenz	Die Bartholomäus-Nacht	Brandl	Ländliches Singspiel	✗	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1874-05-02	Crescenz	Die Bartholomäus-Nacht	Brandl	Ländliches Singspiel	✗	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1874-05-03	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-05-04	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-05-06	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-05-08	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-05-09	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-05-10	Preciosa, Zigeunerin	Preciosa	Carl Maria von Weber	Schauspiel	✗	CT		ÖTM
1874-05-13	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1874-05-14	Crescenz	Die Bartholomäus-Nacht	Brandl	Ländliches Singspiel	✗	CT		ÖTM
1874-05-15	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-05-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/137</i> (19. Mai 1874), S. 8.
1874-05-22	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-05-23	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		„Theater in Wien am 23. Mai“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 27/141 (23. Mai 1873), S. 10.
1874-05-24	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/142</i> (24. Mai 1874), S. 8.
1874-05-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		<i>Fremden-Blatt (Abend-Blatt) 28/143</i> (26. Mai 1874), S. 2.
1874-06-02	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1874-06-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-06-05	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-06-06	Pierre, ein Savoyarde	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT	neu inszeniert	ÖTM
1874-06-07	Pierre	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT		ÖTM
1874-06-08	Pierre	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT		ÖTM
1874-06-10	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-06-11	Pierre	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT		ÖTM
1874-06-12	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-06-16	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-06-18	Pierre	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT		ÖTM
1874-06-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1874-06-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-07-12						GST	Gastspiel im Grazer Stadttheater	<i>Grazer Volksblatt</i> 7/156 (12. Juli 1874), o.S.; „Theater und Kunst“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe</i> 10/190 (13. Juli 1874), S. 4; „Theater und Kunst“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe</i> 10/191 (14. Juli 1874), S. 3; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3551 (16. Juli 1874), S. 6f; „Stadttheater“, in: <i>Grazer Volksblatt</i> 7/160 (17. Juli 1874), S. 3; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 10/195 (18. Juli 1874), S. 5.
1874-07-13						GST	Gastspiel im Grazer Stadttheater	<i>a.a.O.</i>
1874-07-14						GST	Gastspiel im Grazer Stadttheater	<i>a.a.O.</i>
1874-07-15						GST	Gastspiel im Grazer Stadttheater	<i>a.a.O.</i>
1874-07-16						GST	Gastspiel im Grazer Stadttheater	<i>a.a.O.</i>
1874-07-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	Erstes Auftreten des Frl. Antonie Link nach ihrem Urlaube	ÖTM
1874-07-24	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-07-25	Mademoiselle Lange	Angot	Zaytz	Operette	✕	CT	neu inszeniert	ÖTM
1874-07-26	Mademoiselle Lange	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-07-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		ÖTM
1874-07-30	Annamirl, Schwoagerin	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✕	CT		ÖTM
1874-08-01	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	94. Vorstellung	ÖTM
1874-08-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	95. Vorstellung	ÖTM
1874-08-05	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	96. Vorstellung	ÖTM
1874-08-06	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1874-08-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	97. Vorstellung	ÖTM
1874-08-09	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	98. Vorstellung	ÖTM
1874-08-13	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	100. Vorstellung	ÖTM
1874-08-14	Philippine, Gattin von Hans Vorauer, Ortsrichter von Pottenstein	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✕	CT	„Wegen Unpäßlichkeit des Frl. Meierhoff singt Frl. Link die Parthie der ‚Philippine‘ in Meisterschuß (handschriftliche Notiz)“	ÖTM
1874-08-15	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	101. Vorstellung	ÖTM
1874-08-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	102. Vorstellung	ÖTM
1874-08-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	103. Vorstellung	ÖTM
1874-08-20	Max	Mannschaft an Bord	Zaytz	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1874-08-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	104. Vorstellung	ÖTM
1874-08-23	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	105. Vorstellung	ÖTM
1874-08-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT	106. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-08-27	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	107. Vorstellung	ÖTM
1874-08-29	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	108. Vorstellung	ÖTM
1874-09-01	Pierre	Die Frau Meisterin	Suppé	Komische Zauberoperette	✓	CT		ÖTM
1874-09-02	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	110. Vorstellung	ÖTM
1874-09-04	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	111. Vorstellung	ÖTM
1874-09-07	Cascadetto	Die Seufzerbrücke	Offenbach	Komische Oper	✓	CT		ÖTM
1874-09-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	113. Vorstellung	ÖTM
1874-09-09	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-09-10	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	114. Vorstellung	ÖTM
1874-09-11	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1874-09-13	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	123. Vorstellung	ÖTM
1874-09-15	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	116. Vorstellung	ÖTM
1874-09-16	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1874-09-17	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	126. Vorstellung	ÖTM
1874-09-18	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	117. Vorstellung	ÖTM
1874-09-22	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	119. Vorstellung	ÖTM
1874-09-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	120. zur Feier der Rückkehr der ersten österr. Ungar. Nordpol-Expedition und zum Besten des Fonds eines nationalen Ehrengeschenks an die Mitglieder derselben	ÖTM
1874-09-27	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	121. Vorstellung	ÖTM
1874-09-29	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	122. Vorstellung	ÖTM
1874-10-02	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1874-10-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	123. Vorstellung	ÖTM
1874-10-04	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	127. Vorstellung	ÖTM
1874-10-05	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	125. Vorstellung	ÖTM
1874-10-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	126. Vorstellung	ÖTM
1874-10-09	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	127. Vorstellung	ÖTM
1874-10-10	Emma, Tochter von Willner, Rechnungsoffizial	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1874-10-11	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1874-10-12	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	3. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-10-13	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1874-10-14	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1874-10-15	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1874-10-17	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1874-10-18	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1874-10-20	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1874-10-21	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1874-10-22	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1874-10-24	Emma	Mein Leopold	Konradin	Original Volksstück mit Gesang	✗	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1874-10-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	128. Vorstellung	ÖTM
1874-10-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	129. Vorstellung	ÖTM
1874-10-30	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	130. Vorstellung	ÖTM
1874-11-01	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	131. Vorstellung	ÖTM
1874-11-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	132. Vorstellung	ÖTM
1874-11-06	Bavolet, Kunsttischler, „Schönröschen“ Bräutigam	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1874-11-07	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1874-11-08	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1874-11-09	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1874-11-10	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1874-11-11	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1874-11-12	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1874-11-13	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1874-11-14	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	9. Vorstellung außerdem: Teilnahme am 1. Künstler-Abend (als Gast im Publikum)	ÖTM; <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 10/310 (11. November 1874), S. 8; und „Tagesneuigkeiten“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe</i> 10/314 (16. November 1874), S. 2.
1874-11-15	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1874-11-16	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1874-11-17	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1874-11-18	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/317</i> (18. November 1874), S. 8.
1874-11-21	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/320</i> (21. November 1874), S. 8.
1874-11-22	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	17. Vorstellung (möglicherweise ein Fehler am Theaterzettel, da A. Link vielleicht noch immer krank war)	ÖTM
1874-11-24	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	19. Vorstellung	ÖTM
1874-11-25	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	20. Vorstellung	ÖTM
1874-11-26	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	21. Vorstellung	ÖTM
1874-11-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	133. Vorstellung; Benefiz für Antonie Link	ÖTM; „Vom Theater“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/328</i> (29. November 1874), S. 5.
1874-11-29	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	134. Vorstellung	ÖTM
1874-11-30	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	135. Vorstellung	ÖTM
1874-12-02	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	23. Vorstellung	ÖTM
1874-12-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	136. Vorstellung	ÖTM
1874-12-05	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	24. Vorstellung	ÖTM
1874-12-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	137. Vorstellung	ÖTM
1874-12-08	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	25. Vorstellung	ÖTM
1874-12-10	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	26. Vorstellung	ÖTM
1874-12-11	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	138. Vorstellung	ÖTM
1874-12-20	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1874-12-22		-					Anreise nach Pest	„Tagesneuigkeiten“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 10/353</i> (24. Dezember 1874), S. 4; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes 10/354</i> (25. Dezember 187), o.S.
1874-12-23	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Deutsches Theater in Pest		a.a.O.
1874-12-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	139. Vorstellung	ÖTM
1874-12-29	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	140. Vorstellung; Benefiz des anwesenden Komponisten Charles Lecocq	ÖTM
1874-12-30						Blumensäle	Auftritt bei Silvesterfeier	„Tagesneuigkeiten“, in: <i>Deutsche Zeitung. Morgenblatt 1073</i> (29. Dezember 1874), S. 4; und <i>Beilage zur Deutschen Zeitung Nr. 1073 vom 29. Dezember 1874</i> 1073 (29. Dezember 1874), S. 5.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-01-01	Galathee (Schöne Galathee), Estana (Tromb-Alcazar)	Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters	Suppé (arr.)	Großes Quodlibet	✗	CT		ÖTM
1875-01-02	Pedro, in Boléro's Diensten (Don Boléro d'Alcarazas)	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1875-01-03	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1875-01-04	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1875-01-05	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1875-01-06	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1875-01-07	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1875-01-08	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1875-01-09	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1875-01-10	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1875-01-11	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1875-01-12	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1875-01-13	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1875-01-14	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1875-01-15	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	14. Vorstellung	ÖTM
1875-01-16	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1875-01-17	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1875-01-18	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1875-01-19	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1875-01-25	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	24. Vorstellung	ÖTM
1875-01-27	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	26. Vorstellung	ÖTM
1875-01-29	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	28. Vorstellung	ÖTM
1875-01-30	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	29. Vorstellung	ÖTM
1875-01-31	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	30. Vorstellung	ÖTM
1875-02-01	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	31. Vorstellung	ÖTM
1875-02-02	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	32. Vorstellung	ÖTM
1875-02-03	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	33. Vorstellung; außerdem: Besuch des Concordia-Balls	ÖTM; „Vom ‚Concordia‘-Balle“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 28/35 (4. Februar 1875), S. 7f; und „Ballchronik“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 11/35 (4. Februar 1875), o.S.
1875-02-04	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	34. Vorstellung	ÖTM
1875-02-05	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	34. Vorstellung	ÖTM
1875-02-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	141. Vorstellung	ÖTM
1875-02-11	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	35. Vorstellung	ÖTM
1875-02-12	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	37. Vorstellung	ÖTM
1875-02-13	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	38. Vorstellung	ÖTM
1875-02-14	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	142. Vorstellung	ÖTM
1875-02-16	Bavolet	Schönroschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	28. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-02-17	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	39. Vorstellung	ÖTM
1875-02-18	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-02-19	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	143. Vorstellung	ÖTM
1875-02-20						MVS	Auftritt bei Künstler-Abend im Musikvereinsaal: ein Lied von Gordigiani und der „Rose“ von Mercadante; und großes Duett aus Meyerbeers <i>Die Afrikanerin</i> mit Hofopernsänger Herrn Labatt	„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 28/54 (23. Februar 1875), S. 9; „Tagesneuigkeiten“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 11/54 (23. Februar 1875), S. 4; und „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3770 (23. Februar 1875), S. 7.
1875-02-23	?	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	?	Pest	unklar ist, ob die Vorstellung am 23. oder 24. Februar 1875 stattgefunden hat, und welche Rolle Antonie Link gespielt hat. Annahme: Prinz Rafael	„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3771 (24. Februar 1875), S. 6.
1875-02-24	?	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	?	Pest	unklar ist, ob die Vorstellung am 23. oder 24. Februar 1875 stattgefunden hat, und welche Rolle Antonie Link gespielt hat. Annahme: Prinz Rafael	a.a.O.
1875-02-25	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Linz		„Theater und Kunst“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe</i> 11/56 (25. Februar 1875), S. 3; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 25/57 (26. Februar 1875), o.S.
1875-03-06	Mademoiselle Lange	Angot, die Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✗	CT	144. Vorstellung	ÖTM
1875-03-09	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	29. Vorstellung	ÖTM
1875-03-11	Fräulein Schwarz, Erzieherin	Fräulein Schwarz	Suppé	Volksstück mit Gesang	✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1875-03-12	Fräulein Schwarz	Fräulein Schwarz	Suppé	Volksstück mit Gesang	✗	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1875-03-13	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	42. Vorstellung	ÖTM
1875-03-14	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	145. Vorstellung	ÖTM
1875-03-15	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-03-16	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	146. Vorstellung	ÖTM
1875-03-17	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	43. Vorstellung	ÖTM
1875-03-18	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	30. Vorstellung	ÖTM
1875-03-19	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	44. Vorstellung	ÖTM
1875-03-28	Nakahira, eine Sklavin	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1875-03-29	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1875-03-30	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	3. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-03-31	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1875-04-01	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1875-04-02	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1875-04-03	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1875-04-04	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1875-04-13	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1875-04-14	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1875-04-15	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	19. Vorstellung	ÖTM
1875-04-16	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	20. Vorstellung	ÖTM
1875-04-17	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	21. Vorstellung	ÖTM
1875-04-18	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	22. Vorstellung	ÖTM
1875-04-19	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	23. Vorstellung	ÖTM
1875-04-20	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	24. Vorstellung	ÖTM
1875-04-21	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	25. Vorstellung	ÖTM
1875-04-22	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	26. Vorstellung	ÖTM
1875-04-23	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	27. Vorstellung	ÖTM
1875-04-24	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	28. Vorstellung	ÖTM
1875-04-25	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	29. Vorstellung	ÖTM
1875-04-26	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	30. Vorstellung	ÖTM
1875-04-27	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	31. Vorstellung	ÖTM
1875-04-28	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✕	CT	32. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-04-29	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	33. Vorstellung	ÖTM
1875-05-02	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	36. Vorstellung	ÖTM
1875-05-05	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	39. Vorstellung	ÖTM
1875-05-06	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	40. Vorstellung	ÖTM
1875-05-07	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	41. Vorstellung	ÖTM
1875-05-08	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	42. Vorstellung	ÖTM
1875-05-08						Hotel Tauber	Auftritt beim Wohltätigkeitskonzert des <i>Gesangsvereins Wiener Liedgenossen</i> mit Liedern	„Vereinsnachrichten“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 11/130 (11. Mai 1875), o.S.
1875-05-09	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	43. Vorstellung	ÖTM
1875-05-10	Nakahira	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Suppé		✗	CT	44. Vorstellung	ÖTM
1875-05-12	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Deutsches königl. Landestheater in Prag		<i>Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung</i> 107 (12. Mai 1875), o.S.
1875-05-14	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	Deutsches königl. Landestheater in Prag		<i>Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung</i> 109 (14. Mai 1875), o.S.
1875-05-19	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	Deutsches königl. Landestheater in Prag		<i>Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung</i> 112 (19. Mai 1875), o.S.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-05-19	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	Deutsches königl. Landes-theater in Prag		Ebda.
1875-07-11						Casino	Auftritt mit Sologesang bei Wohltätigkeitskonzert vom Leseverein Mauer	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 28/192 (13. Juli 1875), S. 11; und „Localbericht“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3908 (13. Juli 1875), S. 6.
1875-07-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	148. Vorstellung	ÖTM
1875-07-18	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	149. Vorstellung	ÖTM
1875-07-20	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	46. Vorstellung	ÖTM
1875-07-23	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	47. Vorstellung	ÖTM
1875-07-24	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	31. Vorstellung	ÖTM
1875-07-25	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	32. Vorstellung	ÖTM
1875-07-27	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT	neu inszeniert	ÖTM
1875-07-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	150. Vorstellung	ÖTM
1875-07-30	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	33. Vorstellung	ÖTM
1875-07-31	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-08-01	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 11/211 (1. August 1875), S. 8.
1875-08-03	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	34. Vorstellung	ÖTM
1875-08-05	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	49. Vorstellung	ÖTM
1875-08-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Baden bei Wien		„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 3936 (10. August 1875), S. 6.
1875-08-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	151. Vorstellung	ÖTM
1875-08-10	Ganymed	Die schöne Galathee	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-08-16	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✗	CT		ÖTM
1875-08-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		ÖTM
1875-08-19	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✗	CT		ÖTM
1875-08-22	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	52. Vorstellung	ÖTM
1875-08-23	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	153. Vorstellung	ÖTM
1875-08-25	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	35. Vorstellung	ÖTM
1875-08-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	154. Vorstellung	ÖTM
1875-08-29	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	53. Vorstellung	ÖTM
1875-08-31	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-09-01	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	54. Vorstellung	ÖTM
1875-09-03	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	36. Vorstellung	ÖTM
1875-09-05	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT		ÖTM
1875-09-06	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	155. Vorstellung	ÖTM
1875-09-08	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	55. Vorstellung	ÖTM
1875-09-09	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1875-09-10	Mademoiselle Lange	Angot, die Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✗	CT	156. Vorstellung	ÖTM
1875-09-13	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✗	CT		ÖTM
1875-09-14	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	CT		ÖTM
1875-09-16	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	128. Vorstellung	ÖTM
1875-09-17	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-09-19	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	129. Vorstellung	ÖTM
1875-09-20	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	57. Vorstellung	ÖTM
1875-09-22	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-09-23	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	37. Vorstellung	ÖTM
1875-09-24	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	158. Vorstellung	ÖTM
1875-09-26	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-09-27	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	38. Vorstellung	ÖTM
1875-09-29	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-09-30	Pedro	Giroflè-Girofla	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	58. Vorstellung	ÖTM
1875-10-12	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1875-10-13	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	39. Vorstellung	ÖTM
1875-10-16	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1875-10-17	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1875-10-18	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1875-10-19	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1875-10-20	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	5. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-10-21	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1875-10-22	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1875-10-23	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1875-10-24	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1875-10-25	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1875-10-26	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1875-10-27	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1875-10-28	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1875-10-29	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	14. Vorstellung	ÖTM
1875-10-30	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1875-10-31	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1875-11-01	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT	158. Vorstellung	ÖTM
1875-11-02	Bavolet, Kunsttischler, „Schönröschen“ Bräutigam	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	40. Vorstellung zum Benefiz des Komponisten Jaques Offenbach	ÖTM
1875-11-03	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✖	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1875-11-11	Bavolet, Kunsttischler, „Schönröschen“ Bräutigam	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	41. Vorstellung	ÖTM
1875-11-11						Blumensäle	Auftritt bei der Festfeier des Schiller-Vereins <i>Die Glocke</i> mit <i>Hektors Abschied</i> von Schubert	„Localbericht“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4026 (9. November 1875), S. 6; und „Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 11/315 (14. November 1875), o.S.
1875-11-18						Preßburg	Gastspiel in Preßburg; Theater, Rolle und genaues Datum nicht eruierbar	„Theaterzeitung“, in: <i>Illustriertes Wiener Extrablatt</i> 4/318 (18. November 1875), S. 3f.
/1875-11-21						Temesvar	Gastspiel in Temesvar; Theater, Rolle und genaues Datum nicht eruierbar	„Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: <i>Illustriertes Wiener Extrablatt</i> 4/321 (21. November 1875), S. 4f.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1875-11-26	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	GST		„Theaterzeitung“, in: <i>Illustriertes Wiener Extrablatt</i> 4/325 (25. Novebmer 1875), S. 3f; und <i>Grazer Volksblatt</i> 8/271 (26. November1875), o.S.
1875-11-27	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	GST		„Theaterzeitung“, in: <i>Illustriertes Wiener Extrablatt</i> 4/325 (25. Novebmer 1875), S. 3f; und <i>Grazer Volksblatt</i> 8/272 (27. November1875), o.S.
1875-12-25	Henrik	Hundert Jungfrauen	Lecocq	Burleske Operette	✓	CT	46. Vorstellung	ÖTM
1875-12-26	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	42. Vorstellung	ÖTM
1875-12-28	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT		<i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 11/357 (28. Dezember 1875), S. 8.
1876-01-01	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	134. Vorstellung	ÖTM
1876-01-05	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff, Lieutenant eines tscherkessischen Regiments	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1876-01-06	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1876-01-07	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1876-01-08	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1876-01-09	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1876-01-10	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1876-01-11	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1876-01-12	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1876-01-13	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1876-01-14	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1876-01-15	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1876-01-16	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1876-01-17	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1876-01-18	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	14. Vorstellung	ÖTM
1876-01-19	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	15. Vorstellung zum Benefize des Frl. Antonie Link	ÖTM
1876-01-20	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1876-01-21	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1876-01-22	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1876-01-25	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	21. Vorstellung	ÖTM
1876-02-01	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	28. Vorstellung	ÖTM
1876-02-02	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	29. Vorstellung	ÖTM
1876-02-03	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	30. Vorstellung	ÖTM
1876-02-05							Teilnahme am Kostümfest in den Musikvereinssälen	Kohn, Julius: „Das Kostümfest“, in: <i>Morgen-Post</i> 26/38 (8. Jänner 1876), o.S.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1876-02-08	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	31. Vorstellung	ÖTM
1876-02-10	Bavolet, Kunsttischler, „Schönröschen“ Bräutigam	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	43. Vorstellung	ÖTM
1876-02-11	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	32. Vorstellung	ÖTM
1876-02-12						Bösendorfer Saal	Auftritt am Wohltätigkeitskonzert für den Mädchen-Unterstützungsverein mit Liedern von Robert Franz, Karl Goldmark, Felix Mendelssohn und aus Angot und Fatinitza	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe</i> 12/48 (18. Februar 1876), S. 5; und „Musikbriefe“, in: <i>Wiener Salonblatt</i> 7/8 (19. Februar 1876), S. 9.
1876-02-13	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	33. Vorstellung	ÖTM
1876-02-14	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	162. Vorstellung	ÖTM
1876-02-16	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	34. Vorstellung	ÖTM
1876-02-18	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	35. Vorstellung	ÖTM
1876-02-20	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	36. Vorstellung	ÖTM
1876-02-22	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	37. Vorstellung	ÖTM
1876-03-06	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	44. Vorstellung	ÖTM
1876-03-08	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	38. Vorstellung	ÖTM
1876-04-11	Eine fremde Dame	Eine verfolgte Unschuld	?	Original-Posse mit Gesang	✗	TAW		„Theater in Wien Dienstag den 11. April“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 29/100 (11. April 1876), S. 11; und „Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4177 (12. April 1876), S. 6.
1876-04-12								
1876-04-13								
1876-04-14								
1876-04-15								
1876-04-16								
1876-04-17								
1876-04-18								
1876-04-19								
1876-04-20								
1876-04-21								
1876-04-22								
1876-04-23								
1876-04-24								
1876-04-25								
1876-04-26								
1876-04-27								
1876-04-28								
1876-04-29								

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosenrolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1876-04-30		}				Carl-Schultze Theater in Hamburg	Gastspiel in Hamburg in <i>Angot</i> und <i>Fatinitza</i> . In welchen Rollen sie wann zu sehen war und wie lange sie sich dort genau aufhielt, ist unklar.	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 26/101 (12. April 1876), o.S.; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 29/111 (23. April 1876), S. 8; und „Theater und Kunstdnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4212 (18. Mai 1876), S. 6.
1876-05-01								
1876-05-02								
1876-05-03								
1876-05-04								
1876-05-05								
1876-05-06								
1876-05-07								
1876-05-08								
1876-05-09								
1876-05-10								
1876-05-11								
1876-05-12								
1876-05-13								
1876-05-14								
1876-05-15								
1876-05-16								
1876-05-17								
1876-05-18								
1876-05-19	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	39. Vorstellung	ÖTM
1876-05-21	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	40. Vorstellung	ÖTM
1876-06-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	163. Vorstellung	ÖTM
1876-06-10	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	45. Vorstellung	ÖTM
1876-06-12	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	46. Vorstellung	ÖTM
1876-06-14	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 14. Juni“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 29/162 (14. Juni 1876), S. 11.
1876-06-17	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	47. Vorstellung	ÖTM
1876-06-19	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	43. Vorstellung	ÖTM
1876-06-21	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1876-06-23	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	135. Vorstellung	ÖTM
1876-06-25	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	44. Vorstellung	ÖTM
1876-06-27	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	49. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1876-06-28	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1876-06-29	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1876-07-03	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	46. Vorstellung	ÖTM
1876-07-04	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	50. Vorstellung	ÖTM
1876-07-05	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✗	CT		ÖTM
1876-07-06	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	47. Vorstellung	ÖTM
1876-07-10	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	51. Vorstellung	ÖTM
1876-07-11	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	164. Vorstellung	ÖTM
1876-07-14	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	48. Vorstellung	ÖTM
1876-08-16	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	56. Vorstellung; Erstes Auftreten des Frl. Link nach ihrem Urlaub	ÖTM
1876-08-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	165. Vorstellung	ÖTM
1876-08-18	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	CT		ÖTM
1876-08-20	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	57. Vorstellung	ÖTM
1876-08-24	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	52. Vorstellung	ÖTM
1876-08-26	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	58. Vorstellung	ÖTM
1876-08-28	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	59. Vorstellung	ÖTM
1876-08-30	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		„Theater und Vergnügen in Wien am Mittwoch den 30. August 1876“ in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4315 (30. August 1876), S. 10.
1876-08-31	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	60. Vorstellung	ÖTM
1876-09-02	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	61. Vorstellung	ÖTM
1876-09-03	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	167. Vorstellung	ÖTM
1876-09-04	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	Fürstl. Lichtenstein'sches Schlosstheater in Feldsberg		ÖTM
1876-09-18	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	62. Vorstellung	ÖTM
1876-09-22	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	63. Vorstellung	ÖTM
1876-09-24	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	64. Vorstellung	ÖTM
1876-09-30	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	66. Vorstellung	ÖTM
1876-10-02	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	52. Vorstellung	ÖTM
1876-10-04	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	67. Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1876-10-06	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	CT		ÖTM
1876-10-22		}				Deutsches Theater in Pest		
1876-10-23						Deutsches Theater in Pest		
1876-10-24						Deutsches Theater in Pest		
1876-10-25						Deutsches Theater in Pest		
1876-10-26						Deutsches Theater in Pest	Gastauftritt in Pest; genaue Abreise und Auftrittsdaten unbekannt; außer eingetragener Rollen wiederholt in <i>Fatinitza</i> und <i>Angot</i> aufgetreten.	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4374 (28. Oktober 1876), S. 6.
1876-10-27						Deutsches Theater in Pest		
1876-10-28	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✗	Deutsches Theater in Pest		„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4377 (31. Oktober 1876), S. 6.
1876-10-29						Deutsches Theater in Pest		
1876-10-30	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	Deutsches Theater in Pest		„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 29/302 (1. November 1876), S. 9.
1876-10-30	Annamirl	Die Schwoagerin	Castelli	Posse mit Gesang	✗	Deutsches Theater in Pest		Ebda.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1876-11-01	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	68. Vorstellung	ÖTM
1876-11-04	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	69. Vorstellung	ÖTM
1876-11-06	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	136. Vorstellung	ÖTM
1876-11-08	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	70. Vorstellung	ÖTM
1876-11-11								
1876-11-12								
1876-11-13								
1876-11-14								
1876-11-15						Deutsches Theater in Pest	Gastauftritt in Pest; genaue Abreise aus Wien und Auftrittsdaten unbekannt; außer eingetragener Rolle als Helena in <i>Die schöne Helena</i> aufgetreten.	„Theater, Kunst und Literatur. Vom Theater“, in: <i>Morgen-Post</i> 26/320 (19. November 1876), o.S.
1876-11-16								
1876-11-17								
1876-11-18								
1876-11-19								
1876-11-20	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	Deutsches Theater in Pest		„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 26/223 (21. November 1876), o.S.
1876-11-22	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	71. Vorstellung	ÖTM
1876-11-23	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	54. Vorstellung	ÖTM
1876-11-25	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT	neu einstudiert	ÖTM
1876-11-27	Gräfin Dubarry und Manon, Bäuerin aus Bourbonnais	Die schöne Bourbonnaise	Corbés	Komische Operette	✗	CT		ÖTM
1876-11-30	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	168. Vorstellung	ÖTM
1876-12-02	Zanetto	Mandolinata	Paladilhe	Idylle	✓	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1876-12-03	Zanetto	Mandolinata	Paladilhe	Idylle	✓	CT	2. Vorstellung	ÖTM
1876-12-04	Zanetto	Mandolinata	Paladilhe	Idylle	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1876-12-05	Zanetto	Mandolinata	Paladilhe	Idylle	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1876-12-12	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	72. Vorstellung	ÖTM
1876-12-18	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	73. Vorstellung	ÖTM
1876-12-20	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette	✓	CT	55. Vorstellung	ÖTM
1876-12-26	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	74. Vorstellung	ÖTM
1876-12-30	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	75. Vorstellung	ÖTM
1877-01-03	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	1. Vorstellung unter persönlicher Leitung des Komponisten	WB

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-01-04	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 4. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/3 (4. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-05	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung unter persönlicher Leitung des Komponisten	WB
1877-01-06	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 6. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/5 (6. Jänner 1877), S. 10.
1877-01-07	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	kein Besetzungszettel vorhanden, angekündigt wird Prinz Methusalem -> Annahme: Auftritt	„Theater am Sonntag den 7. Jänner“, in: <i>Wiener Sonn- und Montags-Zeitung</i> 15/2 (7. Jänner 1877), S. 4.
1877-01-08	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	kein Besetzungszettel vorhanden, angekündigt wird Prinz Methusalem -> Annahme: Auftritt	„Theater in Wien Montag den 8. Jänner“, in: <i>Die Presse</i> 30/6 (8. Jänner 1877), S. 3.
1877-01-09	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 9. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/7 (9. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-10	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 10. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/8 (10. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-11	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 11. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/9 (11. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-12	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Freitag den 12. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/10 (12. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-13	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung zum Benefiz des Fräulein Antonie Link	TZA
1877-01-14	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	TZA
1877-01-15	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	kein Besetzungszettel vorhanden, angekündigt wird Prinz Methusalem -> Annahme: Auftritt	„Theater in Wien Montag den 15. Jänner“, in: <i>Die Presse</i> 30/13 (15. Jänner 1877), S. 4.
1877-01-16	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 16. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/14 (16. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-16						MVS	Besuch des „Balls des Clubs der Landwirthe“	<i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/14 (16. Jänner 1877), S. 10; und <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/16 (18. Jänner 1877), S. 9.
1877-01-17	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	15. Vorstellung	WB
1877-01-18	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 18. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/16 (18. Jänner 1877), S. 11.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-01-19	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Freitag den 19. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/17 (19. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-20	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 20. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/18 (20. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-21	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 21. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/19 (21. Jänner 1877), S. 10.
1877-01-22	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	20. Vorstellung	TZA
1877-01-23	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 23. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/21 (23. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-25	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 25. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/23 (25. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-26	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Freitag den 26. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/24 (26. Jänner 1877), S. 11.
1877-01-27	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 27. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/25 (27. Jänner 1877), S. 12.
1877-01-28	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 28. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/26 (28. Jänner 1877), S. 10.
1877-01-30	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	26. Vorstellung	TZA
1877-01-31	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 31. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/29 (31. Jänner 1877), S. 12.
1877-02-01	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 1. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/30 (1. Februar 1877), S. 12.
1877-02-02	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Freitag den 2. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/31 (2. Februar 1877), S. 10.
1877-02-03	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT	neu einstudiert	„Theater in Wien Samstag den 3. Februar“ in: <i>Die Presse</i> 30/32 (3. Februar 1877), S. 4.
1877-02-04	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT	neu einstudiert	„Theater in Wien Sonntag den 4. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/33 (4. Februar 1877), S. 10.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-02-05	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT	kein Besetzungszettel vorhanden. Ankündigung: Cassis Pascha: Annahme: Auftritt.	„Theater in Wien Montag den 5. Februar“ in: <i>Die Presse</i> 30/34 (5. Februar 1877), S. 4.
1877-02-06	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 6. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/35 (6. Februar 1877), S. 11.
1877-02-07	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 7. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/36 (7. Februar 1877), S. 12.
1877-02-09	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	76. Vorstellung	WB
1877-02-10	Trinelle	Cassis Pascha	Brandl	Posse mit Gesang	✗	CT		„Theater in Wien Samstag den 10. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/39 (10. Februar 1877), S. 11.
1877-02-17	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	1. Vorstellung	ÖTM
1877-02-18	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	2. Vorstellung	WB
1877-02-19	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	3. Vorstellung	WB
1877-02-20	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	4. Vorstellung	TZA
1877-02-21	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 21. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/50 (21. Februar 1877), S. 11.
1877-02-22	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 22. Februar“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/51 (22. Februar 1877), S. 12.
1877-02-23		}						
1877-02-24								
1877-02-25								
1877-02-26								
1877-02-27							Operation und Krankenstand aufgrund eines „Ballengeschwülsts“	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4490 (25. Februar 1877), S. 7.
1877-02-28								
1877-03-01								
1877-03-02								
1877-03-03								
1877-03-04								
1877-03-05	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater- und Kunstnachrichten“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/61 (4. März 1877), S. 9.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-03-07	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 7. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/64 (7. März 1877), S. 12.
1877-03-08	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT	16.	Wien, Bezirksmuseum Leopoldstadt, Theaterzettel, 8. März 1877.
1877-03-09	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Freitag den 9. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/66 (9. März 1877), S. 12.
1877-03-11	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 11. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/68 (11. März 1877), S. 10.
1877-03-12	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	Besetzungsangabe fehlt; Annahme: Antonie Link spielte Wladimir	„Theater in Wien Montag den 12. März“ in: <i>Die Presse</i> 30/69 (12. März 1877), S. 4.
1877-03-14	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 14. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/71 (14. März 1877), S. 12.
1877-03-15						Wien, Diana-saal	Auftritt mit einigen italienischen Liedern bei der Akademie zu Gunsten des Orchester-Direktors des Carltheaters W. C. Löw	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 27/74 (17. März 1877), o.S.
1877-03-16	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		„Theater in Wien Freitag den 16. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/73 (16. März 1877), S. 11.
1877-03-17						Stadt-theater Baden	Auftritt; Repertoire unklar	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 27/74 (17. März 1877), o.S.
1877-03-20	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 20. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/77 (20. März 1877), S. 12.
1877-03-21	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	80. Vorstellung	TZA
1877-03-27	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Dienstag den 27. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/84 (27. März 1877), S. 12.
1877-03-28	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 28. März“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/85 (28. März 1877), S. 12.
1877-04-06	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		„Theater in Wien Freitag den 6. April“ in: <i>Die Presse</i> 30/93 (6. April 1877), S. 10.
1877-04-07	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		„Theater in Wien Samstag den 7. April“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/94 (7. April 1877), S. 12.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-04-08	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 8. April“ in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/95 (8. April 1877), S. 10.
1877-04-10	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	82.	TZA
1877-04-11	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✕	CT		„Theater und Vergnügen in Wien am Mittwoch den 11. April 1877“ in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4534 (11. April 1877), S. 10.
1877-04-13	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	39.	WB
1877-05-07						Wallner Theater Berlin	Ankunft in Berlin für Proben	„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 27/125 (8. Mai 1877), o.S.
1877-05-08						Wallner Theater Berlin	Proben	
1877-05-09						Wallner Theater Berlin	Proben	
1877-05-10						Wallner Theater Berlin		
1877-05-11						Wallner Theater Berlin		
1877-05-12						Wallner Theater Berlin	Datum der Aufführungen unbekannt. Am ersten und letzten Abend: <i>Margot, die reiche Bäckerin</i> ; Weiters: <i>Die schöne Galathee</i> , <i>D'Schwagerin</i> , <i>Flotte Bursche</i> und <i>Leichte Cavalerie</i>	Theater und Kunst“, in: <i>Die Presse. Abendblatt</i> 30/117 (30. April 1877), S. 1f; und „Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: <i>Neuigkeits Welt-Blatt</i> 113 (18. Mai 1877), S. 5.
1877-05-13						Wallner Theater Berlin		
1877-05-14						Wallner Theater Berlin		
1877-05-15						Wallner Theater Berlin		
1877-05-16						Wallner Theater Berlin		

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-05-17						Wallner Theater Berlin		
1877-05-18						Wallner Theater Berlin		
1877-05-19						Wallner Theater Berlin		
1877-05-20						Wallner Theater Berlin		
1877-05-21						Wallner Theater Berlin		
1877-05-22						Wallner Theater Berlin		
1877-05-23						Wallner Theater Berlin		
1877-05-24						Wallner Theater Berlin		„
1877-05-25						Wallner Theater Berlin		
1877-05-26						Wallner Theater Berlin		
1877-05-27						Wallner Theater Berlin		
1877-05-28						Wallner Theater Berlin		
1877-05-29						Wallner Theater Berlin		
1877-05-30						Wallner Theater Berlin		

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-05-31						Wallner Theater Berlin		
1877-06-01						Wallner Theater Berlin		
1877-06-02						Wallner Theater Berlin		
1877-06-03						Wallner Theater Berlin		
1877-06-04						Wallner Theater Berlin		
1877-06-05						Wallner Theater Berlin		
1877-06-14	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	GST		„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Neue Freieocal-Anzeiger der „Presse“</i> 30/164 (17. Juni 1877), S. 9.
1877-06-16	Prinz Rafael	Die Prinzessin von Trapezunt	Offenbach	Komische Operette	✓	GST		<i>Grazer Volksblatt</i> 10/135 (16. Juni 1877), o.S.
1877-06-17	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	GST	3. Gastvorstellung	<i>Grazer Volksblatt</i> 10/136 (17. Juni 1877), o. S
1877-06-19	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✗	GST	4. Gastvorstellung	<i>Grazer Volksblatt</i> 10/137 (19. Juni 1877), o.S.
1877-06-20	Ganymed	Die schöne Galathea	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	GST		<i>Grazer Volksblatt</i> 10/138 (20. Juni 1877), o.S.
1877-06-20	Frinke	Flotte Bursche	Suppé	Komische Operette	✓	GST		<i>Grazer Volksblatt</i> 10/138 (20. Juni 1877), o.S.
1877-06-21	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	GST		<i>Grazer Volksblatt</i> 10/139 (21. Juni 1877), o.S.
1877-06-24	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Brünn	2. Gastvorstellung	„Kleine Chronik. Theater und Kunst“ in: <i>Die Presse. Abendblatt</i> 30/175 (28. Juni 1877), S. 3.
1877-07-19	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		TZA
1877-07-21	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		„Theater in Wien Samstag den 21. Juli“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/198 (21. Juli 1877), S. 12.
1877-07-23	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	83. Vorstellung	TZA
1877-07-25	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 25. Juli“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/202 (25. Juli 1877), S. 12.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Ho- sen- rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-07-27	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		„Theater in Wien Freitag den 27. Juli“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/204 (27. Juli 1877), S. 12.
1877-07-31	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	40. Vorstellung	TZA
1877-08-04	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 4. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/212 (4. August 1877), S. 11.
1877-08-06	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Montag den 6. August“, in: <i>Die Presse</i> 30/214 (6. August 1877), S. 4.
1877-08-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 8. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/216 (8. August 1877), S. 11.
1877-08-10	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✖	CT		„Theater in Wien Freitag den 10. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/218 (10. August 1877), S. 11.
1877-08-12	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 12. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/220 (12. August 1877), S. 11.
1877-08-13	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	CT		„Theater in Wien Montag den 13. August“, in: <i>Die Presse</i> 30/221 (13. August 1877), S. 4.
1877-08-15	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✖	CT		WB
1877-08-16	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 16. August“, in: <i>Die Presse</i> 30/224 (16. August 1877), S. 4.
1877-08-22	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 22. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/230 (22. August 1877), S. 12.
1877-08-24	Mademoiselle	Angot, Angot Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✖	CT		„Theater in Wien Freitag den 24. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/232 (24. August 1877), S. 11.
1877-08-28	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✖	Baden		„Theater, Kunst und Literatur“, in: <i>Morgen-Post</i> 27/237 2(9. August 1877), o.S.
1877-08-31	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✖	CT		„Theater in Wien Freitag den 31. August“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/239 (31. August 1877), S. 11.
1877-09-01	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 1. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/240 (1. September 1877), S. 12.
1877-09-03	Bavolet	Schönröschen	Offenbach	Komische Operette		CT		„Theater in Wien Montag den 3. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/242 (3. September 1877), S. 4.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-09-06	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 6. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/245 (6. September 1877), S. 11.
1877-09-08	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 8. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/247 (8. September 1877), S. 10.
1877-09-09	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	90. Vorstellung	TZA
1877-09-11	Mademoiselle	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		„Theater in Wien Dienstag den 11. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/250 (11. September 1877), S. 11.
1877-09-13	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Donnerstag den 13. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/252 (13. September 1877), S. 11.
1877-09-23	Mademoiselle	Angot	Lecocq	Operette	✗	CT		„Theater in Wien Sonntag den 23. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/262 (23. September 1877), S. 10.
1877-09-26	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 26. September“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/265 (26. September 1877), S. 11.
1877-10-01	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT		„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/266 (27. September 1877), S.10.
1877-10-03	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 3. Oktober“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/272 (3. Oktober 1877), S. 11.
1877-10-05	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	48. Vorstellung	WB
1877-10-17	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 17. Oktober“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/286 (17. Oktober 1877), S. 11.
1877-10-28	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 28. Oktober“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/297 (28. Oktober 1877), S. 10.
1877-10-29	Mademoiselle Lange	? Angot	Lecocq	Operette	✗	CT	kein Besetzungszettel vorhanden. Ankündigung: Angot, die Tochter der Halle: Annahme: Auftritt.	„Theater in Wien Montag den 29. Oktober“, in: <i>Die Presse</i> 30/298 (29. Oktober 1877), S. 4.
1877-10-31	Margot	Margot, die reiche Bäckerin	Offenbach	Komische Operette	✗	CT		„Theater in Wien Mittwoch den 31. Oktober“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/300 (31. Oktober 1877), S. 11.
1877-11-17						?	Antonie Link sang einige Lieder am Produktionsabend des Vereins „Die Naßwalder“	„Localbericht“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4754 (19. November 1877), S. 2; und „Vereins-Nachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/322 (22. November 1877), S. 11.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-12-07	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Freitag den 7. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/337 (7. Dezember 1877), S. 11.
1877-12-08	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Samstag den 8. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/338 (8. Dezember 1877), S. 10.
1877-12-09	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW	kein Besetzungszettel vorhanden. Ankündigung: Der Jahrmarkt von St. Laurent: Annahme: Auftritt.	„Theater am Sonntag den 9. December 1877“, in: <i>Wiener Sonn- und Montags-Zeitung</i> 15/101 (9. Dezember 1877), o.S.
1877-12-10	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater und Vergnügen in Wien am Montag den 10. December 1877“, in: <i>Neue Freie Presse.Morgenblatt</i> 4774 (10. Dezember 1877), S. 6.
1877-12-11	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Dienstag den 11. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/340 (11. Dezember 1877), S. 11.
1877-12-12	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Mittwoch den 12. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/341 (12. Dezember 1877), S. 10.
1877-12-13	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Donnerstag den 13. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/342 (13. Dezember 1877), S. 10.
1877-12-14	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Freitag den 14. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/343 (14. Dezember 1877), S. 11.
1877-12-15	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater in Wien Samstag den 15. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/344 (15. Dezember 1877), S. 12.
1877-12-16	Bamboche	Der Jahrmarkt von St. Laurent	Offenbach	Komische Operette	✓	TAW		„Theater und Vergnügen in Wien am Sonntag den 16. December 1877“, in: <i>Neue Freie Presse.Morgenblatt</i> 4780 (16. Dezember 1877), S. 6.
1877-12-19	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✗	TAW		„Theater in Wien Mittwoch den 19. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/348 (19. Dezember 1877), S. 10.
1877-12-20	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✗	TAW		„Theater in Wien Donnerstag den 20. December“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/349 (20. Dezember 1877), S. 10.
1877-12-24							Generalprobe zu <i>Der Verschwender</i>	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 30/352 (23. Dezember 1877), S. 9.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1877-12-25	Rosa, Kammermädchen bzw. Rosa, Weib des Tischlermeisters Valentin Holzwurm	Der Verschwender	Raimund/ Musik von Conradin Kreutzer	Original-Zaubermärchen mit Gesang	✗	Wiener Stadt- Theater	Zum Besten des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins „Concordia“	„Theater und Vergnügen in Wien am Dienstag den 25. December 1877“, in: <i>Neue Freie Presse. Morgenblatt</i> 4789 (25. Dezember 1877), S. 11.
1878-01-06	Rosa, Kammermädchen bzw. Rosa, Weib des Tischlermeisters Valentin Holzwurm	Der Verschwender	Raimund/ Musik von Conradin Kreutzer	Original-Zaubermärchen mit Gesang	✗	TAW		„Theater in Wien Sonntag den 6. Jänner“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/6 (6. Jänner 1878), S. 10.
1878-02-05						Bösen- dorfer Saal	Konzert von Ignaz Lasner, Cellist	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local- Anzeiger der „Presse“</i> 31/31 (31. Jänner 1878), S. 11.
1878-02-11						MVS	Teilnahme am Kostümfest im Musikverein	„Costumirte Langweile“, in: <i>Morgen-Post</i> 28/41 (11. Februar 1878), o.S.
1878-03-08						„Grü- nes Thor“, Josef- stadt, Lerchen federstr	Auftritt bei Musikalisch- declamatorischer Soirée: Aus dem spanischen Liederbuch <i>Klinge mein Pandero</i> von Rubinstein und <i>La Rosa</i>	<i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/64 (6. März 1878), S. 12.
1878-05-07	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	Land- schaftl. Theater in Linz		<i>Tages-Post</i> 14/105 (7. Mai 1878), S. 4.
1878-05-08	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✗	Land- schaftl. Theater in Linz		<i>Tages-Post</i> 14/106 (8. Mai 1878), S. 4.
1878-05-10	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✗	Land- schaftl. Theater in Linz		<i>Tages-Post</i> 14/108 (10. Mai 1878), S. 4.
1878-05-11	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	Land- schaftl. Theater in Linz		<i>Tages-Post</i> 14/109 (11. Mai 1878), S. 3.
1878-05-11	Frinke	Flotte Bursche	Suppé		✓	Land- schaftl. Theater in Linz		<i>Tages-Post</i> 14/109 (11. Mai 1878), S. 3.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1878-05-12	Mademoiselle Lange	Angot, die Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✖	Land-schaftl. Theater in Linz		„Vergnügungs-Anzeiger“, in: <i>Tages-Post</i> 14/110 (12. Mai 1878), S. 4.
1878-05-28	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	Landes-Theater in Graz		<i>Grazer Volksblatt</i> 11/122 (28. Mai 1878), o.S.
1878-07-14		}						
1878-07-15								
1878-07-16								
1878-07-17							Gastspiele zuerst in Franzensbad, dann in Karlsbad; genaue Daten und Stücke sind nicht eruierbar	„Touristen-Briefe“, in: <i>Beilage zum „Prager Tagblatt“</i> Nr. 193 2/193 (14. Juli 1878), S. 6; und „Correspondenzen“, in: <i>Beilage zum „Prager Tagblatt“</i> Nr. 200 2/200 (21. Juli 1878), S. 5f.
1878-07-18								
1878-07-19								
1878-07-20								
1878-07-21								
1878-08-11	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	Teplitz-Schönau	erstes Gastspiel	„Local- und Provinzial-Revue“, in: <i>Teplitz-Schönauer Anzeiger</i> 18/31 (3. August 1878), S. 4.
1878-08-11	Mademoiselle Lange	Angot	Lecocq	Operette	✖	Teplitz-Schönau	zweites Gastspiel	„Local- und Provinzial-Revue“, in: <i>Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“</i> 18/32 (10. August 1878), S. 125.
1878-08-13	Helena	Die schöne Helena	Offenbach	komische Oper	✖	Teplitz-Schönau	drittes Gastspiel	„Local- und Provinzial-Revue“, in: <i>Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“</i> 18/32 (10. August 1878), S. 125.
1878-08-14	Ganymed	Die schöne Galathe	Suppé	Komisch-mythologische Operette	✓	Teplitz-Schönau	nicht genau eruierbar, welche Rollen an welchen der beiden Tage gespielt wurden	„Theater“, in: <i>Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“</i> 18/33 (17. August 1878), S. 130f.
1878-08-15	Frinke	Flotte Bursche	Suppé		✓	Teplitz-Schönau	nicht genau eruierbar, welche Rollen an welchen der beiden Tage gespielt wurden	„Theater“, in: <i>Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“</i> 18/33 (17. August 1878), S. 130f.
1878-08-28						Saal im Hotel „zur Stadt Wien“	Konzert des Pianisten Gustav Geiringer: Antonie Link sang solo und mit Herrn Nawiasky das <i>Schwalbenduett</i> aus Thomas' <i>Mignon</i> und das <i>Duett</i> aus Nicolai's <i>Heimkehr des Verbannten</i>	„Theater- und Kunstnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/239 (1. September 1878), S. 8f.

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1878-08-29							lt. <i>Presse</i> am 28. August 1878 hat oben genanntes Konzert am 29. August 1878 stattgefunden	„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/235 (28. August 1878), S. 11.
1878-09-30	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	63. Vorstellung; Erstes Auftreten des Fräuleins Antonie Link	ÖTM
1878-10-02	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	108. Vorstellung	ÖTM
1878-10-08	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	64. Vorstellung	ÖTM
1878-10-11	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	65. Vorstellung	ÖTM
1878-10-27	Mademoiselle Lange	Angot, die Tochter der Halle	Lecocq	Operette	✗	CT	kein Besetzungszettel für Nachmittags-Vorstellung vorhanden; Ankündigung: Angot -> Annahme: Auftritt	„Theater in Wien Sonntag den 27. October“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/295 (27. Oktober 1878), S. 11.
1878-11-03	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	109. Volkstümliche Vorstellung	ÖTM
1878-11-09	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Samstag den 9. November“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/308 (9. November 1878), S. 12.
1878-11-10	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	110. Volkstümliche Vorstellung	ÖTM
1878-11-10	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT		„Theater in Wien Sonntag den 10. November“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/309 (10. November 1878), S. 10.
1878-11-11	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1878-11-12	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1878-11-13	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1878-11-16	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	8. Vorstellung	ÖTM
1878-11-17	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	9. Vorstellung	ÖTM
1878-11-18	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1878-11-19	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1878-11-20	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1878-11-23	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1878-11-27	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1878-11-29	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1878-12-01	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	111. Vorstellung	ÖTM
1878-12-04	Bavolet	Schönrröschchen	Offenbach	Komische Operette		CT	64. Vorstellung; neu inszeniert	ÖTM
1878-12-06	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1878-12-07	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Nestroy-Feier im Carl-Theater; Sängerin im <i>Polka-Quartett</i> und des <i>Guillaume-Walzern</i> , beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM; „Theater- und Kunstdnachrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/337 (8. Dezember 1878), S. 8f.
1878-12-08	Prinz Methusalem	Prinz Methusalem	Strauss	Komische Operette	✓	CT	66. Volkstümliche Vorstellung	ÖTM

Datum	Rolle	Stück	Komponist	Genre	Hosen-rolle	Theater	Anmerkungen	Quelle
1878-12-08	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Sängerin im Polka-Quartett und des Guillaume-Walters, beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM
1878-12-09	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Sängerin im Polka-Quartett und des Guillaume-Walters, beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM
1878-12-10	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Sängerin im Polka-Quartett und des Guillaume-Walters, beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM
1878-12-11	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Sängerin im Polka-Quartett und des Guillaume-Walters, beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM
1878-12-15	Sängerin	Der böse Geist Lumpacivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt	Müller	Zauberposse mit Gesang	✗	CT	Sängerin im Polka-Quartett und des Guillaume-Walters, beides von Franz v. Suppé; aufgeführt im 2. Akt	ÖTM
1878-12-20						Bösendorfer Saal	Lieder; Konzert der Pianistin Ilona Eibenschütz aus Pest	„Theater- und Kunstinrichten“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/348 (19. Dezember 1878), S. 9.
1878-12-29	Herzog von Parthenay	Der kleine Herzog	Lecocq	Komische Operette	✓	CT	20. Volksthümliche Vorstellung	ÖTM
1879-01-05	Philippine	Der Meisterschuß von Pottenstein	Zaytz	Operette	✗	CT		ÖTM
1879-01-26	Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff	Fatinitza	Suppé	Komische Operette	✓	CT	112. Volksthümliche Vorstellung	ÖTM
1879-02-01	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	1. Vorstellung	„Theater in Wien Samstag den 1. Februar“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/32 (1. Februar 1879), S. 12.
1879-02-02	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	2. Vorstellung	„Theater in Wien Sonntag den 2. Februar“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/33 (2. Februar 1879), S. 10.
1879-02-03	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	3. Vorstellung	ÖTM
1879-02-04	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	4. Vorstellung	ÖTM
1879-02-05	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	5. Vorstellung	ÖTM
1879-02-06	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	6. Vorstellung	ÖTM
1879-02-07	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	7. Vorstellung	ÖTM
1879-02-08	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	8. Vorstellung	„Theater in Wien Samstag den 8. Februar“, in: <i>Local-Anzeiger der „Presse“</i> 31/38 (8. Februar 1879), S. 12.
1879-02-09	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	9. Vorstellung	ÖTM

1879-02-10	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	10. Vorstellung	ÖTM
1879-02-11	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	11. Vorstellung	ÖTM
1879-02-12	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	12. Vorstellung	ÖTM
1879-02-13	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	13. Vorstellung	ÖTM
1879-02-14	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	14. Vorstellung	ÖTM
1879-02-15	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	15. Vorstellung	ÖTM
1879-02-16	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	16. Vorstellung	ÖTM
1879-02-17	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	17. Vorstellung	ÖTM
1879-02-18	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	18. Vorstellung	ÖTM
1879-02-19	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	19. Vorstellung	ÖTM
1879-02-20	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	20. Vorstellung	ÖTM
1879-02-21	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	21. Vorstellung	ÖTM
1879-02-22	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	22. Vorstellung	ÖTM
1879-02-23	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	23. Vorstellung	ÖTM
1879-02-24	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	24. Vorstellung	ÖTM
1879-02-25	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	25. Vorstellung	ÖTM
1879-02-26	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	26. Vorstellung	ÖTM
1879-02-27	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	27. Vorstellung	ÖTM
1879-02-28	Giovanni Boccaccio	Boccaccio	Suppé	Komische Operette	✓	CT	28. Vorstellung; Letztes Auftreten des Fräuleins Antonie Link	ÖTM

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1: Das Carl-Theater um die Jahrhundertwende (aus: Wienbibliothek, Sign. I.N. 235.574).....	9
Abbildung 2: Geburtsmatrike von Antonie Link im Geburtenbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Budapest (aus: Sign. Hungarian Jewish Museum and Archives, H Birth register of Budapest, page 203, 1855 102).....	19
Abbildung 3: A. Link als Engländer in <i>Flotte Bursche</i> (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums Sign. FS_PK71762).....	23
Abbildung 4: A. Link als Frinke in <i>Flotte Bursche</i> (aus: Bildarchiv der ÖNB Sign. 4320:B(8)).....	23
Abbildung 5: Skizze von Catarina Cornarina und ihren Verehrern – ganz rechts: Antonie Link in der Hosenrolle des Amoroso (aus: Illustriertes Wiener Extrablatt 2/43 (13. Februar 1873), S. 4)...	29
Abbildung 6: Antonie Link auf dem Titelblatt des Satiremagazins <i>Die Bombe</i> (aus: <i>Die Bombe</i> 3/13 (23. März 1873), Titelblatt).....	30
Abbildung 7: Besetzungsübersicht von <i>Mannschaft an Bord</i> ; graue Markierung: Hosenrollen, (aus: <i>Fremden-Blatt. Morgen-Blatt</i> 27/158 (10. Juni 1873), S. 8).....	34
Abbildung 8: Besetzung von <i>Historisch-additionelle Ausstellung des Carl-Theaters</i> (Hosenrollen in Fettdruck); aus: Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel vom 30. August 1873, transkribiert von der Verfasserin.....	36
Abbildung 9: Bezüge der Schauspieler/innen am Burgtheater, Hofoperntheater, Stadttheater, Carl-Theater und Theater an der Wien (aus: „Die Gagen an den Wiener Theatern“, in: <i>Beilage des Neuen Fremden-Blattes</i> 11/135 (16. Mai 1875), o. S.).....	50
Abbildung 10: A. Link als Fatinitza in <i>Fatinitza</i> (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums, Sign. FS_PK228637).....	60
Abbildung 11: A. Link als Wladimir in <i>Fatinitza</i> (aus: Wienbibliothek, Sign. Fb I.N. 299.672).	60
Abbildung 12: Anmerkung Suppés in Partitur, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 34v.....	76
Abbildung 13: Artikel über Antonie Links Werbung für Anti-Pickel-Creme, (aus: „Tagesneuigkeiten“, in: <i>Morgen-Post</i> 26/94 (5. April 1876), o. S.).....	80
Abbildung 14: A. Link als Prinz Methusalem (aus: Bildarchiv der ÖNB, Sign. Pf 4320:C(6E)).....	89
Abbildung 15: Antonie Link als Herzog von Parthenay in <i>Der kleine Herzog</i> (aus: Fotosammlung des Österr. Theatermuseums, Sign. FS_PK228640).....	116
Abbildung 16: Antonie Link als Giovanni Boccaccio in <i>Boccaccio</i> (aus: Bildarchiv der ÖNB Sign. Pf 4320:C(14)).....	139
Abbildung 17: Suppé: <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 13 Couplet, Anmerkungen von Franz von Suppé, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 192r.....	149
Abbildung 18: Eintrag der Eheschließung von Antonie Link und Adolf Dessauer im Trauungsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A VIE IKG I BUCH MA TRAUUNGSBUCH I. Bezirk (Innere Stadt) 207).....	159
Abbildung 19: Eintrag der Geburt des ersten Sohnes Ernst Dessauer am 10. Oktober 1881 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A VIE IKG I BUCH MA GEBURTSBUCH 35).....	160

Abbildung 20: Eintrag der Geburt des zweiten Sohnes Wilhelm Dessauer am 11. Oktober 1882 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A VIE IKG I BUCH MA GEBURTSBUCH 35).	161
Abbildung 21: Eintrag der Geburt des dritten Sohnes Hans Dessauer am 26. Mai 1886 im Geburtsbuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A VIE IKG I BUCH MA GEBURTSBUCH 37).	161
Abbildung 22: Eintrag Antonie Links im Sterbebuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien am 21. Mai 1931 (aus: Sign. Matrikenamt der IKG Wien, A VIE IKG I BUCH MA STERBEBUCH 157).	163
Abbildung 23 Grab der Familie Dessauer am Zentralfriedhof Wien; Copyright: Julia Groß.	163

Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 3 <i>Traumlied</i> , transkribiert von der Verfasserin, Wienbibliothek, MH-6885, fol. 41r.....	65
Notenbeispiel 2: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 3 <i>Traumlied</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 40v.....	65
Notenbeispiel 3: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 7 <i>Duettino</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 72r–72v.....	67
Notenbeispiel 4: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 6 <i>Entree des Generals</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 67v.....	68
Notenbeispiel 5: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 9 <i>Schlitten-Arie</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 86r.....	69
Notenbeispiel 6: Ausschnitt aus Auppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 9 <i>Schlitten-Arie</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 91v.....	69
Notenbeispiel 7: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 10 <i>Quartett</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 97r.....	70
Notenbeispiel 8: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 10 <i>Quartett</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 102v.....	71
Notenbeispiel 9: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 1. Akt, Nr. 10 <i>Quartett</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 107r.....	71
Notenbeispiel 10: Offenbarungs-Motiv aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 2. Akt, Nr. 16 <i>Duett</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 165r–166r.....	73
Notenbeispiel 11: Streicherbegleitung aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 3. Akt, Nr. 23 <i>Terzett</i> , Wienbibliothek, MH-6885, fol. 256r.....	75
Notenbeispiel 12: Ausschnittes aus Strauss: <i>Prinz Methusalem</i> , 3. Akt, Nr. 18 <i>Generalslied</i> , Wienbibliothek, M-6163, S. 536.....	100
Notenbeispiel 13: Ausschnitt aus Strauss: <i>Prinz Methusalem</i> , Nr. 18 <i>Generalslied</i> , Wienbibliothek, M-6163, S. 538f.....	101
Notenbeispiel 14: Ausschnitt aus Strauss: <i>Prinz Methusalem</i> , 3. Akt, Nr. 20 <i>Walzer</i> , Wienbibliothek, M-6163, S. 549.....	101
Notenbeispiel 15: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 1. Akt, Nr. 4, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 69–84.....	121
Notenbeispiel 16: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 1. Akt, Nr. 8, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 95–103.....	122
Notenbeispiel 17: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 2. Akt, Nr. 12, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 47–51.....	123
Notenbeispiel 18: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 2. Akt, Nr. 12, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 106–109.....	123
Notenbeispiel 19: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 2. Akt, Nr. 13, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 5–9.....	124
Notenbeispiel 20: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 3. Akt, Nr. 19, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 5–13.....	126
Notenbeispiel 21: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 19–23.....	126

Notenbeispiel 22: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 46–49.....	127
Notenbeispiel 23: Ausschnitt aus Lecocq: <i>Der kleine Herzog</i> , 3. Akt, Nr. 20, Klavierauszug, Wienbibliothek, M59928, Tk. 144ff.....	127
Notenbeispiel 24: Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 3 <i>Duell</i> , Phrase A, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 77v.....	142
Notenbeispiel 25: Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 3 <i>Duell</i> , Phrase B, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 77v.....	142
Notenbeispiel 26: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 3 <i>Duell</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 79v.....	142
Notenbeispiel 27: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 4 <i>Lied Boccaccios</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 88v–89r.....	144
Notenbeispiel 28: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 3. Akt, Nr. 23 <i>Terzett</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 265r–266r.....	144
Notenbeispiel 29: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 4 <i>Lied Boccaccios</i> , Streicherbegleitung, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 88v.....	145
Notenbeispiel 30: Ausschnitt aus Suppé: <i>Fatinitza</i> , 3. Akt, Nr. 23 <i>Terzett</i> , Streicherbegleitung, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 265–265v.....	145
Notenbeispiel 31: Ausschnitt aus Suppé, <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 15 <i>Finale II</i> , Begleitung Boccaccios durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 201.....	150
Notenbeispiel 32: Ausschnitt aus Suppé, <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 15 <i>Finale II</i> , Begleitung Lotteringhis durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 202v–203r.....	151
Notenbeispiel 33: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 15 <i>Finale II</i> , Begleitung Leonettos und Peronellas durch die Streicher, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 209r–209v.....	151
Notenbeispiel 34: Ausschnitt aus Suppé, <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 15 <i>Finale II</i> , Boccaccios transponiertes Zitat aus Nr. 6 <i>Lied</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 238v–239r.....	153
Notenbeispiel 35: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 1. Akt, Nr. 6 <i>Lied</i> , Refrain, Wienbibliothek, MH-6879, fol. 98r–98v.....	153
Notenbeispiel 36: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 15 <i>Finale II</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 239v.....	153
Notenbeispiel 37: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 2. Akt, Nr. 12 <i>Brief-Terzett</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 178v–179r.....	154
Notenbeispiel 38: Ausschnitt aus Suppé: <i>Boccaccio</i> , 3. Akt, Nr. 18 <i>Duettino</i> , Wienbibliothek, MH-6879, fol. 264r.....	155

Verzeichnis der Grafiken

Grafik 1: Absolute Tonanzahl gesungen von Wladimir/Fatinitza.	64
Grafik 2: Nr. 3 <i>Traumlied</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	66
Grafik 3: Nr. 4 <i>Reporterlied</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	66
Grafik 4: Nr. 7 <i>Duettino</i> , Wladimir: Tonhöhen.	66
Grafik 5: Nr. 9 <i>Schlitten-Arie</i> , Wladimir: Tonhöhen.	66
Grafik 6: Nr. 10 <i>Quartett</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	66
Grafik 7: Nr. 11 <i>Finale</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	66
Grafik 8: Nr. 16 <i>Duett</i> , Wladimir: Tonhöhen.	67
Grafik 9: Nr. 17 <i>Sextett</i> , Wladimir: Tonhöhen.	67
Grafik 10: Nr. 23 <i>Terzett</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	67
Grafik 11: Nr. 24 <i>Finale</i> , Wladimir: Tonhöhen.....	67
Grafik 12: Vergleich der Tonumfänge von Wladimir und Lydia (prozentuell).	77
Grafik 13: Nr. 10 <i>Quartett</i> : Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Wladimir und Lydia (prozentuell).	77
Grafik 14: Nr. 11 <i>Finale</i> : Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Wladimir und Lydia (prozentuell).	77
Grafik 15: Absolute Tonanzahl gesungen von Prinz Methusalem.	92
Grafik 16: Nr. 4 <i>Chor</i> , Ensemble und Couplets, Prinz Methusalem: Tonhöhen.	92
Grafik 17: Nr. 5 <i>Duett</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.	92
Grafik 18: Nr. 6 <i>Ensemble</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.	92
Grafik 19: Nr. 7 <i>Finale</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.....	92
Grafik 20: Nr. 10 <i>Duett</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.	92
Grafik 21: Nr. 13 <i>Finale</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.....	92
Grafik 22: Nr. 18 <i>Generalslied</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.....	92
Grafik 23: Nr. 20 <i>Walzer</i> , Prinz Methusalem: Tonhöhen.	92
Grafik 24: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Prinz Methusalem und Pulcinella (prozentuell) in Nr. 5 <i>Duett</i>	95
Grafik 25: Vergleich der verwendeten Tonhöhen (prozentuell) von Prinz Methusalem und Pulcinella in Nr. 10 <i>Duett</i>	98
Grafik 26: Vergleich der Tonumfänge von Prinz Methusalem und Pulcinella (prozentuell).	102
Grafik 28: Nr. 3 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.....	119
Grafik 29: Nr. 4 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.....	119
Grafik 30: Nr. 5 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.....	119
Grafik 31: Nr. 6 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.....	119
Grafik 27: Absolute Tonanzahl gesungen vom Herzog von Parthenay.	119
Grafik 32: Nr. 8 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.....	120
Grafik 33: Nr. 12 Herzog von Parthenay: Tonhöhen.	120

Grafik 34 Nr. 13 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 35 Nr. 14 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 36: Nr. 15 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 37: Nr. 18 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 38: Nr. 19 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 39: Nr. 20 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 40: Nr. 21 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 41: Nr. 22 Herzog von Parthenay: Tonhöhen	120
Grafik 42: Vergleich der verwendeten Tonhöhen vom Herzog und des Bauernmädchens, prozentuell.....	129
Grafik 43: Vergleich der Tonumfänge des Herzogs und der Herzogin, prozentuell.	129
Grafik 45: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Herzog und Herzogin in Nr. 20 <i>Duett</i> , prozentuell.....	130
Grafik 44: Vergleich der verwendeten Tonhöhen von Herzog und Herzogin in Nr. 5 <i>Duett</i> , prozentuell.....	130
Grafik 46: Absolute Tonanzahl gesungen von Giovanni Boccaccio.....	140
Grafik 47: Nr. 7 Duett: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Boccaccio und Fiametta.....	147
Grafik 48: Nr. 18 Duettino: Vergleich der Häufigkeit der Verwendung einzelner Tonhöhen von Boccaccio und Fiametta (prozentuell).	155

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 31. März 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-233975.

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 14. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173547.

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 16. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173548.

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 25. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173549.

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 26. Mai 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173550.

Link, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 6. Juni 1878, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-173551.

Link-Dessauer, Antonie: Brief an Rudolf Tyrolt am 3. August 1879, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 147/80-1 Han.

Link-Dessauer, Antonie: Brief an Carl Albert Sachse am 11. Juli 1883, Wien, Wienbibliothek, H.I.N.- 173553.

Link-Dessauer, Antonie: Brief an Emil Fickert am 21. September 1914, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, F34.Fickert.277 Mus.

Link-Dessauer, Antonie: Brief an Moritz Szeps am 2. Oktober [?], Wien, Wienbibliothek, H.I.N.-245674.

Vertrag von Antonie Link mit dem Kaiserlich-Königlichen Hof-Burgtheater vom 30. April 1872, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Autogr. 269/12-1 Han.

Sekundärquellen

Becker, Heinz (Hrsg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 8, Berlin: de Gruyter 2006.

Clarke, Kevin: „Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie. Definitionsmerkmale einer modernen Musikgattung“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 18–41.

Ehmer, Josef: „Zur sozialen Schichtung der Wiener Bevölkerung 1857 bis 1910“, in: Melinz, Gerhard | Zimmermann, Susan (Hrsg.): *Wien – Prag – Budapest. Blütezeit der Habsburgermetropolen. Urbanisierung, Kommunalpolitik, gesellschaftliche Konflikte (1867–1918)*, Wien: Promedia 1996, S. 73–83.

Franke, Rainer: „Chronologie der Aufführungen der Bühnenwerke Offenbachs in Wien 1858–1900. Programme, Statistiken, Rezensionen“, in: Ders. (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999, S. 119–182.

Gänzl, Kurt: „Exportartikel Operette. Die Wiener und Berliner Operette auf englischsprachigen Bühnen“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 65–73.

Gaugusch, Georg: *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938. A–K*, Wien: Amalthea 2011 (Jahrbuch der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft „Adler“ – Wien 3/16).

Haas, Gerlinde: „Spielarten der Erotik. Zur Hosenrolle in *Le Nozze di Figaro*“, in: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Baden – Wien*, Bd. 2: Free Papers, Tutzing: Schneider 1993, S. 659–667.

Hadamowsky, Franz und Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien: Bellaria-Verlag 1947.

Keller, Otto: *Franz von Suppé. Der Schöpfer der Deutschen Operette*, Leipzig: Richard Wöpke 1905.

Keller, Otto: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik / Libretto / Darstellung*, Leipzig u. a.: Stein-Verlag 1926.

Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.

Kirchschlager, Nora: *Das Carltheater von 1860 bis 1872. [1]. Die Direktionen Brauer, Lehmann, Treumann und Ascher*, Diplomarbeit Universität Wien 2002.

Knaus, Kordula: „Opéra comique en travesti: von *La Cicassienne* zu *Fatinitza*“, in: Werr, Sebastian (Hrsg.): *Eugène Scribe und das Musiktheater*, Berlin: LIT Verlag 2007 (Forum Musiktheater 6), S. 215–227.

Knaus, Kordula: „...niemals die Grenzen des Schönen überschreiten ...‘ Die Hosenrolle in der Operette“ in: Oster, Martina | Ernst, Waltraud | Gerards, Marion (Hrsg.): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Hamburg: LIT-Verlag 2008 (Focus Gender 8), S. 275–284.

Krafka, Elke: „Die Hosenrolle am Theater – Kostümierung oder Grenzüberschreitung?“, in: Stoll, Andrea | Wodtke-Werner, Verena (Hrsg.): *Sakkoransch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund: Edition Ebersbach 1997, S. 35–54.

Kromer, Julius: *Franz von Suppé. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Dissertation Universität Wien 1941.

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

Linhardt, Marion: „Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater / Band 17), S. 69–84.

Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Thübingen: Max Niemeyer Verlag 2006 (Balme, Christopher | Bayerdörfer, Hans-Peter | Borchmeyer, Dieter | Höfele, Andreas (Hrsg.): *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 50).

Linhardt, Marion: „Eine kleine Operetten-Topographie oder: auf welchen Wegen die Operette gegen mancherlei Widerstände die Stadt Wien eroberte“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 43–53.

Mailer, Franz: *Johann Strauss (Sohn). Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, 2. Bd., Tutzing: Schneider 1986.

Obermaier, Walter: „Offenbach in Wien: Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater / Bd. 17), S. 11–30.

Piffel, Gerald: „Seine Popularität hat alle Rekorde geschlagen“ Operettenfotografien aus Wiener Studios“, in: Arnbom, Marie-Theres | Clarke, Kevin | Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien: Brandstätter 2011, S. 117–129.

Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2007 (Neue Musikportraits III).

Rosner, Leopold: *Fünfzig Jahre Carl-Theater (1847–1897). Ein Rückblick*, Wien: Schworella & Heick 1897,

<http://www.archive.org/stream/fuenfzigjahreca00unkngoog#page/n0/mode/2up>,
letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Schiferer, Beatrix: *Alexander Girardi. Der Wiener aus Graz*, Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1975.

Schneidereit, Otto: *Franz von Suppé. Der Wiener aus Dalmatien*, Berlin: VEB Lied der Zeit, Musikverlag 1977.

Spohr, Mathias: „Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?“, in: Franke, Rainer (Hrsg.): *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater / Band 17), S. 31–67.

Stegemann, Thorsten: *„Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...“ Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaft / Bd. 80).

Tomandl, Franz: *Die Operetten von Johann Strauss und die Geschichte ihrer Aufführungen in Wien von 1871–1914*, Bd. 1 und 2, Diss. Universität Wien 1985.

Zerzawy, Kurt: *Entwicklung, Wesen und Möglichkeiten der Hosenrolle*, Dissertation Universität Wien 1950.

Zola, Émile: *Nana*, übersetzt von Erich Marx, Frankfurt und Leipzig: Insel-Verlag 2008.

Lexikonartikel

Czeike, Felix: Art. „Linkweg“, in: Ders. (Hrsg.): *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4, Neuauflage (unveränderter Nachdruck der Erstauflage) Wien: Kremayr & Scheriau/Orac 2004, S. 71; online siehe:

<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1114821>, letzter Zugriff: 4. Jänner 2016.

Feschotte, Jacques: Art. „Lecocq, Alexandre Charles“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 8, Kassel u.a.: Bärenreiter 1960, Sp. 447f.

Heinzelmann, Josef: Art. „Lecocq, (Alexandre) Charles“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 10, Kassel u.a.: Bärenreiter | Metzler 2003, Sp. 1421–1424.

Lamb, Andrew: Art. „Lecocq, (Alexandre) Charles“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 10, London u.a.: Macmillan Publishers Limited 1980, S. 593f.

Art. „Link Antonie“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 611f.

Art. „Link Antonie“, in: Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon*, Bd. 2, Berlin u.a.: de Gruyter 1960, S. 1256.

Art. „Link, Antonie“, in: Kutsch, K. J. | Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, Bd. 1, Bern und Stuttgart: Francke Verlag 1987, S. 1730f.

Art. „Link, Antonie“, in: Kutsch, K. J. | Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage, Bd. 4, München: K. G. Saur Verlag 2003, S. 2739f.

Art. „Jauner Franz Ritter von“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 474ff.

Art. „Tewele Franz“, in: Eisenberg, Ludwig: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung Paul List 1903, S. 1030f.

Theaterzettel

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 1. Dezember 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 31. Dezember 1872.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 15. Februar 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 15. März 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 26. April 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 17. Mai 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 10. Juni 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 24. Juni 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 13. Juli 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 30. August 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. Oktober 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 14. Oktober 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 18. Oktober 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Dezember 1873.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 3. Jänner 1874.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 28. Februar 1874.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 30. April 1874.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 6. Juni 1874.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 25. Juli 1874.

Wien, Österreichisches Theatrumuseum, 403694-C, Theaterzettel, 10. Oktober 1874.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 6. November 1874.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Jänner 1875.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. März 1875.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Oktober 1875.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 16. Oktober 1875.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 5. Jänner 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 23. Februar 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. März 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 25. März 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 29. April 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 22. Juni 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 4. September 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 9. Oktober 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 11. November 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 2. Dezember 1876.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, Theaterzettellarchiv, Carl-Theater, 1877, 17. Februar 1877.

Wien, Österreichisches Theatermuseum, 403694-C, Theaterzettel, 5. Jänner 1879.

Wohnungsverzeichnisse

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 11. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1873,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/30461>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 12. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1874,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/31599>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 16. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1878,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/36567>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 17. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1879,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/276129>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 18. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1880,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/276180>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 30. Jahrgang, Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1888,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/54690>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 38. Jahrgang, 2. Bd., Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1896,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/75301>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Adolph Lehmanns allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 45. Jahrgang, 2. Bd., Wien: Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder) 1903,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/272037>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger, 72. Jahrgang, 1. Bd., Wien: Österreichische Anzeigen-Gesellschaft A.G. 1931,
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/199276>, letzter Zugriff: 5. Jänner 2016.

Noten

Lecocq, Charles: *Der kleine Herzog (Le Petit Duc), Komische Oper in drei Akten*, von H. Meilhac und Lud. Halévy, Deutsch von H. Wittmann, Klavier-Auszug mit Deutschem und Franz. Text, Paris: C. Joubert [o. J.], Wien, Wienbibliothek, M-59928.

Strauss, Johann: *Prinz Methusalem. Komische Operette in III Acten von Wilder u. Delacour. bearbeitet Carl Treumann. Musik von Johann Strauss*, Wien [o. J.], Wien, Wienbibliothek, M-45317.

Strauss, Johann: *Prinz Methusalem. Komische Operette in III Acten von Wilder u. Delacour. Deutsch von Carl Treumann. Musik von Johann Strauss. Vollständiger Klavierauszug für Gesang und Piano (Octav)*, Leipzig u. a.: Cranz [o. J.], Wien, Wienbibliothek, M-6163.

Strauss, Johann: *Victor Wilder und A. Ch. Lartique Delacour: Prinz Methusalem. Komische Operette in 3 Akten. Für das Carltheater bearbeitet von Carl Treumann. Musik von Johann Strauss*, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, NÖ Reg. Präs Theater TB K 222/11.

Suppé, Franz von: *Fatinitza. Komische Oper in 3 Acte von Zell und Genée. Musik von Franz von Suppé. Original Partitur*, [o. J.], Wien, Wienbibliothek, MH-6885.

Suppé, Franz von: *Giovanni Boccaccio. Opera Buffa in 3 Acten (auf einiger Novellen aus dem „Decamerone“) von F. Zell und R. Genée*, [o. J.], Wien, Wienbibliothek, MH-6879.

Suppé, Franz von: *Richard Genée und F. Zell: Giovanni Boccaccio. Buffo-Oper in drei Akten/nach einigen Novellen aus dem „Dekameron“. Musik von Franz von Suppé*, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, NÖ Reg. Präs Theater TB K 225/13.

Libretti

Meilhac, Henry | Halevy, Ludovic: *Der kleine Herzog (le petit Duc). Komische Oper in drei Akten. Deutsche Uebersetzung von H. Wittmann. Musik von Charles Lecocq*, Paris, Berlin, Wien: Brandus u.a. [1890].

Wildér, Victor | Delacour, Alfred: *Prinz Methusalem. Komische Operette in drei Acten von Wildér und Delacour Für das k. k. priv. Carl-Theater in Wien bearbeitet von Carl Treumann. Musik von Johann Strauß*, Wien: Verlag des k. k. priv. Carl-Theaters 1877.

Zell, F. | Genée, Richard: *Fatinitza. Komische Oper in drei Akten*, Wien: Verlag von L. Rosner 1876.

Zell, F. | Genée, Richard: *Boccaccio. Komische Operette in drei Acten. Musik von Franz v. Suppé*, Wien: Verlag von L. Rosner 1879, http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb00062953.html?pageNo=1&sort=sortTitle+asc%2C+sortVolume+asc&letter=Z&person_str=%7BZell%2C+Friedrich%7D&mode=person, letzter Zugriff: 17. August 2015.

Periodica

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt* 16/16 (17. Jänner 1862), o. S.

„Theater in Wien (am 28. Jänner)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 24/28 (28. Jänner 1871), S. 11.

Fremden-Blatt. Morgen-Blatt 25/42 (11. Februar 1871), S. 8.

„Theater in Wien (am 11. März)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 24/70 (11. März 1871), S. 15.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt* 7/204 (25. Juli 1871), S. 4f.

Fremden-Blatt. Morgen-Blatt 25/298 (27. Oktober 1871), S. 8.

„Theater in Wien (am 30. October)“, in: *Die Presse* 301 (30. Oktober 1871), S. 5.

Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/35 (5. Februar 1873), S. 8.

„Theater in Wien (am 11. Februar)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 25/41 (11. Februar 1872), S. 16.

„Theater in Wien (am 12. Februar)“, in: *Die Presse* 25/42 (12. Februar 1872), S. 4.

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 26/49 (19. Februar 1872), S. 4f.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 40 (19. Februar 1872), S. 158f.

Neues Fremden-Blatt. Morgen-Blatt 26/55 (25. Februar 1872), S. 8.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 22/57 (28. Februar 1872), o. S.

Gaiger, J.: „Der wunde Fleck“, in: *Morgen-Post* 22/58 (29. Februar 1872), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 79 (6. April 1872), S. 316f.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 20. April“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 108 (20. April 1872), S. 13.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 22/108 (21. April 1872), o. S.

Fremden-Blatt. Morgen-Blatt 26/126 (8. Mai 1872), S. 8.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 18. Mai“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 136 (18. Mai 1872), S. 12.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Mittwoch den 5. Juni“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 153 (5. Juni 1872), S. 6.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 8. Juni 1872“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2797 (8. Juni 1872), S. 13.

„Theater für heute Abend“, in: *Fremden-Blatt. Abend-Blatt* 26/158 (10. Juni 1872), S. 8.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Sonntag den 23. Juni“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 171 (23. Juni 1872), S. 12.

„Theater in Wien (am 21. August)“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 25/229 (21. August 1872), S. 16.

Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 8/300 (31. Oktober 1872), S. 8.

„Wiener Plaudereien“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/310 (10. November 1872), S. 4.

„Theater und Vergnügungen in Wien am Samstag den 23. November“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 323 (23. November 1872), S. 13.

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 26/331 (1. Dezember 1872), S. 5f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* (1. Dezember 1872), S. 8.

„Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/253 (5. Dezember 1872), S. 4f.

„Theater und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 337 der „Deutschen Zeitung“ vom 7. December 1872* (7. Dezember 1872), S. 6f.

„Theater“, in: *Die Presse* 25/337 (7. Dezember 1872), S. 6.

„Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 1/255 (7. Dezember 1872), S. 3.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 2978 (7. Dezember 1872), S. 7.

Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 8/337 (7. Dezember 1872), S. 4.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 282 (7. Dezember 1872), S. 1135.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 10/102 (8. Dezember 1872), o. S.

„Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 18/76 (13. Dezember 1872), S. 301ff.

Die Presse. Abendblatt 25/356 (27. Dezember 1872), S. 4.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 2997 (27. Dezember 1872), S. 2f.

Morgen-Post 22/355 (27. Dezember 1872), S. 6.

Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung 297 (27. Dezember 1872), S. 1195.

„Theater an der Wien“, in: *Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes* 28/357 (28. Dezember 1872).

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 16/357 (28. Dezember 1872), S. 5.

Grimm, Thomas: „Feuilleton. Von ‚unserm‘ Abende“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 10/109 (29. Dezember 1872), S. 1f.

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 27/1 (1. Jänner 1873), S. 5.

„Theater“, in: *Die Presse* 26/39 (9. Februar 1873), S. 6.

„Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/39 (9. Februar 1873), S. 3.

„Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/7 (14. Februar 1873), S. 26.

„Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/7 (16. Februar 1873), S. 78f.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/53 (23. Februar 1873), S. 19.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 434 (16. März 1873), S. 6.

„Carl-Theater“, in: *Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes* 9/74 (16. März 1873), S. 1f.

„Hundert Jungfrauen“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 436 (18. März 1873), S. 8.

„Neue Freie Theaterzeitung. Hundert Jungfrauen“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/76 (18. März 1873), S. 4f.

Arnold, C: „Hundert Jungfrauen“, in: *Morgen-Post* 23/76 (18. März 1873), S. 1f.

„Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/12 (21. März 1873), S. 46f.

„Theater-Woche“, in: *Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen* 42/13 (22. März 1873), S. 12.

„Frl. Link“, in: *Die Bombe* 3/13 (23. März 1873), S. 80.

„Neue freie Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/81 (23. März 1873), S. 4.

„Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/12 (23. März 1873), S. 140f.

„Matinée musicale bei Professor Laufer“, in: *Wiener Salonblatt* 4/13 (30. März 1873) S. 154.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/115 (27. April 1873), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 475 (27. April 1873), S. 7f.

„Theaterschau“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/18 (2. Mai 1873), S. 69ff.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 482 (4. Mai 1873), S. 8.

„Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/19 (11. Mai 1873), S. 250f.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/136 (18. Mai 1873), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 496 (18. Mai 1873), S. 8.

„Theater“, in: *Beilage zu Nr. 40 der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“* (18. Mai 1873), o. S.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3174 (25. Juni 1873), S. 6.

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt. Morgen-Blatt* 27/178 (25. Juni 1873), S. 5.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/174 (26. Juni 1873), S. 10.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 534 (26. Juni 1873), S. 9.

„Feuilleton“, in: *Blätter für Theater, Musik und Kunst* 19/26 (27. Juni 1873), S. 102ff.

„Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/202 (24. Juli 1873), S.5.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/211 (2. August 1873), S. 9.

„Theater von gestern“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/212 (3. August 1873), S. 3.

„Neue freie Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2/260 (21. September 1873), S. 4f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/265 (26. September 1873), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 9/265 (26. September 1873), S. 5.

Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/266 (27. September 1873), S. 8.

Fremden-Blatt. Abend-Blatt 27/280 (11. Oktober 1873), o. S.

„Wochenplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/42 (19. Oktober 1873), S. 537ff.

„Der deutsche Kaiser in Wien“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 651 (22. Oktober 1873), S. 4.

Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe 9/307 (8. November 1873), S. 8.

„Theater, Kunst und Literatur“ in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 9/316 (18. November 1873), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3317 (18. November 1873), S. 6.

„Wochenplaudereien“, in *Wiener Salonblatt* 4/50 (14. Dezember 1873), S. 633f.

„Theater für heute Abend“, in: *Fremden-Blatt. (Abend-Blatt.)* 27/342 (15. Dezember 1873), S. 8.

„Theater und Kunst“, in: *Fremden-Blatt (Morgen-Blatt)* 27/345 (18. Dezember 1873), S. 5f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/4 (4. Jänner 1874), S. 8f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3362 (4. Jänner 1874), S. 7f.

Grimm, Thomas: „Feuilleton. Unter dem Directorium“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/2 (4. Jänner 1874), S. 1f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 24/4 (4. Jänner 1874), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 3 (5. Jänner 1874), S. 2f.

„Vom Carltheater“, in: *Beilage zu Nr. 723 der „Deutschen Zeitung“ vom 6. Januar 1874* 723 (6. Jänner 1874), S. 6.

„Carl-Theater“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 10/6 (6. Jänner 1874), o. S.

Arnold, C.: „Angot, die Tochter der Halle“, in: *Morgen-Post* 24/6 (6. Jänner 1874), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3382 (24. Jänner 1874), S. 8.

„Wiener Spaziergänger“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3383 (25. Jänner 1874), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3383 (25. Jänner 1874), S. 7.

„Vereins-Nachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3398 (10. Februar 1874), S. 5.

„Der ‚Concordia‘-Ball“, in: *Beilage zu Nr. 759 der „Deutschen Zeitung“ vom 12. Februar 1874* 759 (12. Februar 1874), S. 5.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/44 (14. Februar 1874), S. 3.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3417 (1. März 1874), S. 7f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 24/59 (1. März 1874), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 49 (2. März 1874), S. 387.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3423 (7. März 1874), S. 7.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Deutsche Zeitung. Abendblatt* 791 (16. März 1874), S. 1f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden Blattes* 76 (18. März 1874), o. S.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 77 (19. März 1874), S. 2f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 806 (31. März 1874), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 26/89 (31. März 1873), S. 8.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3455 (9. April 1874), S. 6f.

„Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/97 (9. April 1874), S. 5.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/126 (8. Mai 1874), S. 5.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 107 (11. Mai 1874), S. 851.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/103 (12. Mai 1874), S. 8f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 847 der „Deutschen Zeitung“ vom 12. Mai 1874* 847 (12. Mai 1874), S. 5.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3488 (12. Mai 1874), S. 6.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/141 (23. Mai 1874), S. 4.

Fremden-Blatt. Abend-Blatt 28/143 (26. Mai 1874), S. 2.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3513 (7. Juni 1874), S. 6f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/173 (25. Juni 1874), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, *Morgen-Post* 24/173 (25. Juni 1874), o. S.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/173 (25. Juni 1874), S. 4f.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Zeitung* 143 (25. Juni 1874), S. 2f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/175 (27. Juni 1874), S. 8f.

„Landestheater in Graz. Sonntag den 12. Juli 1874“, in: *Grazer Volksblatt* 7/156 (12. Juli 1874), o. S.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/190 (13. Juli 1874), S. 4.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/191 (14. Juli 1874), S. 3.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3551 (16. Juli 1874), S. 6f.

„Stadttheater“, in: *Grazer Volksblatt* 7/160 (17. Juli 1874), S. 3.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/195 (18. Juli 1874), S. 5.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/195 (18. Juli 1874), S. 3.

„Ein Künstlerabend in Baden“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 27/198 (21. Juli 1874), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 939 der „Deutschen Zeitung“ am 14. August 1874* 939 (14. August 1874), S. 5.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt, Morgenausgabe* 10/222 (14. August 1874), S. 4f.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 12/83 (11. Oktober 1874), o. S.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/290 (22. Oktober 1874), S. 2.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 1023 der „Deutschen Zeitung am 7. November 1874“* 1023 (7. November 1874), S. 5.

„Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/306 (7. November 1874), S. 6.

„Feuilleton. „Schönröschen“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/307 (8. November 1874), S. 1ff.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 10/310 (11. November 1874), S. 4.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage zu Nr. 1030 der „Deutschen Zeitung“ am 14. November 1874* (14. November 1874), S. 5.

„Scherze und Lazzi à la Migazzi“, in: *Die Bombe* 4/46 (15. November 1874), S. 210.

„Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/328 (29. November 1874), S. 5.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 10/353 (24. Dezember 1874), S. 3ff.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 10/354 (25. Dezember 1874), o. S.

„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3715 (30. Dezember 1874), S. 6f.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Deutsche Zeitung. Morgenblatt* 1073 (29. Dezember 1874), S. 4.

Beilage zur Deutschen Zeitung Nr. 1073 vom 29. Dezember 1874 1073 (29. Dezember 1874), S. 5.

„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/3 (3. Jänner 1875), S. 8.

„Neue freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/3 (3. Jänner 1875), S. 3ff.

„Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/3 (3. Jänner 1875), S. 4f.

„Theater- und Kunstdnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 33719 (3. Jänner 1875), S. 6.

„Neue Freie Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/5 (5. Jänner 1875), S. 3f.

„Feuilleton. Giroflè-Girofla“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/5 (5. Jänner 1875), S. 3.

„Vom ‚Concordia‘-Balle“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/35 (4. Februar 1875), S. 7f.

„Ballchronik“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 11/35 (4. Februar 1875), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/54 (23. Februar 1875), S. 9.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3770 (23. Februar 1875), S. 7.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3771 (24. Februar 1875), S. 6.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 11/56 (25. Februar 1875), S. 3.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 25/57 (26. Februar 1875), o. S.

„Lose Theaterplaudereien“, in: *Wiener Salonblatt* 4/10 (6. März 1875), S. 7.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/71 (12. März 1875), S. 9f.

„Vom Theater“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 11/71 (12. März 1875), S. 6.

Grimm, Thomas: „Feuilleton. Dramatisirte Erdkunde“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 13/29 (29. März 1875), o. S.)

„Die Reise um die Welt in achtzig Tagen“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/89 (31. März 1875), S. 7ff.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Beilage des Neuen Fremden Blattes* 11/90 (1. April 1875), o. S.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 25/111 (22. April 1875), S. 4.

„Vereinsnachrichten“, in: *Beilage des Neuen Fremden-Blattes* 11/130 (11. Mai 1875), o. S.

Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung 107 (12. Mai 1875), o. S.

Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung 109 (14. Mai 1875), o. S.

Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung 111 (18. Mai 1875), o. S.

Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung 112 (19. Mai 1875), o. S.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Fremden-Blatt. Abendausgabe* 11/138 (20. Mai 1875), S. 3.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 28/192 (13. Juli 1875), S. 10f.

„Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3908 (13. Juli 1875), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3936 (10. August 1875), S. 6.

„Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/263 (22. September 1875), S. 3ff.

„Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/264 (23. September 1875), S. 3f.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 239 (18. Oktober 1875), S. 4.

„Theaterzeitung. „Die schöne Bourbonnaise“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/290 (19. Oktober 1875), S. 4f.

„Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4026 (9. November 1875), S. 6.

„Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/318 (18. November 1875), S. 3f.

„Theaterzeitung. Von Bühne zu Bühne“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/321 (21. November 1875), S. 4f.

„Theaterzeitung“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 4/325 (25. November 1875), S. 3f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4048 (2. Dezember 1875), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/5 (6. Jänner 1876), S. 9.

Kohn, Julius: „Fatinitza“, in: *Morgen-Post* 26/5 (6. Jänner 1876), o. S.

„Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 14/2 (6. Jänner 1876), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 4 (7. Jänner 1876), S. 2f.

Kohn, Julius: „Das Kostümfest“, in: *Morgen-Post* 26/38 (8. Jänner 1876), o. S.

„Feuilleton. „Fatinitza““, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 12/7 (8. Jänner 1876), S. 1f.

„Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/2 (8. Jänner 1876), S. 8f.

„Operetten-Novitäten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4084 (9. Jänner 1876), S. 6f.

„Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 20/3 (15. Jänner 1876), S. 10f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 12/48 (18. Februar 1876), S. 5f.

„Musikbriefe“, in: *Wiener Salonblatt* 7/8 (19. Februar 1876), S. 9.

„Theater in Wien Dienstag den 11. April“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/100 (11. April 1876), S. 11.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4177 (12. April 1876), S. 6.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/101 (12. April 1876), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 84 (12. April 1876), S. 2.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/111 (23. April 1876), S. 8.

„Theater und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4212 (18. Mai 1876), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/138 (20. Mai 1876), S. 10.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/157 (9. Juni 1876), S. 10.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 184 (11. August 1876), 3. Bogen.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4300 (15. August 1876), S. 5.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/226 (17. August 1876), o. S.

Kohn, Julius: „Vom Theater in Feldsberg“, in: *Morgen-Post* 26/245 (5. September 1876), o. S.

Kohn, Julius: „Vom Theater in Feldsberg. II“, in: *Morgen-Post* 26/246 (6. September 1876), o. S.

Kohn, Julius: „Kleine Künstler-Geschichten“, in: *Morgen-Post* 26/268 (28. September 1876), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4374 (28. Oktober 1876), S. 6.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/301 (31. Oktober 1876), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4377 (31. Oktober 1876), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/302 (1. November 1876), S. 9.

„Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 29/307 (6. November 1876), S. 3.

„Erklärung“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 29/308 (7. November 1876), S.11.

„Theater in Wien Donnerstag den 16. November“, in: *Die Presse* 29/317 (16. November 1876), S. 4.

Theater, Kunst und Literatur. Vom Theater“, in: *Morgen-Post* 26/320 (19. November 1876), o. S.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 26/223 (21. November 1876), o. S.

Kohn, Julius: „Wiener Geschichten“, in: *Morgen-Post* 26/333 (2. Dezember 1876), o. S.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* 14/102 (3. Dezember 1876), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/3 (4. Jänner 1876), S. 11.

Kohn, Julius: „Prinz Methusalem“, in: *Morgen-Post* 27/3 (4. Jänner 1877), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/5 (6. Jänner 1877), S. 8f.

„Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* 21/2 (13. Jänner 1877), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/47 (18. Februar 1877), S. 9.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4483 (18. Februar 1877), S. 7.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/47 (18. Februar 1877), o. S.

„Carltheater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/49 (20. Februar 1877), S. 9.

Sitter, Karl: „Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 21/8 (24. Februar 1877), S. 9.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4490 (25. Februar 1877), S. 6f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/74 (17. März 1877), o. S.

„Tagesneuigkeiten. Direktor Steiner in Konkurs“, in: *Morgen-Post* 27/80 (23. März 1877), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4516 (23. März 1877), S. 5.

„Concurse“, in: *Amtsblatt zur Wiener Zeitung und Central-Anzeiger für Handel und Gewerbe* 68 (24. März 1877), S. 615.

Pistoletti, [?]: „Feuilleton. Wiener Plaudereien“, in: *Prager Tagblatt* 96 (7. April 1877), S. 1f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/95 (8. April 1877), o. S.

„Vom Theater“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/116 (29. April 1877), S. 7.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/125 (8. Mai 1877), o. S.

„Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 30/131 (14. Mai 1877), S. 3.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/132 (15. Mai 1877), o. S.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/74 (17. März 1877), o. S.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 113 (18. Mai 1877), 3. Bogen.

„Musik und Kunst“, in: *Beilage zu Nr. 138 des „Grazer Volksblatt“ vom 20. Juni 1877* 10/138 (20. Juni 1877), o. S.

„Kleine Chronik. Theater und Kunst“ in: *Die Presse. Abendblatt* 30/175 (28. Juni 1877), S. 3.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/185 (8. Juli 1877), o. S.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/191 (14. Juli 1877), S. 10f.

„Theater-Bombe“, in: *Die Bombe* 7/28 (15. Juli 1877), S. 219.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 166 (22. Juli 1877), 4. Bogen.

„Kleine Chronik“, in: *Wiener Zeitung* 172 (29. Juli 1877), S. 6.

„Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/71 (27. August 1877), o. S.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/237 (29. August 1877), o. S.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Local-Anzeiger der Presse* 30/238 (30. August 1877), S. 10.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4674 (30. August 1877), S. 5.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 200 (31. August 1877), 3. Bogen.

„Bagatellen“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/74 (9. September 1877), o. S.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4685 (11. September 1877), S. 5.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4704 (30. September 1877), S. 7.

„Feuilleton. Prager Plaudereien“, in: *Prager Tagblatt* 285 (14. Oktober 1877), S. 1f.

„Kleine Chronik. Theater und Kunst“, in: *Die Presse* 30/284 (15. Oktober 1877), S. 1f.

„Theater- und Kunstschnrichten.“, *Neue Freie Presse* 4727 (23. Oktober 1877), S. 6f.

„Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 4735 (31. Oktober 1877), S. 1f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/301 (1. November 1877), o. S.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/89 (1. November 1877),), o. S.

„Allerlei“, in: *Prager Tagblatt* 304 (2. November 1877), S. 5.

„Theater in Wien Sonntag den 10. November“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 10.

„Theater, Kunst und Literatur. Aus der Theatermappe“, in: *Morgen-Post* 27/318 (18. November 1877), o. S.

„Localbericht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4754 (19. November 1877), S. 2.

„Vereins-Nachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/322 (22. November 1877), S. 11.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/328 (28. November 1877), o. S.

„Theater und Vergnügungen für heute“, in: *Morgen-Post* 27/337 (7. Dezember 1877), o. S.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/238 (8. Dezember 1877), S. 8.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/338 (8. Dezember 1877), o. S.

„Theater- und Kunstschnrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4773 (8. Dezember 1877), S. 7.

„Coulissen-Tratsch“, in: *Die Bombe* 49/7 (9. Dezember 1877), S. 382.

„Illustriertes Theaterfeuilleton“, in: *Die Bombe* 49/7 (9. Dezember 1877), S. 384f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/342 (13. Dezember 1877), S. 8f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/342 (13. Dezember 1877), o. S.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 286 (14. Dezember 1877), 3. Bogen.

„Theater-Figaro“, in: *Beilage zu „Figaro“ und „Wiener Luft“* Nr. 50 21/50 (15. Dezember 1877), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/345 (16. Dezember 1877), S. 8.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 30/349 (20. Dezember 1877), S. 9.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4784 (20. Dezember 1877), S. 6f.

„Theater-Bombe“, in: *Die Bombe* 7/51 (23. Dezember 1877), S. 399.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/104 (23. Dezember 1877), o. S.

„Theater“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 15/106 (26. Dezember 1877), o. S.

„Vom Theater. Die ‚Concordia‘-Vorstellung“, in: *Morgen-Post* 27/355 (27. Dezember 1877), o. S.

„Theater und Kunst“, in: *Die Presse* 30/355 (27. Dezember 1877), S. 2.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 27/358 (30. Dezember 1877), o. S.

„Theater in Wien Sonntag den 6. Jänner“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/6 (6. Jänner 1878), S. 10.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/7 (7. Jänner 1878), o. S.

„Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 4801 (7. Jänner 1878), S. 1f.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/9 (9. Jänner 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/31 (31. Jänner 1878), S. 10f.

„Theater, Kunst und Literatur“, *Morgen-Post* 28/39 (9. Februar 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4833 (9. Februar 1878), S. 6f.

„Costumirte Langweile“, in: *Morgen-Post* 28/41 (11. Februar 1878), o. S.

Local-Anzeiger der „Presse“ 31/64 (6. März 1878), S. 12.

Tages-Post 14/105 (7. Mai 1878), S. 4.

Tages-Post 14/106 (8. Mai 1878), S. 4.

„Landschaftliches Theater in Linz“, in: *Tages-Post* 14/108 (10. Mai 1878), S. 4.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Tages-Post* 14/108 (10. Mai 1878), S. 4.

Tages-Post 14/109 (11. Mai 1878), S. 3.

„Vergnügungs-Anzeiger“, in: *Tages-Post* 14/110 (12. Mai 1878), S. 4.

Grazer Volksblatt 11/122 (28. Mai 1878), o. S.

Neue Freie Presse. Morgenblatt 4964 (23. Juni 1878), S. 6.

„Touristen-Briefe“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 193 2/193 (14. Juli 1878), S. 6.

„Correspondenzen“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 200 2/200 (21. Juli 1878), S. 5f.

„Allerlei“, in: *Prager Tagblatt* 2/201 (22. Juli 1878), S. 4.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/200 (24. Juli 1878), S. 11.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/200 (24. Juli 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4994 (24. Juli 1878), S. 6.

„Local- und Provinzial-Revue“, in: *Teplitz-Schönauer Anzeiger* 18/31 (3. August 1878), S. 3f.

„Local- und Provinzial-Revue“, in: *Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“* 18/32 (10. August 1878), S. 125.

„Theater“, in: *Beilage zum „Teplitz-Schönauer Anzeiger“* 18/33 (17. August 1878), S. 130f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5021 (20. August 1878), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/228 (21. August 1878), S. 11.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/228 (21. August 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5022 (21. August 1878), S. 6.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/235 (28. August 1878), S. 11.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/239 (1. September 1878), S. 8f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/244 (6. September 1878), S. 10f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/269 (1. Oktober 1878), S. 10.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/269 (1. Oktober 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5063 (1. Oktober 1878), S. 6.

„Theater, Kunst und Musik“, in: *Illustrierte Sport-Zeitung* 1/39 (6. Oktober 1878), S. 3.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/302 (3. November 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/309 (10. November 1878), S. 8f.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 28/309 (10. November 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5103 (10. November 1878), S. 6.

„Der kleine Herzog“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/311 (12. November 1878), S. 9.

„Theater, Kunst, Musik, Literatur“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 262 (13. November 1878), 3. Bogen.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 28/313 (14. November 1878), o. S.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/337 (8. Dezember 1878), S. 8f.

„Theater- und Kunstinrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/348 (19. Dezember 1878), S. 9.

„Theater in Wien Sonntag den 22. December“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/348 (19. Dezember 1878), S. 10.

„Theater in Wien Samstag den 1. Februar“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 31/32 (1. Februar 1879), S. 12.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/32 (2. Februar 1879), S. 9.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Morgen-Post* 29/32 (2. Februar 1879), o. S.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5185 (2. Februar 1879), S. 6.

Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung 27 (3. Februar 1879), S. 3.

„Boccaccio“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 32/35 (5. Februar 1879), S. 9f.

„Theater-Figaro“, in: *Figaro. Humoristisches Wochenblatt* 23/6 (8. Februar 1879), S. 7.

„Boccaccio im Carltheater“, in: *Der Floh* 11/6 (9. Februar 1879), o. S.

„Theater“, in: *Wiener Vorstadt-Presse. Communal-Organ* 6/147 (12. Februar 1879), S. 5.

„Theater und Kunst“, in: *Die Presse. Abendblatt* 32/69 (11. März 1879), S. 2.

„Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 5222 (11. März 1879), S. 1.

„Tagesneuigkeiten“, in: *Morgen-Post* 29/70 (12. März 1879), o. S.

„Privattelegramme des ‚Pr. Tagblatt‘“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 71 3/71 (12. März 1879), S. 5.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5279 (8. Mai 1879), S. 6.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5280 (9. Mai 1879), S. 7.

„Theater- und Kunstnachrichten“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 5391 (29. August 1879), S. 5.

„Allerlei aus Ischl“, in: *Wiener Salonblatt* 14/33 (12. August 1883), S. 2f.

„Der ‚Concordia‘-Ball“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 37/50 (20. Februar 1884), S. 9f.

„Todes-Nachricht“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 7087 (20. Mai 1884), S. 13.

„Privat-Telegramme des ‚Prager Tagblatt‘“, in: *Beilage zum „Prager Tagblatt“* Nr. 167 8/167 (17. Juni 1884), S. 6.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Tages-Post* 24/103 (3. Mai 1888), S. 4.

„Ichler Briefe“, in: *Salzburger Fremden-Zeitung* 11/21 (26. Juli 1889), S. 5.

„Kleine Chronik“, in: *Die Presse. Abendblatt* 43/106 (18. April 1890), S. 5f.

„Vermischtes“, in: *Oesterreichische Wochenzeitschrift* 8/14 (24. April 1891), S. 314.

Neue Freie Presse. Morgenblatt 9863 (9. Februar 1892), S. 15.

„Die Jubiläums-Operette“, in: *Local-Anzeiger der „Presse“* 47/281 (13. Oktober 1894), S. 9f.

„Theater und Kunst“, in: *Neues Wiener Journal* 532 (19. April 1895), S. 6f.

„Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 11044 (24. Mai 1895), S. 1.

„Kleine Chronik. Aus der Gesellschaft. Die Premieren“, in: *Extrapost. Montags-Zeitung* 14/716 (7. Oktober 1895), S. 2f.

„Das Kaiser Franz Joseph-Theater in Berndorf“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 26/221 (28. September 1899), 9. Bogen.

Liebenwein, Josef Richard: „Eleonora Duse“, in: *Wiener Salonblatt* 30/45 (12. November 1899), S. 8f.

„Adolf Dessauer“, in: *Neue Freie Presse. Nachmittagsblatt* 18450 (3. Jänner 1916), S. 9f.

„Kleine Chronik“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 19373 (2. August 1918), S. 7f.

„Antonie Link-Dessauer“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 23954 (22. Mai 1931), S. 6.

„Theater und Kunst“, in: *Wiener Zeitung* 228/118 (23. Mai 1931), S. 5f.

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der näheren Betrachtung des bejubelten Phänomens der Hosenrolle in der goldenen Ära der Operette (1860–1880), ihrer Realisierung und die Frage nach der Schauspielerin und ihrem sozialen Status hinter der Hosenrolle. Zur Darstellung des Phänomens wurde die Sängerin Antonie Link gewählt, die ab ihrem Debüt 1872 am Wiener Carl-Theater als Hosenrollensängerin Berühmtheit erlangte. Ihre zu Lebzeiten berühmtesten vier Hosenrollen (Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff in *Fatinitza*, Prinz Methusalem in *Prinz Methusalem*, Der Herzog von Parthenay in *Der kleine Herzog* und Giovanni Boccaccio in *Boccaccio*) werden genauer untersucht. Dabei leiten die Biografie Antonie Links und Kapitel mit Informationen rund um die Hosenrolle in der goldenen Ära der Operette, der Wiener Theater- bzw. Operettenwelt, in die Antonie Link eintauchte, und zu den vier genannten Rollen durch die Arbeit.

Curriculum Vitae

Julia Groß

Ausbildung

Zeitraum	seit 25. März 2014
Studium	Musikwissenschaft, Masterstudium
Name und Adresse der Bildungseinrichtung	Universität Wien Universitätsring 1, 1010 Wien
Zeitraum	1. Oktober 2006 – 24. März 2014
Studium	Musikwissenschaft, Bachelorstudium
Abschluss	Bachelor of Arts (BA) Bachelorarbeiten: <i>Selektive auditive Aufmerksamkeit. Broadbent. Treisman. Deutsch & Deutsch.</i> im Februar 2014, betreut von Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter, M.A. und <i>Der Ohrwurm</i> , im August 2013, betreut von Priv.-Doz. ⁱⁿ Dr. ⁱⁿ Christiane Neuhaus
Name und Adresse der Bildungseinrichtung	Universität Wien Universitätsring 1, 1010 Wien
Zeitraum	September 2003 – Juni 2005
Abschluss	Diplom der EU und der Wirtschaftskammer Österreich zur Kultur- und Kongressassistentin
Name und Adresse der Bildungseinrichtung	Kolleg für Kultur und Kongressmanagement der HLA Baden Germergasse 5, 2500 Baden
Zeitraum	September 1999 – Juni 2003
Abschluss	AHS-Matura
Name und Adresse der Bildungseinrichtung	BORG mit besonderer Berücksichtigung musikalischer Ausbildung (St. Pölten) Schulring 16, 3100 St. Pölten

einschlägige Berufserfahrung

Zeitraum	Februar – März 2010, Februar 2011, Februar 2012, Februar 2015, Februar 2016 (vinterfest/Kammermusikfestival) 13. Juni 2011 – 11. Juli 2011, Juli 2012 (Musik vid Siljan/Volksmusikfestival)
Beruf oder Funktion	Praktikantin, Mitarbeit im Festivalbüro
Name und Adresse der Arbeitgeber	Musik i Dalarna, Nybrogatan 12, 791 71 Falun, Schweden
Zeitraum	Mai 2015
Beruf oder Funktion	Volunteer im Pressezentrum des Eurovision Song Contests in Wien
Zeitraum	Sommer 2012
Beruf oder Funktion	freiwillige Mitarbeit am Programmzettel-Digitalisierungsprojekt des Arnold Schönberg Centers
Name und Adresse der Arbeitgeber	Arnold Schönberg Center, Schwarzenbergplatz 6, 1030 Wien