

Fritz Trümpi

Musik als Arbeit

Der Oesterreichisch-Ungarische
Musikerverband als Gestalter
des Musikbetriebs in der späten
Habsburgermonarchie (1872–1914)



MUSIK ALS ARBEIT



WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE 18

Herausgegeben von
Markus Grassl
und
Reinhard Kapp

FRITZ TRÜMPI

Musik als Arbeit

Der Oesterreichisch-Ungarische Musikerverband
als Gestalter des Musikbetriebs in der
späten Habsburgermonarchie (1872–1914)

BÖHLAU

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (aus den Mitteln des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung sowie der Open-Access-Förderung) und der Stadt Wien Kultur

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Das Werk ist als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz
BY-NC International 4.0 (»Namensnennung – Nicht kommerziell«) unter dem DOI
<https://doi.org/10.7767/9783205218432> abzurufen. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen,
besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als
den durch diese Lizenz erlaubten Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung
des Verlages.

Umschlagabbildung: Standorte von Musiker_innenorganisationen in Österreich-Ungarn
(Gestaltung: Katharina Hoth)

Korrektur: Ulrike von Düring-Ulmenstein, Köln
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: le-tex publishing services, Leipzig
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21841-8 (Print)
ISBN 978-3-205-21843-2 (OpenAccess)

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	13
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	15
Vorwort und Dank	17
1. Einleitung.....	21
Die einzelnen Kapitel im Überblick	28
Quellenlage	30
Forschungsbezüge	32
2. Musiker_innen unter staatlicher Beobachtung.	
Zur Vorgeschichte des Oesterreichisch-Ungarischen	
Musikerverbands, 1872–1895	39
2.1 Sozialismus als Ermöglichungs- und Hinderungsgrund für den	
Aufbau einer Musiker_innenorganisation	39
<i>Ungeliebte Verstrickung mit Deutschland</i>	48
<i>Misslungene Expansionsversuche</i>	52
2.2 Musik zwischen Kunst und Gewerbe:	
Umstrittenes Projekt „Musikergenossenschaft“, 1889–1895	56
<i>Besteuerungsfragen mit musikhistoriographischem Mehrwert:</i>	
<i>Debatten zu Musik als „Kunst“ oder „Gewerbe“</i>	63
<i>Unerreichbare Konzessionierung des Musikgewerbes:</i>	
<i>Genossenschaftliches Ende in Sicht</i>	70
<i>Vermisste staatliche Obhut: Pochen auf Musik als gemeinnütziges</i>	
<i>Gut</i>	73
3. Der Oesterreichisch-Ungarische Musikerverband: Positionen,	
Strukturen und Handlungsinstrumente	79
3.1 Die (Neu-)Bestimmung des Verhältnisses zur Sozialdemokratie	
nach der Verbandsgründung.....	79
3.2 Räumliche Ausdehnung des Verbands und Mitgliederentwicklung	83
<i>Die Mitgliederentwicklung im Spiegel der</i>	
<i>Quantifizierungsproblematik</i>	85

3.3.	Handlungsinstrumente des Verbands	93
	„Ein Musikerparlament“: Die Delegiertenversammlung	94
	Versammlungsprotokolle und Verbandszeitung: Methodische Anmerkungen zu zwei Leitquellen im Kontext ihrer Entstehungsgeschichte und zeitgenössischen Funktionsweise	106
3.4	Gesundheitspflege als Repräsentationsstrategie: Das „Musikerheim“	124
4.	Inter-Nationalisierungen	131
4.1	Durch das Verbandsvereinssystem zur „Binnen-Internationalität“	131
4.2	Der österreichisch-ungarische Dualismus – Hemmschuh und Schrittmacher für die Musiker_innenorganisationen.....	133
	Der Aufbau einer ungarischen Musiker_innenorganisation als Folge musikpolitischer Rivalitäten zwischen Österreich und Ungarn	135
4.3	Verbände im Verbund: Die Musiker_innenorganisationen Österreich-Ungarns im Kontext der „Confédération internationale des musiciens“	143
4.4	Weitere Konsequenzen der Expansion: Sprachliche Diversität und „Nationalitätenkonflikte“	152
	Zweisprachige Agitationsreisen	152
	„Musiker aller Zungen, merkt Ihr was?“ Die „Nationalitätenfrage“ im Verband	161
5.	Einhegungen musikpraktischer Diversität	199
5.1	Musikpraktische Diversität im Verband	200
5.2	Der musikpraktischen Diversität in Wien auf der Spur	202
5.3	Organisierte musikpraktische Diversität jenseits der Metropolen: Kur-, Berg- und Werkskapellen	206
	Kurmusik.....	207
	Berg- und Werksmusik	214
5.4	Musik als Beruf oder Nebenerwerb? Zum Verhältnis von „Berufs-“ und „Nichtberufsmusiker_innen“	223
5.5	Instrumentalisiert und marginalisiert: Der Umgang des Verbands mit Musikerinnen	232
6.	Das „Central-Stellenvermittlungs-Bureau“: Organisatorischer Monopolanspruch des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbands	249
6.1	„Musikerbörsen“ und „Engagements-Vermittlungs-Sectionen“: Institutionelle Stellenvermittlung von Musiker_innen in Wien vor 1896	249

6.2	Der Aufbau des verbandseigenen „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“: Ziele, Instrumente, Strukturen & Personen	256
	<i>Stellenannoncen als Verbandswerbung</i>	257
	<i>Kampagnen gegen Theater- und Konzertagent_innen</i>	262
	<i>Debatten über die Finanzierung der Zentral-Stellenvermittlung</i>	269
	<i>Vermittelte Engagements in Zahlen</i>	270
6.3	Der Verband auf dem Weg zur Monopolstellung im Stellenvermittlungswesen – reichsweit und regional	278
	<i>Verdichtetes Netz: Stellenvermittlung auch auf lokaler Ebene</i>	284
6.4	Das „Central-Stellenvermittlungs-Bureau“ als Kontroll- und Disziplinierungsinstanz für Musiker_innen und Musikunternehmer_innen	286
	<i>Kontrolle und Disziplinierung von Musiker_innen</i>	286
	<i>Kontrolle durch Kooperation: Gegenseitige Abhängigkeiten zwischen Verband und Musikunternehmer_innen</i>	291
	<i>Positionen gegenüber antisemitischer Personalpolitik in Orchestern</i>	294
6.5	„Vertrauensmänner“: Verlängerter Arm des „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ in den Orchestern	296
6.6	Migrationsregulierungen durch die verbandseigene Stellenvermittlung ...	300
	<i>Sesshaftigkeit als Ziel – jedoch mit Einschränkungen</i>	303
6.7	Qualitative Verbesserung musikalischer Engagements durch Arbeitsregulierungen	309
	<i>Regulierungen der Gagen</i>	309
	<i>Regulierungen der Probenarbeit</i>	318
7.	„Der Staat, in dem wir leben, hat uns ja die Opposition gelehrt“:	
	Militärmusikkonkurrenz als Schrittmacher politischer Kooperationen von Zivilmusikern	321
7.1	Konfiskationen der Musikerzeitungen – ein Konfliktindikator	321
7.2	Elemente des Leitkonflikts zwischen Zivil- und Militärmusikern in Österreich-Ungarn	325
	<i>Außerdienstliches Musizieren der Militärkapellen als „geschäftliche Tätigkeit“</i>	325
	<i>Strategien und Konzepte des Verbandes gegen Militärkapellen</i>	330
	<i>Lokale Widerstandsaktivitäten gegen Militärkapellen – vom Verbandsorgan publizistisch verstärkt</i>	335
	<i>Kooperationen zwischen Zivil- und Militärmusikern</i>	341
	<i>Hohe Beliebtheit der Militärkapellen als Herausforderung für den Verband</i> ..	342

7.3 Die Musiker im Reichsrat: Bündnisse mit monarchiekritischen Gruppen der politischen Ränder als Schrittmacher der Politisierung von Verband und Zivilmusikern?	348
<i>Vielfältige politische Trägerschaft der Interventionen im Reichsrat</i>	352
<i>Vertreter der politischen Ränder auch bei Verbandsvereinen hoch im Kurs</i>	358
<i>Musiker als Wähler</i>	363
<i>Hetze gegen „Zigeunerkapellen“: Musikalische Ungarnkritik des Verbands als Gesamtstaatskritik</i>	370
<i>Musikpraktische Implikationen politischer Kooperationen</i>	374
8. Der Oesterreichisch-Ungarische Musikerverband als musikkultureller Akteur – Zusammenführungen und Verknüpfungen	377
8.1 Verband und Verbandsvereine als Musikunternehmer	381
<i>Musikveranstaltungen und Orchestergründungen</i>	381
<i>Konzertprogramme – auch eine Frage der ‚Nationalität‘?</i>	391
<i>Debatten über die ‚richtige‘ Programmgestaltung</i>	397
8.2 (Potentielle) Auswirkungen von Verbandsmaßnahmen auf die musikalische Praxis in Österreich-Ungarn	404
<i>Musikpraktische Konsequenzen der Tarifyregulierungen: Probengestaltung und Spieldauer</i>	404
<i>Musikpraktische Traditionen und Innovationen auf dem Prüfstand: Kurmusik, Schauspielmusik und neue Spielformate der Unterhaltungsmusik</i>	408
<i>Breitgefächertes Verbandsinteresse: Notendrucke, Theaterarchitektur, Stimmtonhöhe und Musikunterricht</i>	415
8.3 Musikgeschichte im Licht der ‚sozialen Frage‘: Kapitelresümees und Ausblicke	418
Quellen- und Literaturverzeichnis	425
Register	445
Orts- und Sachregister	445
Personenregister	466



Kartengestaltung: Katharina Hoth



Kartengestaltung: Katharina Hoth

Abkürzungsverzeichnis

AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv
fl.	Gulden (Währung in Ö.-U. bis 1892)
HHStA	(Österreichisches) Haus-, Hof- und Staatsarchiv
K./K	Kronen (Währung in Ö.-U. ab 1892)
kr.	Kreuzer (Währung)
k. A.	keine Angabe
mdw	Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
NOELA	Niederösterreichisches Landesarchiv
OeMZ	Oesterreichisch-Ungarische Musikerzeitung / Oesterreichische Musikerzeitung
OeNB	Österreichische Nationalbibliothek
OeUMV	Oesterreichisch-Ungarischer Musikerverband / Oesterreichischer Musikerverband
ÖBL	Österreichisches Biographisches Lexikon
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
Ö.-U.	Österreich-Ungarn
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildungen

Abbildung 1: Eine der seltenen Abbildungen in der OeMZ: „Photogramm“ des verbandseigenen Musikerheims in Baden, 1912	129
Abbildung 2: Abendkonzert in Karlsbad – Heliogravüre nach einer Xylografie von Wilhelm Gause, 1895	213
Abbildung 3: Eisenwerk Witkowitz, Gesamtansicht, 1908.....	214
Abbildung 4: Damenkapelle G. Richter, um 1905	243
Abbildung 5: Eine der ersten Annoncen des Central-Stellenvermittlungsbureaus in der OeMZ, 1898.....	258

Tabellen

Tabelle 1: Mitgliederentwicklung des OeUMV, 1896–1912	85
Tabelle 2: Mitgliederentwicklung nach Verbandsvereinen des OeUMV, 1900–1912	88
Tabelle 3: Stimmenverhältnis bei der Delegiertenversammlung von 1900	104
Tabelle 4: Stellenvermittlungen durch den OeUMV, 1897–1902	271
Tabelle 5: Engagementsvermittlungen durch den OeUMV, Mai 1901–Dezember 1902	273
Tabelle 6: Stellenvermittlungen durch den OeUMV, 1905–1913	275
Tabelle 7: „Kontaktpersonen“ des verbandseigenen Zentral-Stellenvermittlungsbüros (inkl. Orte und, im Falle Wiens, teilweise auch Institutionen).....	280
Tabelle 8: Gagenaufbesserungen in Wiener Theaterorchestern, 1908–1909	316
Tabelle 9: Vom Verbandspräsidium hervorgehobene politische Kooperationspartner, 1911.....	366

Vorwort und Dank

Die einzelnen Stationen auf dem Weg zu dieser Publikation – physisch-geographische ebenso wie gedanklich-mentale – waren allesamt von wertvollen Begegnungen mit Freund_innen und Kolleg_innen begleitet, die mich auf vielfältige Weise darin unterstützten, dieses Buch zu schreiben. Dass ich außerdem gleich mehrfach auf institutionellen Support zählen durfte, verschaffte der Recherche- und Schreibearbeit zusätzliche Erleichterung.

Diesem Band liegt meine Habilitationsschrift zugrunde, mit der ich mich 2021 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) habilitierte. Diesbezüglich gilt mein Dank den drei Gutachter_innen der Habilitation, Christian Glanz, Anne C. Shreffler und Philipp Ther. Ihren Stellungnahmen verdanke ich sowohl eine motivierende Anerkennung als auch hilfreiche inhaltliche wie formale Hinweise, die ich bei der Überarbeitung des Manuskripts für die Drucklegung entsprechend berücksichtigt habe. Doch der Reihe nach: Der Schreibphase ging, wie in unserem Metier nicht anders üblich, ein längerer Rechercheprozess voraus. Dieser führte mich zunächst ins rumänische Cluj-Napoca, wo (unverhoffterweise) der Grundstein für die vorliegende Arbeit gelegt wurde. Die ausgiebigen Recherchen im dortigen Standort der „Arhivele Naționale ale României“ wären ohne die vielfältige tatkräftige Unterstützung (sie reichte von der Kommunikation mit dem Archivpersonal bis zu Textübersetzungen von Quellen und Literatur) durch Cristina Șuteu nicht möglich gewesen, wofür ich mich sehr herzlich bedanke. Mein Dank gilt diesbezüglich auch der Academia Musica Gheorge Dima für die kostenfreie Beherbergung während meiner Recherchen in Cluj-Napoca. Eine weitere Recherchereise von längerer Dauer führte mich auch nach (und durch) Tschechien. Ermöglicht wurde sie durch ein Forschungsstipendium des Programms „Aktion Österreich – Tschechische Republik“ des OeAAD, für das ich mich ebenfalls herzlich bedanke. Ein besonderes Dankeschön gilt hierbei Lubomír Spurný von der Masarykova univerzita in Brno, der nicht nur als mein offizieller Betreuer fungierte, sondern mich auch als freundschaftlicher Begleiter mit den örtlichen kulturellen Gepflogenheiten in Brno und Praha ausgiebig Bekanntschaft schließen ließ. Außer in Regional-, Kreis- und Unternehmensarchiven in verschiedenen Städten war ich vor allem im Tschechischen Nationalarchiv in Praha/Prag länger beschäftigt, wo mich Jan Kahuda fachkundig betreute. Dasselbe gilt für Marketá Kabélková vom České muzeum hudby (Tschechisches Musikmuseum), in dessen umfangreicher historischer Sammlung ich ausgiebig recherchieren durfte, sowie für Jitka Ludvová vom Institut umění – Divadelní ústav/Kabinet pro studium českého divadla [Kunst- und Theaterinstitut/Tschechisches Institut für Theaterstudien], wo mir aufschlussreiches Quellenmaterial zur Verfügung gestellt wurde. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank. Viele Quellen, die ich auf mei-

nen Archivreisen zusammentragen konnte, waren nicht in deutscher Sprache, sondern auf Rumänisch, Ungarisch sowie Tschechisch verfasst. Für Übersetzungen aus dem Rumänischen und Ungarischen konnte ich auf die (auch geschichtswissenschaftliche) Kompetenz von Răzvan Roșu zählen, während Marco Nyvlt und Jarmila Majdová die Übertragungen aus dem Tschechischen besorgten. Auch ihnen gebührt ein großes Dankeschön. Der darauffolgende Schreibprozess war begleitet von mehreren Gastvorträgen, in denen ich mein Habilitationsprojekt präsentieren und diskutieren durfte. Für die Einladungen und ausgiebige wie anregende Diskussionen bedanke ich mich herzlich bei Martin Gabriel und Werner Drobesh (Universität Klagenfurt), Katalin Kim (Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet/Institut für Musikwissenschaft des Geisteswissenschaftlichen Forschungszentrums, Budapest), Günther Kronenbitter (Universität Augsburg) sowie Marc-Antoine Camp (Hochschule Luzern). Inspirierende Impulse für die inhaltliche und formale Gestalt der Arbeit durfte ich außerdem in vielen und mitunter ausgiebigen Gesprächen mit Kolleg_innen und Freund_innen erfahren. Ein besonderes Dankeschön dafür gebührt namentlich Stephan Truninger und Simon Obert. Von ihrem kritischen Blick auf Teile des Manuskripts durfte ich bei der Erstellung von dessen Endfassung in hohem Maße profitieren. Für vielfältige Anregungen aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln bedanke ich mich außerdem herzlich bei Tamara Scheer, Marlene Pardeller, Julia Heimerdinger, Rosa Reitsamer, Stefan Lang, Brigitte Bargetz, Josef Giefing, Manfred Permoser, Anita Mayer-Hirzberger und Juri Giannini. Ein großes Dankeschön gebührt außerdem Sophie Zehetmayer für das genaue, umsichtige Lektorat der Habilitationsschrift sowie Imke Oldewurtel für die souveräne Unterstützung bei so manchen technischen und administrativen Herausforderungen, mit denen ich im Laufe des Schreibprozesses immer wieder konfrontiert war. Für die schöne wie aussagekräftige Kartengrafik danke ich außerdem Katharina Hoth sehr herzlich. Ebenso möchte ich mich bei Maximilian Kurt Böhm und Denise Csida für die umsichtige Erstellung des Registers sowie bei Ulrike v. Düring-Ulmenstein für das detaillierte Korrektorat des Buchmanuskripts herzlich bedanken. Nun ist ein fertiges Manuskript aber noch kein veröffentlichtes Buch. Für die Publikation durfte ich auf große finanzielle Unterstützung der mdw zählen, wofür ich auch unserem Rektorat sehr herzlich danke. Besonders erwähnen möchte ich dabei aber unser Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung und mich für dessen großzügig bemessene Förderung namentlich bei Melanie Unseld als Institutsleiterin bedanken. Dass dieses Buch nicht nur in gedruckter Form, sondern auch digital – und zwar „open access“ – verfügbar ist, verdanke ich der substanziellen Unterstützung durch die Forschungsförderung der mdw, für die ich mich bei Vitali Bodnar und Therese Kaufmann bedanke. Einen Förderbeitrag leistete ferner auch die Kulturabteilung der Stadt Wien – herzlichen Dank auch dafür. Für die bereitwillige Aufnahme des vorliegenden Bandes in die Reihe „Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ sowie die detaillierte Durchsicht der Druckfahnen bedanke ich mich herzlich bei den Reihenherausgebern Markus Grassl und Reinhard Kapp. Den Weg vom Manuskript zum Buch begleiteten ebenso Miriam

Lux, Laura Röthele und Martin Zellhofer vom Böhlau Verlag Wien – auch ihnen ein großes Dankeschön. Mein letzter und zugleich größter Dank gebührt jedoch Hanna Worliczek. Hanna begleitete den gesamten hier beschriebenen Prozess von den ersten thematischen Überlegungen und Erwägungen hinweg bis zum Erscheinen dieser Publikation in zahllosen Gesprächen mit bestätigenden wie zweifelnden Gedanken, stets kritischen wie produktiven Feedbacks zum Manuskript in dessen verschiedenen Entwicklungsstadien, und ebenso sorgte sie in so vielen richtigen und wichtigen Momenten für Zerstreuung und Entspannung – merci, Hanna!

Wien, im November 2023

Fritz Trümpi

1. Einleitung

Zur Thematik des Wirkens musikalischer Berufsorganisationen gelangte ich über Umwege. Am Anfang stand ein eigentümlicher Musikertransfer aus der Zeit unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Während der Arbeit an einer Studie zur Gründungsgeschichte der rumänischen Staatsoper im siebenbürgischen Cluj (ung.: Koloszvár, dt.: Klausenburg) nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie stieß ich in Octavian Lazăr Cosmas ausgreifender Geschichte über die „Opera Română din Cluj“ auf einen bemerkenswerten Hinweis: Das Orchester der Oper sei 1919 aus Ermangelung an Instrumentalmusikern in Rumänien mit solchen aus der Tschechoslowakei besetzt worden.¹ Dieser Musikertransfer weckte meine Neugierde. Während eines Konferenzaufenthalts in der Stadt nutzte ich die Gelegenheit, mich in die dortigen „Arhivele Naționale ale României“ zu begeben, um die umfangreichen Aktenbestände zur Frühgeschichte der „Opera Română“ im Hinblick auf diese Orchestergründung durchzusehen.² Was die Recherche zutage förderte, war verblüffend – und verwirrend, vor allem was eine umfangreiche Sammlung von Arbeitsverträgen für die in der Gründungsphase des Operninstituts engagierten Musiker betraf: Die Verträge waren allesamt in deutscher Sprache abgefasst und zwischen Herbst 1919 und Frühjahr 1920 „[v]om Präsidium des Musikerverbandes in der tschechoslowakischen Republik, dzt. Sitz in Karlsbad“ ausgestellt worden. Zudem wurde daran ersichtlich, dass eine beträchtliche Zahl der nach Cluj engagierten Musiker unmittelbar vor dem Antritt ihrer neuen Stelle in Wien tätig gewesen waren.³ Wie aber kam ein (offensichtlich deutschsprachiger) „Musikerverband in der tschechoslowakischen Republik“ (dessen Existenz mir zuvor unbekannt war) dazu, Musiker nach Cluj zu vermitteln? Und obendrein auch solche aus Wien? Warum waren diese Verträge allesamt in deutscher Sprache abgefasst? Und weshalb waren sie in Karlsbad ausgestellt und unterfertigt worden? All dies erschien mir zu rätselhaft, als dass ich die Vertragsinhalte einfach zur Kenntnis nehmen und mit anderweitigen

1 Cosma, Opera I, S. 28–30.

2 Arhivele Naționale ale României/Cluj, Bestand „Opera Română Cluj“. Für die vielfältige Unterstützung bei diesen Recherchen bedanke ich mich herzlich bei Cristina Șuteu („Academia de Muzică ‚Gheorghe Dima‘“). Ein Dankeschön gebührt auch der „Academia de Muzică ‚Gheorghe Dima‘“, die mich während meiner Archivrecherchen in Cluj beherbergte. Ebenso herzlich bedanke ich mich schließlich auch bei Răzvan Roșu für seine historisch informierten, fachkundigen Übersetzungen der rumänisch- und ungarischsprachigen Dokumente ins Deutsche.

3 So die Mitglieder des 1919 gegründeten „Wiener Konzerthaus-Quartetts“, Girolamo Augusto (August) Jancovich (1. Violine), Karl Doktor (Viola) und Hugo Kreisler (Violoncello), die für Solistenstellen nach Cluj engagiert wurden, vgl. die entsprechenden Verträge im Arhivele Naționale ale României/Cluj, „Opera Română Cluj“, Dosar I/II, 1919–1920.

Recherchen zur Gründungsgeschichte der „Opera Română“ fortfahren wollte. Vor allem aber erschloss sich mir durch die Arbeitsverträge die Relevanz einer Thematik, deren Bedeutung mir in diesem praktischen Sinn bis dahin nicht hinlänglich bewusst gewesen war: die Organisation und Vermittlung von Arbeit im Musikbereich. Ich wollte deshalb Näheres zu besagtem Verband aus Karlsbad/Karlovy Vary herausfinden und ging davon aus, dass sich die fraglichen Aspekte der Arbeitsverträge dann bestimmt umstandslos klären lassen würden. Doch die Suche nach Spuren dieses „Musikerverbands in der tschechoslowakischen Republik“ blieb zunächst ergebnislos.⁴ Dank des Umstands jedoch, dass ein Teil der Arbeitsverträge auf Musiker aus Wien ausgestellt war, stieß ich in der Vertragskorrespondenz auch auf einen „Oesterreichischen Musikerverband“ (nachfolgend: OeUMV⁵). Nach Literatur zu diesem suchte ich vorerst zwar ebenfalls vergebens.⁶ Stattdessen wurde ich auf eine verheißungsvolle Primärquelle aufmerksam: Die „Oesterreichische Musiker-Zeitung“ (nachfolgend: OeMZ), die sich als Presseorgan des besagten österreichischen Verbands herausstellte. Sie ist in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek so gut wie lückenlos überliefert,⁷ und so begann ich, darin nach Hinweisen auf Musiker zu suchen, die in der besagten Zeit von Wien nach Cluj migrierten. Tatsächlich stieß ich bald auf einen mit „Musikerflucht“ überschriebenen Artikel, in dem der Weggang von Musikern aus Wien nach „Klausenburg“ thematisiert wurde.⁸ Die Spur war somit offensichtlich die richtige. Dies erhärtete sich außerdem durch einen Aufruf „[a]n alle Lokalvereine in der tschechoslowakischen Republik“ vom 2. August 1919.⁹ Darin gab die OeMZ die „Gründung des Musikverbandes für die tschechoslowakische Republik“ bekannt: Der „Oesterreichische Musikerverband“ anerkenne den tschechoslowakischen Verband als „befugte Organisation der deutschsprechenden Musiker in Böhmen“ und lege deshalb

4 So blieb die an sich naheliegende Suche im Umfeld der tschechoslowakischen Gewerkschaftsbewegung etwa erfolglos. Für die Unterstützung bei der Recherche im Archiv des Českomoravská konfederace odborových svazů (Tschechischmährische Gewerkschaftskonföderation) bedanke ich mich bei Jiří Pokorný.

5 Die Abkürzung „OeUMV“ rührt von der früheren Bezeichnung „Oesterreichisch-Ungarischer Musikerverband“ her, wie unten gleich noch näher erläutert wird.

6 Die (Musik-)Geschichtsschreibung, so schien es, hatte von dieser Institution bisher so gut wie keine Notiz genommen. Erst etwas später stieß ich auf einige Erwähnungen des Verbands. So finden sich kürzere Skizzierungen einiger Aktionen des OeUMV bei Ernst Kobau, *Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Wien/Köln/Weimar 1991, S. 13–35. Verweise auf den Verband fanden sich außerdem bei Georg Schinko, *Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938)*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 24/1 (2013), S. 150–171, hier S. 154. Für eine Bestandsaufnahme von Dokumenten zu verschiedenen Musik- und Musiker_innenorganisationen in Wien und Österreich, die auch solche zum „Wiener Musikerbund“ und zum OeUMV umfasst, vgl. ferner Josef Schweinzer, *Gewerkschaft Kunst-Medien-Freie Berufe. Exemplarische Materialsammlung zur Frühgeschichte*, Teil I und II [Wien 1986].

7 Österreichische Nationalbibliothek/Musiksammlung, Signatur: 395159-C.

8 OeMZ, XXVIII/1, 3.1.1920, S. 1 f.

9 OeMZ, XXVII/8, 2.8.1919, S. 63 (Hervorhebungen des Folgezitats im Original).

„allen unseren böhmischen Lokalvereinen den sofortigen Uebertritt zu demselben“ nahe. Zudem verwies die OeMZ darauf, dass „[f]ür den Stellenvermittlungsverkehr [...] künftig nur mehr die Stellenvermittlung des neuen [tschechoslowakischen, F. T.] Verbandes“ in Betracht komme. Das Rätsel, das sich mir in Cluj bei der Durchsicht der erwähnten Arbeitsverträge gestellt hatte, wäre damit soweit gelüftet gewesen: Beim „Musikerverband in der tschechoslowakischen Republik, dzt. Sitz in Karlsbad“ handelte es sich um eine (als Folge der tschechoslowakischen Staatsgründung im Oktober 1918 notwendig gewordene) Vereinigung lokaler Musikervereine in den böhmischen Ländern, welche bis zum Sommer 1919 dem „Oesterreichischen Musiker-Verband“ angehört hatten.

Diese besondere institutionelle Konstellation machte mich nun aber erst recht neugierig, und so begann ich damit, mich in die Agenden des österreichischen Verbands zu vertiefen. Von deren Umfang wie Vielfalt war ich geradezu überwältigt, sodass ich mich schließlich entschied, diese in den Mittelpunkt eines Forschungsprojekts zur musikbezogenen Arbeitsorganisation in der späten Habsburgermonarchie zu stellen. Wie schon anhand der Recherchen zu den besagten Musikerverbänden deutlich geworden war, betrat ich damit ein weitgehend unerforschtes Terrain, sodass Martin Rempes allgemein formulierter Diagnose auch mit Blick auf Österreich-Ungarn zuzustimmen ist: dass der Musikgeschichte „das Thema Arbeit bislang ziemlich fern“ gelegen sei.¹⁰ Das Vorhaben erschien mir jedoch umso attraktiver, als mit der „Oesterreichischen Musikerzeitung“ eine Quelle zur Verfügung stand, die diese Agenden und Tätigkeiten des „Oesterreichischen Musiker-Verbands“ – und damit musikalische Arbeit – umfangreich wie akribisch dokumentierte. Ich ging deshalb dazu über, die Zeitung von der ersten Ausgabe ihres Bestehens (1875) bis zur letzten Nummer vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs systematisch durcharbeiten. Dabei ordnete ich deren Inhalte nach thematischen Gesichtspunkten, sodass sich im Ergebnis der Zeitungsdurchsicht die Leitthemen des Verbands identifizieren und kategorisieren ließen. Und an ihnen entlang ist dieses Buch auch gestaltet. Dass eine thematische Orientierung an der Verbandspraxis inhaltliche Beschränkungen mit sich bringt, ist offenkundig. Zugleich jedoch ermöglicht dieses methodische Vorgehen eine umso präzisere historiographische Fokussierung auf die relevanten Aspekte der Arbeitsorganisation im Musikbereich, wie sie eben an den Verbandsagenden ablesbar sind.

Dieses Buch nähert sich seinem Gegenstand ausdrücklich mit einem musikhistorischen Erkenntnisinteresse. Dies gilt es auch deshalb hervorzuheben, weil die (wenn auch insgesamt überschaubare) Forschung zum Wirken von Berufsorganisationen im Musikbereich zum überwiegenden Teil an soziologischen und sozialgeschichtlichen

10 Martin Remppe, *Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960*, Göttingen 2020 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 235), S. 22.

Gesichtspunkten ausgerichtet ist.¹¹ Demgegenüber begreift dieses Buch das Wirken von Musiker_innenorganisationen als ein Weg zur Musikgeschichte – was die Berücksichtigung von sozialgeschichtlichen und kultur- wie berufssoziologischen Ansätzen freilich miteinschließt, denn einer disziplinären Einengung soll mit dem Verweis auf das hier verfolgte musikgeschichtliche Erkenntnisinteresse selbstverständlich nicht das Wort geredet werden. Musikgeschichte soll hier (worin ich Nikolaus Urbanek folge) auch keinesfalls etwa als „getreue Repräsentation der musikalischen Vergangenheit“ verstanden werden, sondern, unter Anlegung der bereits umrissenen Perspektive, vielmehr als partikulare Annäherung an sie.¹² Dennoch misst ein musikgeschichtliches Erkenntnisinteresse den Gegenstand inhaltlich anders aus als ein rein soziologisches oder sozialgeschichtliches: Fragen zur historischen Arbeitsorganisation im Musikbereich sind in einer musikgeschichtlichen Betrachtungsweise etwa kaum zu trennen von solchen nach den Konsequenzen für eine konkrete musikalische Praxis (bzw. musikalische Praktiken) – inwiefern genau, davon wird in diesem Buch noch ausführlich die Rede sein.

Der auf die Verbandsagenda gerichtete Fokus bringt zudem eine institutionengeschichtliche Orientierung mit sich. Doch nicht eine institutionelle Nabelschau soll hier interessieren, sondern vielmehr die Frage, welche Aufschlüsse zur Organisation musikbezogener Arbeit durch das Studium der Institution gewonnen werden können.¹³ Dass dazu Kenntnisse von deren Beschaffenheit dienlich sind, um ihre Handlungsweisen umso präziser fassen, interpretieren und kontextualisieren zu können,¹⁴ versteht sich von selbst (mit Robert Seyfert zu sprechen lassen sich solche Handlungsweisen jeweils erst im Nachhinein, als Effekte institutioneller Geschichte, feststellen¹⁵). In den folgenden Kapiteln wird deshalb – punktuell auch unter Einbezug entsprechender Positionen

11 Rempe, Kunst, S. 11.

12 Vgl. Nikolaus Urbanek, musik.geschichte.erzählen. Thesen zu einer musikalischen Historik (nebst verstreuten Vorbemerkungen), in: Lars Oberhaus/Melanie Unseld (Hrsg.), Musikpädagogik der Musikgeschichte, Münster/New York 2015, S. 51–73, hier S. 68.

13 Zum Forschungspotential einer kulturgeschichtlich perspektivierten Institutionengeschichte vgl. etwa Bernhard Löffler, Moderne Institutionengeschichte in kulturhistorischer Erweiterung. Thesen und Beispiele aus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: Hans-Christof Kraus/Thomas Nicklas (Hrsg.), Geschichte der Politik: Alte und neue Wege, München 2007 (= Historische Zeitschrift Beihefte 44), S. 155–180.

14 Und damit die den Institutionen immanenten Beziehungsmuster und Regeln, die Birgit Jooss zufolge konstitutiv für „Institutionalisierung“ sind (vgl. Birgit Jooss, Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs, in: Hubertus Kohle [Hrsg.], Vom Biedermeier zum Impressionismus, München u. a. 2008 (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 7), S. 188–211, hier S. 188.

15 Robert Seyfert, Das Leben der Institutionen. Zu einer Allgemeinen Theorie der Institutionalisierung, Weilerswist 2011, S. 20.

der vielgestaltigen Korporatismusforschung¹⁶ – immer wieder auf die Genese, Gestalt und Struktur der hier im Fokus stehenden Institution(en) zurückzukommen sein.

Dieses Buch konzentriert sich, seinem Untertitel entsprechend, vorrangig auf das Wirken des „Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbands“ sowie auf dessen Urheberorganisation: Der Verband war eine Schöpfung des „Wiener Musikerbunds“ und existierte seit dem 1. Jänner 1896. Er hatte als reichsweit aktive Organisation bis zum Ende der Monarchie Bestand (ungeachtet dessen, dass er sich 1911 einer Namensänderung unterziehen musste, bei welcher das „Ungarische“ verloren ging), bevor er in den an die neukonstituierte Republik Österreich adaptierten – gleichnamigen – „Oesterreichischen Musiker-Verband“ überführt wurde. Von diesem aber wird hier nicht weiter die Rede sein: Er hat seinen (heuristischen) Zweck bereits hinlänglich erfüllt. Damit ist auch der Untersuchungszeitraum des Buchs umrissen: Er beginnt mit der Gründung des „Wiener Musikerbunds“, 1872 und endet mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs, 1914. Die Festlegung dieses Untersuchungszeitraums erfolgt somit nicht willkürlich, sondern bemisst sich an einem institutionellen Zusammenhang. Dass die Untersuchung im Jahr 1914 endet, ist dabei der Einsicht geschuldet, dass (auch) der Musikbetrieb durch den Kriegsausbruch in einen mehrjährigen Ausnahmezustand versetzt wurde, weshalb die Untersuchung der Kriegsjahre in einem gesonderten Forschungsvorhaben fortzusetzen wäre.

Beim „Wiener Musikerbund“ handelte es sich um einen neuen Typus von Berufsorganisationen im Musikbereich. Als dieser im Jahr 1872 gegründet wurde, existierte in Wien bereits eine Musikervereinigung, die seit mehr als 100 Jahren aktiv war: die „Wiener Tonkünstler-Societät“. Auch sie diente seit ihren Anfängen der Standesvertretung von Musikern, doch sie verstand sich vorrangig als Unterstützungs- und Pensionsverein für am Wiener Hof beschäftigte Berufsmusiker.¹⁷ Zu dieser Mitgliedschaftseinschränkung kamen weitere hinzu: Die „Tonkünstler-Societät“ ließ ausschließlich Musiker mit Taufschein – also christliche Musiker – zu. Und zudem war auch die Ausübung von Tanzmusik einer Aufnahme in die „Societät“ hinderlich.¹⁸ Ganz anders der „Wiener Musikerbund“: Er zielte auf eine ungleich breitere Klientel ab, sodass sich nähere Verbindungen zwischen den beiden Institutionen nicht feststellen lassen.¹⁹ Auch waren

16 Vgl. Martin Sebaldt, *Theorie und Empirie einer Forschungstradition: Das Panorama der klassischen Verbändeforschung*, in: ders./Alexander Straßner (Hrsg.), *Klassiker der Verbändeforschung*. Wiesbaden 2006, S. 9–36, hier S. 9 f. u. 30.

17 Claudia Pete, *Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät*, Dissertation an der Universität Wien 1996, S. 29.

18 Pete, *Geschichte*, S. 5 u. 33. Von einer abgelehnten Aufnahme waren auch so berühmte und erfolgreiche Unterhaltungsmusiker wie Josef Lanner (1801–1843) oder Philipp Fahrbach (d. Ä., 1815–1885) betroffen (Pete, *Geschichte*, S. 33).

19 Dies ungeachtet dessen, dass sich die OeMZ ihrerseits gelegentlich auf bereits etablierte lokale Societäten berief, um Operationen des OeUMV zu legitimieren, vgl. etwa einen mit „Musiker-Verbände in alter und neuer Zeit“ betitelten Artikel von Hermann Eichborn in OeMZ IV/22, 16.11.1896, S. 109 f.

die Protagonisten des „Musikerbunds“ von Anfang an bestrebt, sich in ihrer organisatorischen Tätigkeit nicht auf die Etablierung einer Pensions- und Sterbeversicherung zu beschränken, sondern umfassende Verbesserungen der Arbeitsbedingungen im Musikbereich herbeizuführen. In ihrem Selbstverständnis klang dies so: „Wir müssen einerseits organisieren, aufklären, aneifern, Rath ertheilen, andererseits angreifen, abwehren, Kritik üben, kämpfen und streiten.“²⁰ Und dies erklärtermaßen nicht nur in Wien, sondern in möglichst vielen Regionen der Monarchie. Dieser überregionale Organisationsanspruch, der vom „Wiener Musikerbund“ von Anfang an formuliert und durch den OeUMV dann zielstrebig umgesetzt wurde, ist es denn auch, was diese Organisation zu einem umso interessanteren musikgeschichtlichen Studienobjekt macht (gerade auch im Vergleich zu den bloß lokal aktiven und zunftartig verfassten, d. h. auf kleine Personengruppen begrenzten „Tonkünstler“-Institutionen²¹). Das Nachzeichnen des Hinarbeitens von Musikerbund und Verband auf eine monarchieweite Präsenz bietet zugleich die Chance, eine detaillierte Bestandsaufnahme des öffentlich-kommerziellen Musikbetriebs in weiten Teilen der späten Habsburgermonarchie zu erstellen. Und daran lassen sich vielfältige Einblicke in dessen Funktionsweisen wie auch erweiterte Kenntnisse der vielgestaltigen musikalischen Praxis gewinnen. Als unverzichtbares Instrument hierfür sei nochmals auf die OeMZ, das Presseorgan des Verbands, hingewiesen: Sie wird hier als Chronistin und Kommentatorin des spät-imperialen Musiklebens begriffen, und damit als umfangreicher musikgeschichtlich verfügbarer Speicher entsprechender historischer Daten.

Seine besondere musikgeschichtliche Bedeutung erhält der OeUMV dabei durch seine eigentümliche Perspektive auf den Musikbetrieb Österreich-Ungarns: Er begegnete diesem ausschließlich über die „soziale Frage“. Dass er sich dabei nicht auf tätigkeitsbezogene Missstände bei den Verbandsmitgliedern selbst beschränkte, sondern vielmehr Verbesserungen für potentiell alle in seinem Wirkungsbereich tätigen Musiker_innen

20 OeMZ, 16.6.1875, S. 1 f. [bibliographische Anmerkung: die OeMZ-Ausgaben der 1870er Jahre enthalten noch keine Jahrgangsnummerierung, F. T.].

21 Solche existierten außer in Wien auch andernorts und lassen sich mitunter bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen: Neben der „Tonkünstler Societät“ in Wien wäre etwa Prag/Praha zu nennen, wo 1803 ein „wohlthätiges Institut der Prager Tonkünstler zur Unterstützung ihrer hilfsbedürftigen Mitglieder, Witwen und Waisen“ gegründet wurde, vgl. Intelligenzblatt 27 zu den Annalen der Literatur und Kunst in den österreichischen Staaten (September 1803), S. 216, zit. in: Gertraud Marinelli-König, Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Tschechische nationale Wiedergeburt – Kultur- und Landeskunde von Böhmen, Mähren und Schlesien – Kulturelle Beziehungen zu Wien, Bd. IV, Wien 2016, S. 483. Weitere Tonkünstlervereinigungen entstanden um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zudem in Graz und Linz, vgl. Pete, Geschichte, S. 18 f. Für einen allgemeinen historischen Überblick über (auf Deutschland bezogene) zunftartige Organisationsformen im Musikbereich vgl. Rempe, Kunst, S. 33 f.

anstrebte, erhöht darüber hinaus seine musikgeschichtliche Relevanz.²² Auch für die OeMZ bildete die „soziale Frage“ den Angelpunkt ihrer Betrachtungen des musikalischen Geschehens. Die Zeitung bemühte sich im Zuge dessen denn auch ausdrücklich darum, sich gegen die „Wortführer der Musikschriftstellerei“ abzugrenzen, womit sie sich implizit als mediale Alternative zur feuilletonistischen Musikbetrachtung ins Spiel brachte.²³ Darin steckt auch ein wichtiger Hinweis für die Musikgeschichtsschreibung: Durch allzu selbstverständliche Quellenbezüge von (uns) Musikhistoriker_innen zu Feuilletons historischer Tageszeitungen oder musikalischen Fachblättern kann leicht übersehen werden, dass es sich bei den darin enthaltenen musikalischen Referenzen um solche handelt (oder zumindest handeln könnte), deren Veröffentlichung ein inhaltlicher Auswahlprozess vorausging; „alternative“ Quellen zum Leitmedium Feuilleton haben es da häufig schwer, gleichwertig ins historiographische Blickfeld zu gelangen. Damit droht eine allzu sehr am Feuilleton orientierte Musikgeschichtsschreibung die von diesem vorgenommene thematische Selektion nolens volens zu reproduzieren, wodurch unter Musikgeschichte dann in erster Linie das zu verstehen wäre, was vom damaligen (zumeist bourgeois) Musikverständnis als narrations- und damit überlieferungswürdig erachtet wurde. Eine Annäherung an Musikgeschichte über die „soziale Frage“ im Musikbereich verspricht demgegenüber Ergänzungspotential. Und dies umso mehr, als die hier ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückte Organisation auch als institutionalisierte soziale Reaktion auf die durch den demographischen Wandel und den damit verbundenen Urbanisierungsschub im Laufe des 19. Jahrhunderts hervorgerufene Expansion des Musik- und Konzertlebens zu begreifen ist²⁴: Der OeUMV operierte an den für Musiker_innen neuralgischen Punkten des sich dergestalt verändernden Musikbetriebs und vermag der musikhistorischen Forschung diesbezüglich deshalb in besonderer Weise als Referenz zu dienen. Damit verfolgt diese Studie zwei Stränge: Zum einen untersucht sie die hinsichtlich der Organisation musikalischer Arbeit zentralen Handlungen und Operationsweisen des OeUMV und zum anderen erörtert

22 Abgesehen vom Umstand, dass gewerkschaftliche Maßnahmen stets alle Arbeitenden betreffen, existieren auch verschiedentlich Hinweise darauf, dass sich der OeUMV dieses umfassenden Wirkungsbereichs durchaus bewusst war. So machte der Leiter der Stellenvermittlung 1898 etwa geltend, dass es zwar noch sehr viele Musiker gebe, die „unserer Organisation noch nicht angehören“, aber es sei die Aufgabe des Verbands, dafür zu sorgen, dass auch „solche Bedauernswerthe[n]“ entsprechend geschützt würden (und er fügte hinzu, dass solche dann „womöglich dem Verbande zu geführt werden“ könnten), OeMZ, VI/17, 1.9.1898, S. 103.

23 Vgl. etwa OeMZ, XV/12, 22.3.1907, S. 100.

24 Vgl. etwa Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, New York 2010 (= *Oxford History of Western Music* 3), S. 676.

sie deren (potentielle) Auswirkungen auf den Musikbetrieb²⁵ und die Ausgestaltung musikalischer Praxis.

Die einzelnen Kapitel im Überblick

Das Buch widmet sich in *Kapitel 2* zunächst einer ausführlichen Darstellung der Gründungs- und Konsolidierungsphase des „Wiener Musikerbundes“ in den 1870er und 1880er Jahren. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die politische Ausrichtung dieser Vereinigung gelegt: In welchem Verhältnis stand sie etwa zur Arbeiter_innenbewegung? Und wie gestaltete sich der Umgang mit den kommunalen und staatlichen Behörden? Oder anders gefragt: Welche organisatorischen Optionen standen der Vereinigung in der ersten Phase ihres Bestehens offen – und welche nicht? Und welche wusste sie wie zu nutzen? Die Klärung dieser Fragen ist auch mit Blick auf die 1896 aus dem „Wiener Musikerbund“ heraus betriebene Gründung des „Oesterreichisch-Ungarischen Musikverbands“ wichtig: *Kapitel 3* ist einer Darstellung des Aufbaus und der Strukturen des Verbands gewidmet. Dies schließt die Klärung der Frage mit ein, auf welche organisatorischen Mittel der neugegründete Verband zurückgriff und wozu und wie er diese einsetzte. Inwiefern sich aufgrund der überregionalen Ausdehnung der Musiker_innenorganisation (vgl. dazu auch die Karte auf S. 10–11) Änderungen in deren organisatorischer – und damit auch politischer – Ausrichtung ergaben, wird in *Kapitel 4* unter dem Stichwort „Inter-Nationalisierungen“ ergründet. Eine Klärung dieser Frage ist insbesondere mit Blick auf die angestrebte Implementierung monarchieweiter Regulierungen musikalischer Tätigkeiten relevant. Die Bedingungen hierzu wurden stark von „äußeren“ Herausforderungen geprägt, denen sich der Verband im Zuge seines Expansionsprozesses gegenüber sah. Zu nennen sind insbesondere die doppelstaatlich verfasste Struktur Österreich-Ungarns sowie die in der cisleithanischen Reichshälfte virulenten „Nationalitätenkonflikte“ – auf beides geht dieses Kapitel mit Blick auf den Musikbereich ausführlich ein. Inwiefern dieser Ausdehnungsprozess auch die Funktions- und Gestaltungsweise des Musikbetriebs in den einzelnen Regionen berührte, wird sodann in *Kapitel 5* diskutiert. Mit der räumlichen Ausdehnung des OeUMV nämlich repräsentierte dieser zusehends auch eine größere musikpraktische

25 Für eine Rahmung dessen, was hier unter „Musikbetrieb“ verstanden wird, lässt sich etwa das von Richard A. Peterson und Narasimhan Anand beschriebene „Six-Facet Model of the Production Nexus“ aufgreifen. Auch wenn dieses Modell ausdrücklich auf Musikproduktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemünzt ist, können die folgenden Parameter, da sie die „Kulturproduktion“ wesentlich prägen, als Orientierungspunkte dieser Arbeit gelten: „technology, law and regulation, industry structure, organization structure, occupational careers, and market“. Richard A. Peterson/Narasimhan Anand, *The Production of Culture Perspective*, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311–334, hier S. 313. Für diesen Literaturhinweis bedanke ich mich bei Rosa Reitsamer.

Vielfalt, wie er sie in den einzelnen Regionen und Orten vorfand. Der primäre Fokus soll in diesem Kapitel auf zwei wichtige Musizierformen jenseits des großstädtischen Raums gelegt werden: auf die Kur- und die Werksmusik. Außerdem wird im Zusammenhang mit musikpraktischer Vielfalt auch die soziale Diversität der Musiker_innen in die Erörterungen miteinbezogen und insbesondere am viel diskutierten Verhältnis von „Berufs“- und „Nichtberufsmusiker_innen“ näher ausgeführt. Einer der Schwerpunkte dieses Kapitels ist außerdem der Situation von Musikerinnen im öffentlichen Musikbetrieb Österreich-Ungarns gewidmet.²⁶ Diese Thematik bildet auch den Brückenschlag zum nachfolgenden *Kapitel 6*, welches vom Aufbau und der Funktionsweise des verbandseigenen „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ handelt. Ein weiteres zentrales Betätigungsfeld des OeUMV lag in dessen Bekämpfung der Militärmusikkonkurrenz. *Kapitel 7* zeichnet den auf mehreren Ebenen betriebenen Widerstand des Verbands gegen die Tätigkeit von Militärkapellen in zivilen Musikfeldern nach. Besondere Aufmerksamkeit widmet das Kapitel dabei den politischen Kooperationen, die der Verband zur Durchsetzung seiner diesbezüglichen Ziele einzugehen bereit war. Das als umfangreicher Schlussteil konzipierte *Kapitel 8* schließlich legt Ergebnisse aus den vorangegangenen Kapiteln zusammenführend und miteinander verknüpfend dar, welche musikpraktischen Konsequenzen dem Musikbetrieb aus den vielgestaltigen Maßnahmen des OeUMV (potentiell) erwuchsen. Der OeUMV wird hier somit auch als (institutioneller) musikkultureller Akteur begriffen,²⁷ der nicht nur in sozialpolitischer, sondern ebenso in künstlerisch-gestalterischer Hinsicht an der Konturierung des Musikbetriebs in Österreich-Ungarn mitwirkte.

Ein Wort noch zur Darstellungsweise: Die Ausführungen gehen bei sämtlichen Themenbereichen sehr oft ins Detail. Gewiss ließe sich vieles auch kürzer und knapper erzählen. Da jedoch viele der behandelten Themenfelder von der Forschung bisher höchstens geringfügig und vielfach noch gar nicht berücksichtigt worden sind, entschied ich mich sowohl im Sinne der bestmöglichen Nachvollziehbarkeit der Ausführungen als auch im Interesse ihrer gründlichen Belegbarkeit zu einer detailgetreuen Ausarbeitungsweise. Dass auch der allergrößte Teil des hierzu herangezogenen Quellenmaterials bisher keinen Eingang in die musikgeschichtliche Forschung fand, bestärkte mich in diesem Vorgehen. All dies sprach dafür, die hier behandelten Inhalte im Detail verfügbar zu machen, sodass etwaige weiterführende Forschungsvorhaben auf eine breite wie dichte empirische Grundlage zurückgreifen können. Dennoch war ich darauf bedacht,

26 Ein Hinweis zur Schreibweise mit Gender-Gap: Diesen verwende ich, wenn Personen jeglichen Geschlechts gemeint sein können. Demgegenüber erfolgt die direkte oder paraphrasierte Wiedergabe von Quelleninhalten in der Schreibweise der Quelle.

27 Für eine theoretische Reflexion (musik-)kultureller Akteurschaft vgl. etwa Susanne Rode-Breymann, Überlegungen zum Konzept „kulturellen Handelns“, in: Carola Bebermeier/Melanie Unseld (Hrsg.), *La cosa è scabrosa. Das Ereignis „Figaro“ und die Wiener Opernpraxis der Mozartzeit*, Wien/Köln/Weimar 2018 (= Musik – Kultur – Gender 16), S. 21–30.

dass die Lesbarkeit des Texts trotz des mitunter ‚dokumentarischen Stils‘ der Ausführungen nicht unnötig beeinträchtigt werde. Die ‚Informationssättigung‘ ist deshalb, wenn immer möglich, in den Fußnotenapparat verlegt, während sich der Haupttext auf die Nennung der für die Nachvollziehbarkeit der Argumentation notwendigen Daten beschränkt. Diese Anmerkung ist zugleich als lesepraktischer Hinweis zu verstehen.

Quellenlage

Wie bereits deutlich gemacht wurde, bildet die OeMZ die Quellengrundlage dieser Arbeit. Eine derart starke Orientierung am Verbandsorgan war ursprünglich nicht vorgesehen gewesen. Sie drängte sich aufgrund gravierender Lücken im Bestand von Primärquellen jedoch auf (zumal sogar die mitunter sehr ausführlichen Versammlungsprotokolle nicht in Manuskriptform, sondern ausschließlich als in der OeMZ publizierte Berichte verfügbar sind). Trotz emsig betriebener Recherchen gelang es mir bisher nicht, einen Bestand der Geschäftsakten des OeUMV ausfindig zu machen (wobei fraglich ist, ob ein solcher überhaupt noch existiert).²⁸ Als gravierend ist diese

28 Um die Schwierigkeiten bei der Quellensuche zu verdeutlichen, macht es Sinn, auf das (bittere) Ende der Nachfolgeorganisation des OeUMV zu blicken: Der „Oesterreichische Musiker-Verband“ wurde 1934 aus politischen Gründen aufgelöst. Dies ist an einem „Bescheid“ ablesbar, der im Zuge der „Verordnung der Bundesregierung vom 12. Februar 1934“, in welcher „der sozialdemokratischen Partei jede Betätigung verboten“ wurde, ausgestellt worden war (ÖStA, BKA-Inneres, Bundespolizeidirektion Wien/Vereinsbüro, Mappe VIII – 868: Bundeskanzleramt, Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit, „Abschrift. Sehr dringend!“ [1934]). Einem Vermerk vom 17.2.1934 zufolge wurden die Büroräume des Verbands versperrt und dessen Aktenbestand von den inzwischen unter austrofaschistischer Herrschaft stehenden Behörden konfisziert. Wohin diese daraufhin gelangten, ist ungewiss. Im ÖStA befinden sich außer dem zitierten Akt keine weiteren Bestände zum OeUMV (was sich auch an entsprechenden Auskünften der Referenten der „Bestandsgruppe Inneres“ und des „Finanz- und Hofkammerarchivs“ vom 24.4.2017 bestätigte). Eine Spur, auf die mich dankenswerterweise Wolfram Dornik (Stadtarchiv Graz) aufmerksam machte, erwies sich ebenfalls nicht als zielführend: Der Aktenbestand des OeUMV befand sich auch nicht unter den Archivalien, die zwischen 1945 und 1955 von der Roten Armee nach Moskau überführt wurden. Dies ergab eine 2017 durchgeführte Überprüfung durch Olga Pavlenko und Irina Baskakova (Российский государственный гуманитарный университет/Russian State University for the Humanities), für die ich mich herzlich bedanke. Und auch die Publikation von Gerhard Jagschitz/Stefan Karner, Beuteakten aus Österreich. Der Österreichbestand im russischen „Sonderarchiv“ Moskau, Graz/Wien 1996, weist keinen entsprechenden Bestand aus. Ebenso erfolglos blieb die Suche beim Österreichischen Komponistenbund (ÖKB), der sich nach 1918 in den Räumen des OeUMV eingemietet hatte und deshalb über entsprechendes Aktenmaterial verfügt haben könnte; für entsprechende Nachforschungen im Archivbestand des ÖKB bedanke ich mich bei Christina Medosch. Und nicht einmal vereinzelt vorhandene Nachlässe von Verbandsfunktionären enthalten Dokumente des OeUMV (vgl. etwa den Teilnachlass von Josef Scheu im Verein für Geschichte der ArbeiterInnenbewegung VGA; die Durchsicht eines weiteren – allerdings vorwiegend kompositorischen – Teilnachlasses von Scheu, der sich in der Musiksammlung der Wienbibliothek befindet, war mir bis zur Drucklegung des Buchs leider nicht mehr möglich).

Lücke vor allem deshalb zu bezeichnen, weil die Herleitung von Entscheidungsfindungen innerhalb der Institution dadurch häufig nicht untersuch- und beschreibbar ist. Zudem lassen sich aufgrund dieser Überlieferungslücke auch kaum Aussagen über Positionierungen von Kooperationspartner_innen (etwa Musikunternehmer_innen) oder aber Kontrahent_innen (etwa Militärkapellmeister) gegenüber den Handlungen des OeUMV treffen. Dies bedeutet, dass die Tätigkeit des Verbands hier großteils einseitig aus dessen eigener Perspektive zugänglich ist. Denn so zahlreich und detailliert die in der OeMZ greifbaren Informationen oft sind, muss davon ausgegangen werden, dass sie in erster Linie Auffassungen repräsentieren, die unter den Funktionären hegemonial waren. Eine vielschichtigere Darstellung von Interaktionen des Verbands mit verschiedenen weiteren Akteur_innengruppen des Musikbetriebs wäre zwar möglicherweise über zusätzliche Recherchen in Beständen von Archiven musikalischer Institutionen (Orchester, Konzerthäuser, Theater etc.), wo auch die eine oder andere Korrespondenz mit dem OeUMV vermutet werden darf, zu erreichen gewesen. Das Unterfangen hätte jedoch einen sehr hohen Zeitaufwand erfordert, den ich mir, auch angesichts eher geringer Erfolgsaussichten auf datenreiche Funde, für die Fertigstellung des Buchs nicht leisten konnte. Allerdings besteht bei einem historischen Quellenkorpus stets Ergänzungsbedarf, und zwar im Grunde unabhängig davon, wie umfangreich dieses bestückt ist. Die vielzitierte historiographische Grunderkenntnis, wonach weder eine einzelne Quelle noch eine umfangreiche Quellenreihe allein die Geschichte zu erzählen vermöge, um die es historisch Forschenden zu tun sei,²⁹ relativiert die Drastik der vorliegenden Quellenlücken zu einem guten Teil. Unter der Bedingung einer streng angelegten Quellenkritik erschien mir eine auf dem Verbandsorgan basierende Ausarbeitung dieser Studie nicht nur legitim, sondern auch ausgesprochen attraktiv. Denn man kann die quellenbezogene Ausgangslage auch gegenteilig betrachten und bewerten – es wurde oben bereits darauf hingewiesen: Die Orientierung an diesem verhältnismäßig homogenen Quellenmaterial, als dem Quellenkern dieses Buchs, ermöglicht es, die inhaltlichen Schwerpunkte, d. h. die musikhistorisch relevanten Themenkomplexe umso prägnanter zu erfassen und die thematische Breite und Vielfalt des Gegenstands anschaulich und stringent zu strukturieren. Dennoch bedarf es für die Ausarbeitung der einzelnen Kapitel, ihren spezifischen Untersuchungsabsichten entsprechend, selbstverständlich stets gezielter quellenbezogener Erweiterungen dieses Kernkorpus. Dies ließ sich einerseits durch den Einbezug weiterer Presseerzeugnisse bewerkstelligen. Außer den zeitgenössischen Tagesmedien verschiedener Regionen waren dies insbesondere die Verbandszeitungen der ungarischen und der tschechischsprachigen Musiker_innenorganisationen: Mit „Zenelap“ und „Hudební Věstník“ verfügten diese je über ein Pendant zur OeMZ. Andererseits ließ sich das Quellenkorpus aber auch durch den

29 Reinhart Koselleck, *Archivalien – Quellen – Geschichten*, in: ders., *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2014, S. 68–79, hier S. 75 f.

Einbezug von behördlichem Aktenmaterial zum OeUMV sowie zu den einzelnen Verbandsvereinen erweitern, das ich aus Beständen verschiedener Landes-, Kreis- und Unternehmensarchive in den österreichischen Bundesländern und der Tschechischen Republik zusammentragen konnte.³⁰

Forschungsbezüge

Sowohl die bereits erläuterten Spezifika des gewählten Forschungszugangs (wonach die Themengenerierung an der inhaltlichen Agenda des OeUMV ausgerichtet wird), als auch die organisatorischen Umstände, denen dieser aufgrund der verschiedenen (staats-)politischen Besonderheiten Österreich-Ungarns ausgesetzt war, bringen es mit sich, dass sich die zu untersuchenden Themen hier als Forschungsfelder letztlich erst konstituieren. Deshalb kann im engeren Sinne nicht von einem bestehenden Forschungsstand gesprochen werden, auf den sich die Arbeit beziehen könnte: Trotz der inzwischen auf ein ansehnliches Maß angewachsenen Literatur zu Musiker_innenorganisationen in verschiedenen Ländern blieben die meisten der hier bearbeiteten Themenfelder von der Forschung bislang weitgehend unberührt. Dies betrifft insbesondere Aspekte der Organisationsstruktur wie etwa das Verbandsvereinssystem (Kapitel 2, 4 und 5), grundlegende musikbetriebliche Phänomene wie die Organisation der Stellenvermittlung im Musikbereich (Kapitel 6), oder aber Fragen zur Politisierung ziviler Instrumentalmusiker_innen im Kontext der Militärmusikkonkurrenz (Kapitel 7). Forschungsbezüge sind daher ausgreifender zu fassen. In der Reihenfolge des Kapitelverlaufs werden hier die wichtigsten von ihnen aufgeführt und kurz erläutert.

Während ältere Formen von Musikerinstitutionen des deutschsprachigen Raums (etwa Stadtpfeifereien oder Musikergilden) zumindest ansatzweise erforscht sind,³¹ fanden solche jüngeren Datums lange Zeit bloß als Anhängsel dieser weit zurückblickenden Entwicklungsgeschichte Erwähnung, wobei entsprechende Arbeiten zumeist auf das Gebiet des (späteren) deutschen Kaiserreichs beschränkt blieben.³² Für den OeUMV

30 Die Archivreise nach Tschechien führte ich im Februar 2018 durch; sie wurde mir durch ein „Stipendium für Universitätslehrende der AKTION Österreich-Tschechien“ des „Österreichischen Austauschdienstes OeAD“ ermöglicht, für das ich mich herzlich bedanke.

31 Vgl. etwa Axel Beer/(Heinrich Wilhelm Schwab), Art. Zunftwesen, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/54914> (zuletzt gesehen 29.8.2020); Werner Greve, Art. Stadtpfeifer, Berufsständische Organisation – Amt und Aufgabenbereich, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57556> (zuletzt gesehen 29.8.2020); Wolfgang Hartung, Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler Dichter, Musikanten, Düsseldorf/Zürich 2003.

32 Martin Wolschke, Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert, Regensburg 1981 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59); Walter

lässt sich ein solcher Rückbezug auf ältere Organisationen – zumal im Sinne eines Kontinuums – jedoch nicht nachweisen: Der Entstehungszusammenhang des OeUMV rührt weniger von den zunftartig verfassten Societäten her, sondern ist vielmehr im Umfeld der (sozialistischen) Arbeiter_innenbewegung zu verorten. Ob und inwiefern dies eine österreichische Besonderheit darstellt, wird an der Forschungsliteratur zur Genese von Musiker_innenorganisationen anderer Länder und Staaten eingehend zu prüfen sein. In jüngerer und jüngster Zeit sind entsprechende Forschungsarbeiten in erfreulich hoher Zahl entstanden, deren thematische Orientierung zwar in Teilen von jener der vorliegenden Arbeit abweicht. Doch trotz mitunter anders ausgerichteter Forschungsperspektiven lassen sich an ihnen verschiedentlich länderübergreifende Vergleiche anstellen, was es erlaubt, die spezifisch österreichische (und ein Stück weit auch die österreichisch-ungarische) Situation umso präziser herauszuarbeiten.

Zu den wichtigsten Referenzarbeiten dieses Buchs gehört die 2020 erschienene Monographie „Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960“ von Martin Rempe, auf die ich mich vor allem hinsichtlich der ausführlich dargestellten Gründung und Konsolidierung von Musiker_innenorganisationen im Deutschland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beziehe.³³ Die darin erörterten Zustände und Vorgänge in Deutschland bildeten für die Protagonisten der österreichischen Musiker_innenbewegung von Anfang an wichtige Bezugspunkte, und dementsprechend häufig und ausführlich werden hier Referenzen auf die deutschen Organisationen hergestellt. Der historiographische Blick ist darüber hinaus aber auch auf Verhältnisse und Entwicklungen in anderen Ländern zu richten.³⁴ Den hauptsächlichen Forschungsbezug zu Großbritannien liefert die 2016 erschienene Monographie „Player’s Work Time“ zur Geschichte der britischen „Musicians’ Union“ von John Williamson und Martin Cloonan.³⁵ Für Referenzen auf die bereits gut erforschten Musiker_innenorganisationen in den USA orientiere ich mich vorrangig an John Spitzers Studie „American Orchestras and Their Unions in the Nineteenth Century“.³⁶ Von hohem Informationsgehalt ist ferner der vergleichend angelegte Aufsatz „Early Musicians’ Unions in Britain, France, and the United States“ von Angèle David-Gulliou, auf den ich ebenfalls verschiedentlich Bezug

Salmen, Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel 1997, S. 94 f.

33 Rempe, Kunst, S. 48–63 sowie S. 115–142.

34 Ein umfangreicher Überblick über die Literatur zur Geschichte von Musiker_innenorganisationen findet sich bei John Williamson/Martin Cloonan, *Players’ Work Time. A history of the British Musicians’ Union, 1893–2013*, Manchester 2016, S. 4–7.

35 Williamson/Cloonan, *Work Time*.

36 John Spitzer, *American Orchestras and Their Unions in the Nineteenth Century*, in: ders., *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago 2012, S. 78–102.

nehme.³⁷ Dabei gilt es allgemein festzuhalten, dass all diese Referenzarbeiten über eine Gemeinsamkeit verfügen: Sie beschäftigen sich mit den jeweiligen Musiker_innenorganisationen insgesamt weniger aus einem musikgeschichtlichen, sondern vorrangig aus einem soziologischen oder sozialhistorischen Blickwinkel heraus. Das hier verfolgte musikhistorische Erkenntnisinteresse wird sich deshalb nicht immer passgenau einer internationalen Vergleichbarkeit zuführen lassen können.³⁸ Dasselbe gilt auch für die umfangreiche, auf Österreich bezogene Studie von Georg Schinko, die sich musikalischer Arbeit zwischen 1918 und 1938 widmet und während des Entstehungsverlaufs dieses Buchs erschien.³⁹

Neben Forschungsarbeiten zu Musiker_innenorganisationen bilden geschichtswissenschaftliche Studien zur Habsburgermonarchie zentrale Bezugspunkte dieser Arbeit. Kapitelübergreifende Relevanz kommt dabei Pieter M. Judsons 2016 erschienener Monographie „The Habsburg Empire. A New History“ zu: Sie dient dem Buch als grundlegendes Theoriewerk zur Geschichte der Habsburgermonarchie.⁴⁰ Für die vor allem in Kapitel 2, aber auch in weiteren Teilen der Arbeit (etwa in Kapitel 4) behandelte Frage nach organisatorischen und operativen Bezügen zwischen der österreichischen

37 Angèle David-Guillou, Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States. On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry, in: *Labour History Review*, 74/3 (Dez. 2009), S. 288–304.

38 John Williamson und Martin Cloonan behandeln in ihrer Darstellung der Entstehungsgeschichte der „British Musicians' Union“ vorrangig die Institutionalisierung von Gruppeninteressen, damit einhergehende institutionsimmanente Flügel- und Konkurrenzkämpfe (Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 33–35) sowie die daraus resultierenden Auswirkungen auf Habitus und Sozialprestige von Musiker_innen (Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 26–29). Auch James P. Kraft legt in seiner Studie zur Entwicklung US-amerikanischer Musiker_innengewerkschaften den Hauptakzent auf die „implications for the labor history of musicians“ (Kraft, *Artists*, S. 52). Demgegenüber widmet Martin Rempe übergeordneten Zusammenhängen zwischen dem historischen Verlauf der Arbeitsgestaltung von Musiker_innen und dem Musikleben verstärkte Aufmerksamkeit, auch wenn seine Studie explizit der Erforschung der Selbst- und Fremdbilder von und über Musiker_innen gewidmet ist, mit dem Ziel, „eine Sozial- und Kulturgeschichte kreativer Arbeit zu schreiben“ (Rempe, *Kunst*, S. 10). Sozial- und kulturhistorisch kontextualisiert ist schließlich auch die vergleichende Studie von Angèle David-Guillou zu den frühen Musiker_innenorganisationen in Großbritannien, Frankreich und den USA. Darin thematisiert sie die „opposition between art and labour“, ähnlich wie Williamson/Cloonan und Rempe, vor allem anhand einer Identifizierung von Binnendifferenzen innerhalb der einzelnen Musiker_innengruppen (David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 290).

39 Georg Schinko, *Über die Produktion von Tönen. Beziehungen von Arbeit und Musizieren, Österreich 1918–1938*, Wien 2019. Schinko legt dabei eine dezidiert arbeits- und berufssoziologisch ausgerichtete Forschungsperspektive an, die sich primär dafür interessiert, „wie sich Bedeutungen von Arbeitsformen historisch konstituierten und miteinander in Zusammenhang standen“. Als Ziel seiner Untersuchung formuliert Schinko „die Identifizierung und Benennung der unterschiedlichen Formen mittels einer spezifischen Tätigkeit – des Musizierens – zu arbeiten bzw. nicht zu arbeiten, sowie die Darstellung ihrer Beziehungen zueinander“ (S. 16 f.).

40 Pieter M. Judson, *The Habsburg Empire. A New History*, Cambridge MA/London 2016.

Musiker_innen- und der (sozialistischen) Arbeiter_innenbewegung beziehe ich mich in erster Linie auf die 2017 erschienene Arbeit „Workers and Nationalism. Czech and German Social Democracy in Habsburg Austria, 1890–1918“ von Jakub S. Beneš.⁴¹ Beneš schuf mit dieser Schrift meines Erachtens ein neues Grundlagenwerk zu den sozialistischen Bewegungen in der späten Habsburgermonarchie, das die stärker ideengeschichtlich ausgerichteten Ansätze Hans Mommsens und Helmut Konrads (auch sie werden in den entsprechenden Kapiteln zur Sprache kommen)⁴² durch das Hinzufügen einer praxisorientierten Perspektive maßgeblich erweitert. Ergänzend dazu nehme ich auch verschiedentlich auf wirtschaftsgeschichtlich ausgerichtete Arbeiten zur Habsburgermonarchie Bezug, von denen insbesondere Andrea Komlosys „Grenze und ungleiche regionale Entwicklung“ von 2003 wichtige Orientierungspunkte liefert.⁴³ Was allgemeine sozialpolitische Prozesse in der späten Habsburgermonarchie betrifft, stellt Emmerich Tälös’ 1981 erschienene Studie „Staatliche Sozialpolitik in Österreich“ nach wie vor eine zentrale Forschungsreferenz dar,⁴⁴ ebenso wie John Evers Monographie „Internationale Gewerkschaftsarbeit in der Habsburgermonarchie“.⁴⁵ Für Erörterungen des Verhältnisses zwischen Musiker_innenorganisationen und Gewerkschaften liefert die Arbeit von James P. Kraft, „Artists as Workers. Musicians and Trade Unionism in America, 1880–1917“ wichtige Impulse.⁴⁶ Und für Bezüge zum (Wiener) Musik- und Kulturbetrieb des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dienen hier insbesondere die Forschungen von Wolfgang Maderthaner/Lutz Musner⁴⁷,

41 Jakub S. Beneš, *Workers and Nationalism. Czech and German Social Democracy in Habsburg Austria, 1890–1918*, New York 2017.

42 Hans Mommsen, *Nationalitätenfrage und Arbeiterbewegung in Mittel- und Ostmitteleuropa*, in: ders., *Arbeiterbewegung und Nationale Frage. Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen 1979 (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 34), S. 81–101; Helmut Konrad, *Arbeiterbewegung und bürgerliche Öffentlichkeit. Kultur und nationale Frage in der Habsburgermonarchie*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 20/4, 1994, S. 506–518.

43 Andrea Komlosy, *Grenze und ungleiche regionale Entwicklung. Binnenmarkt und Migration in der Habsburgermonarchie*, Wien 2003.

44 Emmerich Tälös, *Staatliche Sozialpolitik in Österreich. Rekonstruktion und Analyse*, Wien 1981.

45 John Evers, *Internationale Gewerkschaftsarbeit in der Habsburgermonarchie. Ein Beitrag zur europäischen Gewerkschaftsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der „Reichsgewerkschaftskommission“ und ihrer deutsch-tschechischen Arbeit vor 1914*, Wien 2010.

46 James P. Kraft, *Artists as Workers. Musicians and Trade Unionism in America, 1880–1917*, in: *The Musical Quarterly* 79/3 (Autumn, 1995), S. 512–543.

47 Wolfgang Maderthaner/Lutz Musner, *Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt a. Main/New York 2000.

Klaus Hödl,⁴⁸ Marion Linhart⁴⁹ und Derek B. Scott⁵⁰ als Referenz. Demgegenüber sind für die in Kapitel 4 thematisierten Sprachen- bzw. „Nationalitäten“-Konflikte innerhalb des OeUMV einschlägige Arbeiten zu Nationalisierungsbestrebungen in den böhmischen Ländern von Gary B. Cohen⁵¹ und wiederum Pieter M. Judson⁵² relevant. Die Thematik der auch durch das Mittun des Verbands weitgehend verhinderten Etablierung von Instrumentalmusikerinnen auf dem musikbezogenen Arbeitsmarkt (Kapitel 5 & 6) wird hier schwerpunktmäßig mit Arbeiten von Dorothea Kaufmann⁵³ und Nuppu Koivisto⁵⁴ erschlossen. Als Referenz zur arbeiterinnengeschichtlichen Forschung dient dabei ferner auch Gabriela Hauchs Studie zur sozialdemokratischen Frauenbewegung.⁵⁵ Demgegenüber ist die in Kapitel 6 dargestellte Geschichte der Stellenvermittlung im Musikbereich noch kaum erforscht. Einzig für den Theaterbereich, den Musiksektor nur partiell miteinschließend, existieren einige wenige Arbeiten⁵⁶: eine 2006 publizierte Monographie von Stefanie Watzka zum Wirken von Theateragenten in Deutschland⁵⁷ sowie ein kurzer Aufsatz zum selben Gegenstand von Petra Hildebrand.⁵⁸ Auf sie beide wird,

48 Klaus Hödl, *Zwischen Wienerlied und Der Kleine Kohn: Juden in der Wiener populären Kultur um 1900*, Göttingen 2017 (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 27).

49 Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Tübingen 2006.

50 Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, New York 2008.

51 Gary B. Cohen, *Cultural Crossings in Prague, 1900. Scenes from Late Imperial Austria*, in: *Austrian History Yearbook* 45/2014, S. 1–30; Gary B. Cohen, *The Politics of Ethnic Survival. Germans in Prague, 1861–1914*, West Lafayette 2006.

52 Pieter M. Judson, *Do Multiple Languages Mean a Multicultural Society? Nationalist „Frontiers“ in Rural Austria, 1880–1918*, in: Johannes Feichtinger/Gary B. Cohen (Hrsg.), *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, New York/Oxford 2014 (= *Austrian and Habsburg Studies* 17), S. 61–82.

53 Dorothea Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle – Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit, Karben 1997.

54 Nuppu Koivisto, *New Data, New Methods? Sources on Ladies' Salon Orchestras in Europa, 1870–1918*, in: *Музикологична/Musicology* 26/1 (2019), S. 41–60.

55 Gabriella Hauch, *Der diskrete Charme des Nebenwiderspruchs. Zur sozialdemokratischen Frauenbewegung vor 1918*, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), *Sozialdemokratie und Habsburgerstaat*, Wien 1988 (= *Sozialistische Bibliothek* 1.1), S. 101–118.

56 So weist auch Nic Leonhardt darauf hin, dass die auf Europa bezogene historische Forschung zu „cultural managers“ (und damit auch zur Tätigkeit von Theateragenten) – im Unterschied etwa zur Theatergeschichtsschreibung der USA – nur spärlich existiert. Vgl. Nic Leonhardt, Editorial, in: *Popular Entertainment Studies* 6/2 (2015) (= Sonderheft „Negotiating the Entertainment Business: Theatrical Brokers at the Turn of the 20th Century“), S. 1–5, hier S. 2 f.

57 Stefanie Watzka, *Verborgene Vermittler. Ansätze zu einer Historie der Theateragenten und -verleger*, Marburg 2006.

58 Petra Hildebrand, *Theateragenten im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts – Ein erster Blick auf ihre Engagementsvermittlungen an deutschsprachigen Bühnen im Ausland*, in: Laurence Kitching

ergänzend zur (ebenfalls nicht überbordenden) Forschungsliteratur zur allgemeinen Stellenvermittlungspraxis des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts,⁵⁹ gelegentlich Bezug genommen. Das in Kapitel 7 thematisierte Wirken von Militärkapellen wird hier vor allem durch die kenntnisreiche Arbeit von Simon Kotter zur österreichischen Militärmusik erschlossen.⁶⁰ Und das finale Kapitel 8 schließlich nimmt seinen Ausgang von musikhistorischen Darstellungen zur Entwicklung des modernen Musikbetriebs, wie sie in Arbeiten von William Weber,⁶¹ Jann Pasler,⁶² Richard Taruskin,⁶³ Katherine Ellis⁶⁴ sowie, einmal mehr, von Derek B. Scott⁶⁵ greifbar werden.

(Hrsg.), *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland. Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen*. Frankfurt/Main u. a. 2000 (= *Thalia Germanica* 2000: 2), S. 167–175.

- 59 Einen globalgeschichtlichen Überblick über die Geschichte der Arbeitsvermittlung liefern etwa die verschiedenen Arbeiten im Sammelband Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejstrik (Hrsg.), *The History of Labour Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York/Oxford 2015. Vgl. ferner Irina Simone Vana, *Gebrauchsweisen der öffentlichen Arbeitsvermittlung. Österreich 1889–1938*, Dissertation an der Universität Wien 2013. Für den hier verfolgten Fokus auf die gewerkschaftliche Arbeitsvermittlung vgl. insbesondere Ad Knotter, *From Placement Control to Control of the Unemployed. Trade Unions and Labour Market Intermediation in Western Europe in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, in: Wadauer/Buchner/Mejstrik (Hrsg.), *History*, S. 117–150.
- 60 Simon Kotter, *Die k. (u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?* Augsburg 2015 (= *Augsburger historische Studien* 4).
- 61 William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge 2008; ders., *The origins of the concert agent in the social structure of concert life*, in: Hans Erich Bödeker u. a. (Hrsg.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 121–147; ders., *The Concert Agent and the Demographic Transformation of Concert Life*, in: Christian Meyer (Hrsg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et representations*, Berlin 2003 (= *Musical life in Europe 1600–1900* 1), S. 371–384.
- 62 Jann Pasler, *Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne*, in: Hans Erich Bödeker u. a. (Hrsg.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2020, S. 209–240; dies., *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley/Los Angeles 2009.
- 63 Taruskin, *Music*, S. 676–682.
- 64 Katharine Ellis, *The structures of musical life*, in: Jim Samson (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, S. 343–370.
- 65 Scott, *Sounds*.

2. Musiker_innen unter staatlicher Beobachtung

Zur Vorgeschichte des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbands, 1872–1895

2.1 Sozialismus als Ermöglichungs- und Hinderungsgrund für den Aufbau einer Musiker_innenorganisation

Das „Vereinsmitglied Seelig“⁶⁶ gab die Richtung vor. In einer Versammlung des erst wenige Monate alten „Wiener Musikerbundes“⁶⁷ vom Dezember 1872 leistete sich dieses unter „lebhaftem und anhaltendem Beifall“ eine Breitseite sowohl gegen die Leitung des Hofburgtheaters als auch gegen die Generalintendanz der Hoftheater.⁶⁸ Seeligs Protest galt der schlechten Bezahlung der Musiker des Hofburgtheaters. Er forderte deshalb, die Versammlung möge eine Resolution mit folgendem Wortlaut beschließen: „Der ‚Wiener Musikerbund‘ spricht sein lebhaftes Bedauern darüber aus, daß zur Leitung des Hofburgtheaters Personen berufen sind, welche den Forderungen der Humanität und der Gerechtigkeit so wenig Rechnung tragen und von der Gewalt welche sie über die Angestellten dieses Institutes in Händen haben, in so rücksichtsloser und unedler Weise Gebrauch machen.“⁶⁹ Ergänzend solle zudem das „Vorgehen der General-Intendanz gegenüber den Orchester-Mitgliedern des Hofburgtheaters als eines vom Staate subventionirten Hoftheaters als durchaus unwürdig“ verurteilt werden.⁷⁰ Seeligs

66 August Seelig war zu diesem Zeitpunkt nicht nur einfaches Mitglied, sondern auch Schriftführer des Vereins; er stieg später zum stellvertretenden Obmann bzw. 1890 schließlich zum Obmann des „Wiener Musikerbundes“ auf. Vgl. Die Lyra, 15.4.1890, S. 121/3.

67 Die konstituierende Versammlung des Vereins „Wiener Musikerbund“ hatte am 28. März desselben Jahres, 1872, stattgefunden (Musikalisches Wochenblatt, 5.4.1872, S. 238), nachdem der k. k. Statthalter für Niederösterreich mit dem 15.3.1872 die Gültigkeit der Statuten bescheinigt hatte (Niederösterreichisches Landesarchiv [fortan NÖLA], VerStatuten 1850–1904: VerStatuten 1855–1935/40 K 3994/019, Wiener Musikerbund.

68 Der Generalintendanz oblag die Oberleitung der Hoftheater in artistischer, ökonomischer und administrativer Hinsicht, was die Kompetenzen der ihr unterstellten Theaterdirektoren beträchtlich einschränkte. Vgl. Elisabeth Großegger, Kulturpolitik und Theater in der Reichshauptstadt Wien. Die frühe und die verspätete kulturpolitische Mission des k. k. Hofburg- und Nationaltheaters, in: Philipp Ther (Hrsg.), Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 55–74, hier S. 69. Für einen Überblick über die Hofverwaltung für den Theaterbereich in Österreich-Ungarn vgl. auch Fritz Trümpi, Die Oberste Hoftheaterleitung in der Monarchie: Personen und Funktionen, in: Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107-G21, Wien 2016 (unveröffentlicht), S. 462–467.

69 Tagespost [Graz], 23.12.1872, [S. 3].

70 Deutsche Zeitung, 22.12.1872, S. 6.

Vorschlag erhielt breite Unterstützung – sowohl seitens der Versammlung als auch des Vereinsvorsitzenden, Josef Scheu (1841–1904). Scheu, seit 1865 ebenfalls Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters,⁷¹ wollte sogleich über Seeligs Resolution abstimmen lassen, wurde darin aber „vom anwesenden Regierungsvertreter“ gehindert: Es sei zuerst „eine Abänderung der Form und Streichung mehrerer Ausdrücke“ notwendig. Darauf wollte sich Seelig als Urheber der Petition jedoch nicht einlassen und erklärte sich „außer Stande“, auch nur ein Wort „zu mildern oder zurückzunehmen“. Er habe „an Mäßigung ohnedieß das möglichste geleistet“, und lieber als eine „nichtssagende Resolution“ sei ihm dann immer noch gar keine. Seinen Resolutionsantrag zog er deshalb zurück, doch „durch den allgemeinen Beifall“ der versammelten Musiker dürfte er sich in seinem Anliegen bestätigt gefühlt haben.⁷² Dies hinderte die „Neue Freie Presse“ allerdings nicht daran, den Entwurf der Resolution kurz darauf dennoch zu veröffentlichen, wenn auch mit dem Hinweis versehen, sie sei in einem „ungewohnt starken Ton“ abgefasst, dessen Schärfe sich „gegen die Vorstände des ersten Kunst-Institutes“ richte. Die Zeitung zeigte sich darob vor allem deshalb irritiert, weil sie von einem Verein „von so besonderer Stellung seiner Mitglieder“ ausgegangen sei – doch der „Musikerbund“ lasse es in dieser „Affaire“ offenbar „auf jede Consequenz, auf das ‚Biegen oder Brechen‘“ ankommen.⁷³

Außer der Resolution selbst ist hier auch die Intervention des „Regierungsvertreters“ von Interesse. Nach § 12 des Vereinsrechts von 1867 stand es der Behörde frei, „zu jeder Vereinsversammlung einen Abgeordneten zu entsenden“ – aber nur dann, wenn es sich um eine „allgemein zugängliche Versammlung ohne Beschränkung auf geladene Gäste“ handelte (§ 2) und diese „unter freiem Himmel“ stattfand (§ 3).⁷⁴ Beides traf für den „Musikerbund“ nach dieser Definition nicht zu.⁷⁵ Aufgrund ihrer erwähnten „besonderen Stellung“ dürften die Mitglieder des „Musikerbunds“ das (politische) Misstrauen staatlicher Instanzen außerdem nicht von vornherein auf sich gezogen haben. Und auch angesichts der Patronage des Vereins, die sich aus oberen und obersten Gesellschaftsschichten zusammensetzte, erstaunt die Überwachung durch staatliche Organe auf den

71 Herbert Steiner, Die Gebrüder Scheu. Eine Biographie, Wien 1968 (= Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Arbeiterbewegung in Österreich 5), S. 5.

72 Tagespost (Graz), 23.12.1872 [S. 3].

73 Neue Freie Presse, 4.1.1873, S. 7. Scheu sandte als Obmann des „Wiener Musikerbundes“ daraufhin ein Korrigendum an die Redaktion, in dem er klarstellte, dass eine Resolution eben gerade nicht verabschiedet worden sei, vgl. Neue Freie Presse, 8.1.1873, S. 5.

74 Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich, Jahrgang 1867, Gesetz vom 15. November 1867 über das Versammlungsrecht, S. 382 f., online <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1867&page=405&size=45> (zuletzt gesehen 29.8.2020).

75 Einerseits handelte es sich um eine Vereinsversammlung und andererseits dürfte diese – auch wenn in den Zeitungsberichten kein Versammlungsort genannt wird – zu Neujahr 1873 kaum „unter freiem Himmel“ stattgefunden haben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sie wie die Monatsversammlungen in einem Gasthaus abgehalten wurde (die Monatsversammlung vom November 1872 beispielsweise fand in den „Saal-Localitäten ‚zum Palmbaum‘“ in Wien-Neubau statt, vgl. Neue Freie Presse, 29.11.1872, S. 8).

ersten Blick: Anlässlich der Gründung einer „Musiker-Kranken-Unterstützungskasse“⁷⁶ konnte der nur wenige Monate alte Verein auf eine hohe Spendenbereitschaft des Großbürgertums und auch von Mitgliedern der Kaiserfamilie zählen.⁷⁷ Das zugunsten dieser Unterstützungskasse abgehaltene „Monstre-Concert“ vom November 1872 vermag die gesellschaftliche Position des „Musikerbunds“ gut zu illustrieren: Es verfügte über eine überaus prominente Besetzung. Die Pianistin Clara Schumann (1819–1896) trat darin ebenso auf wie die bekannten Konzertmeister des Wiener Hofopernorchesters, Josef Hellmesberger (1828–1893) und Jakob Grün (1837–1916).⁷⁸ Ersterer soll sich bei dieser Gelegenheit zudem, gemeinsam mit einem gewissen „Doppler“ – vermutlich handelte es sich dabei um den als Ballettdirigent an der Wiener Hofoper wirkenden Komponisten Franz Doppler (1821–1883)⁷⁹ –, auch gleich als Mitglied des Vereins eingeschrieben haben.⁸⁰

Was – oder wem – galt also die Aufmerksamkeit der Behörden, die es für nötig befand, die Versammlung mit einem „Regierungsvertreter“ zu beschicken, welcher dann auch prompt gegen eine Abstimmung über die Resolution intervenierte? Hatte sich der Verein seit seiner Gründung im März 1872 schon vor diesem heiß diskutierten Resolutionsentwurf mit politisch aufsehererregenden Beschlüssen und Aktionen hervorgetan? Oder lag der Grund vielmehr beim Vereinsvorsitzenden Josef Scheu, der neben seinem Beruf als Theatermusiker auch ein aktiver Protagonist der Arbeiterbewegung war (wie gleich noch näher ausgeführt wird)? Es dürfte eine Mischung aus beidem gewesen sein, wie dies ein kurzer Rückblick auf die ersten Monate der Existenz des Vereins nahelegt. Schon im April 1872 hatte sich Scheu in einer „Plenarversammlung“ des Vereins mit einem unmissverständlich klassenkämpferisch grundierten Angriff auf Theaterunternehmer hervorgetan: Er beklagte, die Orchestermitglieder hätten aufgrund gegenwärtig geltender „Theater-Contracte“ „fast nichts als Pflichten und gar keine Rechte“, die Direktoren hingegen „nur Rechte und keine Pflichten.“⁸¹ Die Versammlung beschloss daraufhin eine (schon damals von August Seelig eingebrachte) Resolution, wonach kein Kontrakt mehr unterzeichnet werden solle, „der den Mitgliedern des ‚Musiker-Bund[es]‘ (Orchester-Mitglieder der hiesigen Theater) nicht dasselbe Kündigungsrecht einräumt, wie den Direktoren.“⁸² Dies dürfte von den Behörden als umstürzlerisch aufgefasst worden sein, zumal die Versammlung Scheu und Seelig auch bei ihrem Angriff auf das „neue Stadttheater“ unterstützte, als diese die dort tätigen Orchestermitglieder

76 Wiener Zeitung, 1.12.1872, S. 2059.

77 Fremden-Blatt, 1.12.1872, S. 5.

78 Für eine Aufzählung der Mitwirkenden und das Konzertprogramm vgl. Fremden-Blatt, 10.11.1872, S. 6.

79 Vgl. Uwe Harten, Art. „Doppler, Familie“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Doppler_Familie.xml (zuletzt gesehen 15.3.2019).

80 Deutsche Zeitung, 1.12.1872, S. 8.

81 Blätter für Musik, Theater und Kunst, 30.4.1872, S. 140.

82 Illustriertes Wiener Extrablatt, 6.5.1872, S. 4.

offiziell dazu aufforderten, „anständigere Gehalte zu verlangen.“⁸³ Die Hartnäckigkeit, mit der der Verein seit seiner Gründung auf Lohnverbesserungen für Orchesterpersonal pochte, zeigt sich auch an Maßnahmen vom Frühjahr 1872 gegen die Direktion des Carl-Theaters: Er brachte dessen Orchestermitglieder dazu, statt einer von der Direktion angebotenen 25-prozentigen Gehaltserhöhung und einer „Benefice-Vorstellung für den ‚Wiener Musikerbund‘“ eine Erhöhung ihrer Gehälter um 50 Prozent zu fordern.⁸⁴ Kurze Zeit später konnte Josef Scheu in einer Vereinsversammlung mit der Erfolgsmeldung aufwarten, die Gagerhöhung habe erfolgreich durchgesetzt werden können.⁸⁵ Scheu und Seelig, und mit ihnen der „Musikerbund“ als Organisation, verstanden sich also gewissermaßen als sozialpolitische Agenten im Dienste der Musiker_innenschaft, als welche sie auf eine allgemeine Verbesserung der Arbeitsverhältnisse im Musikbereich hinarbeiteten. In den Monatsversammlungen des Vereins wurden fortan „Berichte aus den verschiedenen hiesigen Theatern“ verlesen, um möglichst flächendeckend auf Missstände der Arbeitsverhältnisse von Musiker_innen hinzuweisen und über Initiativen zu deren Verbesserung zu informieren. Außerdem fassten die Mitglieder des „Wiener Musikerbundes“ unter Scheus Direktive schon im Juli 1872 den (weitreichenden) Beschluss, ihre Aktivitäten nicht länger auf Wien beschränken zu wollen: Scheu appellierte in einer Monatsversammlung des „Musikerbunds“ an die „Musiker in den österreichischen Provinzstädten“, ihrerseits die Gründung von Musikervereinen voranzutreiben, um sich sodann „zu einem allgemeinen österreichischen Musikerbund zu vereinigen. (Allgemeine Zustimmung).“⁸⁶

Solche publik gemachten Vereinsziele vermochten dem „Musikerbund“ in Musiker_innen- und Publikumskreisen zwar zweifellos Bekanntheit zu verschaffen. Zugleich riefen sie aber auch eine verstärkte staatliche Kontrolle auf den Plan, wozu gelegentliche Zuspitzungen in der Presse das ihre beigetragen haben dürften.⁸⁷ Von der Anwesenheit

83 Blätter für Musik, Theater und Kunst, 30.4.1872, S. 140. Mit dem „neuen Stadttheater“ ist vermutlich das 1871/72 von Fellner/Helmer erbaute „Wiener Stadttheater“ gemeint, das bald darauf zum „Ronacher“ wurde.

84 Morgen-Post, 25.6.1872 [S. 4]. Nach Ansicht der Zeitung war die Forderung erfolversprechend, „da es der Direktion kaum möglich werden dürfte, bis zum 1. Juli ein neues Orchester zusammenzustellen.“

85 Deutsche Zeitung, 14.7.1872, S. 7. Dabei einigten sie sich offenbar auf einen Kompromiss: „im Durchschnitt“ betrage die Erhöhung 37 Prozent, was jedoch „nicht so günstig“ durchgebracht worden wäre, „wenn der ‚Musikerbund‘ nicht bestände.“

86 Deutsche Zeitung, 14.7.1872, S. 7.

87 Dass die Berichterstattung über die Aktivitäten des „Musikerbundes“ nicht immer in dessen Sinne erfolgte, zeigt sich etwa an einer Beschwerde Scheus bei der Redaktion des „Neuen Fremden-Blattes“ vom August 1872. Die Zeitung hatte dem „Musikerbund“ vorgeworfen, dieser strebe an, „daß das Orchester [des Theaters a. d. Wien, F. T.] ein Staat im Theaterstaate sein und weder von Direktion noch von Regisseuren und Kapellmeister[n] abhängen sollte.“ Scheu bemühte sich daraufhin in einem (von mehreren Orchestermitgliedern des Theaters an der Wien mitunterzeichneten) Leserbrief an die Zeitung ausführlich um eine Klarstellung, in der er unter anderem betonte, dem „Musikerbund“ gehe es ausschließlich um die

eines „Regierungsvertreters“ ist in den frühen Berichten der monatlichen Versammlungen des Vereins noch nichts zu lesen, was die Vermutung nahelegt, dass die Behörden erst allmählich dazu übergingen, ihn zu observieren und zu kontrollieren. Sogar eine in der Monatsversammlung vom September 1872 beschlossene Statutenänderung wurde von der Statthalterei am 6. Jänner 1873 noch gutgeheißen.⁸⁸ Nur wenig später jedoch, im Frühjahr 1873, verfügte dieselbe Behörde kurzerhand die Auflösung des „Musikerbundes“. Als offizielle Begründung nannte sie die „Ueberschreitung des statutenmäßigen Wirkungskreises und Beschränkung der persönlichen Freiheit seiner Mitglieder (Uebertretung des Koalitionsgesetzes)“.⁸⁹ Doch der wirkliche Grund dürfte ein ganz anderer gewesen sein: Die Furcht des Staates vor einem Musikerstreik anlässlich der Weltausstellung in Wien, die rund ein halbes Jahr, vom 1. Mai bis zum 2. November 1873 dauerte.⁹⁰ Schon die zeitliche Übereinstimmung des Auflösungsbescheids mit der Eröffnung der Weltausstellung legt diese Annahme nahe: Der Bescheid erfolgte am 24. April und verfügte die Auflösung per 1. Mai. Dass die Behörden einen großangelegten Streik der Musiker_innen befürchteten, lässt sich historisch durchaus nachvollziehen. Dem Auflösungsbeschluss der Statthalterei ging der Darstellung im „Neuen Wiener Blatt“ zufolge tatsächlich ein Streik im „Carl-Theater“ voraus, sodass „der Strike der Orchester-Mitglieder [...] wie das Schwert des Damokles“ über den Direktionen der Vorstadt-Theater gehangen habe – doch durch die Auflösung des „Wiener Musikerbundes“ sei „den Strikegelüsten“ nun „vorläufig ein Riegel vorgeschoben“ worden.⁹¹ Dass die Furcht vor Streiks für die Vereinsauflösung eine zentrale Rolle spielte, bestätigte einige Zeit später auch der Regierungsvertreter anlässlich eines gleich noch näher zu erläuternden Gerichtsprozesses zwischen Staat und „Musikerbund“: Da vom Verein „eventuell Strikes“ ausgehen könnten, sei dessen Auflösung „aus öffentlichen Rücksichten“ angezeigt gewesen.⁹² Darin lässt sich zumindest indirekt eine behördliche Bestätigung des Naheverhältnisses zwischen Arbeiter_innen- und Musiker_innenbewegung erkennen, wie es das „Neue Wiener Blatt“ noch ungleich deutlicher auf den Punkt brachte, indem es hervorhob, der Verein sei letztlich „wegen sozialistischer Tendenzen“ aufgelöst worden. Bei dieser Gelegenheit wies die Zeitung zudem auch ausdrücklich auf Josef Scheu hin und hielt fest, dieser sei ein Bruder „des vielgenannten Arbeiterführers“

Einhaltung seines „Normalkontrakts“, der auch für das Orchester im „Theater a. d. Wien“ zu gelten habe (Neues Fremden-Blatt, 31.8.1872, S. 5).

88 NÖLA, VerStatuten 1850–1904: VerStatuten 1855–1935/40 K 3994/018, Wiener Musiker[bund].

89 Vgl. Fremden-Blatt, 4.5.1873, S. 5. Das Vereinsvermögen in der Höhe von 3000 Gulden wurde dabei beschlagnahmt. Zum „Koalitionsgesetz“ vgl. die Ausführungen unten im Unterkapitel „Misslungene Expansionsversuche“.

90 Vgl. auch Steiner, Gebrüder, S. 8. Steiner unterlässt es allerdings, seine Annahme mit Quellen zu belegen.

91 Neues Wiener Blatt, 4.5.1873, S. 4.

92 Deutsche Zeitung, 25.10.1873, S. 6.

und dürfe aufgrund seiner Agitation zugunsten des „Musikerbunds“ nicht ins Orchester des Hofoperntheaters wechseln, obschon er bereits „einen Ruf“ in dieses erhalten habe.⁹³

Der „Musikerbund“ legte einen „Recurs“ gegen die verfügte Auflösung ein.⁹⁴ Doch noch bevor über diesen entschieden wurde, erwogen „[m]ehrere Wiener Musiker“ die Gründung einer neuen Vereinigung namens „Wiener Musiker-Genossenschaft“, da sie sich von dem Einspruch geringen Erfolg versprachen. Die angedachte Neugründung lehnte die Statthalterei allerdings ab, und zwar mit dem Argument, es handle sich ja gar nicht um eine solche, sondern vielmehr um die „Reaktivierung“ des aufgelösten „Musikerbundes“ – worin eine gesetzeswidrige Umgehung einer behördlichen Verfügung zu sehen sei.⁹⁵ Und dementsprechend wurde auch der Rekurs gegen die Auflösung „ohne Begründung“ zurückgewiesen, was den „Wiener Musikerbund“ dazu bewegte, beim Reichsgericht zu klagen.⁹⁶

Diese Hartnäckigkeit beeindruckte die Wiener Presse ganz offensichtlich,⁹⁷ und dem Gerichtsprozess vom Oktober 1873 widmete sie denn auch erhöhte Aufmerksamkeit (was dessen historische Darstellung erheblich erleichtert).⁹⁸ Als Kläger traten im Namen des „Musikerbundes“ Josef Scheu (als Obmann) und August Seelig (als Schriftführer) auf. Ihnen gegenüber standen gleich drei staatliche Institutionen als Beschuldigte: das Ministerium des Innern, die niederösterreichische Statthalterei sowie die Wiener Polizeidirektion. Letztere brachte, als Initiatorin der Vereinsauflösung, zu ihrer Verteidigung vorerst mehrere Gründe dafür vor, die zum Schluss geführt hätten, es liege eine „Überschreitung des statutenmäßigen Wirkungskreises“ sowie eine „Beschränkung der persönlichen Freiheit seiner Mitglieder“ vor. Ergänzend fügte sie dem auch nochmals den Hinweis auf die eingangs des Kapitels besprochene Resolution gegen die General-Intendanz der Hoftheater an, in der sie eine „Anmaßung einer Autorität über den Wirkungskreis dieser Hofbehörde“ erkannte – obschon sie die Vereinsversammlung ja letztlich gar nicht beschlossen hatte.⁹⁹ Der juristische Vertreter des „Musikerbunds“,

93 Neues Wiener Tagblatt (Tagesausgabe), 12.10.1873, S. 4. Bei dieser Meldung handelte es sich offenkundig um die Meldung einer Presseagentur: Gemäß einer gleichlautenden Nachricht im „Neuen Wiener Blatt“ stammte sie von der „Korrespondenz Gall“ (vgl. zu dieser bzw. zu dessen Gründer und Leiter Josef Gall [1820–1898] Österreichisches Biographisches Lexikon [ÖBL] 1815–1950, Bd. 1, Wien 1957, S. 394).

94 Neue Freie Presse, 10.5.1873, S. 7.

95 Neue Freie Presse, 29.6.1873, S. 7.

96 Die Presse, 14.8.1873, S. 10.

97 „Ein musikalischer Verein, der nicht ‚nachgibt‘“ betitelte etwa das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ (14.8.1873, S. 3) ihre Berichterstattung über die Vorgänge beim „Musikerbund“.

98 Eine sehr ausführliche Darstellung der im Prozess zur Verlesung gekommenen Anklage- und Verteidigungsreden veröffentlichte die Deutsche Zeitung, weshalb ich mich für die folgenden Ausführungen zum Prozess an diesem Prozessbericht orientiere.

99 Deutsche Zeitung, 25.10.1873, S. 6.

Oscar Berggruen,¹⁰⁰ hingegen prangerte in seiner Gegendarstellung die Rechtmäßigkeit des Auflösungsbescheids grundsätzlich an. So forderte er eine (historisch interessante) Unterscheidung zwischen „Hof“ und „Staat“ ein und zweifelte mit Blick auf den Vorwurf der „Anmaßung einer Autorität über den Wirkungskreis dieser Hofbehörde“ überhaupt an der rechtmäßigen Anwendung der staatlichen „Executivgewalt“ in dieser Frage, da die Hoftheater-Intendanz „durchaus keine Staatsbehörde, sondern lediglich eine Hofbehörde“ sei, wodurch sie keine Verfügungsgewalt über das Vereinsrecht besitze. Der Polizeidirektion aber warf Berggruen vor, sie sei nach veraltetem Recht vorgegangen – das heißt, nach dem Vereinsgesetz von 1852 statt dem 1867 implementierten.¹⁰¹ Und diese Frage war es auch, um die sich der Prozess in weiterer Folge formierte. Der Regierungsvertreter nämlich bestand seinerseits ausdrücklich auf der Anwendung des Vereinsgesetzes von 1852. Er begründete dies damit, der Verein habe sich durch eine Statutenänderung vom September 1872 die Möglichkeit zur Schaffung eines Vereinsorchesters genehmigen lassen, weshalb er als „Erwerbs-Genossenschaft“ anzusehen sei, und für eine solche gelte weiterhin das Gesetz von 1852.¹⁰² Diesem Argument folgte auch das Reichsgericht in seinem Urteil: Der Verein sei durch die geänderten Statuten „nach den Grundsätzen des Patentgesetzes vom Jahre 1852 concessioniert“ worden, wogegen dieser bei der Statthalterei keine Beschwerde eingereicht gehabt habe. Die Vereinsauflösung sei daher als „vollkommen gesetzlich“ zu betrachten.¹⁰³

Die Wiener Musiker_innenorganisation durchlief somit einen Entstehungsprozess, der anderen österreichischen Arbeiter_innenorganisationen während der 1870er Jahre ähnelte, insbesondere was polizeistaatliche Eingriffe betraf.¹⁰⁴ Aber auch in organi-

100 Berggruen war in musikalischen Belangen zu diesem Zeitpunkt bereits kein Unbekannter mehr: 1871 war er Mitbegründer und „Cassier“ des prominent besetzten (ersten) Wiener „Wagner-Vereins“, vgl. Blätter für Musik, Theater und Kunst, XVII/103&104 (29.12.1871), S. 416.

101 Zur Frage, welche Gesetzesversion bei Vereinsangelegenheiten zur Anwendung gelangen sollte, hielt das Reichs-Gesetz-Blatt 1867 fest: „Bezüglich der Vereine, auf welche dieses Gesetz Anwendung findet, treten das Vereinsgesetz vom 26. November 1852, Reichs-Gesetz-Blatt Nr. 253, und alle anderen, mit dem gegenwärtigen Gesetze im Widerspruche stehenden Gesetze und Verordnungen außer Wirksamkeit.“ Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich, Jahrgang 1867, LVIII. Stück, 134, Gesetz vom 15. November 1867 über das Vereinsrecht, § 38 (S. 381), online <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1867&page=405&size=45> (zuletzt gesehen 25.8.2020).

102 Deutsche Zeitung, 25.10.1873, S. 6. Die vereinsrechtlichen Bestimmungen von 1867 halten in § 3 diesbezüglich fest: „Das gegenwärtige Gesetz [von 1867, F. T.] findet ferner keine Anwendung: [...] b) auf die in Gemäßheit der Gewerbsgesetze errichteten Genossenschaften und Unterstützungscassen der Gewerbetreibenden [...]“. Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich, Jahrgang 1867, LVIII. Stück, 134, Gesetz vom 15. November 1867 über das Vereinsrecht, § 3, S. 377.

103 Deutsche Zeitung, 28.10.1873, S. 6.

104 Zu polizeistaatlichen Eingriffen gegenüber der Arbeiter_innenbewegung vgl. etwa Mommsen, Nationalitätenfrage, S. 84. – Für entsprechende Parallelen genügt ein kurzer Blick in die Berichterstattung über die Auflösung des „Musikerbunds“: „Das Vaterland“ führte diese unter dem Motto „Aufgelöst“ gemeinsam mit jener des „Fachvereins für Schneider“ an, in beiden Fällen wurde die „Ueberschreitung

satorischer Hinsicht bestand ein stark ausgeprägtes Naheverhältnis zwischen dem „Musikerbund“ und der Arbeiter_innenbewegung¹⁰⁵ – einmal was die Wahl von Maßnahmen zur Durchsetzung der Berufsinteressen (wie etwa Streiks¹⁰⁶) betraf. Dann aber vor allem auch hinsichtlich enger personeller Verbindungen, zumindest auf der Ebene der Vereinsleitung (wobei auch für den „Musikerbund“ mitunter zutreffen mochte, was der Historiker Wolfgang Maderthaner für die Arbeiter_innenbewegung in Österreich-Ungarn der 1870er Jahre insgesamt geltend macht: dass sie nicht durchwegs eine der arbeitenden Massen war, sondern vielfach ein „Auftreten ‚starker Männer ohne Basis‘“ darstellte¹⁰⁷). Eine zentrale Scharnierfunktion kam dabei wie erwähnt Josef Scheu zu. Scheu sympathisierte seit den späten 1860er Jahren mit sozialistischen Gruppierungen und betätigte sich seit dieser Zeit auch als Komponist zahlreicher Lieder für die Arbeiter_innenbewegung; unter anderem komponierte er das 1868 erstmals aufgeführte und später (in Österreich) berühmt gewordene „Lied der Arbeit“. Seit den 1870er Jahren wirkte er außerdem in verschiedenen Funktionen als umtriebiger Organisator.¹⁰⁸ Für

des statutenmäßigen Wirkungskreises“ angeführt (Das Vaterland, 4.5.1873, S. 4). Auch das Satireblatt „Figaro“ führte die beiden Auflösungen gemeinsam auf und stellte diese obendrein in einen direkten, wenn auch nicht näher erklärten Zusammenhang mit der Eröffnung der Weltausstellung (die Artikel waren Bestandteil der „Oesterreichischen Freiheits-Chronik“, Figaro, 10.5.1873, S. 81).

105 Auch in zeitlicher Hinsicht fällt die Gründung des „Musikerbunds“ in die Phase der Institutionalisierung der sozialistischen Bewegung in Österreich: 1874 wurde die Sozialdemokratische Partei im niederösterreichischen Neudorf gegründet. Für einen guten Überblick über die Entstehungs- und Institutionalisierungsgeschichte des Sozialismus in Österreich vgl. Beneš, Workers, S. 22–44.

106 So betont Christian Koller, dass es in Österreich bereits vor der Aufhebung des Koalitions- und Streikverbots von 1870 verschiedentlich zu Arbeitsniederlegungen gekommen sei; diese Aufhebung war die Folge der ersten Großen Massendemonstration der Arbeiter Wiens von 1869, an der sich rund 20.000 Personen beteiligt hatten. Vgl. Christian Koller, Streikkulturen. Performanzen und Diskurse des Arbeitskampfes im schweizerisch-österreichischen Vergleich (1860–1950), Wien u. a. 2009, S. 5 u. 196.

107 Wolfgang Maderthaner, Die Entwicklung der Organisationsstruktur der deutschen Sozialdemokratie in Österreich 1889 bis 1913, in: ders. (Hrsg.), Sozialdemokratie und Habsburgerstaat, Wien 1988, S. 25–52, hier S. 26.

108 Vgl. auch Steiner, Gebrüder, S. 7 f. Zum organisatorischen Aktivisten wurde Scheu jedoch erst durch den Aufbau der Musiker_innenorganisation, während sein jüngerer Bruder, Andreas Scheu, bereits seit Längerem als radikaler Sozialist aktiv war und deshalb 1874 nach England fliehen musste (zur politischen Biographie von Andreas Scheu vgl. Steiner, Gebrüder, S. 44–57). Josef Scheus Aktivitäten zugunsten der (sozialistischen) Arbeiter_innenbewegung waren dabei vor allem auf den Musikbereich bezogen. Scheu war 1878 Mitbegründer des ersten österreichischen Arbeitergesangsvereins „Arbeiter-Sängerbund, Wien“, bei dem er auch als Chorleiter wirkte. Ferner war er Mitbegründer und Chorleiter der „Freien Typographia“ (1890), bei der er durchsetzte, dass auch Frauen Mitglied werden konnten, wodurch der erste gemischte Arbeiterchor Österreichs entstand. Scheu war 1891 auch Mitbegründer des „Verbands der Arbeiter-Gesangsvereine Niederösterreichs“, während 1901 die Gründung des „Reichsverbands der Arbeiter-Gesangsvereine“ folgte und 1902 auch die „Arbeitersänger-Zeitung“ auf seine Initiative hin entstand, die er journalistisch betreute, ebenso wie seit 1895 das Musikressort der „Arbeiter-Zeitung“ (Steiner, Gebrüder, S. 10 f.). Zur politischen Bedeutung der „Freien Typographia“ unter Scheus Leitung vgl. Manfred Permoser, Chorvereinigungen der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des

seinen politischen Aktivismus sollte Scheu jedoch bald einen hohen Preis zahlen: Ende 1881 wurde er im Zuge einer „politischen Maßregelung“ als Orchestermitglied des Burgtheaters zwangspensioniert.¹⁰⁹ Scheus Engagement für den „Wiener Musikerbund“ fällt demgegenüber in ein frühes Stadium seiner organisatorischen Tätigkeit (auch wenn er Jahre später, bei der Verbandsgründung wiederum eine prägende Rolle einnehmen sollte, vgl. Kap. 3)¹¹⁰ – und dieses Engagenment dürfte Scheu ebenso (mit-)politisiert haben wie er umgekehrt den Verein politisierte. Noch 1875, nachdem der Verein neu gegründet werden konnte, vermerkte dessen Publikationsorgan nicht ohne ironischen Unterton, der „Musikerbund“¹¹¹ werde von den Behörden offenbar als politische Vereinigung wahrgenommen. Auch für den neuen Verein galt also weiterhin, dass man ihn „in gewissen Kreisen [...] im Verdachte“ habe, er betreibe „heimlich staatsgefährliche Politik“¹¹² – ein behördliches Stigma, das sich offenbar trotz einer neuen Vereinsleitung¹¹³ hartnäckig hielt und auch in Polizeiberichten noch bis in die frühen 1880er Jahre hinein dokumentiert ist.¹¹⁴

19. Jahrhunderts und in der ersten Republik. Drei Fallstudien, Dissertation an der Universität Wien 1988, S. 187–209.

109 Vgl. den Brief Scheus an einen (nicht näher bezeichneten) „Freund“ vom 8.7.1882, VGA – Archiv des Vereins für Geschichte der ArbeiterInnenbewegung, Teilnachlass Josef Scheu, Sch 14, Lade 23, Mappe 49.

110 Innerhalb des OeUMV sollte Scheu dann über seinen Tod hinaus Kultstatus genießen. So empörte sich die OeMZ in einem mit „Josef Scheu und die Lexikographen“ betitelten Artikel von 1905 darüber, dass Scheu in Riemanns Musiklexikon nicht vorkomme („Riemann brauchte bloß zehn Nullen aus seinem Lexikon hinauszuerwerfen, um den Platz für einen Würdigen zu gewinnen“, OeMZ, XIII/2, 13.1.1905, S. 9). Und zwei Jahre nach Scheus Ableben, das die OeMZ überdies mit einem langen Nachruf auf der Titelseite betrauert hatte (OeMZ, XII/42, 14.10.1904, 195 f.; ein weiterer, vom Musiker und Musikkritiker Anton Krtsmáry verfasster Nachruf folgte in der Ausgabe XII/45, 4.11.1904, S. 214), formierte sich 1906 ein „Scheu-Denkmal Komitee“, dem zwar kein Vertreter des OeUMV angehörte, über dessen Tätigkeit die OeMZ aber gleich mehrmals berichtete (vgl. OeMZ, XIV/15, 13.4.1906, S. 94; XIV/24, 15.6.1906, S. 155; XV/14, 5.4.1907, S. 117), während zwei Vertreter des OeUMV bei der Enthüllung des Grabdenkmals im April 1907 „[i]m Namen der organisierten Musikerschaft Oesterreichs“ ein „Blumengewinde“ niederlegten (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 117).

111 Alternierend auch unter der Bezeichnung „Wiener Musikerverein“.

112 OeMZ, Nr. 7, 1. August 1875, S. 3.

113 Die neue Leitung wurde von einem Hofopernmusiker und Mitglied der Philharmoniker ausgeübt: 1875 wurde Alois Alexander Buchta (1841–1898) zum Obmann des Vereins gewählt, wenn auch unter Wahrung einer gewissen personellen Kontinuität, da August Seelig nach wie vor stellvertretender Obmann war, vgl. Morgen-Post, 13.4.1875 [S. 4]. Buchta war seit 1863 Mitglied des Hofopernorchester sowie der Philharmoniker, in deren Komitee er verschiedene Funktionen ausübte, vgl. Christian Merlin, Die Wiener Philharmoniker. Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute, Bd. II, Wien 2017, S. 30. Nicht zuletzt durch diese personelle Verbindung dürfte es gelungen sein, die Philharmoniker 1877 erstmals zu einer größeren Unterstützungsaktion zugunsten „engagementlose[r] und hilfsbedürftige[r] Mitglieder“ des „Wiener Musikervereins“ zu bewegen, was in der Presse mehrfach gewürdigt wurde, vgl. etwa Neue Freie Presse, 8.7.1877, S. 6.

114 Vgl. Steiner, Gebrüder, S. 9.

Auch wenn eine länderübergreifend vergleichende Studie zur Genese der Musiker_innenorganisationen im 19. Jh. gerade auch mit Blick auf das Verhältnis zur Arbeiter_innenbewegung erst noch geschrieben werden müsste, liefern die bisherigen Ausführungen Anhaltspunkte dafür, dass sowohl die staatliche Konfliktdimension in der Entstehungsgeschichte der österreichischen Musiker_innenorganisation als auch deren Naheverhältnis zur Arbeiter_innenbewegung im internationalen Vergleich eine ungewöhnliche Konstellation dargestellt haben dürfte. Beides geht weder für andere europäische noch für US-amerikanische Musikervereinigungen, die im späteren 19. Jh. gegründet wurden, aus entsprechender (mir bekannter) Sekundärliteratur zu diesen Institutionen hervor. So finden sich weder in den Darstellungen von David-Guillou und Williamson/Cloonan noch bei Rempe vergleichbare Hinweise auf behördliche Interventionen gegen Zusammenschlüsse von Musiker_innen und daraus resultierende Konflikte zwischen organisierten Musiker_innen und dem Staat, seien es französische, britische, US-amerikanische oder deutsche Musiker_innenorganisationen. Dasselbe gilt für das Naheverhältnis zur Arbeiter_innenbewegung. Angèle David-Guillou etwa stellt in ihrer Untersuchung zur Entstehung der Musiker_innenorganisationen in Großbritannien, Frankreich und den USA im späten 19. Jahrhundert fest, sie alle hätten auf eine Abgrenzung von Musiker_innen zu „mainstream workers“ hingewirkt und sich folglich auch dezidiert von Arbeiter_innenorganisationen abgegrenzt.¹¹⁵ Stärkere Verbundenheit zwischen der Musiker_innen- und der Arbeiter_innenbewegung lässt sich mit Martin Rempe für die Frühgeschichte der Musiker_innenorganisation in Deutschland geltend machen. Dies allerdings nicht im Sinne einer „sozialistischen“, sondern vielmehr einer „sozialliberalen“ Ausrichtung im Spektrum des „gemäßigten Linksliberalismus“¹¹⁶: Sie habe sich ausdrücklich als nichtsozialistisch verstanden und ein „vermeintlich unpolitisches Selbstbewusstsein“ gepflegt.¹¹⁷

Ungeliebte Verstrickung mit Deutschland

Vor diesem Hintergrund werden Unterschiede im jeweiligen Organisationsverständnis plausibel. Vor allem zwischen den Organisationen in Österreich und Deutschland kamen solche deutlich zum Tragen. Und dies umso mehr, als die beiden Organisationen anfänglich in verschiedenen Belangen in einer äußerst engen Beziehung zu einander standen. So wollte der „Wiener Musikerbund“ im Oktober 1875 eine Delegation zur Delegiertenversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbands“

115 David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 290 sowie 295 f. Dies unterstreichen auch John Williamson und Martin Cloonan für Großbritannien, Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 27. Ebenso John Spitzer für die USA, Spitzer, *Orchestras*, S. 79–84.

116 Rempe, *Kunst*, S. 50 f. Rempe nennt als Orientierungsgestalten der Musikerbewegung Max Hirsch und Franz Duncker.

117 Rempe, *Kunst*, S. 123.

entsenden – doch er wurde von diesem mit der Begründung abgewiesen, es seien nur Orte zugelassen, die über einen Lokalverband des deutschen Verbands verfügten.¹¹⁸ Dies kam einer Aufforderung zum Verbandsbeitritt gleich. Und obschon Vertreter des „Wiener Musikerbunds“ die Handlungsweise der deutschen Organisationen öffentlich als „undemokratisch“ kritisierten,¹¹⁹ bemühten sie sich zugleich um einen Beitritt. Funktionäre des „Wiener Musikerbunds“ versuchten 1877 die Genehmigung von Statuten für einen „W[iene]r. Zweig-Verein des Allg. deutschen Musiker-Verbandes“ zu erwirken.¹²⁰ Die zuständige Statthalterei in Wien machte in Übereinstimmung mit der Wiener Polizeidirektion jedoch geltend, der Zweigverein würde dadurch „von den Vorschriften eines ausländischen Vereines abhängig“ werden, wodurch „der österreichischen Regierung kein Einfluß“ mehr zustehen würde. Die Zweigvereinsgründung gestattete sie folglich nicht.¹²¹ Dennoch lässt sich für den „Wiener Musikerbund“ über die gesamten 1870er Jahre hinweg eine eigentümliche Doppelorientierung beobachten: Einerseits fasste er die monarchieweite Ausdehnung ins Auge und fokussierte sich dabei stark auf die jeweiligen lokalen Verhältnisse, andererseits richtete er sich aber auch an den Zielsetzungen des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbands“ aus. Mit diesem teilte der „Musikerbund“ nicht nur dasselbe Gründungsjahr, 1872.¹²² Auch in ihrer inhaltlichen Orientierung standen sich die beiden Organisationen auffallend nahe, wie dies etwa aus der Formulierung der Zweckbeschreibung in den jeweiligen Statuten hervorgeht. Der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband“ definierte seinen Zweck als „Hebung und Sicherung der geistigen und materiellen Interessen und dadurch der gesellschaftlichen Stellung des Musikerstandes, ferner Förderung und Pflege des öffentlichen Musiklebens.“¹²³ Demgegenüber hieß es in den im September 1872 verfassten Statuten des „Wiener Musikerbundes“: „Zweck des Vereines ist die Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen seiner Mitglieder durch jedes gesetzliche Mittel.“¹²⁴

118 OeMZ, 1.10.1875, S. 1 f.

119 OeMZ, 1.10.1875, S. 1 f.

120 Es handelte sich um Josef Helmsky und Anton Huber. Helmsky (1845–?) war Mitglied des Hofopernorchesters sowie der Philharmoniker (Merlin, Philharmoniker II, S. 63). Helmsky war ein wichtiger Funktionär des „Musikerbundes“ und betreute die „Engagement-Vermittlungs-Section“ des Vereins (vgl. die vom „Musikerbund“ ausgeschriebenen Stellenannoncen in der OeMZ, 16.11.1875, S. 8).

121 ÖStA/AVA, Inneres, 9109-ZZ (1877), Zweigverein des allg. deutschen Musikerverbandes Wien.

122 Vgl. für Deutschland Rempe, Kunst, S. 59 f. sowie für Wien Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 3.1872, S. 3.

123 Zit. nach „Deutsche Musikerzeitung“ 40/5.10.1873, S. 313 f., zit. in: Rempe, Kunst, S. 60.

124 NÖLA, VerStatuten 1850–1904: VerStatuten 1855–1935/40 K 3994/019, Wiener Musikerbund, Statuten (1872), § 1. Denselben Wortlaut wiesen auch die kurze Zeit später, im November 1872 approbierten Statuten des „Grazer Musikerbundes“ auf. (Landesarchiv Steiermark, Landesregierung 206 Mu 57/1937 [Grazer Musikerbund], Statuten [1872]).

Trotz der Übereinstimmung in der Zielsetzung bestanden zwischen der deutschen und der österreichischen Musiker_innenbewegung beträchtliche Diskrepanzen, was die praktische Anwendung der Mittel zur Erreichung dieser Ziele betraf. Vor allem hinsichtlich der Aufgaben der jeweiligen Presseorgane bestanden deutliche Auffassungsunterschiede. Während der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband“ überhaupt der Ansicht war, es bedürfe keiner „zweiten deutschredenden Musikerzeitung“, gab die Redaktion der OeMZ zu bedenken, die „Deutsche Musikerzeitung“ könne nicht alles leisten, was in Österreich erforderlich sei: „Wir müssen einerseits organisieren, aufklären, aneignen, Rath erteilen, andererseits angreifen, abwehren, Kritik üben, kämpfen und streiten“. Und als Seitenhieb an die Adresse Deutschlands fügte sie an, letzteres sei zwar „nicht nach Jedermanns Geschmack“, aber in Österreich wisse man, daß dies notwendig sei, „denn ohne Kampf kein Sieg.“¹²⁵ Der OeMZ dürfte die Praxis der deutschen Organisation und ihrer Zeitung also schlicht zu zahm und zu wenig kämpferisch gewesen sein – möglicherweise war auch dies eine Manifestation der oben bereits angesprochenen unterschiedlichen politischen Orientierungen in den beiden Organisationen.

In diesem Zusammenhang lässt sich für die frühe österreichische Musiker_innenorganisation im Vergleich mit Deutschland, aber auch mit anderen europäischen Ländern eine weitere Besonderheit festmachen: das musikalisch-berufliche Profil, d. h. der Ausbildungshintergrund und die Tätigkeitspositionen der leitenden Funktionäre des „Wiener Musikerbundes“. David-Guillou und Williamson/Cloonan stellen für den angelsächsischen Raum dasselbe fest wie Martin Remppe für Deutschland:¹²⁶ dass sich in der Frühphase der modernen Musiker_innenbewegung mindestens zwei voneinander sehr verschiedene Organisationstypen herausgebildet hätten. Die eine Gruppe bestand demnach aus an Konservatorien ausgebildeten und in Hoforchestern tätigen Musikern, die, von Williamson/Cloonan als „Gentlemen“ bezeichnet, gewissermaßen die Elite der Instrumentalisten darstellten. Der anderen Gruppe gehörte der große Rest der Musiker an, die Williamson/Cloonan als „Players“ bezeichnen. Das Distinktionsverhalten dieser musizierenden „Gentlemen“ richtete sich ausdrücklich gegen die „Players“.¹²⁷ Mit Blick auf Deutschland lässt sich an dieser Stelle außerdem eine aus dem Jahr 1916 stammende Analyse des Musikpublizisten Paul Bekker anfügen: Ihr zufolge führte die Organisation der verschiedenen Berufsgruppen allmählich dazu, den Mitgliederzirkel möglichst klein zu halten, was zur Bildung neuer sozialer Schichtungen führte. Die „scheinbare

¹²⁵ Dazu ausführlich OeMZ, 16.6.1875, S. 1 f.

¹²⁶ David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 295; Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 26 f.; Remppe, *Kunst*, S. 59.

¹²⁷ Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 26. Sie folgen damit einer auf den Musikhistoriker Cyril Ehrlich zurückgehenden Unterscheidung. Vgl. außerdem Simon Frith/Matt Brennan/Martin Cloonan/Emma Webster, *The History of Live Music in Britain, Vol. I: 1950–1967: From Dance Hall*, London/New York 2013, S. 23 f., wo davon gesprochen wird, dass es der Gewerkschaft noch in den 1920er Jahren schwergefallen sei, „musicians across different genres and work situations“ zu vereinigen.

Berufsorganisation der Musiker“ sei demzufolge „in Wahrheit weniger Berufs-, als soziale Klassenorganisation“, die nur auf „Wahrung wirtschaftlicher Interessen“, kaum aber allgemeiner „Standes-Interessen“ aus sei.¹²⁸

Auch in Österreich existierte mit der einleitend bereits erwähnten „Tonkünstler-Societät“ eine Vereinigung, die sich als Organisation musizierender „Gentlemen“ deklarieren ließe. Dennoch scheint die Durchlässigkeit der beiden Gruppierungen – hier die „Gentlemen“, dort die „Players“ – in Österreich ungleich größer gewesen zu sein als dies Williamson/Cloonan für Großbritannien festmachen. Ihrer Einteilung zufolge wären die beiden Leitungsfunktionäre der Wiener Musikerorganisation, Josef Scheu und August Seelig, nämlich zweifellos als „Gentlemen“ zu bezeichnen. Scheu hatte am Wiener Konservatorium Klavier, Komposition und Waldhorn studiert und war 1865 als Hornist ins Orchester des Hofburgtheaters eingetreten.¹²⁹ Auch August Seelig war Absolvent des Konservatoriums, arbeitete später als Professor an der „Horak'schen Musikschule“ und war Cellist in einem Hoftheaterorchester, bevor er in Graz eine Musikalienhandlung übernahm.¹³⁰ Doch trotz dieses (berufs-)biographischen Hintergrunds orientierten sich sowohl Scheu als auch Seelig bei der Etablierung einer Musiker_innenorganisation dezidiert an der (sozialistischen) Arbeiter_innenbewegung. Nun hatten Bezüge zwischen bürgerlichen und sozialistischen Gesellschaftssphären im Wien der 1870er Jahre allerdings keinen Seltenheitswert. Mit dem Historiker Helmut Konrad kann die Verbindung zwischen der Arbeiter_innenbewegung und dem liberalen Bürgertum für diese Zeit allgemein als eng beschrieben werden – nicht selten hätten Liberale als „Geburtshelfer“ für Arbeiterbildungsvereine und Genossenschaften gewirkt.¹³¹ Zugleich gilt es hier aber zu spezifizieren. Auch die Arbeiter_innenbewegung selbst ist nicht als homogener Block aufzufassen. Vielmehr stellte sie einen nach Berufsgruppen (ebenso wie nach geographischen Regionen) unterteilten Komplex mit hierarchischen Ausprägungen dar. Bei den gewerkschaftlich organisierten Gruppen, zu denen die organisierten Musiker_innen besonders enge Verbindungen pflegten, handelte es sich, auch wenn diese „sozialistisch“ orientiert waren, zweifellos um jene, welche an der Spitze der Arbeiter_innenhierarchie

128 Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 192. Vgl. ferner die Auflistung deutscher Musikerverbände für das Jahr 1912 bei Rempe, *Kunst*, S. 185, welche Bekkers Klage der organisatorischen Kleingliedrigkeit auch empirisch zu stützen vermag.

129 Steiner, *Gebrüder*, S. 5.

130 Angaben gemäß einem kurzen Nachruf im Grazer Tagblatt, 19.8.1908 (Abendausgabe), S. 2. Der Nachruf nennt das Hofopernorchester als Seeligs Wirkungsort, was aber falsch sein dürfte. Der Einsatz Seeligs zugunsten der Orchestermmitglieder im Hofburgtheater weist vielmehr darauf hin, dass er, wie Scheu, Mitglied des dortigen Orchesters gewesen war; auch führt Christian Merlin Seelig nicht als Mitglied des Hofopernorchesters auf (vgl. Merlin, *Philharmoniker II*).

131 Konrad, *Arbeiterbewegung*, S. 512 f.

standen: In erster Linie war dies die Gewerkschaft der Buchdrucker,¹³² die mit Manfred Permoser als Teil der „Arbeiteraristokratie“ bezeichnet werden kann.¹³³

Misslungene Expansionsversuche

Eine weitere, und meines Erachtens entscheidende Folge der engen Verbindungen zwischen der Musiker_innenorganisation und der Arbeiter_innenbewegung bestand aber außerdem im Bestreben, sich organisatorisch tunlichst über Wien hinaus auszuweiten. Bereits anlässlich des Gerichtsprozesses zur Auflösung des „Musikerbunds“ von 1873 legten die Behörden diesem die „Bildung von Localvereinen in den Provinzen und eines allgemeinen Musiker-Verbandes“ zur Last: Darin bestand letztlich einer der zentralen Auflösungsgründe, der sich im Vorwurf der „Uebertretung des Koalitionsgesetzes“ äußerte. Ein solches Koalitionsverbot bestand in Österreich offiziell bis 1870¹³⁴ – und damit über die Einführung des neuen Vereinsrechts 1867 hinaus –, wurde jedoch offenbar auch danach weiterhin angewandt. Das Gesetz ahndete unter anderem überregionale Absprachen von Arbeiter_innenorganisationen etwa zur Durchsetzung von Lohnforderungen.¹³⁵ Dass es auch auf den Musikbereich Anwendung fand, weist darauf hin, dass Musiker (und Musikerinnen?) damals bereits lokal organisiert gewesen sein dürften.¹³⁶ Der „Musikerbund“ aber arbeitete gewissermaßen auf eine organisatorische Entregionalisierung hin, indem er die Bildung überregionaler

132 Zum Organisationsgrad und der hierarchischen Position der Buchdrucker-Gewerkschaft vgl. etwa Gerhard Meißl, Gewerkschaft und industrielle Arbeitsbeziehungen 1889–1914, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), Sozialdemokratie und Habsburgerstaat, Wien 1988 (= Sozialistische Bibliothek 1), S. 53–78, hier S. 74. Meißls kurze Skizzierung der Handlungsweisen und auch des Erfolgs dieser Gewerkschaft macht die Orientierung der Musiker_innen an ihr umso nachvollziehbarer.

133 Permoser, Chorvereinigungen, S. 11 ff.

134 Fritz Klenner/Brigitte Pellar, Die österreichische Gewerkschaftsbewegung. Von den Anfängen bis 1999, Wien 1999, S. 73.

135 Vgl. Ferdinand Karlhofer, Österreich. Zwischen Korporatismus und Zivilgesellschaft, in: Werner Reutterer (Hrsg.), Verbände und Verbandssysteme in Westeuropa, Opladen 2001, S. 335–354, hier S. 336.

136 Dies war allerdings keineswegs nur in der Habsburgermonarchie der Fall, sondern gilt auch für den Musikbetrieb des späten 19. Jahrhunderts in anderen Regionen Europas. Vgl. dazu etwa die Hinweise auf Großbritannien bei Williamson/Cloonan, Work Time, S. 13. Auch dort schritt die Bildung von Zweigvereinen nach der Implementierung der Amalgamated Musicians' Union 1893 rasch voran: Innerhalb des ersten Jahres konnte die (nicht in London, sondern in Manchester angesiedelte) Union rund 20 Ableger in Nordengland, den Midlands und Schottland bilden, Williamson/Cloonan, Work Time, S. 41. Den Hintergründen der Bildung dieser Ableger schenken Williamson/Cloonan keine weitere Beachtung, auch nicht den damit zusammenhängenden Fragen nach den Kräfte- und Machtverhältnissen innerhalb der Union – abgesehen von der Erwähnung einer „Union's centralised power structure“ (S. 42). Auch die anderen hier bereits mehrfach erwähnten Darstellungen zu musikbezogenen Berufsorganisationen in Deutschland, Frankreich oder den USA beschäftigten sich mit einer lokalen Ausdifferenzierung jeweiliger Musiker_innenorganisationen nicht näher.

Organisationsstrukturen anstrebte. Wie aus den Ausführungen des Vereins-Anwalts im besagten Gerichtsprozess hervorgeht, ließ der Verein zu diesem Zweck etwa einen Aufruf „an die Provinz-Musiker“ zur Gründung von Lokalvereinen verbreiten. Dieses Vorgehen bestätigt sich auch an einem auf die Gründungsphase des Vereins zurückblickenden Artikel in der „Österreichischen Musiker-Zeitung“ von 1875: Im Juli 1872 seien „nach allen Richtungen Cirkulare“ versandt worden, in welchen „die Nützlichkeit und Nothwendigkeit derartiger Vereine klargelegt und aufgefördert wurde [sic], mit der Gründung derselben nicht zu zögern.“¹³⁷ Offenbar war schon damals vorgesehen gewesen, dass diese in enger Kooperation miteinander agieren sollten. Und noch 1873 betrieb eine Gruppe von Mitgliedern des aufgelösten „Musikerbunds“ die Neugründung des Vereins mit dem erklärten Ziel, seine „Thätigkeit über die ganze westliche Reichshälfte“ auszudehnen.¹³⁸ Solche Aufrufe zu Vereinsgründungen verhallten jedoch zunächst offenbar weitgehend unerwidert.¹³⁹ Dennoch lässt sich der Expansionsdrang des 1873 wiedergegründeten Vereins auch im vorgesehenen Vereinsnamen ablesen: „Österreichischer Musikerverein“.¹⁴⁰ Während die Behörden dessen Statuten genehmigten, stießen sie sich an dieser Vereinsbezeichnung und forderten eine Umbenennung ein – die behördliche Skepsis gegen eine österreichweite Musiker_innenorganisation blieb offenbar weiterhin bestehen.¹⁴¹ Die Neugründung nach der gerichtlich angeordneten Auflösung erfolgte als „Wiener Musikerverein“¹⁴², konnte jedoch noch im Sommer 1874 wieder in „Wiener Musikerbund“ umbenannt werden.¹⁴³ Diese Rückbenennung kann auch als Implementierung einer Art „Branding“ gesehen werden – ein Eindruck, der sich angesichts von Annoncen aus späteren Jahren noch verstärkt, indem diesen jeweils das Attribut „Gegründet 1872“ beigefügt wurde.¹⁴⁴ Doch trotz seiner Benennung als Wiener Vereinigung arbeitete auch der wiedergegründete „Musikerbund“ zielstrebig auf eine überregionale Ausdehnung hin. Deutlich sichtbar

137 OeMZ, 5/1875, 1.7.1875, S. 1.

138 Morgen-Post, 1.11.1873 [S. 3].

139 OeMZ, 5/1875, 1.7.1875, S. 1, sowie 9/1.9.1875, S. 3 f. Eine Ausnahme bildet Graz, wo noch 1872 die Gründung des „Grazer Musiker-Bundes“ erfolgte (vgl. Steiermärkisches Landesarchiv, LReg 206 Mu 57/1937, Statuten des Grazer Musiker-Bundes [1872]).

140 Neue Freie Presse, 1.11.1873, S. 6.

141 Details zum Namensgebungsprozess sind leider nicht eruierbar, da für die 1870er Jahre nach derzeitigem Forschungsstand keine Vereinsakten überliefert sind.

142 Neues Fremden-Blatt, 3.1.1874, S. 4. Die Bezeichnung in Zeitungen alternierte jedoch. Im „Neuen Wiener Blatt“ vom 7.6.1874 (S. 5) wurde er als „Wiener Musikerverein“ bezeichnet, im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 2.9.1874 (S. 4) hingegen wieder als „Wiener Musikerbund“. Im Vereinsorgan OeMZ findet sich allerdings in den bis 1876 verfügbaren Ausgaben die Bezeichnung „Wiener Musikerverein“.

143 Im „Neuen Wiener Blatt“ vom 7.6.1874 (S. 5) lautete die Bezeichnung noch „Wiener Musikerverein“, im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 2.9.1874 (S. 4) hingegen bereits wieder „Wiener Musikerbund“.

144 Vgl. etwa OeMZ, IX/39, 20.9.1901, S. 160.

wird dies allein schon an der Bezeichnung des 1875 erstmals erschienenen Vereinsorgans als „Oesterreichische Musiker-Zeitung“. Das Blatt legte von Anfang an großes Gewicht auf Berichte, in denen die unfreiwillige regionale Begrenztheit des Vereins kritisch zur Sprache gebracht wurde. Die Zeitung selbst stellte ein verheißungsvolles Mittel dar, um diese Begrenzung zu überwinden. Sie erleichterte, so die Zeitung in einer ihrer ersten Ausgaben, „eine Verständigung aller Musiker“, während man früher „auf den umständlichen brieflichen Verkehr angewiesen gewesen“ sei, weshalb sich die Organisation auch ungleich besseren Bedingungen gegenübersehe als noch 1872. Der „Musikerbund“ erkannte in seiner Zeitung eine Art monarchieweites Forum. Und dies auch für die „Collegen“ in den „Provinzen“, welche die Redaktion dazu aufforderte, „uns wenigstens nackte Thatfachen zu melden“, wenn schon keine „umfangreiche[n] Correspondenzen“ möglich seien, denn bedauerlicherweise sei „unser Organ“ immer noch „mehr eine Wiener Musikerzeitung als eine österreichische“.¹⁴⁵ Außerdem verwies die Redaktion ausdrücklich auf § 1 der neuen Statuten, wonach die Bildung von „Zweigvereinen“ offiziell vorgesehen und damit, anders als beim früheren Verein, nun auch rechtlich abgesichert sei: „Dem Vereinsausschusse ist es vorbehalten, nach Erforderniß im ganzen Gebiete der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder Zweigvereine gleichen Zweckes und ähnlicher Organisation zu errichten.“¹⁴⁶ Es blieb jedoch bei der Absichtserklärung. Der Verein blieb mit diesem Bemühen erfolglos und stellte die Herausgabe der „Oesterreichischen Musikerzeitung“ 1877 wieder ein – vermutlich aufgrund der von den Behörden im Mai 1877 angeordneten Besteuerung des Vereinsorgans.¹⁴⁷ Wie folgenreich die Einstellung der Zeitung war, zeigt sich schon daran, dass die Berichterstattung über den „Musikerbund“ zwischen den späten 1870er und den mittleren 1880er Jahren weitgehend zum Erliegen kam.¹⁴⁸ Dies erklärt auch ein Stück weit, dass die Mitgliederzahlen in den späteren 1870er und 1880er Jahren nicht

145 OeMZ, 5/1875, 1.7.1875, S. 4.

146 Zit. in: OeMZ, 5/1875, 1.7.1875, S. 1. Noch 20 Jahre später erklärte es der Musikerverband zu seinem Ziel, „so viel Zweigvereine als nur möglich zu gründen“. OeMZ, IV/9, 1.5.1896, S. 49.

147 Dies geht aus der Tagesordnung der Vereinsversammlung vom 24.5.1877 hervor, vgl. Die Presse, 24.5.1877, S. 10. Zur Erscheinungsdauer der Zeitung vgl. auch OeMZ, 1.1.1893, S. 1, wo erwähnt wird, sie sei von 1875 bis 1877 erschienen. Der Bestand in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek OeNB ist demnach unvollständig und umfasst nur die Ausgaben bis (und mit) Nr. 20/1876 (16.2.1876).

148 So das Ergebnis einer Recherche in Tageszeitungen gem. der Zeitungsdatenbank ANNO der OeNB. Eine Nachricht über ein neues Büro für Stellenvermittlungen, das der Verein seinen Mitgliedern unentgeltlich zur Verfügung stellte, bildet eine der wenigen Ausnahmen, vgl. Neue Freie Presse, 28.12.1879, S. 5. Zu den Aktivitäten des Vereins, über die in der Presse berichtet wurde, gehörte außerdem eine Petition, die dieser im Juni 1877 erstmalig an das Reichskriegsministerium richtete und die Einschränkung der Tätigkeit von Militärkapellen forderte (Neues Wiener Tagblatt/Tages-Ausgabe, 6.6.1877, S. 3). Der Musikerbund blieb damit erfolglos, was jedoch erst anlässlich einer geplanten neuerlichen Petition zwei Jahre später in der Presse bekannt gemacht wurde (Neue Freie Presse, 9.11.1879, S. 5). Vgl. dazu auch Kap. 6.

an jene von 1872/73 anschließen konnten.¹⁴⁹ Zur fehlenden Medienpräsenz kam die polizeiliche Überwachung hinzu. Dem „Musikerbund“ war es zeitweise verboten, seine Ausschusssitzungen öffentlich abzuhalten, wodurch den Mitgliedern eine „Teilnahme am Vereinsleben“ von vornherein erschwert wurde.¹⁵⁰ Und nachdem Josef Scheu, einer der Hauptfunktionäre des Vereins, zu Beginn der 1880er Jahre aus politischen Gründen verhaftet worden war¹⁵¹, beschnitt dies erst recht die Entfaltung organisatorischer Aktivitäten des „Musikerbunds“.¹⁵² Jedenfalls verlieren sich die medialen Spuren des Vereins nach diesem Ereignis für mehrere Jahre praktisch vollständig. Als sinnbildlich für den offenkundigen Dornröschenschlaf des „Musikerbunds“ kann hier ein Ausschnitt aus den 1920 publizierten Memoiren des (nachmaligen) langjährigen Präsidenten des OeUMV, Franz Frank gelten: „Dieser [Verein] vegetierte jedoch nur und galt hauptsächlich als Krankenverein, da die Vereinsleitung seit der im Jahre 1872 wegen Statutenüberschreitung erfolgten Auflösung des Vereines zur größten Vorsicht gezwungen war.“¹⁵³ Und auch als der „Musikerbund“ Mitte der 1880er Jahre allmählich wieder sporadisch in Pressenachrichten in Erscheinung trat, sahen sich die Zeitungen dazu veranlasst, zu erklären, um was für einen Verein es sich überhaupt handelte.¹⁵⁴ Und in Abgrenzung zu anderen „Tonkünstler“-Vereinigungen wurde dem „Musikerbund“ mitunter auch

149 1879/80 etwa zählte der Verein gerade einmal 153 Mitglieder, vgl. Wiener Zeitung, 6.4.1880, S. 2; 1884 wurden 152 Mitglieder gemeldet (Morgen-Post, 30.4.1884 [S. 4]); 1888 waren es dann bereits „über 200“ (Presse, 1.7.1888, S. 15). Demgegenüber zählte der „Musikerbund“ im Gründungsjahr 1872 über 500 Musiker, vgl. Wiener Zeitung, 1.12.1872, S. 2059.

150 OeMZ, 1.8.1875, S. 3. Und dies, obschon dem Ausschuss des „Musikerbundes“ wenigstens einmal wöchentlich ein Lokal zur Verfügung stand, wo sich Musiker_innen außer für Sitzungen auch für die Lektüre der „abonnirten musikalischen Fachblätter“ oder für Erkundigungen „bei der Engagements-Vermittlungs-Section um allfällig vorgemerkte Anstellungen oder zeitweilige Beschäftigungen“ hätten einfinden können. Darin zeigt sich aber auch ein Zusammenhang zwischen politischer Repression und sozialer Notlage: dass Musiker aufgrund des Versammlungsverbots auch in ihrer Suche nach Engagements potentiell behindert wurden.

151 Die Wiener Polizeidirektion bezichtigte ihn „anarchistischer“ und „sozialistischer“ Umtriebe (zu Scheus Verhaftung 1882 vgl. auch Steiner, Gebrüder, S. 10), worin sich die massive Repression widerspiegelt, welcher sich die Arbeiter_innenbewegung in den 1880er Jahren seitens des Staats ausgesetzt sah (vgl. Maderthaner, Entwicklung, S. 26 und 28 f.).

152 Der „Musikerbund“ erklärte sich nach Scheus Verhaftung umgehend bereit, für seinen früheren Vorsitzenden eine Kaution zu hinterlegen, damit dieser „während der Untersuchung auf freien Fuß gesetzt werde“, Neue Freie Presse, 13.9.1882, S. 6.

153 Franz Frank, Selbst- und Miterlebtes während 50 Jahren [2. Teil], in: OeMZ, XXVIII, Nr. 4, 3.4.1920, S. 30–32, hier S. 31. Frank war als junger Musiker aus Schlesien nach Wien gekommen und hatte im Herbst 1877 im Orchester des „Theaters an der Wien“ eine Stelle als Violinist und Flötist angetreten, OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21.

154 Vgl. etwa Morgen-Post, 30.4.1884 [S. 4], wo auf das Erscheinen des „12. Jahresberichts“ des „Musikerbundes“ hingewiesen und dieser als „ein Unterstützungs-Verein für hilfsbedürftige Musiker“ vorgestellt wurde.

vorgehalten, „mit seinen Aspirationen eigentlich im Sande stecken“ geblieben zu sein.¹⁵⁵ Über die Ankündigung bevorstehender Veranstaltungen des „Musikerbundes“, etwa eines „Tanzkränzchens“ zugunsten seiner Krankenkasse,¹⁵⁶ reichte die Berichterstattung über den Verein auch in den 1880er Jahren kaum je hinaus.¹⁵⁷ Statt in der vereinsartigen Organisationsform sollte die (nähere) Zukunft der Musiker_innenbewegung in einer öffentlich-rechtlichen liegen: Erst die – immerhin durch den „Musikerbund“ angeregte – Gründung der „Genossenschaft der Musiker in Wien“ von 1889 vermochte den Wiederaufbau einer Musiker_innenorganisation nachhaltig zu dynamisieren.

2.2 Musik zwischen Kunst und Gewerbe: Umstrittenes Projekt „Musikergenossenschaft“, 1889–1895

Im Herbst 1889 fragte der „Wiener Musikerbund“ bei der Statthalterei an, „ob das Musiciren zum Zwecke des Erwerbes und des Lebensunterhaltes im Einklange mit der Gewerbe-Ordnung als Gewerbe zu betrachten und ob die Bildung einer Musiker-Genossenschaft im Sinne der Gewerbe-Ordnung statthaft sei.“¹⁵⁸ Mit Blick auf die allgemeinen sozialpolitischen Prozesse der 1880er Jahre kam diese Anfrage nicht von ungefähr. In der österreichischen Reichshälfte machte sich auch auf Regierungsebene (insbesondere unter der Regierung Taaffe) eine allmähliche Sensibilisierung für

155 Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 11.11.1884, S. 5. Als erfolgversprechendes Gegenstück präsentierte die Zeitung eine in Gründung begriffene Vereinigung, die „zu einer wirklichen Assoziation der hiesigen Tonkünstler werden“ solle, und deren Ziele „mannigfacher Art“ seien. Ein Name dieser „Assoziation“ war der Zeitung zwar nicht bekannt – er stehe noch nicht fest. Umso genauer beschrieb sie hingegen die vorgesehene Finanzierungsweise der Vereinigung: Von sämtlichen Konzerten, bei denen Vereinsmitglieder mitwirkten, sei eine „gewisse Abgabe“ an die Vereinskasse zu entrichten. Damit werde ein Hauptanliegen des Verbands erfüllt: die „Wahrung der Standesinteressen“. Der Zeitungsartikel nannte auch Namen von „besonders [a]lgitirenden“ Persönlichkeiten: „die Herren Professoren Leschetitzki, Epstein, Door, Johannes Brahms, Ludwig Bösendorfer, Prof. Grün und Dr. Nawratil.“ Allein schon aufgrund dieser Protagonisten, dann aber auch aufgrund der Finanzierungsidee, letztlich eine besondere Form von Tantiemen, kann es sich dabei nur um den Plan zur Gründung einer Organisation gehandelt haben, wie sie später die „Gesellschaft der Autoren, Componisten und Musikverleger in Wien“ (AKM) darstellte, aus der dann auch der „Komponistenbund“ hervorgehen sollte (zu dessen Entstehungsgeschichte vgl. Hartmut Krones, 100 Jahre Österreichischer Komponistenbund. 1913–2013, in: ders. [Hrsg.], 100 Jahre Österreichischer Komponistenbund. 1913–2013, Wien 2013, S. 11–124, hier S. 11 f. Krones geht auf die Vorgeschichte der 1897 gegründeten „AKM“ nicht ein.).

156 Vgl. etwa Neue Freie Presse, 5.3.1886, S. 6.

157 So das Ergebnis meiner Zeitungsrecherchen, die immerhin auch einen kurzzeitigen Reanimierungsversuch der Vereinsaktivitäten zutage förderten: Die Musikzeitung „Die Lyra“ bot sich dem Verein 1886 als Veröffentlichungsorgan an (Die Lyra, 15.4.1886, S. 4), doch dies war eine Einzelerscheinung, die zudem erfolglos blieb.

158 Neue Freie Presse, 4.10.1889, S. 5.

soziale Fragen im Zusammenhang mit der Verrichtung von Lohnarbeit bemerkbar. Dies schlug sich in einer Reihe von Gesetzen nieder, etwa im Gewerbeinspektoren-gesetz (1883), in den Gewerbeordnungsnovellen (1883 und 1885), im Bergarbeitergesetz (1884), im Unfallversicherungsgesetz (1887) sowie im Krankenversicherungsgesetz (1888).¹⁵⁹ Diese sozialpolitischen Maßnahmen dienten der Verbesserung der sozialen Lage der Lohnarbeiter_innen, zugleich ließ sich damit jedoch auch die organisierte Arbeiter_innenbewegung „positiv“ bekämpfen: Das Ziel der neuen Sozialpolitik lag deutlich erkennbar im „Ausgleich der Gegensätze zwischen Lohnarbeit und Kapital“,¹⁶⁰ auch wenn die Gewerbeordnungsnovelle von 1885 bis in die 1890er Jahre hinein für anhaltende Konflikte zwischen der „sozialdemokratischen Arbeiterbewegung“ und den „politisch Herrschenden“ (so Tálos’ Benennung der beiden Akteursgruppen) führte.¹⁶¹

Die Novellierungen der Gewerbeordnung berührten auch den Musikbereich, oder präziser ausgedrückt bestimmte musikpraktische Bereiche, etwa was die Schaffung gesetzlicher Grundlagen für Kontraktbrüche¹⁶² oder die Neuregelung der Sonn- und Feiertagsruhe betraf¹⁶³: Gerade letztere hatte schließlich massive Auswirkungen auf den Musikbetrieb und war immer wieder Gegenstand von Diskussionen innerhalb der Musiker_innenorganisation (vgl. Kap. 5). Denn viele allgemeingültige sozialpolitische Maßnahmen brachten für Tätigkeiten im Musikbereich gerade nicht die angestrebten Verbesserungen mit sich (wodurch musikpraktische Spezifika gegenüber anderen Erwerbsbereichen umso deutlicher hervortreten).

Doch auch in organisatorischer Hinsicht war die Gewerbeordnungsnovelle von 1883 für Musiker_innen folgenreich: Sie beinhaltete (neben der Einschränkung der Gewerbefreiheit und der Einführung des Befähigungsnachweises für handwerksmäßiges Gewerbe) auch die Einführung des Genossenschaftszwanges.¹⁶⁴ Dass der Politikwissenschaftler Emmerich Tálos diese Politik als eine zugunsten des Mittelstandes charak-

159 Tálos, Sozialpolitik, S. 42.

160 Tálos, Sozialpolitik, S. 49. Eine solche sozialpolitische Ausrichtung wurde zeitgleich europaweit praktiziert. Tálos betont in diesem Zusammenhang, dass man sich in Österreich zwar an Bismarcks Sozialpolitik angelehnt habe, dabei aber deutlich über diese hinausgegangen sei und sich stärker an jener der Schweiz orientiert habe (S. 52).

161 Tálos, Sozialpolitik, S. 56.

162 Eine gewisse Ungleichheit der Regeln bei Kontraktbrüchen blieb allerdings bestehen. Ging ein solcher von den Unternehmer_innen aus, hatten diese im Rahmen der Gewerbeordnung zwar die Verpflichtung, den Arbeiter_innen den Lohn und weitere vereinbarte Genüsse für die ganze Kündigungsfrist (bzw. für den noch verbleibenden Teil der Kündigungsfrist) zu entrichten. Im umgekehrten Fall machten sich die Arbeiter_innen jedoch nicht nur einer Übertretung der Gewerbeordnung schuldig und wurden dieser entsprechend bestraft, sondern darüber hinaus waren Unternehmer_innen auch berechtigt, Arbeiter_innen durch die Behörden in die Arbeit für die fehlende Zeit zurückzuholen und Ersatz für den erlittenen Schaden zu fordern. Tálos, Sozialpolitik, S. 57.

163 Zur Implementierung der Regelung zur Sonn- und Feiertagsruhe (gem. Gesetz vom 16.1.1895, RGBl Nr. 21) vgl. Tálos, Sozialpolitik, S. 57.

164 Tálos, Sozialpolitik, S. 43.

terisiert, macht in diesem Zusammenhang hellhörig: Wenn auch die Funktionäre der Musikerorganisation hier bisher durch ihre Affinität zur Arbeiter_innenbewegung in Erscheinung traten, ist dies noch keine hinlängliche Kennzeichnung der wirklichen ökonomischen und gesellschaftlichen Position der Mitglieder des „Musikerbundes“ bzw. von Musiker_innen insgesamt. Inwiefern also äußerte sich diese Sozialpolitik für Lohnarbeiter_innen als „Mittelstandspolitik“? Tálos macht geltend, dass die Reform der Gewerbeordnung von der Regierung als Bestandteil einer Sozialreform verstanden worden sei, die ihrerseits jedoch im Zeichen des „Antiindustrialismus“ gestanden habe. Denn sowohl die (konservativ ausgerichtete) Regierung, als auch die Mehrheit der Abgeordneten seien der Industrialisierung ideologisch ablehnend gegenübergestanden.¹⁶⁵ Die Novellierung der Gewerbeordnung sieht Tálos daher als einen (politisch betrachtet schlüssigen) Versuch der Regierung an, um zu „vorkapitalistischen Gesellschaftsformen“ zurückzukehren, was sich nicht zuletzt auch in der großflächig propagierten „Idee der korporativen Organisation der Gesellschaft“ ausdrückte – deren praktische Realisierung in der Einführung des Genossenschaftszwangs bestand.¹⁶⁶

Der „Musikerbund“ ließ sich für die Schaffung einer solchen Genossenschaft allerdings reichlich Zeit – nach ersten diesbezüglichen Bemühungen im Herbst 1889 sollten nochmals anderthalb Jahre vergehen, bis sie sich im April 1891 definitiv konstituierte.¹⁶⁷ Möglicherweise hatte dies damit zu tun, dass Musizieren – auch wenn es berufsmäßig ausgeübt wurde – nicht als konzessioniertes, sondern als freies Gewerbe galt, das heißt, es bedurfte keines Befähigungsnachweises zur Ausübung dieses Gewerbes. Gerade organisierten Musiker_innen war dieser Umstand ein Dorn im Auge. Es ist deshalb davon auszugehen, dass sie die Gründung einer Genossenschaft auch deshalb vorantrieben, weil sie eine solche mit der Hoffnung verknüpften, dass die öffentliche Musikausübung inskünftig einer Konzessionierung unterworfen werde, wodurch die

165 Tálos, Sozialpolitik, S. 43 f. Den Ausgangspunkt dieser ablehnenden Haltung der Industrialisierung gegenüber erkennt Tálos in der Wirtschaftskrise von 1873: Als deren Folge erstarkten die feudalen, konservativen und kleinbürgerlichen Kräfte, welche die Krise und die darauffolgende Depression der liberalen Großbourgeoisie anlasteten. Die akuten sozialen und ökonomischen Probleme des Kleinbürgertums wie auch der Lohnarbeiter_innenschaft, aber auch die von der Arbeiter_innenbewegung angefachten Auseinandersetzungen zwischen Lohnarbeit und Kapital wurden dabei als Folge der industriellen Entwicklung gedeutet.

166 Vgl. Tálos, Sozialpolitik, S. 44. Der Geltungsbereich der Gewerbeordnung blieb in den 1890er Jahren allerdings beschränkt, denn von rund 10 Millionen „schutzbedürftigen Personen“ unterlagen ihr nur 2,25 Millionen der Erwerbstätigen (Tálos, Sozialpolitik, S. 102). Tálos zufolge stand die „selektive Betroffenheit durch die staatliche Sozialpolitik“ auch bezüglich der Arbeiter_innenversicherung in der Kritik, denn um 1890 seien bei einer Gesamtpopulation Österreichs von 23,7 Mio. Einwohner_innen nur 1,5 Mio. krankenversichert gewesen, gegenüber 1,47 Mio. Unfallversicherten im Jahr 1892.

167 Die Presse, 23.4.1891, S. 11. Die Statuten der Genossenschaft sind nicht überliefert. Im Indexband zum „Bestand ‚A‘ (Gewerbe)“ des NÖLA sind sie zwar verzeichnet und mit einer Aktennummer versehen (A-5, 64550 ex. 1890), der Akt selbst ist jedoch nicht auffindbar. NÖLA, Referenten-Auskunft vom 29.10.2018.

Ausübungsbefugnis begrenzt und musikalische Tätigkeiten an Prestige gewinnen und auch lukrativer werden würden.

Zunächst hatte die Genossenschaftsgründung jedoch einen geradezu gegenteiligen Effekt. Mit der Einführung der Genossenschaftspflicht für Wiener Musiker_innen waren nun ungleich größere und auch diversere Gruppen von Musiker_innen zu organisieren, als es der vereinsmäßig organisierte „Wiener Musikerbund“ je vorgesehen gehabt hätte: Dessen Klientel hatte sich wie schon gezeigt vorwiegend auf Theatermusiker beschränkt.¹⁶⁸ Durch die Genossenschaftsgründung diversifizierte sich die zu organisierende Klientel jedoch massiv. Paul Bekkers 1916 und damit viele Jahre später auf den Musikbetrieb in Deutschland gemünzte Hoffnung, die genossenschaftliche Organisationsform möge dazu beitragen, die „sozialen und wirtschaftlichen Unterschiede“ unter Musiker_innen aufzuheben,¹⁶⁹ hatte sich in Wien schon Ende der 1880er Jahre kurzzeitig ein Stück weit realisiert. Vielen Mitgliedern des „Musikerbundes“ gereichte dies jedoch keineswegs nur zur Freude, und gerade die Aufhebung dieser Unterschiede sollte bald derartig große Schwierigkeiten bereiten, dass das Projekt „Musikergenossenschaft“ nach einiger Zeit wieder aufgegeben wurde. Diese Schwierigkeiten lohnt es sich aber genauer zu betrachten.

Obschon Tálos zufolge mit der Novellierung des Gewerbegesetzes von 1883 für die Gewerbe ein „Genossenschaftszwang“ einherging, war die Bildung der „Genossenschaft der Musiker Wiens“ nicht von den Behörden angeordnet worden.¹⁷⁰ Erst nachdem sich der „Wiener Musikerbund“ mit der Frage an die Statthalterei gewandt hatte, ob eine „Musikergenossenschaft“ mit der Gewerbeordnung vereinbar wäre, wurde die Statthalterei aktiv. In deren Auftrag berief die Handels- und Gewerbekammer 1889 eine Versammlung ein, zu der all jene „Musiker Wiens“ eingeladen waren, deren „Erwerbssteuerschein“ sie entweder als „Inhaber einer Musikcapelle“ oder als „Director für Veranstaltung musikalischer Productionen“ auswies.¹⁷¹ Diese hatten über die Gründung „einer eigenen Musiker-Genossenschaft“ zu befinden, und sie sprachen sich „mit überwiegender Majorität“ (nur fünf anwesende Musiker waren dagegen) dafür aus.¹⁷² An der Entscheidung wirkte allerdings nur ein kleiner Teil der zur Versammlung eingeladenen Personen mit: Von 179 eingeladenen Musikern erschienen lediglich 47 („darunter auch einige Volkssänger“, wie das „Neue Wiener Tagblatt“ vermerkte).¹⁷³ Zudem ging die Genossenschaftsgründung nicht von der musizierenden Basis aus, sondern von einer

168 Dasselbe gilt auch für den „Grazer Musikerbund“. Aber auch anderswo waren es in erster Linie Theatermusiker, die den Aufbau von Berufsorganisationen betrieben, für die USA etwa vgl. Spitzer, Orchestras, S. 80 f.

169 Vgl. Bekker, Musikleben, S. 199.

170 Das Vaterland, 4.10.1889, Beiblatt, S. 2.

171 Das Vaterland, 4.10.1889, Beiblatt, S. 2.

172 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 12.

173 Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 4.10.1889, S. 5.

Personengruppe, die am treffendsten als „musizierende Entrepreneurs“ zu bezeichnen wäre: Sie war also zuallererst eine Angelegenheit der „Directoren“. Ihnen allein war der Rang eines „Mitglieds“ der Genossenschaft vorbehalten, während den „in den Capellen ausübenden Musikern“ nur der Status von „Angehörigen“ der Genossenschaft zuerkannt wurde.¹⁷⁴ Doch aufgrund so gut wie nicht existierender fester Anstellungsverhältnisse im Musikbereich – worin einer der zentralen Unterschiede zum Großteil der anderen Gewerbezweige bestand – stellten die „ausübenden Musiker“ in den meisten Fällen nach dem Gesetz auch kein „ständiges Personale“ dar.¹⁷⁵ Eine Eingliederung in die Genossenschaft kam für viele von ihnen daher kaum infrage, was sich aufgrund der damit zusammenhängenden Beschränkung von zu erwartenden Genossenschaftsbeiträgen wiederum negativ auf genossenschaftsinterne „Hilfs-Institutionen“ wie die Krankenversorgung auszuwirken drohte: Die Befürchtung vor „daraus entspringenden Lasten für die Directoren oder Unternehmer“ hätten, so die Wiener Zeitung, den Hauptgrund für skeptische Stimmen gegenüber der „Musikergenossenschaft“ geliefert.¹⁷⁶ Möglicherweise verzögerten solche Einwände ihre „definitive Constituirung“ im April 1891.¹⁷⁷

Genauere Aufschlüsse über die Genossenschaftsstruktur vermitteln einmal mehr die 1920 publizierten Lebens- und Berufserinnerungen des langjährigen OeUMV-Präsidenten Franz Frank. Demnach sind alle Personen, die „im Besitze von Musikgewerbescheinen oder Lizenzen“ waren, als „Meister“ in die Genossenschaft eingereiht worden (was den oben erwähnten „Mitgliedern“ entsprach). Dasselbe galt auch für die „nicht im festen Engagement stehenden Musiker“, die „in den Gehilfenstand einbezogen“ worden seien (oben auch als „Angehörige“ bezeichnet). Beide genossenschaftliche Abteilungen verfügten über einen eigenen Vorsteher: Den „Meistern“ – und damit der Genossenschaft als solcher – stand Johann Mörth (1848–1904) vor, zum Obmann der „Gehilfen“ hingegen wurde Heinrich Kosnapfl gewählt.¹⁷⁸ Dass sich in diesem hierarchischen Aufbau der Genossenschaft auch eine Form der Klassengesellschaft ausdrückte, wird auch an den mitunter heftigen Auseinandersetzungen zwischen dem Genossenschaftsvorsteher und dem Obmann der Gehilfen deutlich: Dieser griff Mörth auf Musiker_innenversammlungen gelegentlich mit allen Mitteln klassenkämpferischer

174 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 12.

175 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 12.

176 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 12.

177 Die Presse, 23.4.1891, S. 11. Als Vorsteher wurde Johann Mörth gewählt, als dessen Stellvertreter Franz Xaver Chorherr (um 1843–1929).

178 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 31. Anlässlich einer Musiker_innenversammlung erläuterte Mörth, wie er zu diesem Amt gelangt war: Er sei eines der beiden einzigen Mitglieder im Ausschuss des „Musikerbundes“ mit einem Gewerbeschein gewesen, weshalb man ihn als Vorsteher gewählt habe, um die Genossenschaftsleitung in die Hände der Musiker zu bringen – was offenbar keine Selbstverständlichkeit war, OeMZ, I/18, 16.9.1893, S. 74.

Rhetorik an.¹⁷⁹ Daran erinnerte sich Franz Frank noch 1920 in seinem Lebensrückblick und hielt darin fest, die „Zwistigkeiten“ zwischen Mörrh und Kosnapfl seien „während der Genossenschaftszeit“ entstanden¹⁸⁰ – und sie beide sollten für die weitere Entwicklung der Musiker_innenorganisation noch eine gewichtige Rolle spielen (vgl. v. a. Kap. 5).

Auch wenn diese hierarchische Gliederung auf den ersten Blick an auf das Mittelalter zurückgehende Zunftstrukturen erinnert, war die Wiener Musiker_innenorganisation weit davon entfernt, zunftartige Gepflogenheiten wieder aufleben zu lassen. Allein schon die in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Organisationen übliche Ausbildungspflicht¹⁸¹ wurde in der Wiener Genossenschaft nicht praktiziert. Zur großen Gruppe der „Gehilfen“ waren all jene Musiker und spätestens seit den frühen 1890er Jahren auch Musikerinnen¹⁸² zusammengefasst, die ihren Beruf „unselbstständig“ am Instrument ausübten, jedoch ausdrücklich nicht als „Lehrlinge“ agierten. Der Status „Gehilfe“ bzw. „Gehilfin“ bedeutete somit nicht, dass sich der/die betreffende Musiker_in in einer Ausbildungsphase befand. Darin bestand nicht nur zur mittelalterlichen/ frühneuzeitlichen Organisationspraxis ein relevanter Unterschied, sondern ebenso zur zeitgenössischen in Deutschland. In vielerlei Hinsicht mögen die österreichische und die deutsche Musiker_innenorganisation nach ähnlichem Muster aufgebaut gewesen sein. Bezüglich des Lehrlingswesens war dies jedoch nicht der Fall. In Deutschland gehörten „Lehrlinge“ und „Lehrlingskapellen“ noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu alltäglichen Erscheinungen im Musikbetrieb.¹⁸³ In Österreich hingegen setzte sich die Wiener Musiker_innengenossenschaft gerade gegen das „Lehrlingswesen“ ausdrücklich zur Wehr. So wurde etwa in einer Diskussion über die Genossenschaftsstatuten bei einer Musikgehilfenversammlung vom März 1894 heftig darüber gestritten, ob die Bezeichnung „Lehrling“ in den Statuten überhaupt verwendet werden dürfe. Der Genossenschaftsvorsteher versuchte dies mit allen Mitteln zu verhindern und warnte

179 Vgl. etwa OeMZ, I/18, 16.9.1893, S. 73 f.

180 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 31.

181 Vgl. Christoph Richter, Art. Musikausbildung, II.2., in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46605> (zuletzt gesehen 25.8.2023). – So hatte ein Meister den Handwerks- und Zunftordnungen entsprechend Gesellen, aber auch Lehrlinge aufzunehmen, und zwar seit dem 17. Jahrhundert gewöhnlich im Verhältnis 2:1, vgl. Wolschke, Stadtpfeiferei, S. 27; Schilderungen des zentraleuropäischen Genossenschafts- und Zunftwesens im Musikbereich finden sich (auch für weiter zurückliegende Epochen) außerdem etwa bei Hartung, Spielleute, S. 262–294 oder Salmen, Beruf, S. 94 f.

182 So forderten die „Gehilfen“ 1891 eine Genossenschaftspflicht auch für Musikerinnen (Neues Wiener Tagblatt, 7.10.1891, S. 4), während von einer wenig später durchgeführten „Versammlung der Musiker Wiens“ berichtet wurde, dass auch „Mitglieder von Damenkapellen“ anwesend gewesen seien (Neues Wiener Tagblatt, 21.11.1891, S. 6); vgl. hier auch Kap. 4.

183 Vgl. etwa Wolschke, Stadtpfeiferei, S. 76–84; Rempe, Kunst, S. 80–85.

vor „gewisse[n] Elemente[n]“, die „durch die Aufnahme dieses Wortes“ in die Statuten „eine Handhabe“ erhalten, „die Einführung des Lehrlingswesens auch bei uns zu versuchen“, wo doch „die schädigenden Wirkungen des Lehrlingswesens im Musikergewerbe in Deutschland“ längst nachgewiesen seien.¹⁸⁴ Demgegenüber verteidigte der Obmann der Gehilfen den „Lehrlings“-Passus in den Statuten und setzte sich damit vorerst auch durch (was für die „Gehilfen“ insofern von Vorteil war, als es ihnen dadurch ermöglicht wurde, kostengünstige Substitute zu engagieren). Allerdings versah der Genossenschaftsvorsteher Johann Mörrh zugleich auch die Position des Obmanns des „Wiener Musikerbundes“, und vor allem saß er als Redakteur der OeMZ auch an den Schalthebeln des Vereinsorgans. Nur zwei Wochen nach dieser Diskussion veröffentlichte er ein Pamphlet „Gegen die Lehrlingscapellen“, in dem er sich auf ein Flugblatt des „Breslauer Musikerverbandes“ bezog, welches das Lehrlingswesen im Musikbereich scharf kritisierte. Daraus folgte Mörrh in der OeMZ, es seien neben den Militärkapellen vor allem die Lehrlingskapellen, „welche die Interessen der Musiker in Deutschland am empfindlichsten schädigen“.¹⁸⁵ Das Lehrlingswesen im Musikbereich wurde in der OeMZ damit allerdings nicht zum letzten Mal als reichsdeutsches Problem thematisiert. Auch noch zehn Jahre später publizierte die OeMZ entsprechende Warnungen (und zwar im Verbund mit der deutschen Musiker_innenorganisation, die sich ebenfalls gegen die „Lehrlingszüchtere“ wandte¹⁸⁶). In einem mit „Stadtmusikdirektoren (sprich: ‚Stadtpfeifer‘)“¹⁸⁷ betitelten Leitartikel zog sie über deren Amtsausübung her, indem sie „Eltern und Vormünder“ davor warnte, ihre Kinder und Mündel in „Musikwerkstätten des Auslandes in die Lehre zu geben“. Denn unter dem „imponierenden Titel ‚Stadtmusikdirektor‘“ würden „Fangnetze nach Lehrlingen ausgeworfen, um ahnungslose Opfer einzufangen und nach Erteilung des ersten Elementarunterrichtes in der Musik

184 OeMZ, II/6, 16.3.1894, S. 31 f.

185 OeMZ, II/7, 1.4.1894, S. 35.

186 Vgl. Rempe, Kunst, S. 122.

187 Auch das mit vielerlei Privilegien ausgestattete und ebenfalls auf mittelalterliche Zunftordnungen zurückzuführende Amt des „Stadtpfeifers“ scheint in der späten Habsburgermonarchie nicht (mehr) existent gewesen zu sein, was den Schluss nahelegt, dass der österreichische Musikbetrieb im ausgehenden 19. Jahrhundert gegenüber dem deutschen letztlich weniger stark ‚ständisch‘ geprägt gewesen sein dürfte; obschon „Stadtpfeifer“ auch in weiten Teilen Deutschlands spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts verschwanden (Werner Greve, Art. Stadtpfeifer, Das Ende des Stadtpfeifertums, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57553> [zuletzt gesehen 17.4.2020]), verwies die österreichische Musiker_innenorganisation auch Ende des 19. Jahrhunderts noch auf mit diesem Amt verbundene Praktiken, die in der österreichischen Musikpraxis in der Form offensichtlich nicht mehr präsent waren. In diesem Zusammenhang ist auch auf Martin Wolschke zu verweisen, der schon 1981 auch auf diesbezügliche innerdeutsche Entwicklungsunterschiede aufmerksam machte, ohne sie jedoch näher zu erläutern (Wolschke, Stadtpfeiferei, S. 68); ein Überblick über entsprechende Entwicklungen in Deutschland während des 19. Jahrhunderts findet sich bei Rempe, Kunst, S. 32–36.

auf das Unmenschlichste auszubeuten.“¹⁸⁸ Und auch an einem Spruch der Wiener Handels- und Gewerbekammer von 1895 bestätigt sich, dass ein „Lehrlingswesen“ im Musikbereich, wie es in Deutschland praktiziert wurde, in Wien nicht existierte: In einem Auflösungsbescheid der Musiker_innengenossenschaft (auf den gleich noch näher einzugehen ist) hielt die Behörde fest, dass das Musikgewerbe im Unterschied zu anderen Gewerbebezweigen keine Lehrlinge auszubilden habe.¹⁸⁹ Dennoch existierten in anderen Regionen Österreichs durchaus Formen einer „Musiklehre“, von der insbesondere auch Mädchen und junge Frauen profitieren konnten.¹⁹⁰ Und es wäre in diesem Zusammenhang noch näher zu untersuchen, inwiefern die strukturelle Ablehnung des Lehrlingswesens durch organisierte Musiker auch mit deren insgesamt zögerlicher und häufig auch verweigerter Anerkennung von Musikerinnen in Verbindung gestanden haben könnte (vgl. auch Kap. 4). Eng verknüpft mit diesem institutionellen Verdikt gegen das Lehrlingswesen war auch eine unter organisierten Musikern weitverbreitete Ablehnung der öffentlichen Musikausübung angehender Musiker_innen, die an (akademischen) Musikausbildungsstätten studierten. Davon zeugt etwa eine Resolution, welche die Genossenschaftsleitung beim „Ersten oesterreichischen Musikertag“ im April 1895 (und damit zum Ende der Genossenschaftsphase hin) einbrachte. Das „Wiener Conservatorium“ wurde darin aufgefordert, seinen „Zöglingen“ das Spielen in Orchestern zu verbieten, da sie „meistens die Preise herunterdrücken“. Und auch wenn die Resolution nicht mehrheitsfähig war,¹⁹¹ zeigt sich an ihr, wie an diesem Abschnitt insgesamt, wie sehr genossenschaftlich organisierte Musiker ihrerseits – und zwar vorrangig aus durchaus nachvollziehbaren finanziellen Motiven heraus – um die Konsolidierung einer hierarchischen Struktur im Bereich der Musikausübung bemüht waren.

Besteuerungsfragen mit musikhistoriographischem Mehrwert: Debatten zu Musik als „Kunst“ oder „Gewerbe“

Doch die Genossenschaft betrieb nicht nur eine hierarchische Gliederung musikausübender Gruppen. Sie wirkte auch noch in einem ganz anderen, übergeordneten Sinn

188 OeMZ, XII/22, 27.5.1904, S. 103.

189 OeMZ, III/23, 1.12.1895, S. 117.

190 Vor allem in bestimmten nordböhmischen Regionen bildete die „Musiklehre“ für Frauen eine wichtige Grundlage zur musikalischen Erwerbspraxis, vgl. Kaufmann, „Trommlerin“, S. 84–96.

191 OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 52. Mehrheitsfähig war die Resolution weder bei Vertretern „aus der Provinz“, noch bei Teilen der Wiener Musiker (die darauf hinwiesen, sie hätten in ihren Studienjahren selbst auch nach Engagements in Orchestern gesucht, um ihr Studium zu finanzieren – eine Einsicht, der sich andere Absolventen des Wiener Konservatoriums wie etwa der Genossenschaftsvorsteher Johann Mörth selbst verweigerten; Mörth belegte dort von 1862/63 bis 1864/65 Oboe bei Alexander Petschacher [für diese Auskunft vom 24.4.2019 bedanke ich mich bei Erwin Strouhal vom Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mdw]).

hierarchiebildend auf den Musikbetrieb ein, und zwar hinsichtlich einer Differenzierung der Musikausübung nach verschiedenen Sparten. Vor allem an den oben bereits kurz erwähnten Diskussionen über die Musikausübung als „Kunst“ oder „Gewerbe“ kommt dies deutlich zum Ausdruck. Ihren Ausgang nahmen diese weniger bei ästhetischen als vielmehr bei handfesten ökonomischen Gesichtspunkten. Dass die Genossenschaftsgründung zumindest in Wien als ein Schrittmacher dieser Debatte wirkte, lässt sich etwa an einer ausführlichen Erörterung über die Einordnung von Musik als „Kunst“ oder „Gewerbe“ des Publizisten Franz Schnürer (1859–1942) in der „Neuen Freien Presse“ von 1890 ablesen:¹⁹² Schnürer zufolge setzte die Genossenschaftsgründung ausdrücklich den Leitimpuls für die Beschäftigung mit dieser Frage. In seiner Begründung spannte er den Bogen dabei weit zurück und setzte bei der Aufhebung des „Spielgrafen-Amtes“ im November 1782 an. In der Konstituierung der „Musiker-Genossenschaft“ erkannte er nämlich eine Art Neuauflage der (seiner Auffassung nach) schon Ende des 18. Jahrhunderts implementierten Unterscheidung, wie sie der „Musikerbund“ zwischen „schöne[r] Kunst“ und solcher, die „keinen ästhetischen Zweck hat oder der die Weihe des Ortes mangelt“, neuerlich definierte. Eine solche Auffassung habe zwar längst als überwunden gegolten. „[N]ach hundertjähriger Pause“, so Schnürer, kehre man nun durch die gewerbeorientierten Genossenschaftspläne jedoch zu einer längst aufgegebenen behördlich organisierten Musikverwaltung zurück. Somit wirkte auch der „Musikerbund“ als maßgeblicher Initiator und Träger der Genossenschaft entscheidend an einer Neuauflage der Trennung zwischen „ästhetischer“ und „gewerblicher“ Musikausübung mit. Während diese Trennung in der Literatur zur Geschichte von Musiker_innenorganisationen mehrheitlich überhaupt unberücksichtigt bleibt,¹⁹³ interpretiert die Musikgeschichtsschreibung eine solche Zweiteilung des Musikbetriebs im 19. Jahrhundert üblicherweise als Folge eines unternehmerischen Kalküls (vgl. Kap. 7). Hier wird jedoch deutlich, dass diese Zweiteilung auch auf behördliche Vorgaben zurückzuführen ist. Dabei war die administrierende Behörde durchaus auch von musikästhetischen Werturteilen geprägt, noch ehe der „Musikerbund“ im Zuge der Genossenschaftsgründung die Diskussion darüber neuerlich entfachte: Eine staatlich sanktionierte Unterteilung der Musik in „schöne“ und „gewöhnliche“ kann in Österreich mindestens bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden.¹⁹⁴ Zugleich

192 Neue Freie Presse, 24.4.1890, S. 2.

193 Dies in erster Linie deshalb, weil die Geschichtsschreibung zu Musiker_innenorganisationen weniger einem musikgeschichtlichen, sondern vorrangig einem soziologischen und/oder sozialhistorischen Erkenntnisinteresse folgt – vgl. dazu die entsprechenden Anmerkungen in der Einleitung.

194 Belegbar ist dies auch etwa anhand eines Gesuchs eines gewissen Calmus – es handelte sich um den Cellisten Martin Calmus, „Tonkünstler von Mannheim“ (vgl. eine „Fremdenanzeige“ im Intelligenzblatt von Salzburg, 29.10.1803, Sp. 692) –, der im Februar 1804 bei den Behörden um eine Bewilligung für eine musikalische Akademie ansuchte. Die niederösterreichische Regierung, zu der das Gesuch gelangte, reagierte ablehnend und machte gegenüber der Polizei-Oberdirektion geltend, dass dies während der Fastenzeit nur einem „berühmten Tonkünstler oder Virtuos“ ausnahmsweise erlaubt sei, hingegen nicht

wird an der Genossenschaftsgründung deutlich, dass es keineswegs nur Musikunternehmer_innen waren, die auf eine solche Unterteilung einwirkten, sondern ebenso die Musiker_innenorganisationen. So taten sich Vertreter des „Wiener Musikerbunds“ anlässlich der erwähnten „Musikerversammlung“ vom Oktober 1889 mit Argumenten für eine entsprechende Aufspaltung der Musikausübung hervor, bei denen nicht das „Kunstinteresse“ als solches, sondern vielmehr der Ort der Aufführung für eine Einordnung der Musikausübung als „Kunst“ oder „Gewerbe“ im Vordergrund stand.¹⁹⁵ Dies ist gerade auch mit Blick auf Deutschland bemerkenswert, wo die Musiker_innenorganisationen Martin Rempe zufolge stets das „höhere Kunstinteresse“ bzw. den „objektive[n] Charakter“ des Musikgeschäfts im Blick hatten.¹⁹⁶ Eine am Aufführungs-ort orientierte Zuordnung sah demgegenüber vor, die „Ausübung schöner Kunst“ für „alle musikalischen Aufführungen in Kirchen, Concertsälen und Theatern“ geltend zu machen. Die Ausübung von Musik hingegen, die „keinen ästhetischen Zweck hat oder welcher die Weihe des Ortes“ fehle, „also die gewöhnliche Unterhaltungs-, Promenade-, Garten-, Kaffeehaus- und Straßenmusik“, sei als „Gewerbe“ einzustufen. Daraus ergab sich jedoch die Notwendigkeit einer weiteren, individuellen Unterscheidung: die „Classification“ der einzelnen Musiker_innen als „Künstler und Gewerbetreibende“. Es sei nämlich, so der „Wiener Musikerbund“ in der „Wiener Zeitung“, häufig so, dass „ein Musiker heute in einem Symphonie-Concerte mitwirkt und morgen zum Tanze aufspielt, heute in der Hofoper und morgen bei einem Leichenbegängnisse bläst.“¹⁹⁷ Dies mache es erforderlich, dass auch jene Musiker, die sich vorzugsweise mit Musik befassten, „die als Kunst gilt“, als Gewerbetreibende zu betrachten seien, sobald sie „ausnahms- oder zeitweise jener musikalischen Beschäftigung obliegen, die als Gewerbe bezeichnet wird“ – und somit genossenschaftspflichtig waren. Für eine Unterscheidung „der Musik als Kunst und als gewerbliche Uebung“ bedürfe es deshalb „leicht findbarer, formeller Unterscheidungsmerkmale“. Aus Musiker_innenperspektive erfolgte die Einteilung der Musikausübung in einen künstlerischen und einen gewerblichen Zweig

jenen Musikern, die „man nur zu eben dieser Zeit unter dem nämlichen Namen in öffentlichen Sälen und Wirtshäusern, um Gäste zu locken, hier und da zu geben anfängt“ (NÖLA, PolODion Wien K 003/025 [1804]). Doch nur zwei Monate zuvor, am 16.12.1803, hatte Calmus im kleinen Redoutensaal in Wien eine solche „musikalische Akademie“ veranstaltet (Wiener Zeitung, 14.12.1803, S. 4728) und wurde in Fachblättern als berühmter Musiker gefeiert: Die „Zeitung für die elegante Welt“ etwa machte 1803 für den „bekannte[n] Violoncellist[en]“ geltend, er habe „am Dresdner Hofe sehr gefallen“, und es sei „noch keinem durchreisenden Virtuosen“ gelungen, gleich zweimal „vor Sr. Kurfürstl. Durchlaucht dem regierenden Herrn, einem feinen Kenner der Kunst bekanntlich, zu spielen.“ (Zeitung für die elegante Welt, 25.6.1803, Sp. 606). Die behördliche Bewertung musikalischer Aufführungen erfolgte offensichtlich beliebig und bedarfsorientiert, doch wäre sie für eine historische Darstellung der Prägung musikalischer Genres auf jeden Fall noch näher zu analysieren.

195 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 11.

196 Vgl. Rempe, Kunst, S. 124–128.

197 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 11.

also in verschiedener Hinsicht weniger aufgrund einer ästhetischen Bewertung der aufzuführenden Musik, sondern vielmehr ausgehend von der Aufführungskonstellation. Zudem wurde sie von vielen Musiker_innen offenbar in erster Linie als administrativer Akt begriffen. Dennoch blieben die Grenzen zwischen „Kunst“ und „Gewerbe“ auch nach der Genossenschaftsgründung verwischt. Mitverantwortlich dafür waren institutionelle Überschneidungen zwischen der Genossenschaft (der all jene in Wien tätigen Musiker_innen angehörten, deren Musikausübung als „gewerbsmäßig“ galt) und dem „Musikerbund“ (bei dem auch die ausschließlich oder hauptsächlich „kunstmusikalisch“ tätigen Aufnahme fanden). Dem entsprach ein gelegentlicher Wirrwarr bei der Zuordnung musikalischer Tätigkeiten durch die Behörden.¹⁹⁸ Und in besonderer Weise davon betroffen war auch die diesbezüglich zentrale Frage der Besteuerung. Noch im November 1889, mit Blick auf die Gründung der „Musikergenossenschaft“, widmete die „Wiener Zeitung“ der Steuerfrage im Musikbereich eine kritische Würdigung und vermittelte darin auch einen Überblick über die verworrene Rechtslage. Dabei bezog sie sich einerseits auf das „Erwerbsteuerpatent vom 31.12.1812 (§ 2, lit. e.)“, dem gemäß „alle freien Künstler von der Entrichtung einer Erwerbsteuer ausgenommen“ seien und andererseits auf das „Kundmachungspatent (Art. V, lit. c.)“, demzufolge die Gewerbeordnung „auf die Ausübung der schönen Künste keine Anwendung“ finde. Die Gewerbeordnung selbst galt demgegenüber für „Künstler, welche der gewerbsrechtlichen Behandlung unterstehen“, also all jene, die „im Besitze eines Gewerbescheines (Erwerbsteuerscheines) sich befinden.“¹⁹⁹ Besteuerungstechnisch handelte es sich dabei also um die „Erwerbsteuer“, und sie betraf Musiker_innen in ihrer Eigenschaft als Gewerbetreibende, das heißt, als Unternehmer_innen.²⁰⁰ Ausübende „höherer Kunst“ hingegen hatten „nur Einkommensteuer“ zu entrichten, weshalb sie „nicht in Betracht“

198 Als im Oktober 1889 (praktisch zeitgleich mit der Gründungsversammlung der Musikergenossenschaft) „[e]in bekannter Musiker“ bei der Gewerbebehörde den Betrieb des freien Gewerbes einer „Musikunternehmung für Bälle, Konzerte und andere musikalische Produktionen“ anzumelden versuchte, lehnten dies „[s]owohl die Gewerbebehörde, als [auch] die Statthalterei“ mit der Begründung ab, dass die Gewerbeordnung „auf die Ausübung der schönen Künste keine Anwendung zu finden habe“. Das Innenministerium hingegen vertrat die Ansicht, dass „eine derartige Unternehmung eine Gewerbeausübung darstelle“ (Neues Wiener Tagblatt, 9.10.1889, S. 4). Welche Instanz sich schließlich durchzusetzen, geht aus dem Artikel nicht hervor.

199 Wiener Zeitung, 19.11.1889, S. 11.

200 Bei der „Erwerbsteuer“ handelte es sich um eine Form der Gewerbesteuer, die 1812 eingeführt wurde, und damit war sie die älteste der „direkten Steuern“ im modernen österreichischen Steuerrecht. Erst 1849 wurde eine in drei Klassen unterteilte Einkommensteuer eingeführt, der gewerbliche Einkünfte, Einkünfte aus unselbstständiger und selbstständiger Arbeit sowie Zinsen- und Renteneinkommen unterlagen (wobei bei Arbeitseinkommen ein progressiver Tarif angewandt wurde). Diese Erwerb- und Einkommensteuer wurde 1898 durch ein „Personalsteuergesetz“ ersetzt, das die Personalbesteuerung für „allgemeine“ und „besondere“ Erwerbsteuer, sodann eine Renten- und Besoldungsteuer und schließlich eine Personaleinkommensteuer vorsah. Werner Doralt/Hans Georg Ruppe, Grundriss des österreichischen Steuerrechts, Bd. I, Wien 92007, S. 4.

kommen würden, als Gewerbetreibende deklariert zu werden.²⁰¹ Praktisch betrachtet dürfte sich die Besteuerung der Musikausübung allerdings viel uneindeutiger dargestellt haben, und im interregionalen Vergleich wurde sie ohnehin höchst uneinheitlich umgesetzt (s. auch Kap. 4). Noch 1895, anlässlich des „Musikertags“, traten in einer Steuerdebatte trotz der (vermeintlich) einheitlich geregelten Rechtslage große regionale Differenzen bei der Anwendung der Besteuerung musikalischer Produktionen zutage.²⁰² Damit bestätigt sich auch für den Musikbereich der rechtshistorische Befund Werner Doralts und Hans Georg Ruppes, wonach zwischen Steuerrecht und Steuerwirklichkeit in der Monarchie des späten 19. Jahrhunderts allgemein eine beachtliche Kluft geherrscht habe.²⁰³

Die Genossenschaftsgründung rief im Zusammenhang mit der Einordnung der Musikausübung als „Kunst“ oder „Gewerbe“ aber nicht nur in Bezug auf Besteuerungsfragen Diskussionen hervor. Von diesen waren auch etwa unternehmerische Fragen berührt, an welchen sich zugleich eine klassenkämpferische Bedeutung der Genossenschaftsgründung widerspiegelt. So erklärte „Hofball-Musikdirector [Eduard] Strauß“ im Herbst 1889, er trete „nie und nimmer“ einer Genossenschaft bei, da diese den Musikern nur Lasten aufbürde und „mit Rücksicht auf die kaum zu lösende Frage der Versorgung der ausübenden Musiker und deren Eintheilung“ auf große Schwierigkeiten stoße.²⁰⁴ Eduard Strauss (1835–1916) leistete damit aus unternehmerischen Motiven heraus Widerstand gegen die Genossenschaft, was sich daran verdeutlicht,

201 Das Vaterland, 4.10.1889, Beiblatt, S. 2. Dies war spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert gängige Praxis und fand im Kaiserlichen Patent vom Dezember 1859, in welchem die Gewerbeordnung festgeschrieben wurde, eine Bestätigung. Demnach durfte die Gewerbesteuer (gemäß V/c) neben der „literarische[n] Thätigkeit“ und dem „Selbstverlagsrecht der Autoren“ auch nicht auf „die Ausübung der schönen Künste“ angewandt werden (Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich. Jahrgang 1859, LXV. Stück, 27.12.1859, S. 620, online <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1859&page=692&size=45> (zuletzt gesehen 25.4.2019).

202 OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 51. So wiesen verschiedene Delegierte darauf hin, die Kapellmeister „in der Provinz“ würden „keine Steuer“ zahlen, während ein Vertreter aus der schlesischen Industriestadt Witkowitz/Vitkovice sogar berichtete, dass in der Provinz „von einer Steuer nichts bekannt“ sei; das (Musiker-)Gewerbe müsse man dort nicht anmelden, „sondern man spielt ganz einfach“, und zwar einfach deshalb, weil „die Beamten in der Provinz sich nicht klar sind, ob die Capellmeister zu besteuern sind oder nicht“. Demgegenüber waren in Salzburg fürs Musizieren Steuern zu entrichten, ebenso in Kurstädten wie Marienbad/Mariánské Lázně, wenn auch „nur für die Symphonieconcerte“ (und damit für eine jener Konzertformen, die gemeinhin gerade nicht dem „Gewerbe“ zugeordnet wurden). Demgegenüber herrschte in Wien – zumindest den Schilderungen der Delegierten zufolge – die mit Abstand höchste Steuerbelastung. Es sei dort unmöglich, so der Wiener Vertreter (und Genossenschaftsvorsteher) Johann Mörrh, „ohne Steuerbogen zu spielen“, und auch Mehrfachsteuern waren offenbar keine Seltenheit: nicht nur die Erwerbs-, sondern auch die Einkommenssteuer sei in der Hauptstadt zu entrichten, und außerdem werde „bei jedesmaligem Spielen“ eine Gemeindesteuer fällig, die „Musik-Impostgebühr“, die „pro Mann 79 kr.“ betrage.

203 Doralt/Ruppe, Grundriss, S. 5.

204 Neue Freie Presse, 4.10.1889, S. 5.

dass er von den Musikern seines Orchesters ebenfalls verlangte, der Genossenschaft nicht beizutreten.²⁰⁵ Strauss dürfte also genossenschaftsbedingte arbeitsrechtliche Forderungen zur sozialen und finanziellen Besserstellung „seiner“ Musiker befürchtet haben. Um solche im Vornherein abzuwenden, schreckte er auch vor der Anwendung denunziatorischer Mittel nicht zurück. Ende 1892 – also kurz bevor er sich öffentlich gegen den Beitritt seiner Musiker zur „Musikergenossenschaft“ aussprach – hatte er die „Deutsche Musiker-Zeitung“ bei der Wiener Polizeidirektion mittels einer Eingabe angeschwärzt (die OeMZ erschien zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder). In dieser machte er geltend, die Zeitung verfolge „die Tendenz [...], die Interessen der Musiker durch Aufstachelung zu Mehrforderungen“ sowie „von Strikes etc.“ zu fördern. Die Zeitung habe in Wien „mehrfache Verbreitung“ gefunden, weshalb die k. k. Behörde in der Lage sein dürfe, sie einer Beobachtung zu unterziehen.²⁰⁶ Diese Eingabe gelangte über das „Ministerium des Innern“ ans „Informations-Bureau“, eine staatspolizeiliche Einrichtung, deren Aufgabe es war, „geheime Umtriebe“, insbesondere mit Blick auf die Organisationen der Arbeiter_innenschaft, zu überwachen.²⁰⁷ Doch nicht einmal dem Staatsschutz reichten die von Strauss vorgebrachten Indizien aus: „genügende Anhaltspunkte zu einem presspolizeilichen oder gerichtlichen Verfahren“ seien nicht gefunden worden. Sein Argument gegen „die Entziehung des Postdebts für diese Zeitschrift“ garnierte das Informations-Bureau zudem mit der aufschlussreichen Bemerkung, dass „die Leser des Blattes doch vorwiegend der gebildeten Klasse angehören“ würden.²⁰⁸

Doch die „Musikergenossenschaft“ erfuhr nicht nur aus unternehmerischen Gründen wie diesen Gegenwind. Eine weitere Sorge galt dem Sozialprestige von Musiker_innen, welches durch eine gewerbliche Organisationform der Musikausübung auf dem Spiel stünde.²⁰⁹ Der Geiger Karl Hruby (1869–1940) präsentierte sich in der „Presse“ 1892 als „absolvirter preisgekrönter Conservatorist und künstlerisch gebildeter Musiker“, was

205 So ein Eintrag im Index der Niederösterreichischen Gewerbebehörde von 1893: „Strauss Eduard. Hofballmusik.direct. Recurs betreffend Zugehörigkeit seiner Musiker zur Genossenschaft der Musiker in Wien.“ (Hervorhebungen im Original.) NÖLA, NÖ Reg, HS 088: NÖ Reg, HS 88/4, A-Index 1893. Die zum Eintrag gehörenden Akten sind im NÖLA nicht überliefert, vgl. die (mündliche) Auskunft eines Referenten des NÖLA, 29.10.2018.

206 Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)/Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Informations-Bureau, Kt. 324/1893, Fasz. 43/4. Eduard Strauss versuchte dies mit Hinweisen auf konkrete Artikel in der Musikerzeitung, insbesondere „Über Ursachen und Wirkungen des Volksgesanges“ vom 5.11.1892 zu belegen.

207 Vgl. Siegfried Beer, Die Nachrichtendienste in der Habsburgermonarchie, SIAK-Journal – Zeitschrift für Polizeiwissenschaft und polizeiliche Praxis 3/2007, S. 53–63, hier S. 60, online http://dx.doi.org/10.7396/2007_3_F (zuletzt gesehen 23.11.2018).

208 Verblüffend ähnlich sollten einige Jahre später wichtige Funktionäre der Musiker_innenorganisation ihr Eintreten für eine Distanzierung des OeUMV von der Sozialdemokratie begründen, wie in Kap. 7 noch näher ausgeführt wird.

209 Diese Sorge von Musiker_innen ging auch andernorts mit dem Aufbau von Berufsorganisationen einher, für einen internationalen Überblick vgl. Rempe, Kunst, S. 125 f.

für ihn Grund genug war, einen Genossenschaftsbeitritt abzulehnen: er wolle keiner Vereinigung beitreten, „in der sich auch Social-Demokraten befinden, zumal sein Vater ein alter Staatsdiener sei.“²¹⁰ Wie aus dem Artikel in der „Presse“ hervorgeht, richtete Hruby auch „[a]n die Musikantengenossenschaft in Wien“ ein entsprechendes Schreiben – nur schon von dieser verunglimpfenden Bezeichnung der Organisation fühlte sich der Genossenschaftskassier derart provoziert, dass er den Geiger wegen Ehrbeleidigung verklagte (wodurch dieser Konflikt überhaupt an die Öffentlichkeit gelangte).²¹¹ Sowohl an Hrubys Verachtung für die Genossenschaft als auch an deren Reaktion zeigt sich ein bereits weit fortgeschrittenes Bewusstsein für Musikausübung als „Kunst“ und „Gewerbe“ als voneinander getrennte Sphären. Hruby: „Für mich als Künstler existirt die Musikergenossenschaft nicht“. Damit bediente er eine Trennung der Musiker_innenschaft in „Künstler“ und Mitglieder der Genossenschaft.²¹²

Solche Auffassungen, wie Hruby sie vertrat, riefen nicht minder vehemente Gegenpositionen hervor, und dies nicht erst seit der Genossenschaftsgründung. Auch schon davor, im „Musikerbund“ waren Stimmen dagegen laut geworden. So polemisierte dessen Presseorgan schon in den 1870er Jahren gegen „Tonkünstler“ (was auch als Kritik an der einleitend erwähnten „Societät“ verstanden werden kann). In diesen erkannte die OeMZ eine „namentlich in Deutschland stark verbreitete Species“ von „sich vornehm absondernden Musikern“. Diese würden zwar an den „von den Collegen errungenen Vortheilen gierig Antheil“ nehmen, sich jedoch, sobald solche errungen seien, entrüsten, wenn man ihnen „auch nur eine Gemeinschaft an den Bestrebungen derselben zumuthen“ wollte.²¹³ Zwei Jahrzehnte später wiederholte die OeMZ denselben Vorwurf, nun in ein literarisches Karikaturformat gekleidet, das sie mit „Künstlers Erdenwallen“ überschrieb: „Avers: Langwallendes Haar, Zwicker, Salonrock, künstlerische Allüren und Vornehmheit, verächtliche Geringschätzung des Nichtkünstlers und der Organisation zur Verbesserung seiner eigenen Lage. – Revers: Tüchtiger Conservatorist, Schüler des berühmten Meisters N. N., ertheilt Unterricht im Clavierspiel. Honorar per Lection 25 kr.“²¹⁴ Und noch 1908, lange nach der Gründung des OeUMV, pflegte das Verbandsorgan polemische Abgrenzungen gegen „unsere Herren Tonkünstler“ und warf diesen vor, als Abgänger des Konservatoriums „in ihrem Dünkel meistens viel stärker befestigt“ zu sein „als in ihrer Kunst“, während sie sich für Belange der Berufsorganisation nicht

210 Die Presse, 29.4.1892, S. 16.

211 Die Presse, 29.4.1892, S. 16.

212 Solche unter Musikern bemühte Abgrenzungen stellen allerdings keine österreichische Besonderheit dar. Als die neugegründete „American Federation of Labor“ 1887 die „National League of Musicians“ (NLM) ersuchte, sich ihr – als der staatlich repräsentierten Gewerkschaft – anzuschließen, stieß sie zunächst auf vehemente Ablehnung: Musiker_innen seien Künstler_innen, nicht Arbeiter_innen, so die Antwort, denn durch die Eingliederung in die Gewerkschaft fürchteten die Musiker_innen Kraft zu Folge einen Verlust an „Würde“ („dignity“). Vgl. Kraft, Artists, S. 525 f.

213 OeMZ, 9/1875, 1.9.1875, S. 4.

214 OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 43.

interessierten.²¹⁵ Von einer einheitlichen Blattlinie der OeMZ kann in dieser Frage trotz aller Polemik allerdings kaum gesprochen werden. Ebenfalls seit den 1870er Jahren nämlich beklagte sie, ein „musikalisch gebildetes oder sogenanntes Concert-Publikum“ sei in Wien „ein verhältnismäßig sehr kleines“, während das „Geplärr der Volkssänger und Harfenistinnen“ deutlich mehr Anklang finde als „die beste Aufführung gediegener Musik“.²¹⁶ Und auch die verächtlichen Blicke nach Deutschland (als Hort der „Tonkünstler“-Arroganz, s. oben) wechselten sich mit neidvollen ab, etwa wenn die Zeitung betonte, dass dort der „Sinn für classische Musik im Volke eingebürgert, die Tonkunst sehr verbreitet, der ausübende Tonkünstler geachtet“ werde, während „[b]ei uns [...] allerdings das Gegentheil“ der Fall sei.²¹⁷

Unerreichbare Konzessionierung des Musikgewerbes: Genossenschaftliches Ende in Sicht

Eine Ambivalenz bezüglich der Bewertung von Musikausübung als „Kunst“ oder „Gewerbe“ drückt sich auch in einer weiteren Frage aus: jener nach einer gewerblichen Konzessionierung. Der „Musikerbund“ setzte alles daran, über die Genossenschaft eine solche zu erlangen. Doch je unerreichbarer sie wurde, desto unpopulärer wurde auch die Genossenschaft bei Musiker_innen oder zumindest bei ihren eigenen Funktionären. Trotz der insgesamt dürftigen Quellenlage zur Musikergenossenschaft²¹⁸ liefert die OeMZ, deren Publikation 1893 in Kooperation von „Musikerbund“ und Genossenschaft wieder aufgenommen wurde, ausreichend Belege dafür. An ihnen lässt sich als hauptsächlicher Kritikpunkt die sich durch eine hohe musikpraktische Diversität auszeichnende Mitgliederstruktur festmachen. Schon in ihrer zweiten Ausgabe bezeichnete die OeMZ die Genossenschaft als „Zwangsorganisation“, in der die „Besitzer von Gewerbescheinen, welche zur Ausübung der Musik“ berechtigten, „zusammengepfert“ würden.²¹⁹ Vor allem für die „Fachmusiker“ habe die Genossenschaft zu teilweise „tief schädigende[n] Verhältnisse[n]“ geführt. Und zwar deshalb, weil ihr „nicht nur Musiker, wie man annehmen sollte“, sondern auch Personen angehörten, die Musik höchstens „auf einem Werkel“ zustande brächten: „Wirte, Hausmeister, Hilfsarbeiter oder Tagelöhner“, die vielleicht „ein wenig Trommel, Harmonika oder Guitarre“

215 OeMZ, XVI/1, 3.1.1908, S. 2.

216 OeMZ, 9/1875, 1.9.1875, S. 6.

217 OeMZ, 9/1875, 1.9.1875, S. 6.

218 So verfügen die Archivbestände zu den Gewerbebehörden über keine Dokumente zur Genossenschaft (s. oben), und auch die Tagespresse widmete sich der Thematik nur sehr sporadisch, was sich erst durch das Wiedererscheinen der OeMZ ab dem 1.1.1893 gründlich änderte. Sozioökonomische Aspekte der Musikpraxis in Wien und Österreich werden dadurch ab diesem Zeitpunkt ungleich detaillierter historiographierbar, zumal die OeMZ auch als Multiplikatorin für eine entsprechende Berichterstattung in der Tagespresse wirkte.

219 OeMZ, I/2, 16.1.1893, S. 7.

spielten, oft weder lesen noch schreiben könnten und ihr Gewerbe lieber „im Gasthaus statt in einer Werkstätte“ ausübten, wo sie „statt Geld auszugeben, mit ihrer ‚Kunst‘ welches zu verdienen“ imstande seien. Man brauche „gegenwärtig nur das Gewerbe anzumelden, den Stempel und die erste Steuerquote zu erlegen“ und schon sei man „Musikdirector.“²²⁰ Trotz des polemischen Tons des Artikels wird an ihm deutlich, dass sich durch die Genossenschaftsbildung Unterschiede der Musikausübung in Wien, wenn nicht aufgehoben, so zumindest einander angenähert haben – was sie, die massiven Reaktionen machen es deutlich, jedoch auch umso stärker hervortreten ließ. Dass die Genossenschaft die am Artikel ablesbare Diversität der Musikausübenden erst hervorgerufen hätte, ist mehr als unwahrscheinlich. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Kreis der Musikausübenden zum Zeitpunkt der Einführung der Genossenschaftspflicht längst äußerst heterogen zusammengesetzt war. Da diese jedoch zu einer formalen Gleichstellung sämtlicher gewerbsmäßiger Musikausübender führte, sahen sich bestimmte Gruppen innerhalb der „Musikergenossenschaft“ dazu veranlasst, sich in ihrer musikalischen Tätigkeit von anderen Gruppen tunlichst abzusetzen. Und eines der wichtigsten Mittel dazu erkannten sie in der Einführung einer Konzessionierung für das Musikgewerbe, wodurch all jene Gruppen aus diesem Erwerbsfeld gedrängt worden wären, die aus welchen Gründen auch immer der Konzessionierungspflicht nicht genügten. Schon wenige Monate nach Gründung der Genossenschaft, im Juni 1891, versuchte deren Leitung bei der Statthalterei „die Einreihung des Musikergewerbes unter die concessionirten Gewerbe“ zu erwirken.²²¹ Sie erkannte in der Genossenschaft also ein Instrument, das ihr zur Herbeiführung einer (auch konkurrenzmindernden) Einschränkung der Musikausübungsbefugnis dienlich sein konnte. Dass sie damit zugleich auch eine auf bestimmte Musiker_innengruppen abzielende Distinktionsstrategie verfolgte, wird an der Begründung der Konzessionierungsforderung deutlich. Bei der Musik, so die OeMZ, handle es sich um „die populärste der Künste“ und als solche übe sie einen „mächtigen Einfluß [...] auf alle Schichten der Bevölkerung“ aus. Deshalb solle es nicht „gleichgiltig sein, was für Musik gemacht wird, wie sie gemacht wird und wer sie macht.“²²² In dieser Argumentation steckt in gewisser Weise auch ein Debattenbeitrag zur Frage der Bewertung der Musikausübung als „Kunst“ oder „Gewerbe“: nämlich im

220 Weitere Artikel mit ähnlichem Inhalt folgten in kurzen Abständen. Ein im April 1893 publizierter etwa verwies darauf, dass unter den „Musikern des ‚kleinen Spieles‘“ eine gereizte Stimmung herrsche, was sich schon daran zeige, dass mehrere Genossenschaftsmitglieder die Annahme der OeMZ verweigerten. Wiederum folgte eine Aufzählung von Berufsgruppen, deren Vertreter nach Ansicht der Redaktion der OeMZ an den Streitigkeiten schuld waren: Es handle sich bei diesen fast ausnahmslos nicht um Berufsmusiker, sondern um „Zeugdrucker, Maurer, Schuhmacher, Gastwirthe, Eisenschmelzer, Schneider, Leichenträger, Zimmermaler, Tagelöhner, Drechsler, Schlosser, Bandmacher, Seidenappreteure, Steindruckerk, Weger, Hausmeister, Branntweiner, Steinmetze u. s. w.“, die das Ansehen des Musikerstandes „in den Augen des Wirthes und der Gäste tief schädigen“ würden. OeMZ, I/8, 16.4.1893, S. 35.

221 OeMZ, I/2, 16.1.1893, S. 7.

222 Hervorhebung im Original.

Sinne einer durch die Konzessionierungsabsicht durchaus folgerichtigen Aufhebung dieser Differenzierung. Die Genossenschaftsleitung sprach ausdrücklich von Musik als der populärsten aller Künste und bezog zugleich alle Schichten der Bevölkerung in deren Einflussphäre mit ein. Zudem verschwand der Ort der Musikaufführung, der noch wenige Jahre zuvor die Zuordnung der Musikausübung in die eine oder andere Sparte bestimmte, als relevante Größe der genossenschaftlichen Auslegung der Musikausübung: Stattdessen wurden nun das Repertoire („was“), die Aufführungsweise („wie“) und die Aufführenden („wer“) als konstitutiv hervorgehoben. Außerdem fügte die Genossenschaftsleitung hinzu, Musik sei und bleibe Kunst, „wenn sie auch jetzt als Gewerbe behandelt wird.“ In weiterer Folge bemühte sich die Musiker_innenorganisation immer deutlicher um eine Aufhebung dieser Trennung. 1905 etwa betonte die OeMZ ausdrücklich, Musikausübung sei sowohl Kunst als auch Gewerbe. Eine klare Grenzlinie sei kaum zu ziehen, da „beide Gebiete sich nicht nur berühren, sondern ineinander verfließen“: Die „Merkmale des gewerblichen Betriebes“ seien „weit hinauf in den Kunstbereich“ gegenwärtig, umgekehrt seien aber auch „Elemente des Kunstmäßigen noch in den niedersten Aeufßerungen des Handwerkes nachzuweisen.“²²³ Die OeMZ sprach der Musik deshalb eine „Proteusnatur“ zu, die es dem Gesetzgeber verunmöglicht habe, sich „auf diesem schlüpfrigen Boden mit der Schablone seiner juristischen Technik“ zurechtzufinden.²²⁴ Insgesamt sprach die Musiker_innenorganisation damit einer Aufwertung der „gewerblichen“ Musikausübung das Wort und substituierte die bisherige Unterteilung in „Kunst“ und „Gewerbe“ gewissermaßen durch einen (angestrebten) musikalischen Professionalismus, was als Beitrag zur Etablierung „gewerblicher“ Musikpraxis gewertet werden kann. Insofern könnte auch von einer aufwertenden ‚Emanzipation‘ „gewerblicher“ gegenüber „künstlerischer“

223 OeMZ, XIII/24, 16.6.1905, S. 147 f.

224 Solche Plädoyers zugunsten einer Aufhebung der Unterscheidung zwischen „Kunst“ und „Gewerbe“ setzten sich fort. 1907 etwa griff der Redakteur der OeMZ, Heinrich Geisler (ausgehend von einer neuen Regelung der „musikgewerblichen Verhältnisse im Königreich Sachsen“) das Thema erneut auf und stellte fest, dass gesetzliche Vorschriften „nur auf den gewerblichen Betrieb“ anwendbar seien, weshalb „kein Unternehmer unter die Gewerbeordnung“ fallen wolle, weil ihm diese „Vorschriften und pekuniäre Lasten“ aufbürde. Auf Musiker umgemünzt bedeute dies, dass diese, wenn immer möglich, versuchten, einen „Kunstschein“ zu erhalten (was Geisler zufolge ein Leichtes war), um fortan als Künstler statt Gewerbetreibender eingestuft zu werden. So brauche der „schlaue Stadtpfeifer“ nur „hin und wieder mit einer Ouvertüre oder einem Sinfoniesatz seine Geschäfte“ zu verbrämen, und schon sei ihm ein solcher „Kunstschein“ sicher. Regelungen zu dieser Zweiteilung nannte er „Kautschuk“, weil „gewerbliche Verhältnisse“ letztlich „allem und jedem Musikbetrieb, auch dem künstlerischen“ anhängen würden, sodass „eine Scheidung i[n] Gewerbe- und Kunstbetrieb unmöglich und unsinnig“ sei und eine gesetzliche Regelung dementsprechend „die gesamte Produktion zu umfassen“ habe (OeMZ, XV/34, 23.8.1907, S. 274 f.).

Musikausübung gesprochen werden, die, wenn auch implizit, von einer allmählichen Professionalisierung des „gewerblichen“ Musikmetiers ausging.²²⁵

An der Begründung des Konzessionierungsgesuchs von 1891 ist aber außerdem bemerkenswert, dass der Musik als solcher der Status einer im politischen Sinn verstandenen öffentlichen Sache verliehen wurde: „Der Staat sollte wohl ein höheres Interesse an dieser Angelegenheit nehmen, als bloß [sic] die Besteuerung der Musikmachenden zu veranlassen.“²²⁶ Konkret forderte die Genossenschaftsleitung, der Staat möge sich neben der Besteuerung des Musikgewerbes auch um eine Regulierung des Zugangs zu diesem kümmern. So sei die „Ertheilung des Gewerbescheines an gewisse Bedingungen“ zu knüpfen, worunter die Genossenschaftsleitung vor allem den Nachweis einer höheren Musikausbildung verstand: „[G]ründliche Kenntniß mindestens eines Orchester-Instrumentes, Kenntniß der Harmonielehre und vielleicht auch des Contrapunktes und angemessener allgemeiner Bildungsgrad“.²²⁷

Vermisste staatliche Obhut: Pochen auf Musik als gemeinnütziges Gut

Dass die Musiker_innenorganisation den Staat zur Durchsetzung ihrer Forderungen anrief, war ebenso neu wie die diesbezügliche Argumentation mit einem öffentlichen Zweck – gewissermaßen als „utilité publique“ (wie dies Jann Pasler auf den französischen Musikbetrieb des späten 19. Jahrhunderts gemünzt ausführlich beschrieb²²⁸). Indem die „Musikergenossenschaft“ und später auch der OeUMV soziale und finanzielle Anliegen der Musiker_innen mit der Sorge um den Zustand des öffentlichen Musiklebens begründeten, erhöhte sich der Druck auf Staat und Behörden, diesen Anliegen möglichst Rechnung zu tragen. Im Zuge dessen wirkten die Musiker_innenorganisationen aber daran mit, dass Musik und Musikausübung allmählich stärker zu einer Angelegenheit der öffentlichen Hand wurden. In der OeMZ lassen sich seit dem späten 19. Jahrhundert vermehrt entsprechende Appelle an den Staat beobachten. 1905 etwa warnte die Zeitung eindringlich davor, dass „mit den Musikern auch die Musik in Gefahr“ komme, wobei sie die „Männer der bürgerlichen Ordnung“ und

225 Entgegen sozialpsychologischen Erklärungen wie jener Krafts, Musiker_innen hätten seit dem späten 19. Jahrhundert eine solche Zweiteilung deshalb immer stärker infrage gestellt, weil sie die Musik, die sie spielten, auch selbst bevorzugt hätten („They preferred the music they performed, as did their audiences“, Kraft, *Artists*, S. 527), halte ich einen professionalisierungsbezogenen Erklärungsansatz zur Erfassung dieses Phänomens für überzeugender. Dies umso mehr, als sich nach Rempe (wenn auch auf Deutschland bezogen – ders., *Kunst*, S. 16) „Geschmackspräferenzen“ von „Berufsmusikern“ lange Zeit weniger eindeutig geäußert hätten als dies für das musikalische Publikum angenommen werden könne (Verweise auf diese Feststellung liefert Rempe allerdings nicht).

226 OeMZ, I/2, 16.1.1893, S. 7.

227 OeMZ, I/2, 16.1.1893, S. 7.

228 Pasler, *Composing*, S. 79 f.

„unsere Stadtbeherrscher und Staatenlenker“ zugleich zu den obersten Verantwortungsträgern des Musikbetriebs erklärte.²²⁹ Dass der Staat dieser Rolle mitunter auch durchaus von selbst nachkam, zeigt sich besonders deutlich in Böhmen, wo die dortige Statthalterei 1912 das erste „Landesmusikreferat“ der Monarchie einrichtete.²³⁰ Verschiedene Musiker_innenorganisationen (der OeUMV kooperierte diesbezüglich mit dem „Oest. Komponistenklub“, dem „Wr. Chorregentenverein“, sowie dem „Oest. Kapellmeisterverein“) sahen sich daraufhin veranlasst, die Regierung aufzufordern, nach dem Prager Beispiel „in jedem Kronland Musikreferatsstellen zu schaffen“ und zudem die Einrichtung von „Musikerkammern“ zu befördern. Darunter verstand der OeUMV „autorisierte Vertretungskörper mit genügend offiziellem Charakter“, die es ermöglichten, „für die Verbesserung unserer Berufsverhältnisse mehr tun zu können, als eine bloß auf Grund des Vereinsgesetzes fußende Berufsorganisation zu tun vermag.“²³¹ Zum Ende des hier fokussierten Untersuchungszeitraums hin reichte die Bereitschaft der Musiker_innenorganisation zur Unterwerfung unter staatliche Obhut somit bis zur freiwilligen Selbstauflösung (wozu es, auch aufgrund des kurz darauf folgenden Kriegausbruchs, allerdings nicht kommen sollte²³²).

Das seit dem späten 19. Jahrhundert verstärkte Bemühen der Musiker_innenorganisation um staatliche Protektion hatte aber noch einen anderen Hintergrund: die für „Zivilmusiker“ hartnäckige Konkurrenz durch Militärkapellen (vgl. Kap. 7). Gegen sie wurden Musiker_innen in der Ausübung ihres Gewerbes nach Auffassung der Funktioniäre der Genossenschaft und des „Musikerbundes“ nicht ausreichend geschützt. 1894 verlangten sie deshalb von den mit der Gewerbematerie befassten Ministern (d. h. dem Finanz- und dem Handelsminister) einen besseren Schutz für musikalische Tätigkeiten. Die OeMZ befürchtete wortstark, dass das Gewerbe der Zivilmusiker in Österreich „mit Staatsmitteln“ (gemeint waren die Mittel des Kriegsministeriums als der obersten Befehlsgewalt der Militärkapellen) ruiniert werde, wodurch „der ‚Rechtsstaat‘ Oesterreich eine bloße Fiction“ bleibe. Die Zeitung stellte deshalb die – polemische – Frage in den Raum, ob der Staat vielleicht der Meinung sei, „ohne [die] civile Thätigkeit der Militärkapellen“ nicht bestehen zu können, und ob es „eine höhere Staatsraison“ gebe,

229 OeMZ, XIII/24, 16.6.1905, S. 147 f.

230 Vgl. etwa OeMZ, XX/15, 12.4.1912, S. 116. Landesmusikreferent in Böhmen (und ab 1919 in der Tschechoslowakei) war Rudolf Procházka (1864–1936), vgl. den biographischen Eintrag im ÖBL, Online Edition, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Prochaska_Rudolf_1864_1936.xml (zuletzt gesehen 29.8.2020). Gem. Auskunft von Jan Kahuda, Referent des Národní archiv in Prag (E-Mail an F. T. vom 30.8.2017) ist der gesamte Bestand der Böhmischen Statthalterei von 1911 bis 1918 komplett skartiert worden – und damit auch der des Landesmusikreferats.

231 OeMZ, XXII/15, 11.4.1914, S. 117 f.

232 Noch 1917 erneuerte der OeUMV die Forderung nach der „Gründung von Musikerkammern“ und arbeitete gemeinsam mit einer Reihe anderer Organisationen einen Entwurf zu einem „Musikergesetz“ aus, das dem Unterrichtsminister überreicht wurde (Neuigkeits-Welt-Blatt, 24.1.1917, S. 7). Wie dieser damit verfuhr, wäre noch zu klären.

welche „die Erdrückung der Civilmusiker verlange“.²³³ Als Gegenbeweis forderte sie von den Behörden „den gleichen Schutz“, wie er „den übrigen Gewerbetreibenden“ zukomme. Und dieser hätte aus Musiker_innensicht sowohl aus Maßnahmen gegen die Militärmusikkonkurrenz als auch in einer Konzessionierung des Musikgewerbes bestanden – letztere auch als Ausdruck eines gesteigerten Professionalisierungsanspruchs, woran deutlich wird, dass die Militärmusikkonkurrenz (möglicherweise maßgeblich) zu dessen Herausbildung beigetragen haben dürfte. Jedenfalls betrachteten die organisierten Musiker_innen nicht die Existenz als Gewerbetreibende an sich als problematisch, sondern als Gewerbetreibende mit mangelhafter staatlicher Unterstützung.²³⁴

Eine grundsätzliche Infragestellung der gewerblich-genossenschaftlichen Organisationsform ist denn auch erst festzustellen, nachdem mehrere Versuche zur Erlangung einer entsprechenden behördlichen Protektion gescheitert waren. Im September 1895 resümierte die OeMZ über die Genossenschaft, „die Musiker“ seien von den Behörden „in die Schablone der Gewerbe-Ordnung“ gezwängt worden, „unbekümmert darum, ob die Bestimmungen [...] auf die Musikerverhältnisse passen oder nicht.“²³⁵ In gewisser Weise bestätigt sich darin für Österreich, was James P. Kraft für die US-amerikanische Musiker_innenbewegung des späten 19. Jahrhunderts feststellte: Musiker_innen der „neuen Generation“ hätten Musik unter dem Aspekt des Marktwerts und die Gewerkschaft als ein Mittel zur Erreichung ihrer eigenen kommerziellen Ziele wahrgenommen.²³⁶ Dies erwarteten sich die Mitglieder des „Wiener Musikerbundes“ auch von der Genossenschaft, doch sie wandten sich von dieser wieder ab, als deutlich wurde, dass sie ihren Zweck nicht zu erfüllen vermochte.²³⁷ Denn einer Konzessionierung des Musikgewerbes – als dem seinerzeitigen Hauptanliegen der Genossenschaftsfunktionäre – erteilten die Behörden verschiedentlich eine Absage, und dies mitunter mit bemerkenswerten Begründungen. So erklärte die niederösterreichische Handelskammer ihre Entscheidung gegen eine Konzessionierung 1892 damit, dass die geforderte „Maßregel“ einer „Hebung der Volksmusik“ im Weg stehe, da „auf dem

233 OeMZ, II/18, 16.9.1894, S. 82.

234 Dies geht aus den konsultierten OeMZ-Artikeln zu diesem Thema, die zwischen 1893 und 1895 erschienen sind, insgesamt hervor.

235 OeMZ, III/17, 1.9.1895, S. 83.

236 Kraft, Artists, S. 527.

237 Die genossenschaftliche Organisationsform stand seither auf dem Index der österreichischen Musiker_innenorganisation. Noch im frühen 20. Jahrhundert wurde die OeMZ nicht müde, sich mahnend zu Wort zu melden, wann immer Bestrebungen genossenschaftlicher Organisationsweisen im Musikbereich ruchbar wurden. So etwa 1907: Als die britische Zeitung „Daily Mail“ von der Einführung einer „Meistergilde wie zur Zeit der Meistersinger (Beckmesser ausgeschlossen)“ zur Lösung der sozialen und finanziellen Probleme der Musiker_innen schwärmte, übte die OeMZ in einer kommentierten Wiedergabe des Artikels vehement Kritik: Das Blatt schieße leider „arg daneben“, wenn es „das Heil in einer Rückbildung zum Zunftwesen“ suche, denn nicht „eine Rekonstruktion mittelalterlicher Ruinen“, sondern „ein moderner Neubau“ tue not (OeMZ, XV/43, 25.10.1907, S. 347).

flachen Lande“ niemand von Musikaufführungen leben könne und dies selbst in Wien nur bei einem Bruchteil der Musiker der Fall sei.²³⁸ Der Referent der Handelskammer sah gerade in der vom „Musikerbund“ offensichtlich beabsichtigten Zulassungsbegrenzung zur Musiziertätigkeit, die über eine Konzessionierung zu erreichen gewesen wäre, ein Argument gegen diese. Und er unterstützte explizit die öffentliche Musikausübung durch „Nichtberufsmusiker“ im Interesse der „Verbreitung guter Musik“, auch wenn jene „eigentlich dem Stande der Hausmeister, Briefträger und Handwerker“ angehören würden. Dass eine Konzessionierung für die Gewerbe- bzw. die Finanzbehörde möglicherweise auch einen beträchtlichen steuerlichen Einnahmenverlust zur Folge gehabt hätte, blieb dabei allerdings unerwähnt.²³⁹

Da sich die Konzessionierung des Musikgewerbes nicht durchsetzen ließ,²⁴⁰ verkündete die OeMZ am 1. Mai 1894 die „Sistierung“ der Genossenschaft.²⁴¹ Sie war von den Genossenschaftsmitgliedern herbeigeführt worden, die einem entsprechenden Antrag der Genossenschaftsleitung mit überwältigender Mehrheit zustimmten.²⁴² Als offizielle

238 Neues Wiener Tagblatt, 28.7.1892, S. 4. Diese Entscheidung veranlasste die OeMZ zu einer harschen Reaktion gegen „sogenannte Volksmusik“, die trotz ihres polemischen Tonfalls für eine Darstellung organisatorischer Aspekte dieser Musizierform als hervorragende Quelle herangezogen werden könnte, vgl. OeMZ, I/4, 16.2.1893, S. 16.

239 Dieser Zusammenhang geht auch etwa aus einem Antwortschreiben an einen OeMZ-Leser/eine OeMZ-Leserin („A. E., Frohnau“) hervor; für die Übernahme von „Musikgeschäften“ müsse man einfach einen Gewerbeschein lösen, wozu „nur die Anmeldung bei der zuständigen Behörde und die Bezahlung der Steuerquote erforderlich“ sei. OeMZ, III/4, 16.2.1895, S. 19.

240 Die Diskussion um Konzessionierungen im Musikgewerbe war damit allerdings nicht vorbei, doch sie wurde in der Folge stärker auf Kapellmeister gemünzt. Debatten darüber fanden mitunter auch auf höchsten staatspolitischen Ebenen statt. So 1910 auch im Reichsrat, wo der „Abgeordnete Burival und Genossen“ einen Gesetzesentwurf zur „Regelung des Kapellmeistergewerbes“ einbrachten (OeMZ, XVIII/28, 9.7.1910, S. 209). Buřivals Entwurf sah vor, die Konzessionierung verpflichtend auf alle Kapellmeister (also auch auf die „zu keiner Organisation gehörende[n]“) anzuwenden, die eine solche durch Ablegung einer Prüfung „vor einer Prüfungskommission“ zu erlangen imstande waren. In diesem Zusammenhang wurde auch diskutiert, wie viele Konzessionen insgesamt vergeben werden sollten, wobei Buřivals Antrag im Reichsrat vorsah, dies an der „Anzahl der Bewohner“ einer Ortschaft zu bemessen: Bis zu 6.000 Einwohner [und Einwohnerinnen?] sollte nur eine Konzession vergeben werden, bis 12.000 zwei, von 12.000 bis 24.000 drei und für je weitere 12.000 Einwohner um eine Konzession mehr“. Zudem sollten die Kapellmeister durch die Konzession auch dazu berechtigt werden, „die Musik wie jeder andere Musikschulinhaber zu lehren.“ Für den Antrag im genauen Wortlaut vgl. Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrates, XX. Session 1910/III. Band, Beilage Nr. 956, Wien 1910. Der Antrag wurde „ohne erste Lesung“ am 22.6.1910 dem politischen Sozialausschuss zugewiesen (S. 3712), online <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spa&datum=0020&size=45&page=4396> (zuletzt gesehen 29.8.2020).

241 OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45 f.

242 Einem dem Artikel in der OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45 f. beigefügten Protokoll der betreffenden Genossenschaftsversammlung ist zu entnehmen, dass der Vorschlag auf Sistierung mit nur einer Gegenstimme angenommen wurde, wobei diese Gegenstimme namentlich erwähnt wurde (genannt wurde ein Michael Adler).

Begründung für die Sistierung nannte die OeMZ den Ausfall eines beträchtlichen Teils der Mitgliederbeiträge infolge der „traurige[n] Lage, in welche die Musiker Wiens“ versetzt worden seien „durch die sich immer vergrößernde Concurrenz von Seiten des Staates durch seine Militärcapellen“.²⁴³

Versuche der Behörden, die Zivilmusiker_innen „einer anderen Genossenschaft zuzuweisen“, um „die Musiker“ nicht „ohne jeden Verband zu lassen“,²⁴⁴ stießen beim „Musikerbund“ rundweg auf Ablehnung.²⁴⁵ Die Gewerbe- und Handelskammer bekannte schließlich auch selbst, sie sehe sich „außer Stande“, eine Genossenschaft zu benennen, der die Musiker „vermöge der Verwandtschaft ihres Gewerbes einzuverleiben wären“.²⁴⁶ Sie kam zu dem Schluss, dass für die „Förderung sonstiger gemeinsamer

243 OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45 f. Von den „circa 500 Mitgliedern“ seien 125 bisher nicht in der Lage gewesen, ihre Gebühren zu bezahlen, weitere 324 Mitglieder seien in Zahlungsrückstand, wobei es „in circa 250 Fällen“ unmöglich gewesen sei, die „executive Einbringung der Genossenschaftsgebühren“ zu bewirken, weil „Mangel an pfandbaren Objecten“ geherrscht habe (OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45 f.). Glaubt man diesen Zahlen, waren nur rund 10 % der Mitglieder gegenüber der Genossenschaft schuldenfrei. – Aufgrund der behördlich gebundenen genossenschaftlichen Organisationsform war eine (einseitig beschlossene) Auflösung rechtlich nicht durchführbar, weshalb man sich in der Genossenschaftsversammlung vom 11.4.1894 auf eine mit der Sistierung verknüpfte Resolution einigte: „Die Thätigkeit der Genossenschaft sei so lange zu sistiren und weder eine Wahl vorzunehmen noch Umlagen [Beiträge, F. T.] zu bestimmen, bis die unbefugte gewerbliche Thätigkeit der Militärcapellen zum mindesten auf ein solches Maß reducirt wird, welches die Concurrenzfähigkeit der Civilmusiker und ein zweckdienliches Wirken der Genossenschaft ermöglicht.“ OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45 f. (Ein entsprechender Eintrag findet sich auch im gewerbebehördlichen Index, NÖLA, NÖ Reg, HS 088: NÖ Reg, HS 88/4, 1894. Die zum Eintrag gehörenden Akten sind im NÖL jedoch nicht überliefert, so die [mündliche] Auskunft eines Referenten des NÖLA vom 29.10.2018.) In der praktischen Umsetzung bedeutete diese Sistierung, dass die der Genossenschaft angehörenden Musiker_innen darauf verzichteten, Wahlen für den Genossenschafts-Ausschuss vorzunehmen, und außerdem beschlossen, die Zahlung der Genossenschaftsumlagen zu verweigern. Die Tagespresse wertete dies als eine Form des „Strikes“, was innerhalb des gesamten Genossenschaftswesens „vereinzelt dastehend“ sei.

244 OeMZ, III/1, 1.1.1895, S. 3.

245 Unterstützt wurde er darin insbesondere von der „Arbeiter-Zeitung“, die im Verhalten des „Musikerbunds“ einen „passiven Widerstand“ der Musiker_innen erkannte (zit. nach OeMZ, III/19, 1.10.1895, S. 96).

246 OeMZ, III/23, 1.12.1895, S. 117 f. Die bestehenden Genossenschaften, so die aufschlussreiche Begründung der Handels- und Gewerbekammer, würden Gewerbetreibende vereinen, die „entweder Gegenstände des Lebensbedürfnisses erzeugen oder mit demselben Handel“ trieben, während das „Musikergewerbe“ ausschließlich der Unterhaltung diene. Es gehöre „seinem Wesen nach“ deshalb „nicht in die Kategorie der Erzeugungs- oder Handelsgewerbe“. Für Gewerbebezüge, die „der Unterhaltung“ dienten, existiere jedoch noch gar keine Genossenschaft, doch diese würden „bei ihrer großen Verschiedenartigkeit an der Gründung einer solchen“ bestimmt auch „nicht das geringste Interesse“ finden. – Für die Vielfalt der österreichischen Genossenschaften Ende des 19. Jahrhunderts vgl. etwa Ferdinand Schmid, Beiträge zur Statistik der registrierten Genossenschaften in Oesterreich für das Jahr 1894, in: Statistische Monatsschrift, hrsg. von der k. k. Statistischen Central-Commission, II (1897), S. 615–632.

Interessen“ und die Arbeitsvermittlung im Musikbereich „das Band der freien Vereinigung bei den Musikern vollkommen“ ausreiche. Das „Gewerbe-Comité“ der Wiener Handels- und Gewerbekammer beschloss deshalb im Sommer 1895, die Musikausübung von der Genossenschaftspflicht zu entbinden.²⁴⁷ Zu diesem Zeitpunkt hegte man im „Musikerbund“ allerdings längst neue Pläne für eine Fortsetzung der Organisation von Musiker_innen in Österreich, worüber die OeMZ seit dem oben bereits erwähnten „Ersten oesterreichischen Musikertag“ vom April 1895 wiederholt berichtete und die baldige Gründung „einer mächtigen Organisation der österreichischen Musiker“ ankündigte: des „Österreichisch-Ungarischen Musiker-Verbands“. Dessen Statuten wurden im August 1895 behördlich genehmigt,²⁴⁸ sodass der Verband seine Tätigkeit mit Neujahr 1896 offiziell aufnehmen konnte.

247 Der entsprechende Beschluss datiert auf den 26.7.1895, vgl. OeMZ, III/23, 1.12.1895, S. 117.

248 Das Ministerium bestätigte den ersten Entwurf der Verbandsstatuten gegenüber der Statthalterei bereits am 18. August 1895, Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M. Abt. 119, A 32, Gelöschte Vereine: 2624/1920. Der genaue Ablauf der Verbandsgründung lässt sich aufgrund des weitgehenden Fehlens von Primärquellen allerdings nicht detailliert nachzeichnen: Amtliche Akten zur Musikergenossenschaft (die Statuten einmal ausgenommen), fehlen, doch immerhin existieren einige Indexeinträge mit Verweisen auf administrative Vorgänge.

3. Der Oesterreichisch-Ungarische Musikerverband: Positionen, Strukturen und Handlungsinstrumente

3.1 Die (Neu-)Bestimmung des Verhältnisses zur Sozialdemokratie nach der Verbandsgründung

Die Verbandsgründung wurde von den allgemeinen sozialpolitischen Entwicklungen der 1890er Jahre zweifellos begünstigt, wenn auch in einem letztlich paradoxen Sinn. Die sozialpolitische Thematik verlor auf der staatlich-behördlichen Agenda seit den frühen 1890er Jahren zugunsten eines verstärkten Fokus auf Nationalitätenkonflikte und Wahlrechtsfragen allmählich an Gewicht:²⁴⁹ Nach Emerich Tálos wandelte sich die Arbeiter_innenbewegung nach und nach vom „Objekt“ staatlicher Politik zum „handelnden Subjekt“ (dies nicht zuletzt aufgrund des Misslingens von Taaffes Bemühungen um ein „Sozialistengesetz“ 1891, wodurch sich die frühere antisozialistische Repressionspolitik spürbar entschärft habe).²⁵⁰ Sozialdemokratie und Gewerkschaften nutzten Tálos zufolge den dazugewonnenen Handlungsspielraum vorzugsweise für die Agitation in Betrieben und betätigten sich auch lebhaft in Bereichen der außerparlamentarischen Politik. Dies lässt sich auch für den Musikbereich erkennen, etwa an den immer öfters abgehaltenen „Musikerversammlungen“ oder an der Häufung von Androhungen von Streiks in Orchestern und Theatern, die mitunter (wenn auch selten) wahr gemacht wurden. Und es zeigt sich auch am Interesse, das die OeMZ dem Ausmessen des Verhältnisses zwischen Musikern und „Arbeitern“ seit ihrem Wiedererscheinen 1893 entgegenbrachte. Denn auch noch in den 1890er Jahren wurde die Arbeiter_innenbewegung explizit als Vorbild für die Musiker_innenbewegung propagiert. So widmete sich die OeMZ in redaktionellen Beiträgen wiederholt der Darstellung organisatorischer Aspekte der Arbeiterbewegung²⁵¹ und veröffentlichte auch regelmä-

249 Tálos, Sozialpolitik, S. 82.

250 Tálos, Sozialpolitik, S. 95.

251 Hervorzuheben ist etwa ein Leitartikel „Ueber die Stellung der Musiker zu den Arbeitern“ von 1893, der eine selbstkritische Reflexion des beruflichen Selbstverständnisses von „uns Musikern“ enthält. So wird den Musikern darin vorgeworfen, sie würden geringschätzig auf Angehörige anderer Berufe herabsehen und begegneten ihnen geradezu „antipathisch“. Die „Musiker“ sollten sich jedoch davor hüten, sich als „Zwitterding [...] zwischen der besitzenden und besitzlosen Classe“ zu verstehen. Stattdessen sollten sie versuchen, „Arm in Arm, Schulter an Schulter mit der gesammten organisirten Arbeiterschaft der Welt [...] sich menschenwürdige Zustände zu erringen.“ Es gelte, das Beispiel „der Arbeiter“ nachzuahmen und sich zu organisieren: „Leset Euer Fachblatt, die ‚Oest. Musiker-Zeitung!‘ Besucht die Musiker-Versammlungen! Tretet Alle dem Wiener Musikerbunde bei der unsere Interessenvertretung ist!“ (OeMZ, I/22, 16.11.1893, S. 91 f., Hervorhebungen im Original).

ßig Versammlungsprotokolle und Berichte von Arbeitergesangsvereinen (insbesondere des „Verbandes der Arbeiter-Gesangsvereine Niederösterreichs“). Und auch an Handlungen wie der Herausgabe eines Vademecums für Musiker_innen, in Entsprechung zum „Arbeiter-Kalender“²⁵², lassen sich solche Verbindungen ablesen.²⁵³ Zugleich sind für die 1890er Jahre aber auch Solidaritätsbekundungen von Arbeiter_innen mit Musiker_innen überliefert – ein „disagreement about the status of musicians as real ‚workers‘“, wie es etwa in britischen Gewerkschaften vorherrschte,²⁵⁴ kann für Österreich somit nicht geltend gemacht werden. So hätte die Gewerkschaft einen Beitritt des OeUMV noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausdrücklich begrüßt.²⁵⁵ Und immer wieder demonstrierten Arbeiter_innen auch für eine soziale Besserstellung von Musiker_innen, so etwa zur Zeit des „Ersten oesterreichischen Musikertags“: Im April 1895 verwies die OeMZ darauf, dass „die Wiener Arbeiterschaft, die selbst wirthschaftlich und politisch unterdrückt, [...] am ehesten das an den Musikern verübte Unrecht“ begreife; es seien die „Anhänger der Socialdemokratie“, die „im Kampfe gegen jedes Unrecht und jede Unterdrückung den Musikern zu Hilfe eilen“ würden.²⁵⁶ Der Artikel bezog sich auf verschiedene Protestaktionen von „Arbeitern“ gegen das Auftreten von Militärkapellen in Unterhaltungsetablissemments. Und auch Josef Scheu berichtete in seiner Schlussrede am „Musikertag“ von solchen – unter „lebhaftem Beifall“. Scheu sprach von „Demonstrationen der Arbeiterschaft zu Gunsten der Zivilmusiker“,²⁵⁷ während sein Wiener Kollege Heinrich Kosnapfl ergänzte, Militärkapellen hätten deshalb in letzter Zeit sogar „unter militärischem Schutze“ spielen müssen.²⁵⁸ Sogar die der Sozialdemokratie alles andere als nahestehende „Reichspost“ berichtete von mehreren Demonstrationen der „Socialdemokraten gegen die Militärkapellen“: Zunächst sei „ein Trupp von ungefähr 200 Mann unter den Rufen: ‚Hoch das allgemeine Wahlrecht!‘ und ‚Hoch die Civilmusiker!‘“ in ein Lokal marschiert, in welchem eine Militärkapelle gespielt habe. Die Demonstranten hätten dort „[o]hne Entree zu zahlen“ die ersten Plätze „occupirt“, woraufhin die Militärkapelle das Konzert abgebrochen habe. Die „Arbeiter, auf ungefähr 280 Mann verstärkt“, seien dann „singend und lärmend“ zu anderen Lokalitäten weitergezogen, in denen Militärkapellen spielten, was dem Bericht zufolge dazu führte, dass der Wiener Unterhaltungsbetrieb zumindest kurzzeitig teil-

252 Zum „Arbeiter-Kalender“ vgl. Beneš, *Workers*, S. 29.

253 Vgl. etwa OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 65.

254 Frith/Brennan/Cloonan/Webster, *History*, S. 23.

255 Vgl. OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 124.

256 OeMZ, III/7, 1.4.1895, S. 31 f.

257 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 6. Die Reichspost 14.4.1895, S. 5 sprach präziser von der „socialdemokratischen Arbeiterschaft“ (Hervorhebung F. T.), die protestiert habe.

258 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5.

weise zum Erliegen gekommen sei, da einzelne Wirte aus Angst vor weiteren Protesten ihre Lokalitäten gar nicht erst aufgesperrt hätten.²⁵⁹

Doch trotz solcher Solidaritätsbekundungen und vielfacher Organisations- und Handlungsparallelen zwischen der Musiker_innen- und der Arbeiter_innenbewegung²⁶⁰ lässt sich seit der zweiten Hälfte der 1890er Jahre beobachten, dass sich der OeUMV allmählich um eine Distanzierung von sozialistisch-gewerkschaftlichen Organisationseinheiten bemühte. Zum einen dürften die durch die genossenschaftliche Erfahrung angestoßenen Distinktionsprozesse bei einzelnen Musiker_innengruppen dafür verantwortlich gewesen sein, zum anderen aber auch die Expansion des Verbands sowie die verschiedenen Wahlrechtserweiterungen, die auch unter Musikern nachweislich zu einer Vervielfältigung politischer Orientierungen führten (vgl. Kap. 4 & 7). Jedenfalls lässt sich beobachten, dass sich Funktionäre der Musiker_innenorganisation zum Ende des 19. Jahrhunderts hin immer öfter dazu veranlasst sahen, sich von einer sozialistischen Gesinnung ausdrücklich abzugrenzen, um sich in ihrer Autorität gegenüber Verbandsmitgliedern und Delegierten zu behaupten.²⁶¹ Diese Entwicklung war jedoch nicht auf die Musiker_innenorganisation beschränkt. Auch die Arbeiter_innenbewegung selbst wurde um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von tiefgreifenden Veränderungen bezüglich ihrer sozialpolitischen Orientierung erfasst. Zwar waren in Österreich die Bande zwischen sozialdemokratischer Politik und der Gewerkschaft um 1900 noch so stark ausgeprägt wie sonst fast nirgendwo in Europa.²⁶² Doch auch in Österreich begann sich die parteipolitische Bindung der Gewerkschaften allmählich aufzuweichen: Dem Historiker John Evers zufolge erwuchs sozialistischen Gewerkschaften in der westlichen Hälfte der Monarchie an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert eine harte Konkurrenz durch (national-)politische und ausdrücklich nichtsozialistische Verbände (vgl. auch Kap. 4).²⁶³

Für den OeUMV lässt sich diese Abkehr von einer sozialistischen Ausrichtung insbesondere am Agieren des Verbandsfunktionärs Franz Frank (1856–1922)²⁶⁴ aufzeigen –

259 Reichspost, 27.3.1895, S. 5.

260 Allerdings verlief die Organisationsweise der Arbeiter_innenbewegung keineswegs einheitlich und stringent, und zwar weder vor noch nach dem Hainfelder „Parteitag“. Vgl. Maderthaner, Entwicklung, S. 30 ff.

261 Dies geht etwa aus dem Protokoll einer Präsidiumssitzung vom 1.11.1897 hervor: „[...] Wunderer berichtet über die versuchte Gründung eines Musiker-Vereines in Teplitz, die daran scheiterte, daß Capellmeister Wohsalo dieser Gründung entgegentrat und behauptete, der österr.-ungar. Musikerverband hätte socialdemokratische Tendenzen. Der Wiener Musikerverbund wird diese irrige Anschauung durch Vorlage der Verbandsstatuten, welche eine politische Tendenz überhaupt nicht gestatten, widerlegen.“ OeMZ, V/21, 1.11.1897, S. 130.

262 Beneš, Workers, S. 186 f.

263 Vgl. Evers, Gewerkschaftsarbeit, S. 61.

264 Für Franks Lebens- und Sterbedaten vgl. die Nachricht über Franks Ableben im Neuen Wiener Tagblatt (Abendausgabe), 21.10.1922, S. 3. Franks Geburtsjahr ergab sich aufgrund eines Hinweises in dessen

er amtierte von 1895–1899 als Vizepräsident und von 1899–1918 als Präsident des Oe-UMV.²⁶⁵ Frank sprach sich wiederholt dezidiert gegen einen „Anschluß des Verbandes an die Gewerkschaft“ aus und begründete dies wiederholt (und auch noch in seinem Lebensrückblick von 1920) damit, dass „unsere Verdienstfelder nicht in den Arbeiterkreisen liegen, sondern in den anderen Gesellschaftsschichten zu suchen seien.“²⁶⁶ Er vermochte sich damit dauerhaft durchzusetzen. Noch 1907 wies die Mehrheit der Verbandsdelegierten eine Aufforderung der Gewerkschaftskommission zu einem Gewerkschaftsbeitritt zurück, wenn auch mit der vordergründig betrachtet unpolitischen Begründung, dass unter den „gewerkschaftlichen Vertretern“ der organisierten Arbeiterschaft ein allzu „bureaukratischer Geist“ herrsche (vgl. auch Kap. 7).²⁶⁷ Was einer Eingliederung in die Gewerkschaft aber ebenfalls entgegenstand, war die eigentümliche Beschaffenheit von Musikarbeit und den damit verbundenen Anstellungsverhältnissen. Nicht nur die Musiker_innen selbst wiesen vielfach auf diese besonderen Umstände ihrer Tätigkeit hin. Auch Verwaltungsbeamten bereiteten sie bisweilen nachweislich Kopfzerbrechen, wie dies etwa aus dem 1910 publizierten Jahresbericht des 1909 gegründeten „Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs“ hervorgeht.²⁶⁸ Die „spezifische Art der wirtschaftlichen Verhältnisse der Bühnen- und Orchesterangehörigen“, so heißt es darin, könne mit jener anderer Berufszweige „auch nicht annähernd in Vergleich gezogen“ werden, und zwar nur schon aufgrund der „stetig wechselnden Dienstgeber und der mehrmals im Jahre erfolgenden Gehaltsveränderungen“.²⁶⁹ Der Hauptunterschied zwischen Bühnen- bzw. Orchesterangehörigen und den bei der Allgemeinen Pensionsanstalt versicherten Arbeitnehmer_innen bestand demnach im Anstellungsmodus. Während letztere „in der Regel ein dauerndes“ Anstellungsverhältnis innehätten, so der Bericht, verfügten erstere „mit verschwindend wenigen Ausnahmen“ nur über kurzfristige Engagements, weshalb sie „zwei-, drei- auch viermal im Jahre ihre Dienstgeber“ wechseln müssten. Und auch der Bericht des Verwaltungsrats an die Generalversammlung des Pensionsinstituts von 1911 verwies

Memoiren, wonach er im Sommer 1870 im Alter von 14,5 Jahren sein erstes Engagement erhalten habe (OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21).

265 Frank wurde in der den OeUMV konstituierenden Versammlung vom November 1895 zum Vizepräsidenten (Die Presse [Local-Anzeiger], 23.11.1895, S. 9) und von der Delegiertenversammlung 1899 zum Präsidenten des OeUMV gewählt (OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 31).

266 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 33.

267 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 124.

268 Vgl. Karl Wallner, Bericht des Verwaltungsrates an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs, in: Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen [Wien 1910], S. 3–11, hier S. 5.

269 Wallner, Bericht, S. 3.

darauf, dass sich „Musiker und Schauspieler“ durchschnittlich höchstens sieben Monate pro Jahr „im Verdienste“ befinden würden – was bei neuen Stellenantritten zu erheblichen Pensionsbeitragsnachzahlungen führte, wenn die Versicherungsbeiträge in der verdienstlosen Zeit nicht freiwillig bezahlt wurden.²⁷⁰

Angesichts solcher (auch amtlich bestätigter) bedeutsamer Unterschiede zwischen der Erwerbssituation eines Großteils der Musiker_innen und eines Großteils der Arbeiter_innen erscheint es nicht ohne Weiteres gerechtfertigt, Musiker_innen per se der sozialen Gruppe der „Angestellten“ bzw. der „white collar workers“ zuzurechnen, wie dies etwa Williamson/Cloonan vorschlagen.²⁷¹ Der in der OeMZ kommunizierten Sichtweise, man pflege als Musiker eine grundlegend andere Existenzform als der Rest der Bevölkerung und sei deshalb „im Grunde genommen von jeher schon das Stiefkind unter allen Ständen“ gewesen,²⁷² ist zwar zweifellos auch eine Abgrenzung zu Arbeiter_innen immanent. Zugleich aber zeigt sich darin auch eine im Selbstverständnis von Musiker_innen nicht restlos geklärte gesellschaftliche Position, was außer an der (sozialgeschichtlich inzwischen gründlich herausgearbeiteten²⁷³) besonderen Beschaffenheit musikalischer Arbeit als solcher vor allem auch an deren Vielgestaltigkeit lag: Die Musiker_innen bildeten schlicht eine äußerst heterogene soziale Gruppe. Dies drückte sich schon an den von großen Unterschieden geprägten Tätigkeitsfeldern bzw. Musizierzusammenhängen aus, die in voneinander sehr verschiedenen gesellschaftlichen Sphären lagen, sodass die jeweiligen Musiker_innengruppen auch über entsprechend unterschiedliche gesellschaftliche Erfahrungsoptionen verfügten. Mit Blick auf die Genossenschaftsperiode wurde dies hier bereits thematisiert. Die Verbandsgründung von 1896 bewirkte für die verschiedenen Musiker_innengruppen neuerlich ein institutionelles Zusammenrücken – nun aber auf überregionaler Ebene. Dieses gestaltete sich mit wachsender Größe des Verbandes zunehmend herausfordernd, stieg doch mit dessen räumlicher Ausdehnung auch die in ihm repräsentierte soziale, kulturelle und musikpraktische Diversität an (vgl. auch Kap. 4 & 5).

3.2 Räumliche Ausdehnung des Verbands und Mitgliederentwicklung

Darüber dürften sich auch maßgebliche Funktionäre wie Josef Scheu von vornherein im Klaren gewesen sein. Schon im November 1894, nachdem die OeMZ wieder einmal die „Gründung von Zweigvereinen im ganzen Gebiete der im Reichsrathe vertretenen

270 Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1910 an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen, Wien 1911, S. 8.

271 Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 32.

272 OeMZ, XXI/36, 6.9.1913, S. 319.

273 Vgl. etwa Kraft, *Artists*, S. 512 f.; Rempe, *Kunst*, S. 20 f.; Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 8–10.

Königreiche und Länder“ propagiert und „die Musiker Oesterreichs“ dazu aufgerufen hatte, sich mit dem „Musikerbund“ in Verbindung zu setzen,²⁷⁴ kommentierte Scheu als Vorsitzender des „Zweigvereins-Comités“ den geringen Widerhall mit einem Vergleich zu Deutschland: Während es dort aufgrund der „vielen großen Städte“ ungleich leichter sei, sich überregional zu organisieren, erweise sich das „vielsprachige Oesterreich, mit seinen kleinen Städtchen“ als äußerst ungeeignet dafür. Den Aspekt der Vielsprachigkeit nachdrücklich betonend stellte Scheu fest, es sei „z. B. fraglich, ob Kollegen in Prag mit ihren deutschen Kollegen in Wien Hand und Hand gehen werden.“²⁷⁵ Tatsächlich fehlten Prager Vertreter auf der Teilnehmerliste des „Ersten oesterreichischen Musikertags“ vom April 1895. Die „kleinen Städtchen“ hingegen waren dort gut vertreten (vgl. dazu auch die Karte auf S. 10–11): Neben den Wiener Delegierten trafen beim „Musikertag“ Abgesandte aus folgenden Städten aufeinander: Bielitz-Biala/Bilsko-Bělá (Bielsko-Biala), Bozen/Bolzano, Graz, Jägerndorf/Krnov, Lauterbach/Město Litrbachy (Čistá), Linz, Maffersdorf/Vratislavice nad Nisou, Preßburg/Pozsony/Prešporok (Bratislava), Reichenberg/Liberec, Salzburg, Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov, Teschen/Těšín (Cieszyn) sowie Witkowitz/Vitkovice.²⁷⁶ Trotz der geringen Größe der Städte einte diese jedoch (bis auf Bozen²⁷⁷) ein entscheidendes Merkmal: Sie alle befanden sich in industrialisierten Regionen,²⁷⁸ und fast alle verfügten bereits über einen Arbeitergesangsverein (einige sogar über mehrere)²⁷⁹. Parallelen zwischen der Arbeiter_innen- und Musiker_innenorganisation treten in diesem Umstand einmal mehr deutlich hervor. Und er kann zudem als Hinweis dafür dienen, dass die Vertretungen am „Musikertag“ nicht zuletzt auf ein Netzwerk Josef Scheus, als Vorsitzenden des „Musikertags“, zurückgingen: Scheu war wie erwähnt zugleich auch einer der führenden Organisatoren der interregionalen Arbeiter_innengesangsbewegung.

274 OeMZ, II/21, 1.11.1894, S. 93.

275 OeMZ, II/4, 16.2.1895, S. 16.

276 OeMZ, III/8, 16.4.1895, S. 37.

277 Zur späten Industrialisierung Bozens vgl. Institut für Wirtschaftsforschung (Hrsg.), Economic History. Südtirols Wirtschaftsgeschichte unter der Lupe, o. O., o. J., online http://www.hk-cciaa.bz.it/sites/default/files/uploaded_files/Scuola_economia/20181_materiale_didattico2014_ECONOMIC_HISTORY_de.pdf, (zuletzt gesehen 20.5.2019).

278 Massersdorf (bei Reichenberg/Liberec), Reichenberg/Liberec und Lauterbach/Město Litrbachy (Čistá) gehörten zu Böhmen; Bielitz-Biala/Bilsko-Bělá (Bielsko-Biala), Jägerndorf/Krnov, Teplitz/Teplice, Teschen/Těšín (Cieszyn), sowie Witkowitz/Vitkovice zu Schlesien.

279 Vgl. die Auflistung von Orten mit Arbeitergesangsvereinen bei Hartmut Krones, Zur Geschichte der „österreichischen“ Arbeitersänger in „Böhmen“, „Mähren“ und „Schlesien“ 1869–1934 (1940), in: Kurt Franz, Mathias Heider (Red.), Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bd. 35. Forschungsbeiträge der Geisteswissenschaftlichen Klasse, München 2015, S. 205–242, hier S. 209–223.

Die Mitgliederentwicklung im Spiegel der Quantifizierungsproblematik

Die Wachstumsstrategie des Verbands sowie dessen organisatorische Zielgebiete sind damit bereits grob umrissen. Welche Möglichkeiten und Risiken dem Verband daraus erwachsen, wird in den folgenden Kapiteln (4 bis 6) noch ausführlich diskutiert. An dieser Stelle soll hingegen die zahlenmäßige Entwicklung des OeUMV in den Blick genommen werden. Wie aus den folgenden beiden Tabellen hervorgeht, nahm diese einen beachtlichen Verlauf: Von acht Gründungsvereinen im Jahr 1896 mit 648 Mitgliedern wuchs der Verband bis 1913 auf 37 Verbandsvereine mit insgesamt rund 3000 Mitgliedern an (Tab. 1). Aus der Tabelle 2 wird außerdem die Mitgliederentwicklung innerhalb der einzelnen Verbandsvereine ersichtlich.

Tabelle 1: Mitgliederentwicklung des OeUMV, 1896–1912

Jahr (Schluss d. Verbandsjahres)	Anzahl Zweigvereine	Gesamtzahl Mitglieder	Davon „Arbeitgeber“	Männliche Mitglieder	Weibliche Mitglieder
1896 ²⁸⁰	8	648		637	11
1897 ²⁸¹	10	678	45	666	12
1898 ²⁸²	9	830		818	12
1899 ²⁸³	14	1275		1267	8
1900 ²⁸⁴	18	1468		1464	4
1901 ²⁸⁵	19	1591		1588	3
1902 ²⁸⁶	22	1780		1771	9
1903 ²⁸⁷	24	1942		1934	8

280 OeMZ, V/3, 1.2.1897, S. 17.

281 Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1897, Wien 1899, S. 677.

282 Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1898, Wien 1900, S. 674.

283 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 48; für 1899 fehlt eine Gliederung nach weiblichen und männlichen Mitgliedern, aber sie lässt sich aufgrund der (1901 publizierten) Mitgliedertabelle für 1900 durch folgenden Zusatz errechnen: „1464 männliche Mitglieder, gegen das Vorjahr 197 mehr, 4 weibliche Mitglieder, gegen das Vorjahr 4 weniger“.

284 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 48.

285 OeMZ, X/9, 28.2.1902, S. 37.

286 OeMZ, XII/20, 13.5.1904, S. 92; für 1902 fehlt eine detaillierte, nach Verbandsvereinen unterteilte Mitgliederliste zwar, eine Gliederung nach weiblichen und männlichen Mitgliedern wurde für 1902 dennoch möglich, weil die (1904 publizierte) Mitgliedertabelle für 1903 über folgenden Zusatz verfügt: „1934 männliche Mitglieder, gegen das Vorjahr 163 mehr, 8 weibliche Mitglieder, gegen das Vorjahr 1 weniger“.

287 OeMZ, XII/20, 13.5.1904, S. 92.

Jahr (Schluss d. Verbandsjahres)	Anzahl Zweigvereine	Gesamtzahl Mitglieder	Davon „Arbeitgeber“	Männliche Mitglieder	Weibliche Mitglieder
1904 ²⁸⁸	29	2160		2154	6
1905 ²⁸⁹	32	2496		2485	11
1906 ²⁹⁰	34	2857		2839	18
1909 ²⁹¹	38	2354			
1911 ²⁹²	37	2478			
1912 ²⁹³	37	2990			

So leicht sich die Zahlen zur Mitgliederentwicklung des OeUMV erheben lassen – die OeMZ veröffentlichte regelmäßig Mitgliederstatistiken –, so schwierig, ja letztlich unmöglich ist es, sie in ein zahlenmäßiges Verhältnis zum Gesamtbestand der österreichischen Musiker_innenschaft zu setzen. Schon die Funktionäre des OeUMV mühten sich seit dessen Bestehen mit solcherart Zählungsfragen ab. Davon zeugen mehrere entsprechende Erhebungen, mit denen der Verband das Ziel verfolgte, statistisch verwertbare Daten zu generieren.²⁹⁴ Über die Auswertungsvorgänge und die Resultate ist zwar kaum etwas zu erfahren. Es ist jedoch zu vermuten, dass die Zählinitiativen des

288 OeMZ, XIV/25, 22.6.1906, S. 164; für 1904 fehlt eine detaillierte, nach Verbandsvereinen unterteilte Mitgliederliste zwar, eine Gliederung nach weiblichen und männlichen Mitgliedern wurde für 1904 dennoch möglich, weil die (1906 publizierte) Mitgliedertabelle für 1905 über folgenden Zusatz verfügt: „2485 männliche Mitglieder, gegen das Vorjahr um 331 mehr, 11 weibliche Mitglieder, gegen das Vorjahr um 5 mehr“.

289 OeMZ, XIV/25, 22.6.1906, S. 164.

290 OeMZ, XV/10, 8.3.1907, S. 84 f.

291 Vgl. Protokoll der DV 1909, OeMZ, XVII/28, 10.7.1909, S. X. Eine Unterteilung in weibliche und männliche Mitglieder wurde ab 1909 nicht mehr getroffen.

292 OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV.

293 OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV.

294 1895 etwa, als der Verband erst im Entstehen begriffen war, initiierte der „Wiener Musikerbund“ eine Erhebung bezüglich der „Mitwirkung bei den Symphonie-Concerten“, die mittels Fragebögen „an die Musiker“ durchgeführt werden sollte und „auch mit Rubriken über Statistik versehen werden sollen und dem Vereine werthvolles Materiale liefern würden“ (OeMZ, III/22, 16.11.1895, S. 113). So auch 1904, als der OeUMV mit der Bitte „an sämtliche Vereinsleitungen sowie an die Herren Vertrauensmänner in den einzelnen Orchestern“ herantrat, umgehend Berichte aus den Orchestern einzusenden, um „einen Ueberblick über die Verhältnisse sämtlicher Orchester der Monarchie zu erhalten“ (OeMZ, XII/43, 21.10.1904, S. 205). Dem Schreiben wurde ein Fragebogen beigelegt, der folgende Punkte enthielt: „1. Ortsname; 2. Stadttheater oder Bergwerkskapelle?; 3. Engagementsdauer; 4. Wird während des Sommers Sustentationsgage gezahlt? Wenn ja, wie hoch ist der Betrag per Mitglied und Monat?; 5. Mitgliederzahl der Kapelle?; 6. Stimmenweiser Gagentarif [...] mit eventuellem Nebeneinkommen durch Musik am Orte; Wie viel Mitglieder der Kapelle gehören dem Verbands an?; 8. Machen die Militärkapellen den Berufsmusikern am Orte Konkurrenz? Wenn ja – in welcher Form?; 9. Könnte ohne diese Konkurrenz am Orte eine auf Zufallsdienste angewiesene Kapelle ihr Fortkommen finden?; 10. Eventuelle Bemerkungen oder Mitteilungen.“

OeUMV allmählich zu einer allgemeinen Sensibilisierung gegenüber der Datenlage betreffend die Musik- und Bühnenberufe beitrugen. Denn seit dem frühen 20. Jahrhundert ist auch vonseiten der Behörden ein verstärktes Interesse an der Quantifizierung der in diesen Berufssparten tätigen Personen zu beobachten (wobei anzumerken ist, dass das Statistikwesen in Österreich-Ungarn allgemein stark ausgeprägt war²⁹⁵). Interessanterweise war es aber nicht die „Statistische Zentralkommission“, die sich in ihren alljährlich publizierten Berufsstatistiken durch ein besonderes Interesse für den Musikbereich hervorgetan hätte: Obwohl deren Statistiken bis ins späte 19. Jahrhundert zurückreichend auch Künstler_innenberufe erfassten, sind diese für eine Quantifizierung der Musiker_innenschaft in der späten Habsburgermonarchie nur sehr eingeschränkt belastbar. Denn Musiker_innen wurden darin nicht gesondert aufgeführt, sondern zur großen Gruppe von „Schauspielern“, „Tänzern“, „Theaterbediensteten“ und weiteren in „öffentlichen Schaustellungen“ tätigen Personen gerechnet.²⁹⁶ Aufschlussreicher sind demgegenüber die Statistiken des „Pensionsinstituts für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs“. Sie erschienen seit 1909 und wurden auch in der OeMZ, oft in ausführlicher Form, veröffentlicht (aufgrund eines personellen Naheverhältnisses zum Verwaltungsrat des Pensionsinstituts dürfte der OeUMV über einen privilegierten Zugang zu diesem Datenmaterial verfügt haben²⁹⁷).²⁹⁸

Einem Bericht des Direktors des Pensionsinstituts zufolge war es für 1909/1910 erstmals gelungen, „einen genauen Ueberblick über die deutschösterreichischen

295 Zur Geschichte des Statistikwesens in der späten Habsburgermonarchie vgl. Wolfgang Göderle, *Zensus und Ethnizität. Zur Herstellung von Wissen über soziale Wirklichkeiten im Habsburgerreich zwischen 1848 und 1910*, Göttingen 2016, S. 113–192.

296 K. K. Statistische Zentralkommission (Hrsg.), *Österreichische Statistik 3/2, Berufsstatistik nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 31. Dezember 1910 in den im Reichsrat vertretenen Königreichen und Ländern*, 2. Heft, Niederösterreich, Wien 1914, Tabelle II, S. 45.

297 Mit Karl Maria Haslbruner und Georg Höllering hatten gleich zwei hohe OeUMV-Funktionäre einen Sitz in der zehnköpfigen „Dienstnehmer“-Gruppe des Verwaltungsrats (die von einer gleich stark besetzten „Dienstgeber“-Gruppe ergänzt wurde). Sie beide waren dann ab 1911 zudem Delegierte bei der Generalversammlung des „Pensionsinstituts“ (Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1912 an die Generalversammlung des Pensionsinstituts für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen, Wien 1913, S. 3). Höllering war außerdem einer der drei Vizepräsidenten des Verwaltungsrats (Wallner, Bericht [1910], S. 5 f.). Interessanterweise fiel dieser OeMZ-Bericht sogar um einiges detaillierter aus als es die zwischen 1910 und 1915 jährlich veröffentlichten „Tätigkeits- und Rechenschaftsberichte“ waren, weshalb ich hier zunächst vor allem dem OeMZ-Bericht folge, diesen aber für die Jahre nach 1910 mit Daten aus den Jahresberichten des Pensionsinstituts anreichern werde.

298 So steuerte der Direktor des Pensionsinstituts, Alfons Bolz-Feigl, dem Verbandsorgan 1910 einen ausführlichen Artikel bei (OeMZ, XVIII/20, 14.5.1910, S. 149), dessen Brisanz die OeMZ unterstrich, indem sie unter Anbringung des Hinweises „Nachdruck verboten“ darauf verwies, dass der „Verfasser dieser höchst interessanten Statistik [...] uns dieselbe freundschaftlichst zu Publikationszwecken zur Verfügung“ gestellt habe.

Tabelle 2: Mitgliederentwicklung nach Verbandsvereinen des OeUMV, 1900–1912²⁹⁹

Verbandsverein	1900 ³⁰⁰		1901 ³⁰¹		1902 ³⁰²		1903 ³⁰³		1904 ³⁰⁴		1905 ³⁰⁵		1906 ³⁰⁶		1909 ³⁰⁷	1911 ³⁰⁸	1912 ³⁰⁹
	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w			
1. Wien	531		602		690		737		797		918		1125		681	728	1217
2. Bielitz	26		27		29		29		25		25		22		22	29	24
3. Brünn	76	1	76	1	83	1	79		79	85	2		83	3	91	81	81
4. Graz	68		72		57		64		76	113			125	1	122	113	126
5. Salzburg	58		55		56		58		57	57			62		72	63	61
6. Witkowitz	109	1	95		68		51		50	55			43		31	52	48
7. Linz	65		83		78		68		77	74			74		74	95	89
8. Bozen	22	1	41		40		38		38	34			28		35	33	30
9. Innsbruck	33		30		32		32		35	38	1		42	2	41	50	51
10. Baden	148		143	2	179	158	6		125	85	1		101	3	96	82	79
11. Teplitz-Schönau	33		44		39	48			43	55			65		76	77	90
12. Cilli	21		24		25	25	1		26	26			26		23	23	22
13. Karlsbad	122	1	122		150	186			196	196			197		221	239	258

299 Die Nummerierung der Zweigvereine entspricht den offiziellen Nummern des OeUMV, die chronologisch nach dem Beitritt vergeben wurden; die Ortsangaben für die Verbandsvereine werden hier unverändert aus den in der OeMZ publizierten Mitgliedertabellen übernommen.

300 OeMZ, X/9, 28.2.1902, S. 37.

301 OeMZ, X/9, 28.2.1902, S. 37.

302 OeMZ, XII/20, 13.5.1904, S. 92; eine Unterteilung in weibliche und männliche Mitglieder ist für die einzelnen Verbandsvereine aufgrund fehlender Angaben für 1902 nicht möglich.

303 OeMZ, XII/20, 13.5.1904, S. 92.

304 OeMZ, XIV/25, 22.6.1906, S. 164; eine Unterteilung in weibliche und männliche Mitglieder ist für die einzelnen Verbandsvereine aufgrund fehlender Angaben für 1904 nicht möglich.

305 OeMZ, XIV/25, 22.6.1906, S. 164.

306 OeMZ, XV/10, 8.3.1907, S. 84 f.

307 Vgl. Protokoll der DV 1909, OeMZ, XVII/28, 10.7.1909, S. X; eine Unterteilung in weibliche und männliche existiert in dieser Aufstellung, wie auch in den Folgejahren, nicht.

308 OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV.

309 OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV.

Verbandsverein	1900		1901		1902		1903		1904		1905		1906		1909	1911	1912
	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w	m	w			
14. Meran	34		37		33		35		35		38		40		50	49	51
15. Marienbad	33		40		49		68		74		73		69		67	77	73
16. Franzensbad	36		31		26		31		32		36		47	1	46	51	59
17. St. Pölten	11		15		25		25		19		18		19		27	29	30
18. Klagenfurt	38		0	0	30		32		28		30		35		32	27	29
19. Olmütz			31		31		33		29		30	2	27	2	36	32	34
20. Reichenberg			20		24		18		23		24	1	39	1	40	36	40
21. Teschen					21		21		23		21		16		15	20	17
22. Jägerndorf					15		15		15		27		19		20	21	20
23. Prag							60		80		177	2	234	2	38	75	75
24. Troppau							23	1	26		25		26	1	36	40	40
25. Pilsen									40		35		30		-	-	-
26. Budweis									21		16		16		16	15	12
27. Krakau									33		18	1	9	1	28		
28. Aussig									23		0	0	0	0	22		
29. Lemberg									35		42	1	49	1	51	36	42
30. Abbazia											27		31		30	29	34
31. Wiener-Neustadt											33		39		31	30	26
32. Mährisch-Ostrau											25		25		25	37	44
33. Marburg											29		19		21	28	29
34. Ternitz													0	0			
35. Arco													18		10	11	19
36. Saaz													39		32	31	15
37. Laibach															25	43	29
38. Karwin															17	20	25
39. Villach															18	23	24
40. Iglaue																27	25
Hermannstadt ³¹⁰															33	26	22

310 Dieser Verbandsverein verfügte über keine Vereinsnummer, da er inoffiziell Mitglied des OeUMV war, vgl. Kap. 4.

Bühnenverhältnisse zu erhalten“.³¹¹ Unter Berücksichtigung dieser einschneidenden Beschränkung auf deutschsprachige Unternehmen vermitteln die Daten des Berichts aufschlussreiche Anhaltspunkte. Demnach existierten in Österreich um 1909/1910 „zirka“ 177 deutsche Theaterunternehmungen, „inklusive der 2 deutschen Theater in Ungarn“. Davon waren „19 Residenztheater (Wien), 1 Residenz-Sommertheater (Wien), 2 Provinz-Landestheater, 38 Provinz-Stadttheater, 8 Provinz-Sommertheater, 7 Provinz-Kurtheater und 102 reisende Truppen (sogenannte Teilungsgesellschaften³¹²).“ Was die Zählung der konkreten Berufsausübenden betraf, beschränkte sie sich auf die an einem der „75 ständigen Theater“ engagierten.³¹³ Demnach waren in diesen 117 Kapellmeister und 1216 Orchestermitglieder fest engagiert (neben 1190 Sängern und Schauspielern, 1120 Sängerinnen und Schauspielerinnen, 744 Chorsängern, 84 Chorsängerinnen, 50 Tänzern und 120 Tänzerinnen).³¹⁴

Soweit die statistischen Details zum Bestand der an „deutschen“ Bühnen tätigen Theatermusiker_innen. Doch zahlreiche Musiker_innen übten ihre Tätigkeit nicht in Theatern, sondern an anderen Institutionen aus. Hinzu kam außerdem eine große Zahl an „nebenberuflich“ tätigen Musiker_innen (vgl. Kap. 5), die von diesem Bericht ebenfalls nicht erfasst wurden. Wie aber lassen sich diese Musiker_innengruppen zahlenmäßig erfassen? Weitere offizielle Statistiken fehlen zwar (bzw. sind mir keine bekannt).³¹⁵ Doch für eine grobe Schätzung der Gesamtanzahl Musiker_innen in

311 OeMZ, XVIII/20, 14.5.1910, S. 149.

312 Unter einer Teilungsgesellschaft verstand man ein Geschäftsmodell, bei dem Künstler_innen nicht von einem Arbeitgeber entlohnt wurden, sondern bei dem die Gewinne unter den an der Aufführung Beteiligten aufgeteilt wurden.

313 Das Pensionsinstitut wandte allerdings verschiedene Berechnungsmodelle an. Karl Wallner, Präsident des Verwaltungsrats des Instituts, sprach 1910 von „88 Dienstgebern“, die dem Pensionsinstitut angehören würden (Wallner, Bericht [1910], S. 3–11, hier S. 6). Diese Zahlendifferenz kam dadurch zustande, dass Bolz-Feigl in seinem OeMZ-Artikel nur die Theater als Arbeitgeber zählte, im Bericht des Verwaltungsrats jedoch wurden auch Gemeinden oder Städte (beispielsweise Kurkommissionen oder Bürgermeisterämter) dazu gezählt, vgl. Wallner, Bericht, S. 7.

314 Für diese 177 Unternehmungen („reisende Truppen“ mitgerechnet) erwähnte der Bericht außerdem, dass 304 Kinder „darstellerisch tätig“ seien. Fest engagierte Orchestermitglieder zählte der Bericht zu den Bühnenangehörigen, für die er die Zahl von „zirka 4400“ Personen nannte. Sogar Angaben zum Zivilstand fehlen nicht: Von diesen seien rund 1850 Personen verheiratet, während das Durchschnittsalter bei den männlichen Mitgliedern 32, bei den weiblichen 29 Jahre betrage – und 4 aktive Mitglieder seien über 80 Jahre alt, während „als Kuriosum erwähnt“ wurde, dass „bei den reisenden Truppen 8 Mitglieder Analphabeten“ seien.

315 Zum Problem der detaillierten Quantifizierung künstlerischer Berufe in der späten Habsburgermonarchie anhand offizieller Statistiken vgl. auch Andreas Resch, Die Wiener Kulturwirtschaft um 1910 und die Partizipation von Juden, Tschechen und „Staatsfremden“. Eine quantitative Darstellung unter Einbeziehung zeitgenössischer sozioökonomischer Entwicklungen und aktueller Diskurse zur Wiener Kultur im sogenannten Fin de Siècle, in: Elisabeth Röhrlich, Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 119–172, hier S. 148; spezifisch für die Musikwirtschaft S. 158.

Österreich lässt sich – einmal mehr – die OeMZ heranziehen. Dazu gilt es allerdings anzumerken, dass dort veröffentlichtes Zahlenmaterial vom OeUMV ganz offensichtlich auch dafür genutzt wurde, seinen Agitationserfolg zu unterstreichen, weshalb es mit einer gewissen Vorsicht behandelt werden sollte. Praktisch gleichzeitig mit den oben zitierten Statistiken zu den Bühnenmusiker_innen, 1911, sprach die OeMZ von „90 Prozent der Musiker Oesterreichs“, die „nach verhältnismäßig kurzer Zeit“ Mitglied des Verbands geworden seien³¹⁶. Als Grund für den massiven Anstieg der Mitgliederzahlen machte die OeMZ – werbewirksam – die Einführung der verbandseigenen Zentral-Stellenvermittlung geltend. Zweifellos führte diese, auch aufgrund ihrer spezifischen Funktionsweise (vgl. Kap. 6), zu einem Beitrittsschub. Und auch ein Blick auf gut organisierte Berufsgruppen wie etwa die Typographen,³¹⁷ zu denen der OeUMV historisch sehr enge Beziehungen pflegte, lässt einen überdurchschnittlichen Organisationsgrad unter Musikern vermuten. Dennoch dürften die genannten 90 Prozent organisierter Musiker eher hoch gegriffen gewesen sein. Dafür spricht die geringe Gesamtzahl an Musiker_innen, die aus den Angaben der OeMZ resultieren würde. Denn rechnet man die 3400 Verbandsmitglieder (als der höchsten Mitgliederzahl des Verbands überhaupt – kurz vor dessen „nationaler“ Aufspaltung, vgl. Kap. 4) auf die Gesamtzahl an Musiker_innen hoch, resultieren daraus gerade einmal rund 3800 Musiker_innen, die in der österreichischen Reichshälfte tätig gewesen wären. Dies erscheint jedoch auch gemessen am Musiker_innenbestand, der für einzelne Städte kolportiert wurde, als sehr niedrig. So hatte das „Neue Wiener Tagblatt“ schon zum Jahreswechsel 1891/1892 „dreibis fünftausend Musiker“ geschätzt, die sich derzeit in Wien aufhalten würden.³¹⁸ Und 1908 sprach der Vorsitzende des „Wiener Musikerbunds“ (auch für diesen machte die OeMZ übrigens geltend, ihm würden „90 Prozent der Berufsmusiker“ angehören³¹⁹) bei einer „Vertrauensmännerversammlung“ von rund 2000 in Wien tätigen „Berufsmusikern“ (Musikerinnen erwähnte er nicht). Von diesen befänden sich 500 „im festen Engagement“ und 300 weitere würden bei Salonkapellen „im ständigen Verdienste“

316 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 384. Dass österreichweit 90 Prozent der „Berufsmusiker Oesterreichs“ dem OeUMV angehörten, hatte das Präsidium einige Jahre zuvor schon im Bericht an den internationalen Musikkongress festgehalten (OeMZ, XVI/41, 9.10.1908, S. 323).

317 Nach Beneš war die im Druckereibereich tätige Gruppe der Arbeiter_innen fast zur Gänze organisiert. Zugleich macht Beneš geltend, dass um 1895 gerade einmal 1,35 Prozent aller Arbeiter_innen in Gewerkschaften organisiert gewesen seien – zwischen den einzelnen Berufszweigen bestanden also substantielle Unterschiede. In Zahlen ausgedrückt waren Beneš zufolge insgesamt knapp 89.000 Personen Gewerkschaftsmitglieder, während Maderthaner (s. Entwicklung, S. 34 für 1894) den Mitgliederbestand auf rund 84.000 Personen schätzt – von insgesamt rund 6,56 Millionen Arbeiter_innen und Angestellten (vgl. Beneš, *Workers*, S. 187).

318 Neues Wiener Tagblatt, 21.11.1891, S. 6.

319 OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116.

stehen.³²⁰ Als Vergleichsschablone kann außerdem die Hauptstadt der anderen Reichshälfte herangezogen werden: Für Budapest zählte die dortige Polizeidirektion um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ebenfalls rund 2000 Personen, die im Musikgeschäft tätig seien.³²¹ Und für Städte außerhalb der Habsburgermonarchie kursierten noch höhere Zahlen. So wurde für Berlin die „Gesammtzahl der Musiker“ 1882 auf rund 3000 Personen geschätzt („incl. 500 Beamten, welche als Nebenerwerb Musik machen“)³²², während der „Allgemeine Deutsche Musikerverband“ 1904 für Deutschland von einer Gesamtzahl von 50.000 Zivilmusikern ausging.³²³ Und auch in den USA hatten sich bereits 1870 16.000 Personen als Musiker_innen oder Musiklehrer_innen bezeichnet (bei einer Bevölkerung von knapp 40 Millionen Einwohner_innen), während die Zahl bis 1890 bei einer Population von über 100 Millionen Einwohner_innen auf 62.000 Musiker_innen angestiegen war.³²⁴

Sowohl angesichts solcher Vergleichszahlen als auch im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung, die in der österreichischen Reichshälfte des Jahres 1910 rund 28,5 Millionen Einwohner_innen betrug, erscheint die Zahl von weniger als 4000 Musiker_innen äußerst gering. Zwar gingen selbst Verbandsfunktionäre von einer vergleichsweise geringen Zahl an erwerbsmäßig Musizierenden aus und begründeten dies damit, Österreich sei „vorwiegend ein Agrikulturstaat“ und zähle „infolge dessen wenig große Städte“, was den geringen Bestand erkläre.³²⁵ Doch dieses Narrativ war nicht unumstritten. Vereins- und Verbandsfunktionäre zweifelten gelegentlich auch selbst an der Verlässlichkeit vom Verband kolportierter Zahlen. So etwa Moritz Kaufmann (1871–1942), einer der leiten-

320 OeMZ, XVI/11, 13.3.1908, S. 86. Außerdem nannte er „11 oder 12 Militärkapellen“, die in Wien stationiert seien und über insgesamt rund 600 Musiker verfügten, sowie acht weitere Militärkapellen, die sich „fast ständig von auswärts“ in Wien befänden und über 400 Musiker verfügten.

321 OeMZ, IV/23, 1.12.1896, S. 124. Der mit „Volksmusik in Ungarn“ überschriebene Artikel gab eine im Auftrag des Ministeriums des Innern von der Budapester Polizeiverwaltung durchgeführte „Zählung der dort vorhandenen Musikcapellen“ wieder. Diese ergab, „daß in der Hauptstadt zur Zeit 110 Zigeuner-capellen in den verschiedenen Restaurants, Cafés und sonstigen Vergnügungslöcalen auftreten, mit einer Gesamtmitgliederzahl von 997 Mann.“ Zu diesen „in der Gunst der Bevölkerung obenanstehenden Zigeuner-capellen“ kämen weitere „32 nichtmilitärische Capellen“ mit 216 Mitgliedern, außerdem „21 Damen-Orchester, die hauptsächlich in den Cafés auftreten, mit 154 Angehörigen.“ Ferner zähle man „11 Pianisten und 22 serbische Musikanten, die sich auf dem heimischen Tamburin hören lassen.“ Die Militärkapellen nicht mit eingerechnet seien es somit rund 2000 Musiker_innen, die „durch volkstümliche Musik ihren Lebensunterhalt“ verdienten, was für eine rund 500.000 Einwohner zählende Stadt „gewiß eine sehr ansehnliche Ziffer“ sei.

322 Signale für die musikalische Welt, Nr. 57 (1882), S. 907.

323 Martin Rempe, Kunst, S. 74. Für die Phase vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs nennt Rempe die Zahl von 70.000 Musiker_innen, die in Deutschland tätig gewesen seien (Rempe, Kunst, S. 206).

324 Kraft, Artists, S. 515.

325 Vgl. etwa den Bericht des OeUMV an den vierten internationalen Musikkongreß in Berlin von 1908 (OeMZ, XVI/41, 9.10.1908, S. 323).

den Funktionäre des Karlsbader Verbandsvereins (als dem nach Wien zweitgrößten).³²⁶ In einem Leitartikel in der OeMZ von 1912 verwies er auf die großen Schwierigkeiten bei der Erhebung von Daten zum Musikberuf und präsentierte zugleich Lösungen für ein diesbezügliches praktisches Vorgehen.³²⁷ Kaufmanns Erhebungsdrang war dabei von einem Konkurrenzdispositiv genährt: Er wolle herausfinden, „wieviele Nichtberufene die Musik als Gewerbe hier betreiben“. Im Ergebnis konnte er feststellen, „daß mehr als ein Drittel sämtlicher Musikgewerbe des Steuerkatasters im Karlsbader Bezirke von Nichtberufsmusikern, also von Unberufenen ausgeübt werden.“ Kaufmann erläuterte außerdem, wie er bei seiner Erhebung vorgeing: Er habe das „Steuerreferat“ der k. k. Bezirkshauptmannschaft um Aushändigung eines „Verzeichnis[s] der im Karlsbader Kataster geführten Musikergewerbe“ gebeten, welches ihm dann als Grundlage seiner Zählung gedient habe. Mit der Beschreibung seines Vorgehens bei diesen „Nachforschungen“ beabsichtigte Kaufmann ausdrücklich, anderen Verbandsvereinen einen Behelf für eigene Erhebungen in ihren Wirkungsorten zur Verfügung zu stellen: Sie alle sollten „in den einzelnen Bezirken gründlich Nachschau“ halten und „ebenfalls etwas Statistik“ betreiben, „um auf diese Art ein geeignetes Wehrmaterial zusammen zu bekommen“. Kaufmanns Aufforderung an die anderen Verbandsvereine verhallte damals vermutlich ungehört, zumindest publizierte die OeMZ bis zum Ende des Untersuchungszeitraums keine weiteren Zählergebnisse. Doch auch der Musikgeschichtsschreibung kann Kaufmanns Behelf für eine Quantifizierung der Musiker_innenschaft praktische Anleitungen vermitteln. Eine entsprechende historische Erhebung müsste zwar höchst aufwendig unter Einbezug regionaler und kommunaler Archive durchgeführt werden, doch sie könnte sich vielversprechend an Kaufmanns Herangehensweise orientieren (vorausgesetzt, das entsprechende Archivmaterial existiert auch nach wie vor). Historische Akteur_innen, so zeigt sich daran, sollten von der Historiographie nicht bloß objekthaft betrachtet werden: Mitunter tut man gut daran, sie in die produktive Rolle von Forschungspartner_innen schlüpfen zu lassen.

3.3. Handlungsinstrumente des Verbands

Auch der OeUMV als solcher wird hier weniger als Objekt, sondern (in seiner Eigenschaft als Akteur des Musikbetriebs in Österreich-Ungarn) vielmehr als ein musikgeschichtlich zu befragendes Gegenüber begriffen. Dazu ist es zweckdienlich, über

³²⁶ Moritz Kaufmann war Musikpädagoge, gehörte zu den Initiatoren und Gründungsmitgliedern des dortigen Zweigvereins des OeUMV (vgl. OeMZ, VII/7, 1.4.1899, S. 52) und betätigte sich außerdem als Chronist des Karlsbader Musiklebens (vgl. etwa Viktor Velek, Art. Karlsbad, deutsch für tschechisch Karlovy Vary), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Karlsbad.xml (zuletzt gesehen 12.12.2017).

³²⁷ OeMZ, XX/15, 12.4.1912, S. 115 f. Hervorhebungen in der Folge jeweils im Original.

Kenntnisse seiner institutionellen Strukturen und Handlungsinstrumente zu verfügen, um die Zielsetzungen und Operationsweisen der Organisation umso besser nachvollziehen zu können. Im Folgenden werden hier deshalb die beiden wichtigsten „Organe“ des Verbands – die Delegiertenversammlung und die „Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung“ – sowohl hinsichtlich ihrer jeweiligen verbandsinternen Funktion als auch bezüglich ihrer Bedeutung für die hier verfolgte musikhistorische Heuristik näher vorgestellt und analysiert.

„Ein Musikerparlament“: Die Delegiertenversammlung

Vorgeschichte: Der „Erste österreichische Musikertag“ von 1895 – Prototyp der Delegiertenversammlungen des OeUMV

Kulisse im Wandel

Der Saal der „Wiener Ressource“ an der Reichsrathsstraße 3 in Wiens Innerer Stadt muss am 11. und 12. April 1895 augenfällig geschmückt gewesen sein. Die Lokalität beherbergte den „Ersten österreichischen Musikertag“,³²⁸ über den zahlreiche Tageszeitungen ausführlich berichteten. Und fast alle von ihnen nahmen auch auf die Saaldekorationen Bezug.³²⁹ In Details fielen die jeweiligen Beschreibungen allerdings unterschiedlich aus. Nach der Darstellung der „Arbeiter-Zeitung“ befand sich an der Stirnseite des Saals „eine Büste Mozart's auf einem Sockel“, die „von Fähnlein in den Farben der Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie“ eingerahmt gewesen sei.³³⁰ Demgegenüber berichtete die „Neue Freie Presse“ von einer „Beethoven-Büste“, welche die Stirnwand des Saales geschmückt habe und sowohl von den „Fahnen in allen Landesfarben der Monarchie“ als auch „von einer Lyra gekrönt“ gewesen sei.³³¹ Doch einerlei, ob beim „Ersten österreichischen Musikertag“ nun Mozart oder Beethoven Pate stand, vermitteln diese Schilderungen, wie sich die Funktionäre des „Musikerbunds“ eine standesgemäße Zusammenkunft von in verschiedenen Teilen Österreichs tätigen Musikern offenbar vorstellten: Als Einschreibung in eine von Repräsentanten der „Wiener Klassik“ ikonisierten musikalischen Tradition der Monarchie.³³²

328 Mit der Einberufung des „Ersten österreichischen Musikertags“ griff der „Musikerbund“ zu einem Organisationsinstrument, das auch in Deutschland (seit den 1870er Jahren) existierte und dort zu diesem Zeitpunkt bereits institutionalisiert war; der deutsche „Musikertag“ wiederum war dabei dem seit 1860 bestehenden „Deutschen Juristentag“ nachempfunden, vgl. Rempe, Kunst, S. 59.

329 So – teilweise mehrfach – in der „Neuen Freien Presse“ und in sämtlichen großen Zeitungen Wiens, aber auch in zahlreichen Blättern aus anderen Regionen Österreichs.

330 Arbeiter-Zeitung, 12.4.1895, S. 3.

331 Neue Freie Presse, 11.4.1895, S. 20.

332 Zur „Wiener Klassik“ als (auch politisch zu verstehender) Epochenbezeichnung vgl. etwa Martin Eybl, Art. „Wiener Klassik“, in: Österreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hrsg.

In eigentümlichem Kontrast dazu stand der musikalische Aufführungsrahmen des „Musikertags“. Josef Scheus Versamlungsbericht zufolge diente er ausdrücklich dem „Vergnügen“ und der „Erholung“, und zwar in Form eines zwischen den beiden Verhandlungstagen dargebotenen „lustigen Programms“ im „Leistbräu“.³³³ Das Programm ist dank der detaillierten Berichterstattung v. a. in der „Neuen Freien Presse“ gut dokumentiert: Eine Reihe „überaus heiterer und gelungener musikalischer und declamatorischer Vorträge“ habe den Abend „gewürzt“, bei dem auch „eine Reihe von Trinksprüchen dem Gelingen des Zustandekommens des Verbandes“ gegolten habe.³³⁴ Unter „Geiblinger's unermüdlicher Leitung“³³⁵ hätten vier „Herren“ den Abend in virtuoser Weise „gestaltet: Karl Steidler als „Clavierspieler“³³⁶, Paul Huysa als „Coupletsänger“³³⁷, Hans Priborsky als „Declamator“³³⁸ sowie Hans Busch als „Militärmusik-Imitator“³³⁹. Letzterer lieferte zudem die passende Klangkulisse zu Verhandlungsinhalten des „Musikertags“: Ein zentrales Thema der Versammlung war der Entwicklung von Strategien gegen die Konkurrenz von Militärkapellen gewidmet (vgl. auch Kap. 7). Durch diesen Umstand dürfte der Unterhaltungswert von Buschs Darbietungen noch gestiegen sein, zumal sich offenbar mehrere Delegierte spontan zur Mitwirkung animiert sahen.³⁴⁰ Angesichts des Umstands, dass hier Musiker aus verschiedenen Regionen der Monarchie zur Beratung über die Gründung einer gemeinsamen Organisation erstmals offiziell zusammentrafen,

von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 15.5.2021), https://musiklexikon.ac.at/0xc1aa5576_0x0001e6cb (zuletzt gesehen 29.8.2022) oder Nußbaumer, Musikstadt, S. 15.

333 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 42. Gemeint ist damit die Gastwirtschaft St. Annahof (Annagasse 3) (vgl. Neue Freie Presse, 12.4.1895, S. 6) des Restaurateurs J Strobl, der „Franziskaner-Leistbräu“ ausschlenkte, wie an Werbeanzeigen der Lokalität ersichtlich ist (vgl. etwa Der Humorist, 10.7.1895 [S. 7]).

334 Neue Freie Presse, 12.4.1895, S. 6.

335 Vgl. OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 42.

336 Karl Steidler wurde wenige Jahre später Co-Direktor des 1899 eröffneten und von Emanuel Adler gepachteten Vergnügungsetablissemments „Nestroy-Säle“ im 1898 erbauten Nestroyhof, vgl. Hödl, Wienerlied, S. 62.

337 Paul Huysa wird in den 1880er und 1890er Jahren insbesondere in Badener Bezirkszeitungen immer wieder als Coupletsänger erwähnt.

338 Hans Priborsky wurde in Zeitungen auch als „Humorist“ (Neues Wiener Journal, 13.11.1897, S. 6), bzw. als „Gesangshumorist“ (Deutsches Volksblatt, 21.9.1895, S. 3) bezeichnet.

339 Hans Busch trat nicht nur (wenn auch inhaltlich passenderweise) beim Ersten österreichischen Musikertag mit dieser Imitationskunst auf, wie eine Zeitungsrecherche ergab: Ein „Militärmusik-Imitator“ namens Busch wurde auch als Unterhalter bei der „Konstituierung einer neuen Pfarrgruppe“ der „Wiener Christlich-Sozialen“ genannt, vgl. Arbeiter-Zeitung, 15.10.1896, S. 5; als „Militärmusik-Imitator“ hatte Busch aber auch Auftritte mit dem populären Ensemble Adolf Hirschs (vgl. Tages-Post [Linz], 15.4.1900, S. 10) – zu Hirschs Gesellschaft vgl. außerdem Hödl, Wienerlied, S. 80–82.

340 Das Programm, so die OeMZ (III/9, 1.5.1895, S. 42), habe „die heiterste Wirkung“ ausgeübt und „alle Anwesenden in die animirteste Stimmung“ gebracht, sodass sich auch einige Delegierte daran beteiligt hätten. So habe ein Kollege aus Witkowitz „das sachverständige Auditorium“ durch „die Kunstfertigkeit und den Humor, mit dem er einen ‚kleinen Scherz‘ auf einer Hirtenflöte vortrug, in Erstaunen und zugleich in beste Laune“ versetzt.

darf davon ausgegangen werden, dass das Musikprogramm vom „Wiener Musikerbund“ wohlüberlegt zusammengestellt worden war. Ob jedoch die musikalischen Darbietungen eher dazu dienen sollten, den „Wiener Musikerbund“ auch musikalisch zu repräsentieren, oder dieser vielmehr vermeintliche musikalische Erwartungen der auswärtigen Gäste zu erfüllen gedachte, muss dahingestellt bleiben – womöglich traf auch beides zu. Auffällig gegensätzlich stellen sich jedenfalls die gegenständlich-dekorative und die musikalische Rahmung des „Musikertags“ dar, worin sich aber bereits die musikpraktische und die soziale Diversität der zukünftigen Musiker_innenorganisation andeutet. Dennoch sollte sich die Repräsentationsstrategie bei Delegiertenversammlungen im Laufe der Zeit auch in musikalischer Hinsicht verändern: Das Unterhaltungsgenre wich zusehends stärker „hochkulturell“ geprägten Darbietungen, woran sich nicht zuletzt eine fortschreitende Institutionalisierung der Musiker_innenorganisation ablesen lässt. Ausdruck dessen sind auch die Gästelisten, die sich bei den Festakten der Delegiertenversammlungen über die Jahre erweiterten. Und an ihnen wird deutlich, dass es dem OeUMV damit nicht mehr nur um Repräsentation nach innen zu tun war, sondern dass er damit auch eine dezidiert politische Agenda verfolgte: 1907 etwa hielt die OeMZ für die Delegiertenversammlung fest, es habe sich kaum ein „besseres, schneller wirkendes Mittel“ finden lassen, um „von der Existenz unseres Verbandes Kunde zu geben, seine Bestrebungen und Errungenschaften in das rechte Licht zu setzen“. Und nicht nur die Delegiertenversammlung als solche, sondern auch das Festbankett habe „dem Gedanken der Organisation“ gedient.³⁴¹ Ähnliches kann spätestens ab diesem Zeitpunkt (Festaktprogramme sind nicht für alle Delegiertenversammlungen seit der Verbandsgründung überliefert) unabhängig vom Veranstaltungsort der Delegiertenversammlungen geltend gemacht werden – Vertreter der lokalen und regionalen Eliten wurden stets zu den Festakten geladen.³⁴²

341 Als die Delegiertenversammlung 1907 erstmals seit dem „Musikertag“ wieder in Wien stattfand, organisierte der „Wiener Musikerbund“ ein großes „Festbankett“, bei dem sich eine Vielzahl an illustren Gästen einfand: „Hofkapellmeister Ziehrer, Eysler, Nedbal, Kirchl, Hans Maria Wallner, Prof. Wagner, Spörr, Gutheil, v. Zemlinski, Hofkapellmeister Gille, Baldreich, Dr. Jokl, Kapeller, Holzer, Prof. Pfleger, Direktor Eibenschütz [gemeint ist vermutlich der Kapellmeister und Theaterdirektor Siegmund Eibenschütz, 1856–1922], Antropp, Waldes, Ernst, der Sekretär der Wiener Philharmoniker Heinrich, die Sekretäre v. Bukovics, Steininger, Bolz-Feigl, Redakteur Dr. Herrenfeld, Dr. Scheu, Dr. Altschul, ferner zahlreiche Mitglieder von sämtlichen Theaterorchestern Wiens u. v. a.“ Einige der Gäste hielten außerdem Ansprachen: „[d]ie Herren Kapellmeister Spörr, Nedbal, Marggraf (München), Hofmusiker Heinrich Samet, letzterer auf die Presse. Redakteur Dr. Herrenfeld erwiderte im Namen der Presse, worauf der offizielle Teil der imposanten [...], in seiner Art einzigen Feier den Abschluß fand.“ OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116 f.

342 Der Festakt anlässlich der Delegiertenversammlung von 1909 in Karlsbad/Karlovy Vary bestand in einem Abendkonzert der Kurkapelle unter „Direktor Zeischka“, der ein nicht näher beschriebenes „ganz eigenes Programm zusammengestellt“ habe. Die Gästeliste des anschließenden „Kommers“ zeigt außerdem eine politische Note. Neben den Musikdirektoren Zeischka, Pleier, Eberhart und Metzker, dem Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Musikerverbands ([Ernst] Vogel), sowie dem Vorsitzenden

Erklärtes organisatorisches Ziel: Überregionalität

Bei den Verhandlungen des „Musikertags“ von 1895 verliehen die Delegierten gleich mehreren organisatorischen Anliegen Nachdruck. Eines der wichtigsten bestand in der Verständigung auf einen gezielten Ausbau der Organisation. Zu diesem Zweck brachte der „Musikerbund“ von den „auswärtigen Kollegen“ zunächst in Erfahrung, wie es um die Musik- und Musikerverhältnisse in den „Städten der Kronländer“ bestellt sei.³⁴³ Solche „Situationsberichte“ zum Stand des Musikbetriebs in den verschiedenen Städten und Regionen sollten fortan auch in den Delegiertenversammlungen einen zentralen Platz einnehmen: An ihnen richtete der OeUMV seine lokale und regionale Agitationsstrategie aus. Auch der Musikhistoriographie stehen in diesen Berichten übrigens wichtige Quellen zur Verfügung: In ihnen sind aufschlussreiche, ja mitunter elementare Hinweise über die jeweiligen regionalen Musikverhältnisse enthalten (weshalb ich auch für die nachfolgenden Kapitel immer wieder auf solche Berichte zurückgreife).

Nach Kenntnisnahme dieser Situationsberichte beschlossen die Delegierten des „Musikertags“ sowohl die Gründung eines „Oesterreichisch-ungarischen Musikerverbands“ sowie ihm angehörender „Localvereine“, und zwar „an allen Orten, wo dies thunlich“ sei.³⁴⁴ In einigen Städten, etwa in Salzburg, hatten solche Gründungen von Lokalvereinen bereits im Hinblick auf den „Musikertag“ stattgefunden.³⁴⁵ Vielerorts jedoch

der Musikervereinigung München (Markgraf) und „zahlreiche[n] Gäste[n] mit Damen“ fand sich beim Festakt auch der Landtags- und Reichsratsabgeordnete Rudolf Lössl ein. OeMZ, XVII/17, 24.4.1909, S. 128. Zu Lössl, einem Anhänger von Schönerers „Alldeutscher Vereinigung“ (vgl. Franz Adlgasser, Die Mitglieder der österreichischen Zentralparlamente 1848–1918. Konstituierender Reichstag 1848–1849; Reichsrat 1861–1918. Ein biographisches Lexikon, Teilband 1: A–L, Wien 2014, S. 727 f.), vgl. ausführlich Kap. 7. Und betreffend „Kapellmeister Metzker“: Gem. Protokoll der DV 1909 nicht Metzker, sondern Metzner; anders als die anderen am Festakt teilnehmenden Kapellmeister war Metzner nicht in Karlsbad, sondern in Preßnitz als Musikdirektor tätig (OeMZ, XVII/26, 26.6.1909, S. V).

Ähnlich auch der Festakt der Delegiertenversammlung von 1911 in Prag/Praha, bei dem eine dezidiert deutsche Codierung sowohl des Musikprogramms, als auch des Veranstaltungsorts und der eingeladenen Personen auffällt (vgl. auch Kap. 4). Die am Festakt teilnehmende Prominenz war zuvor schon bei der Eröffnung der Delegiertenversammlung zugegen. Es handelte sich um „Bezirkshauptmann Baron Prochazka, Referent für Musikangelegenheiten bei der böhm. Statthalterei, das Ehrenmitglied der Prager Musikervereinigung Herrn Dr. Gerhard v. Keußler, den Präsidenten des reichsdeutschen Musikerverbandes Herrn Vogel, Herrn Knüppel als Vertreter der Münchener Musikervereine und den Prager Anwalt des Verbandes Herrn Dr. Louis Geschmay“, außerdem den „Direktor der Prager Landesbühne Heinrich Teweles“. Der Festakt fand als „Festvorstellung zu Ehren“ des OeUMV „sowie zugunsten des Pensionsfonds für Chor und Orchester“ im dortigen „Deutschen Landestheater“ statt, wo Friedrich von Flotows Oper „Martha“ aufgeführt wurde. Ihr folgte eine nicht näher erläuterte „gesellige Zusammenkunft“ im „Spiegelsaale des Deutschen Hauses“ (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 121).

343 Vgl. Neues Wiener Journal, 12.4.1895, S. 4; Das Vaterland, 12.4.1895, S. 6 sowie Grazer Tagblatt, 12.4.1895, S. 12.

344 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 41–45, hier S. 41. Die Delegierten hießen ein dahingehend lautendes „vorgelegte[s] Statut [...] mit einigen unwesentlichen Aenderungen“ gut (OeMZ, III/8, 16.4.1895, S. 37).

345 OeMZ, III/6, 16.3.1895, S. 27.

bewirkte erst der Gründungsbeschluss der Versammlung entsprechende lokale und regionale Initiativen. In besonderer Weise davon beeindruckt zeigten sich die Delegierten aus Schlesien. Jener aus Witkowitz/Vítkovice berichtete etwa, dass dort „[s]eit unserer Rückkehr von dem Musikertage in Wien [...] sehr eifrig wegen Gründung eines Localvereines gearbeitet“ werde, und es bestehe „große Aussicht“, dass der Verein „binnen Kurzem weit über 100 Mitglieder“ zählen könnte.³⁴⁶ Ein interessantes Beispiel für die regional verankerte Überregionalität des Gründungsvorhabens liefert auch Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov. Der von dort entsandte Delegierte berief, kaum war er aus Wien zurück, zwecks Gründung eines lokalen Musikervereins eine Musikerversammlung ein. Als Versammlungsort wählte er aber nicht etwa Teplitz/Teplice selbst, sondern die Nebengemeinde Probstau/Proboštov: Offenbar beabsichtigte er nicht, einen bloß auf städtische Musiker_innen ausgerichteten Lokalverein zu etablieren, sondern strebte einen von Grund auf regionalen an. Die Versammlung folgte ihm darin und beschloss die Gründung eines Vereins mit Sitz in der Bergstadt Graupen/Krupka („als Vorort“). In seiner Gründungsphase umfasste der Verein „acht Musikcapellen“, die „durch 30 Musiker“ aus verschiedenen Orten aus der Umgebung von Teplitz/Teplice vertreten waren.³⁴⁷

Der Hauptgegner erhält Konturen – und sorgt für Zensur

Doch nicht nur was die Formierung einer überregional vernetzten Musiker_innenorganisation betraf, war der „Musikertag“ folgenreich. Denn seine Einberufung aktualisierte auch das alte Spannungsverhältnis zwischen (organisierten) Musiker_innen und den Behörden: Wie stets bei den Versammlungen des Musikerbunds ließen diese auch den „Musikertag“ überwachen. Am Nachmittag des ersten Verhandlungstages, so die OeMZ, sei „ein Regierungsvertreter behufs Revision der Einladungskarten“ erschienen, was zur Unterbrechung der Verhandlungen geführt habe.³⁴⁸ Wie weitreichend die behördlichen Maßnahmen waren, lässt sich daran ablesen, dass sowohl längere Passagen der Protokolle als auch der vollständige OeMZ-Leitartikel vom 1.6.1895, der über den „Musikertag“ berichtete, „confiscirt“ wurden.³⁴⁹ Doch der Grund für diese harsche

346 OeMZ, III/13, 1.7.1895, S. 63.

347 Die Gründungsversammlung wurde von 47 Musikern besucht. Folgende Kapellen wurden zudem als zukünftige Mitglieder des Vereins aufgeführt (woran sich die in ihm repräsentierte musikalische Sphäre recht gut einschätzen lässt): „Uhlík'sche Musik in Graupen: 18 bis 20 Mann, Schützencapelle Fr. Kleinekl in Mariaschein: 26 bis 30 Mann, Veteranencapelle W. Hause in Mariaschein: Vorläufig 5 Mann, Veteranencapelle Fr. Schlosser in Eichwald: 15 Mann, Capelle Ed. Hönig in Eichwald: 8 Mann, Capelle Fr. Langerin in Turn: 20 Mann, Veteranencapelle Biehnert in Soborten: Vorläufig 7 Mann. Außerdem treten noch einzelne Mitglieder der Schützencapelle Kroh in Teplitz bei“, (OeMZ, III/12, 15.6.1895, S. 61).

348 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44.

349 Die Titelseite der (erschiedenen) Ausgabe der OeMZ vom 16.5.1895 ist überschrieben mit: „Nach der Confiscation zweite Auflage“.

behördliche Intervention hatte sich gegenüber der 1870er und 1880er Jahre gewandelt. Es war nun nicht mehr die sozialistische Orientierung des „Musikerbundes“, die das staatliche Misstrauen gegen die Musiker_innenorganisation weckte, sondern vielmehr die vom „Musikertag“ betriebene Agitation gegen Militärkapellen. Die Versammlung beschloss eine Resolution gegen die „geschäftliche Thätigkeit“ von Militärmusikverbänden, die trotz zensierter OeMZ dank Berichten der Tagespresse im genauen Wortlaut vorliegt:

„Der erste österreichische Musikertag erklärt die geschäftliche Thätigkeit der Militärkapellen als ein an den Zivilmusikern begangenes dauerndes Unrecht und fordert die Musiker in ganz Oesterreich auf, mit allen ihnen zu Gebote stehenden gesetzlichen Mitteln gegen dieses Unrecht anzukämpfen und auf dessen Abstellung zu dringen. Ein Verbot der Theilung der Militärkapellen in mehrere Partien und eine Verfügung, wie sie vor Kurzem vom deutschen Kriegsminister erlassen wurde, wonach die Militärkapellen durch Unterbietung der bestehenden Tarifsätze für Musikgeschäfte den Zivilmusikern eine unwürdige Konkurrenz nicht mehr machen dürfen, ist zwar nicht das endgiltige [Z]iel der Wünsche des Musikertages, würde aber als Abschlagszahlung auf eine endliche Einstellung der geschäftlichen Thätigkeit der Militärkapellen gern akzeptirt.“³⁵⁰

Damit definierte die Versammlung ein Konfliktfeld, von dem die Aktivitäten der Musiker_innenorganisation über den gesamten Betrachtungszeitraum hinweg in mehrerer Hinsicht maßgeblich geprägt waren (vgl. Kap. 7).

Die organisatorische Gliederung des Verbands im Entwurf

Im Zusammenhang mit der Festlegung ihrer Ziele diskutierten die Delegierten aber auch darüber, wie eine zukünftige monarchieweit aktive Organisation zu strukturieren sei und über welche „Organe“ sie verfügen sollte. Dabei einigten sie sich auf ein zweiteiliges Leitungsgremium. Ein siebenköpfiges Präsidium sollte die operativen Geschäfte von Wien aus führen. Dieses bestand aus dem Präsidenten und dem Vize-Präsidenten sowie aus fünf weiteren Mitgliedern, und sie alle mussten „ihren ständigen Wohnsitz in Wien“ nehmen³⁵¹ (und dies, obschon der Verband in weiterer Folge noch während längerer Zeit über keine feste Verbandslokalität verfügen sollte: Erst 1903 wurde ein allgemein verfügbares Büro mit offizieller Adresse angemietet,³⁵² woran die sich all-

350 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5 f.

351 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44.

352 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. I. Wie aus einer im Mai 1908 in der OeMZ (XVI/19, 8.5.1908, S. 157) publizierten Übersiedlungsannonce ersichtlich wird, handelte es sich dabei um Räumlichkeiten in „Wien VII/3, Bernardgasse 35“, wo außer dem Wiener Verbandsverein gemäß dem Impressum der OeMZ auch deren „Redaction, Administration und Expedition“ untergebracht waren (für die Zeit davor wechselte die Zeitungsadresse – wiederum gemäß den Impressen – öfters). Frank zufolge handelte es sich um

mählich verfestigende Institutionalität der Organisation ablesbar wird, die auch von einem deutlichen Anstieg des Verwaltungsaufwands begleitet war³⁵³). Eine bestimmte Anzahl von Mitgliedern „auswärtiger Verbandsvereine“ wurden außerdem einem „Central-Ausschuss“ zugeordnet. Dieser stellte eine Erweiterung des Präsidiums dar und diente dem Zweck, ein regionales Gegengewicht zu Wiens Zentralposition zu bilden,³⁵⁴ obschon das Präsidium statutarisch als operativer „Centralpunkt“ definiert war.³⁵⁵ Dem „Central-Ausschuss“ oblag es, „in solchen Fällen eine Entscheidung zu

eine „aus 3 Zimmern und 3 oder 4 Nebenräumen bestehende Wohnung“, wobei der größte Raum als Stellenvermittlungsbüro, ein Zimmer als Redaktion und ein weiterer Raum als Zimmer des Präsidiums genutzt wurde, während der „Wiener Musikerbund“ die Nebenräume belegte und sich zur Hälfte an den Mietkosten beteiligte. Nachdem der OeUMV 1908 (vermutlich aufgrund der zwischenzeitlichen Abspaltung des „Musikerbunds“ vom Verband, vgl. Kap. 4) ein neues Domizil in Wien VI/1 (Kaunitzgasse 33, „Mezzanin [beim Apollotheater]“) bezogen hatte (OeMZ, XVI/19, 8.5.1908, S. 157), regte sich einige Jahre später neuerlich ein vieldiskutiertes Umzugsbedürfnis, an dem sich wiederum die fortgeschrittene Institutionalität der Musiker_innenorganisation ablesen lässt: Die Kontrollkommission des OeUMV beanstandete gegenüber den Delegierten 1913 – und zwar einhergehend mit einem Beschluss, den administrativen Apparat der Organisation aufgrund des massiv angestiegenen Verwaltungsaufwands deutlich auszubauen. Aus Vorstößen der „Kontrollkommission“, wonach der Verband nicht nur größerer, sondern auch repräsentativerer Räume bedürfe, folgten die Delegierten zwar aus finanziellen Gründen nicht. Immerhin konnte die „Kontrollkommission“ aber die Anbringung von „Firmen Tafeln“ am Haus des Verbandsbüros durchsetzen, die von den Delegierten forderte: „Darum heraus aus dieser Verborgenheit!“ (OeMZ, XXI/19, 10.5.1913, S. X).

353 Dies vor allem auch vor dem Hintergrund der massiv angestiegenen Mitgliederzahlen, was sich auch auf den administrativen Apparat auswirkte. So berieten die Delegierten 1913 darüber, dass im Präsidialbüro neben dem Präsidenten und dem Vizepräsidenten künftig ein „Buchhalter, Kassier, Stellenvermittler, Redakteur und Administrator, ein Komptoirist (eventuell Komptoiristin) und ein Bureaudiener“ anzustellen seien (wobei deren Monatsgehälter folgendermaßen festgelegt wurden: Kassier: K 80; Buchhalter: K 100; Redakteur: K 120; Administrator: K 90; Hilfsbeamter: K 90; Expedient: K 100. Der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung sollte außerdem jährlich mit K 2000 entschädigt werden), OeMZ, XXI/19 (1913), S. X. – Ein vergleichender Blick auf die Präsidiumsberichte bei den Delegiertenversammlungen macht die gesteigerte Nachfrage nach mehr Verwaltungspersonal nachvollziehbar. Der Bericht von 1900 nennt 24 ordentliche sowie 3 außerordentliche Präsidiumssitzungen, bzw. „ca. 750 Stück“ verschickte Briefe und sechs „Eingaben und Anzeigen wegen Ueberschreitung der Vorschriften durch Militärkapellen“ (OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. II). Demgegenüber waren 12 Jahre später zur „Erledigung der laufenden Angelegenheiten“ 60 Sitzungen – „(8 mehr als in der vorherigen Periode)“ – notwendig (OeMZ, XXI/10, 8.3.1913, S. 89), während die „mitunter nicht leicht auszuführende Verbandskorrespondenz“ mit „3400 Briefe und Eingaben“ beziffert wurde (OeMZ, XXI/10, 8.3.1913, S. 94).

354 Die Bestimmung des Kräfteverhältnisses innerhalb dieses erweiterten Leitungsgremiums verlief naheliegenderweise nicht konfliktfrei. Während ein Wiener Vertreter vorschlug, sechs Mitglieder aus auswärtigen Lokalvereinen in die Verbandsleitung zu wählen, hielt der Delegierte aus Witkowitz/Vitkovice dagegen und betonte, es müssten sieben sein, „um nicht die Majorität in Wien zu lassen“ – eine Auffassung, die sich schließlich durchsetzte (OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44).

355 Diese und die weiteren Angaben des Abschnitts gemäß WStLA, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920 [Österreichisch-(ungarisch)er Musikerverband], Statut des Oesterr.-ungar. Musiker-Verbandes [1895].

treffen [...], wo das Präsidium nicht selbstständig entscheiden mag, oder wo ein Mitglied des Verbandes sich mit den ihn betreffenden Beschlüssen des Präsidiums nicht einverstanden erklärt“.³⁵⁶ Zunächst ging es jedoch um die detaillierte Ausarbeitung der Verbandsstatuten, die von einem „Comité“ besorgt wurde, in dem Vertreter der Regionen gegenüber jenen Wiens interessanterweise die Mehrheit innehatten: Zu den fünf Wiener Vertretern gesellten sich „für die Provinzen“ insgesamt sieben, je einer aus Graz, Reichenberg/Liberec, Salzburg, Preßburg/Pozsony/Prešporok, Bielitz-Biala/Biłsko-Bělá/Bielsko-Biała, Linz und Witkowitz/Vítkovice.³⁵⁷

Josef Scheu hatte jedoch bereits Vorarbeit geleistet. Beim „Musikertag“ präsentierte er einen Statutenentwurf, den er erklärtermaßen dem „revidirten Statut des Deutschen Musikerverbandes nachgebildet“, jedoch „unseren Verhältnissen angepasst“ habe: „Er ist sozusagen einfach aus dem Deutschen in's Oesterreichische transponirt worden,“³⁵⁸ was auch das vom „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ implementierte System der Lokalvereine miteinschloss.³⁵⁹ Von einem solchen System war auch Scheus Konzept geprägt: Lokale Vereine sollten demzufolge nicht als Zweigvereine des „Wiener Musikerbundes“, sondern als eigenständige Lokalvereine im partnerschaftlichen Verbund existieren. Bedenken gegen eine allzu offensichtliche Wiener Dominanz der Organisation sollten damit von vornherein zerstreut werden. Lokalvereine, so hob Scheu hervor, würden sich zweifellos „leichter dazu bereit finden“ lassen, einem Verband beizutreten, wenn sie Beiträge für eine „eigene Verbandskasse mit selbstständiger Verwaltung“ leisteten, als wenn sie diese an den „Wiener Musikerbund“ abzuliefern hätten. Deshalb dürfe auch die inhaltliche Ausrichtung des „Wiener Musikerbundes“ nicht einfach auf die Lokalvereine übertragen werden, sondern sei an die jeweiligen regionalen Verhältnisse anzupassen:³⁶⁰ „Jeder kann sich häuslich einrichten, wie es ihm

356 WStLA, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920 [Österreichisch-(ungarisch)er Musiker-Verband], Statut des Oesterr.-ungar. Musiker-Verbandes 1909, (§ 21, Abs. 1, sowie § 20 c). Nach der Konstituierung des OeUMV kamen weitere Funktionseinheiten dazu, etwa eine fünfköpfige „Zeitungskommission“, der die „Aufsicht über das gesamte Zeitungsgebaren“ oblag (§ 23), und außerdem eine aus vier Mitgliedern bestehende „Kontrollkommission“, die Kasse, die Bücher und Belege der Kassen [...] zu prüfen“ hatte (§ 24).

357 Vgl. OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 49.

358 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 42. Umso enttäuschter zeigte sich Scheu darüber, dass ihr „Bruderorgan“, die „Deutsche Musiker-Zeitung“, über den „Musikertag“ „mit keinem Worte Erwähnung gethan“ habe. – Die Orientierung am deutschen Vorbild ging jedoch so weit, dass Vertreter des „Wiener Musikerbundes“ vorschlugen, die Höhe der Mitgliederbeiträge „wie in Deutschland“ zu gestalten und nur die Währung zu ändern („die Beiträge in Kronen, wie in Deutschland mit Mark zu bestimmen“: „3 Kronen Einschreibgebühr und 1 Krone Jahresbeitrag“). Den Delegierten erschien dies „in Anbetracht der Verhältnisse in Oesterreich“ jedoch zu hoch. Sie setzten sowohl das „Eintrittsgeld“ als auch den Jahresbeitrag auf je eine Krone fest, OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 43.

359 Vgl. auch Rempé, Kunst, S. 73–75.

360 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 43.

am besten paßt“, während der Verband „nur das Band“ zwischen den Vereinen herstelle – damit fand Scheu den Zuspruch der Delegierten des „Musikertages“.³⁶¹

Die Delegiertenversammlungen des OeUMV: Funktionsweise, Struktur und musikhistoriographische Bedeutung

Die Delegiertenversammlungen verliehen der regionalen Struktur des OeUMV seit dessen Gründung in besonderer Weise Sichtbarkeit. Die OeMZ bezeichnete sie mitunter auch als „Musikerparlamente“,³⁶² und als solche waren sie gewissermaßen eine institutionalisierte Fortführung des „Musikertags“. Ordnungsgemäß fanden sie in periodischen Abständen von zwei Jahren statt. In der Praxis allerdings kamen die Delegierten – die stets aus den Reihen der männlichen Verbandsmitglieder rekrutiert wurden, die Teilnahme von Musikerinnen ist für keine der hier diskutierten Versammlungen erwähnt – mitunter auch in jährlichen Abständen zusammen. Dieses „Musikerparlament“ verfügte über keinen festen Sitz, sondern tagte an jeweils wechselnden Orten (und stets in Gasthäusern).³⁶³ Für die Ortswahl spielten einerseits praktische Überlegungen wie eine möglichst gute Erreichbarkeit und nicht zu lange Reisezeit für die Mehrheit der Delegierten eine Rolle, andererseits achtete das Präsidium aber auch auf die regional vorherrschenden politischen Verhältnisse von infrage kommenden Orten: 1903 schlug das Präsidium vor, die kommende Delegiertenversammlung „entweder in Böhmen oder in Tirol“ abzuhalten, warnte zugleich aber nachdrücklich vor Böhmen, das „wegen der nationalen Streitigkeiten ein sehr gefährlicher Boden“ sei, woraufhin sich die Versammlung auf Meran einigte.³⁶⁴ Dennoch ist für sämtliche Delegiertenversammlungen zu beobachten, dass viele Verbandsvereine keine Delegierten entsandten. Das Fernbleiben wurde zumeist mit allzu hohen Reise- und Übernachtungskosten begründet.³⁶⁵

361 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 43.

362 OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 65.

363 Die Delegiertenversammlungen fanden zwischen 1895 und 1913 an folgenden Orten statt: Wien (1895 u. 1907), Salzburg (1897), Graz (1899), Linz (1900), Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov (1901), Brünn/Brno (1902), Baden (1903 u. 1913), Meran (1905), Karlsbad/Karlovy Vary (1909), sowie Prag/Praha (1911).

364 OeMZ, XII/1 (1904), S. XVII.

365 Vgl. etwa OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55. 1900 gelangte etwa ein Antrag vor die Delegiertenversammlung, der forderte, dass „Verbandsvereine, welche über 20, jedoch weniger als 50 Mitglieder zählen“, gemeinschaftlich mit „einem anderen solchen Verein“ einen Delegierten entsenden sollten; hätten diese Vereine jedoch keine Vereinbarung getroffen, so seien sie verpflichtet, einen Delegierten zu entsenden. Aufschlussreich ist die Begründung: Offenbar kam es öfters vor, dass Verbandsvereine von sich aus darauf verzichteten, Delegierte zu entsenden, was sie in der Regel mit einem „zu geringen Cassastand“ entschuldigten – der Antrag sah deshalb vor, dass in prekären finanziellen Situationen die Diäten für Delegierten „durch Sammlung aufzubringen“ seien. Allerdings erkannte das Präsidium bei diesem Antrag eine Unvereinbarkeit mit den Statuten und wies ihn als „unzulässig“ ab.

Hinzu kam der zeitliche Reiseaufwand. So ist beispielsweise für den gesamten Untersuchungszeitraum keine Teilnahme von Delegierten aus Galizien überliefert, obschon in Lemberg/Lwów/Lwiw seit 1904 ein Verbandsverein bestand. Ein finanzielles Entgegenkommen der Delegierten (etwa in Form einer Reisekostenunterstützung) gegenüber den (wenigen) an der östlichen Peripherie der Monarchie angesiedelten Vereinen lässt sich nicht nachweisen. Zugleich stießen Bestrebungen, Wien überhaupt als Tagungsort zu fixieren, nicht nur bei der Mehrzahl der Delegierten, sondern auch beim Präsidium durchwegs auf Ablehnung. Und dies nicht nur aus Gründen der Gleichberechtigung, sondern auch aufgrund der „agitatorische[n] Bedeutung“, die den Versammlungen in den jeweiligen Tagungsorten zugesprochen wurde: Durch die Anwesenheit der Verbandsdelegierten könne, so die OeMZ, auch lokal sichtbar gemacht werden, welche Arbeit der OeUMV leiste.³⁶⁶ Tatsächlich wurden Delegiertenversammlungen gelegentlich zu handfesten agitatorischen Manifestationen, auch wenn zumeist penibel darauf geachtet wurde, zumindest im Rahmen der offiziellen Verhandlungszeiten den gesetzlichen Boden nicht zu verlassen, was mitunter einen kreativen Umgang mit statutarisch bedingten Begrenzungen der Handlungsspielräume erforderte. Heikle Diskussionen, etwa über „Musikerstreiks“, wurden aus der Delegiertenversammlung ausgegliedert und stattdessen im Rahmen von „Freien Musikerversammlungen“ geführt. Diese wurden zwischen die offiziellen Versammlungsblöcke geschoben und vermochten nicht selten eine beträchtliche (und durchwegs beabsichtigte) mediale Aufmerksamkeit zu erregen, ohne dass die Delegierten Gefahr liefen, die Statuten zu überschreiten und damit womöglich polizeiliche Maßnahmen zu provozieren.³⁶⁷ Fehlten bei Delegiertenversammlungen solche agitatorischen Einschübe, hatte es der OeUMV mitunter zwar schwer, von der Tagespresse wahrgenommen zu werden.³⁶⁸ Dennoch versuchte die Verbandsleitung in der Regel, einen reibungslosen Versammlungsverlauf zu gewährleisten, was auch bedeutete, allzu pointierte Stellungnahmen oder statutenwidrige Anträge von Delegierten von vornherein zu unterbinden. Der Aktionsradius der einzelnen Delegierten war somit beschränkt, auch wenn das Präsidium festhielt, es sei „zweifelloso Recht der Verbandsmitglieder“, selbstständig und allenfalls auch gegen „die Willensmeinung ihrer Vereinsleitungen“ Anträge bei der Delegiertenversammlung einzubringen.³⁶⁹ Wortmeldungen und Vorstöße einzelner Delegierter mussten somit zumindest theoretisch nicht zwingend die Ansicht der Verbandsvereine repräsentieren (was sich vor allem dann zeigte, wenn mehrere Delegierte einer Stadt/Region gleichzeitig an der Versammlung teilnahmen und sich mit unterschiedlichen Positionen zu Wort

366 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VII.

367 Vgl. etwa OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124.

368 So beschwerte sich die Redaktion der OeMZ 1905 über mangelndes Interesse der Tagespresse – bloß die regionalen Zeitungen (in diesem Fall jene Merans) hätten über die Delegiertenversammlung berichtet (OeMZ, XIII/18, 5.5.1905, S. 107).

369 OeMZ, V/17, 1.9.1897, S. 99.

meldeten).³⁷⁰ Erschwert wurde dies allerdings durch das Prozedere, welches die Anträge zu durchlaufen hatten. Sie konnten nur „im Wege der Vereinsvorstände“ eingebracht werden, um diesen Gelegenheit für eine Stellungnahme zu geben. Hatten sie diese Hürde passiert, ging es darum, sie in der Versammlung möglichst prägnant zu präsentieren, da die Geschäftsordnung eine Beschränkung der Redezeit der Delegierten auf 10 Minuten vorsah und das Wort von derselben Person pro Tagesordnungspunkt außerdem höchstens zweimal (bzw. ab 1900 dreimal) ergriffen werden durfte.³⁷¹ Hinzu kam, dass sich der Vertretungsanspruch der einzelnen Verbandsvereine an deren jeweiliger Mitgliederstärke bemaß, was zu einem massiven Übergewicht zugunsten Wiens führte, wie an der nachfolgenden Tabelle der Stimmenverhältnisse der Delegiertenversammlung von 1900 exemplarisch ersichtlich wird.³⁷²

Tabelle 3: Stimmenverhältnis bei der Delegiertenversammlung von 1900³⁷³

Verbandsverein	Mitgliederzahl	Stimmenanzahl in der Delegiertenversammlung
Wiener Musikerbund	521	10 (5 Delegierte mit je 2 Stimmen)
Bielitz-Biala	34	1
Brünner Musikerbund		1
Grazer Musikerbund	103	2 (1 Del. mit 2 Stimmen)
Salzburger Musikerverein		1
Erster internationaler mährisch-schlesischer Musikerverein in Witkowitz	131	2 (1 Del. mit 2 Stimmen)
Localverein Linz	62	1
Bozen	28	1
Innsbruck	26	1
Badener Musikerverein	154	3 (3 Del. mit je 1 Stimme)
Teplitz-Schönau	32	1
Cilli	–	–
Karlsbad	89	1
Meran	28	1

370 Vereinzelt finden sich deutliche Hinweise auf individuelle Ansichten von Delegierten, etwa 1897 bei der Debatte zur geplanten Einführung einer Witwen- und Waisenkasse für Musiker_innen, als mehrere Delegierte betonten, von ihren Vereinen keinen Auftrag bzw. kein Mandat erhalten zu haben, persönlich aber für oder gegen die Gründung einer solchen Kasse zu sein – und dann auch dementsprechend abstimmten (OeMZ, V/13, 1.7.1897, S. 75).

371 OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. I.

372 Für die Stimmenverhältnisse späterer Delegiertenversammlungen vgl. etwa OeMZ, XVII/24, 12.6.1909, S. I, sowie OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. I.

373 OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. II. Die Vereinsbezeichnungen sind wörtlich aus dem Protokoll übernommen. Für Brünn/Brno, Salzburg und Cilli/Celje weist die Tabelle der OeMZ keine Mitgliederzahlen aus.

Dass ein derart deutlicher Wiener Vertretungsüberhang immer wieder zu (mitunter äußerst aggressiv ausgetragenen) Diskussionen führte, ist weder erstaunlich noch besonders brisant. Was mir daran aber interessant erscheint, sind die Spuren, die solche Diskussionen zu legen vermögen: Anhand der Delegiertenversammlungen (d. h. an ihrer Protokollierung) werden vielfältige, von organisierten Musiker_innen selbst vollzogene Binnendifferenzierungen sichtbar, an denen sich Gruppenbildungen innerhalb der Musiker_innenorganisation beobachten lassen (worauf auch in den folgenden Kapiteln immer wieder zurückzukommen ist). Übertragen auf das hier relevante (Spannungs-)Verhältnis zwischen Musikern aus Wien und solchen aus der „Provinz“ lässt sich beobachten, dass erstere gerade aufgrund ihrer dominanten Stellung innerhalb des Verbands bald in eine defensive Position gerieten. Mit Blick auf die Delegiertenversammlung von 1901 etwa sprach OeMZ von einer „Sonderstellung der Provinzdelegierten [sic] dem Wiener Musikerbunde gegenüber“: Diese hätten „mit Ausschluß desselben“ eigene Zusammenkünfte abgehalten, und dies, wie ein Präsidiumsmitglied betonte, obwohl der „Wiener Musikerbund“ seit der Gründung des OeUMV „mehr als 42 Procent der Gesamteinzahlung sämtlicher Verbandsvereine während dieser Zeit“ geleistet habe.³⁷⁴ Ein weiterer Delegierter aus Wien beklagte, die Wiener seien „von allem Anbeginn an isolirt“ gewesen und belächelt worden, wann immer sie in der Versammlung das Wort ergriffen hätten. Demgegenüber äußerte sich der (aus Schlesien stammende) Verbandspräsident selbstkritisch und erkannte im Verhalten der „Provinzler“ eine Retourkutsche: Bei der letzten Delegiertenversammlung seien die „Provinzkollegen“ von den Wienern „majorisiert“ worden, während es dieses Mal eben umgekehrt gewesen sei.³⁷⁵ Dennoch sah sich der „Wiener Musikerbund“ zu einer Resolution veranlasst, in der einerseits versichert wurde, die Wiener fühlten sich mit „den Collegen gleich und ebenbürtig“, zumal man „unter denselben Uebeln“ leide und dieselben Ziele vor Augen habe, denen man „auf ein und demselben Wege“ zustrebe. Andererseits beinhaltete die Resolution des „Musikerbunds“ aber auch die Beschwerde, die „Provinzkollegen“ würden die „Wiener Musiker“ beiseiteschieben und sie als Musiker zweifelhafter Qualität, als Kollegen zweiter Klasse betrachten.³⁷⁶ Doch auch wenn die Redaktion der OeMZ weniger zimperlich nachdoppelte und feststellte, bei den Vertretern auswärtiger Verbandsvereine sei leider „nicht die geistige Potenz vorhanden, um das auszuführen, was wir beschlossen haben“, während sie über die Mitglieder ihrer Vereine ohnehin „keine Macht“ hätten, weshalb „die schönsten Ideen“ dort oft „auf steinigem Boden“ fielen,³⁷⁷ zeigt diese Debatte wenn nicht eine Umkehr des Kräfteverhältnisses, so zumindest dessen Destabilisierung an. Denn so naheliegend

374 OeMZ, IX/19, 3.5.1901, S. 79. Besagtes Präsidiumsmitglied (Schrecker) nannte die Gesamtsumme von K 10.908,68.

375 OeMZ, IX/19, 3.5.1901, S. 79.

376 OeMZ, IX/19, 3.5.1901, S. 79.

377 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. IV.

es auf den ersten Blick erscheinen mag, den Wiener Vertretungsüberhang bei den Delegiertenversammlungen sowie die den Präsidiumsmitgliedern statutarisch auferlegte Wien-Zentrierung mit dem Verweis auf eine unverbrüchliche Hierarchie zwischen Zentrum und Peripherie³⁷⁸ zu erklären, muss die Existenz einer solchen angesichts der hier angeführten Debattenbeiträge letztlich in Zweifel gezogen werden. Insofern liefern diese Debatten nützliche Anhaltspunkte für eine auch nach soziogeographischen Gesichtspunkten ausdifferenzierte Auslotung der organisatorischen Praxis der Musiker_innen.³⁷⁹

Versammlungsprotokolle und Verbandszeitung: Methodische Anmerkungen zu zwei Leitquellen im Kontext ihrer Entstehungsgeschichte und zeitgenössischen Funktionsweise

Protokolle der Delegierten- und Vereinsversammlungen –
heuristischer Glücksfall und historiographische Herausforderung

Die Delegiertenversammlungen sind anhand verschiedener überlieferter Textsorten historiographisch erfassbar. Zum einen sind dies die *Anträge*, die im Vorfeld der Versammlungen von der OeMZ über mehrere, oft viele Ausgaben hinweg publiziert wurden. Zum anderen sind es aber vor allem auch die *Berichte* über die Versammlungen, und zwar sowohl die *Übersichtsberichte* zum Versammlungsverlauf und zu den wichtigsten Entscheidungen, als auch das ausführliche *Versammlungsprotokoll*, das zumeist über

378 Für eine theoretische Reflexion – und gründliche Infragestellung – der Anwendung dieses Paradigmas auf die Verhältnisse in der späten Habsburgermonarchie vgl. Endre Hárs/Wolfgang Müller-Funk/Ursula Reber/Clemens Ruthner, Zentren peripher. Vorüberlegungen zu einer Denkfigur, in: dies. (Hrsg.), Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn, Tübingen 2006, S. 1–17.

379 So ist gegen Ende des Untersuchungszeitraums hin (und damit im Stadium einer fortgeschrittenen Institutionalisierung der Organisation) gerade auch aufgrund von Protokollen der Delegiertenversammlungen zu beobachten, dass die Akzeptanz gegenüber einem größeren Einfluss Wiens allmählich anstieg. Als sich die Wiener Vertreter 1913 darüber beklagten, sie würden als mit Abstand größter Verein des Verbandes, dem 70 Prozent der Verbandsmitglieder angehörten und der „nahezu 50 % der Verbandskosten“ leistete, nach wie vor von den „Provinzvereinen“ majorisiert, stimmte die Mehrheit der Delegierten für eine beträchtliche Aufstockung des Wiener Stimmenanteils bei den Delegiertenversammlungen. Die Wiener Delegierten beantragten, die inzwischen eingeführte Beschränkung der Höchstzahl von 15 Delegierten müsse wegfallen, da einem Verein so viele Delegiertenstimmen zustünden, wie es seiner Mitgliederzahl entspreche (an sich stand den Vereinen pro 50 Mitglieder ein Delegierter zu). Trotz der Warnungen einiger Delegierter, die Verbandsvereine würden dann bald von Wien „majorisiert“ werden, stimmte die Mehrheit der Delegierten dem Antrag zu. Wien selbst forderte daraufhin, dass ein Verein bei der Delegiertenversammlung nicht mehr als die Hälfte der Anzahl aller anwesenden Delegierten einnehmen dürfe und dass bei Abstimmungen ein „mit gleicher Stimmenanzahl (pro und contra) votierter Antrag als abgelehnt“ zu gelten habe – der Antrag wurde „einstimmig“ angenommen (OeMZ, XXI/20, 17.5.1913, S. XV f.).

viele Ausgaben hinweg in der OeMZ publiziert wurde und in dem die einzelnen Redebeiträge der Debatten detailliert wiedergegeben wurden.³⁸⁰ Diese verschiedenen Textsorten und die von ihnen repräsentierten medialen Ebenen bedienen dabei unterschiedliche Erkenntnisformate. Bei Versammlungen gefasste Beschlüsse, die in den Kurzbeschreibungen der Überblicksartikel aufgeführt wurden, repräsentierten Mehrheitspositionen, wie sie auch in redaktionellen Beiträgen der OeMZ oder aber in Berichten von Tageszeitungen zu finden sind. Die im Vorfeld der Versammlungen in der OeMZ publizierten Anträge hingegen, die zumeist mit ausführlichen Begründungen versehen waren, vermitteln ein differenzierteres Bild des Meinungsspektrums. Und daraus lassen sich auch Einblicke in einen nach regionalen Schwerpunkten strukturierbaren historischen Diskurs zum öffentlichen Musikbetrieb der Habsburgermonarchie (oder zumindest ihrer österreichischen Hälfte) gewinnen, mit der Besonderheit von historiographisch bisher wenig beachteten Perspektiven von Musiker_innen auf ebendiesen. Die Anträge sind somit von heuristischem Interesse, und zwar auch deshalb, weil anhand der Protokolle immer wieder zu beobachten ist, dass Anträge auch einfach deshalb gestellt wurden, um einen bestimmten Gegenstand diskutieren zu können. Erschien das Thema den Antragstellern ausreichend diskutiert, so zogen sie den Antrag öfters wieder zurück.³⁸¹ Das Präsidium verfügte ab 1907 jedoch über ein „Zensurrecht“, um allzu ausufernde Antragsstellungen eindämmen zu können, auch wenn die Delegiertenversammlung stets die Möglichkeit hatte, solche Zensurenentscheide wieder aufzuheben.³⁸²

Während die publizierten Anträge auch über Begehrlichkeiten von Musiker_innen berichten, denen letztlich kein Umsetzungserfolg beschieden war, werden Ausdifferenzierungs- und Positionierungsprozesse erst durch die Debatten selbst näher beschreibbar. Dabei repräsentieren marginale und unterlegene Stimmen die von Musiker_innen auf den Musikbetrieb projizierten Perspektiven nicht weniger als mehrheitsfähige, dominierende. In ihrer Pluralität vermögen sie ein umfassendes Bild der Beschaffenheit musikalischer Arbeitsformen im öffentlich-kommerziellen Musikbetrieb zu vermitteln. Delegiertenversammlungen stellen zwar nur einen kleinen Ausschnitt der vielfältigen Auseinandersetzungen dar, wie sie unter organisierten (ebenso wie unter nichtorganisierten) Musiker_innen jederzeit und überall stattgefun-

380 Einige Versammlungsprotokolle wurden allerdings als Separatdrucke veröffentlicht, auf die ich bisher nicht zugreifen konnte: Dies betrifft die Jahre 1901, 1905 und 1911. Auf die Publikation des Protokolls der Delegiertenversammlung von 1899 wurde überhaupt verzichtet, wie aus einer im Präsidiumsbericht zuhanden der Delegiertenversammlung von 1900 erwähnten Beschwerde des Verbandsvereins Baden hervorgeht, vgl. OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. III.

381 Der Verbandsfunktionär Georg machte dies an einer Delegiertenversammlung von 1903 folgendermaßen deutlich: „Die Sache ist jetzt genug erörtert. Ich ziehe den Antrag zurück.“ OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XI.

382 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124.

den haben dürften. Jene der Versammlungen aber sind (mehrheitlich) dokumentiert³⁸³ und damit historiographisch problemlos zugänglich, auch wenn dabei zu bedenken ist, dass es sich bei Teilnehmern von Delegiertenversammlungen um Angehörige einer lokalen oder regionalen Musikerelite handelte. Außerdem rief die Redesituation bei einer Delegiertenversammlung höchstwahrscheinlich auch ein anderes Gesprächsverhalten hervor als dies bei informelleren Zusammenkünften von Musiker_innen der Fall gewesen sein dürfte, zumal auch die Anwesenheit von Presse- und Behördenvertretern eine außergewöhnliche Gesprächssituation darstellte. Allerdings fanden die Versammlungen stets in Wirtshäusern oder Hotels statt, und damit in einer gastronomischen Umgebung, die von jener der inoffizielleren Zusammenkünfte wohl höchstens geringfügig abwich – nicht nur was die Lokalität selbst, sondern auch die Konsumationsoptionen und -praktiken betraf. Die immer wieder protokollierte Unruhe bei bestimmten Redebeiträgen, etwa durch Zwischenrufe, aber auch die teilweise äußerst harschen und angriffslustigen Formulierungen in den Wortmeldungen selbst verweisen auf einen mitunter lebhaften Verlauf der Versammlungen, die sich häufig bis weit nach Mitternacht hinzogen und vermutlich vielfach von größeren Mengen an alkoholischen Getränken begleitet gewesen sein dürften; der sachlich-offizielle Charakter, der den Anlässen an sich zukam, hielt sich in der Praxis somit wohl selten die ganze Versammlung hindurch aufrecht.

383 Nicht von jeder Delegiertenversammlung ist ein Protokoll überliefert, und gelegentlich wurden Protokolle auch unvollständig publiziert bzw. sind sie in den verfügbaren Ausgaben der OeMZ nicht vollständig erhalten geblieben. So jenes von 1900: Es endet in OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXVIII, mitten im Satz eines Beitrags zur Debatte um die Erscheinungsweise des Verbandsorgans. Eine Fortsetzung findet sich in den folgenden Ausgaben nicht. Für die Delegiertenversammlung von 1901 in Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov ist gar kein Protokoll überliefert, doch immerhin publizierte die OeMZ einige Übersichtsberichte zu den Verhandlungen: Das stenographische Protokoll, so ist dem entsprechenden Übersichtsartikel zur Versammlung zu entnehmen, werde „im Druck“ erscheinen (OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 65). Auch die Delegiertenversammlung von 1905, die in Meran stattfand, ist nur über kürzere zusammenfassende Artikel in der OeMZ überliefert; das Protokoll dazu wurde nicht in der OeMZ, sondern als Extradruck publiziert, wie eine Anzeige in der OeMZ vom 18.8.1905 verrät: „Das Protokoll der Delegiertenversammlung in Meran ist erschienen. Preis desselben 50 Heller. Bestellungen übernimmt die Administration der ‚Oesterreichisch-ungarischen Musiker-Zeitung‘“ (OeMZ, XIII/33, 18.8.1905, S. 203). Ein solches Exemplar des Protokolls war mir bisher nicht zugänglich. Auch jenes der Delegiertenversammlung von 1907 erschien „wieder in Broschürenform“ (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 115). 1909 wich der OeUMV dann aber wieder von der Herausgabe einer Protokollbroschüre ab: Sie verursache nur hohe Kosten, gekauft und gelesen werde sie jedoch selten. Das Präsidium beantragte daher, das Protokoll „in Auszugsform“ der OeMZ beizulegen. Außerdem soll „wegen der hohen Kosten“ von einer stenographischen Protokollaufnahme Abstand genommen werden. Der Antrag wurde angenommen (OeMZ, XVII/24, 12.6.1909, S. II). Gelegentlich findet sich in den Protokollen auch ein Hinweis auf bewusstes Aussetzen der Protokollführung – so im Bericht über die Delegiertenversammlung von 1911, in dem erwähnt wurde, dass eine „Nachtsitzung [...] vertraulichen Angelegenheiten gewidmet“ gewesen sei (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123).

Auch wenn Protokolle wie kaum eine andere historische Quellensorte Einblicke in Diskussionsverläufe bei bestimmten Gruppen vermitteln, hängt ihre Aussagekraft letztlich von der Protokollführungspraxis ab: Während bloße Beschluss- bzw. Ergebnisprotokolle keinerlei Hinweise über den Prozess der Meinungsbildung liefern und somit eher dem Typus der „Urkunde“ zuzurechnen sind, vermitteln Verlaufsprotokolle Prozesse der Entscheidungsfindung und werden deshalb medientypologisch auch als Transkriptionen verstanden.³⁸⁴ Daran zeigt sich nicht zuletzt auch die Machtposition der protokollierenden Person, der eine zentrale Kontroll- und Legitimationsfunktion zukommt: Ihre Anwesenheit gewährleistet die Rechtsgültigkeit einer Versammlung, während der Kontrollaspekt unter anderem darin besteht, dass die Transkription der Versammlung auch von geltendem Recht abweichende Positionen und Entscheidungen protokolliert, wobei die Pflicht der Protokollgenehmigung durch die Versammelten zugleich eine Machtbeschneidung der Protokollführung bedeutet. Die Macht der Protokollführung ist aber auch in historiographischer Hinsicht relevant, denn von ihr hängt es ab, welche Inhalte in welcher Form überliefert werden.³⁸⁵ Die Literaturwissenschaftler Michael Niehaus und Hans-Walter Schmidt-Hannisa sehen die „grundlegende Funktion“ des „Protokolls“, als Textsorte, darin, „nach festgelegten Selektionskriterien ausgewählte Ereignisse in schriftliche und verbindliche Form zu überführen,“ wobei dem Festgehaltenen der „Status einer institutionell produzierten oder verbürgten Wahrheit“ zukomme.³⁸⁶ Dieser „Wahrheitsanspruch“ führt für die jeweiligen Institutionen jedoch auch zu einer hohen Verletzlichkeit. Wie sich an der Zensur des Protokolls der Debatten beim „Musikertag“ zeigte, können sich ausführliche Protokolle mitunter äußerst nachteilig auf die entsprechende Institution auswirken. Denn so wie präzise Protokolle der historischen Forschung Details von Gesprächsverläufen zur Verfügung zu stellen vermögen, bildeten sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung eine ebenso willkommene Informationsquelle auch für Ämter oder polizeiliche Einrichtungen. Doch nicht nur deshalb sorgte die Frage nach der Art und Weise, wie ein Protokoll genau zu führen und zu publizieren sei, auch unter den Delegierten des OeUMV immer wieder für Diskussionen. So beantragten 1900 gleich mehrere von ihnen, die Ausführlichkeit von Protokollen zu beschneiden: „Der Raum der Protokolle in der ‚Musiker-Zeitung‘ sei zu beschränken, und dieser Raum einer aufklärenden, den Bildungskreis seiner Leser erweiternden Lectüre zuzuweisen.“³⁸⁷ Vielen Delegierten war ganz offensichtlich wenig daran gelegen, den Leser_innen der OeMZ ausführliche Protokolle zur Verfügung zu stellen, und dies betraf sowohl die Delegiertenversammlungs- als auch die

384 Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Textsorte Protokoll. Ein Aufriß, in: dies. (Hrsg.), *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*, Frankfurt/Main 2005, S. 7–26, hier S. 9.

385 Vgl. Niehaus/Schmidt-Hannisa, Textsorte, S. 12.

386 Und zwar so sehr, dass eine nicht protokollierte Mitgliederversammlung auch gar keine satzungsgemäße Mitgliederversammlung sein kann. Niehaus/Schmidt-Hannisa, Textsorte, S. 7 f.

387 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 52.

Vereinsausschuss- und Vereinsversammlungsprotokolle. Argumentiert wurde dabei außer mit dem erwähnten Bedarf nach Ausdehnung des Bildungsteils der OeMZ auch mit Kontroll- und Prestigeüberlegungen. Ein Vertreter aus Innsbruck etwa verband seinen Wunsch nach einer „möglichst kurze[n] Fassung der Protokolle“ mit der Forderung, dass „alle eventuell vorkommenden Zwistigkeiten nicht, wie es bisher oft der Fall war, veröffentlicht werden“ sollten.³⁸⁸ Und Josef Scheu forderte in seiner Eigenschaft als Wiener Delegierter, die veröffentlichten Vereinsversammlungs- und Ausschussprotokolle dürften „nur das auf die Interessen des Verbandes Bezuhabende“ wiedergeben, und zudem solle die Redaktion dazu ermächtigt werden, den Protokollinhalt bei „eventuellem Rummangel in der Zeitung“ zu kürzen, wenn auch „ohne thatsächliche Veränderung“ des Inhalts.³⁸⁹ Davon zeigte sich der OeMZ-Redakteur (und Vertreter des Präsidiums) Wilhelm Schrecker allerdings wenig begeistert, weil er von vornherein „Beschwerden“ gegen eine solche Kürzungspraxis befürchtete. Wie mit Protokollen von Sitzungen der einzelnen Verbandsvereine in der Folge genau verfahren wurde, ist nicht evident. Doch die zitierten Beiträge zu den Protokolldebatten im OeUMV, ebenso wie die allgemeinen Erörterungen zur Textsorte „Protokoll“ ermahnen dazu, trotz der hohen historiographischen Attraktivität auch die potentielle Unvollständigkeit und damit die Begrenztheit der Aussagekraft dieser Quellsorte mit zu berücksichtigen.

Die „Oesterreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung“ – Verbandsblatt zwischen „Kampforgan“ und Musikzeitung

Ermöglichten es die Delegiertenversammlungen den einzelnen Vereinen, über ihre jeweiligen Vertreter in eine direkte Kommunikation miteinander zu treten, erfüllte die OeMZ die Rolle eines Kommunikationsorgans, das sich direkt an Musiker_innen richtete (und darüber hinaus an einen erweiterten Leser_innenkreis, wie gleich noch näher ausgeführt wird). Wie eine 1902 von der Redaktion abgegebene Erklärung nahelegt, kann dabei davon ausgegangen werden, dass die Zeitung nicht ausschließlich als Sprachrohr des Präsidiums diene, sondern darüber hinaus durchaus auch eine gewisse Vielfalt an Meinungen und Positionen zuließ. Er folge, so der Redakteur gegenüber den Delegierten, dem Grundsatz, alle Ansichten in der OeMZ zu Wort kommen zu lassen. Bei Ansichten allerdings, „die gar zu kraß von den allgemeinen abwichen“, füge er jeweils „eine Verwahrung oder eine Abschwächung“ an. Jedoch sollten stets alle Argumente „für und gegen“ zur Sprache kommen, sodass sich „jeder [...] seine Meinung selbst bilden“ könne. Dabei sei ihm allerdings bewusst, „daß die Leute doch eine Führung brauchen“, was er als Redakteur so umzusetzen pflege, dass er „von Redaktionswegen eine Anmerkung“ beifüge, um klar zu machen, dass es sich nicht um die

388 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXII.

389 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXII.

offizielle Meinung der Redaktion oder des Verbandes handle. Denn grundsätzlich sei er der Auffassung, dass es „ja noch über den orthodoxesten Katholizismus“ hinausginge, wenn man Meinungen, die man nicht teile, unterdrücken würde.³⁹⁰ Überhaupt nicht mit sich reden ließ die Redaktion (und mit ihr die Mehrheit der Delegierten) allerdings allzu lange über Meinungen, die eine mehrsprachige Erscheinungsweise der OeMZ einforderten (vgl. Kap. 4).

Seine Relevanz für die Funktionstüchtigkeit einer überregionalen Musiker_innenorganisation hatte der besagte Redakteur der OeMZ dabei schon anlässlich des „Musikertags“ 1895 auf den Punkt gebracht, indem er unterstrich, die Existenz des „Fachblattes“ habe es überhaupt erst ermöglicht, eine Verbandsgründung anzugehen.³⁹¹ Unter „Fachblatt“ dürfte er dabei weniger ein musikalisches als ein berufsbezogenes verstanden haben. Und als solches erfüllte es (auch angesichts der unter den in Kap. 2 beschriebenen Umstände) von vornherein auch eine politische Funktion: Josef Scheu machte 1895 deutlich, die OeMZ sei zwar kein politisches Blatt (was er vermutlich des polizeilich kontrollierten Protokolls wegen besonders betonte), aber sie habe auf jeden Fall „zu verschiedenen zeitbewegenden Fragen Stellung zu nehmen.“ Nach Scheu hatte dies auch bereits dazu geführt, dass das Organ „in einigen Städten Deutschlands boycottiert“ werde, da „die dortigen Musiker mit der Tendenz unseres Organes nicht einverstanden seien.“³⁹² Dem Geltungsanspruch für die Zeitung tat dies jedoch keinen Abbruch: Der „Musikertag“ beschloss, sie habe Musiker der gesamten Monarchie zu vertreten und benannte sie von „Oesterreichische Musiker-Zeitung“ in „Oesterreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung“ um.³⁹³ Und mit der Gründung des Verbands per 1. Januar 1896 ging dann auch für sämtliche Mitglieder eine Verpflichtung „zum ständigen Abonnement“ der Zeitung einher.³⁹⁴

Wiederum ist auch darin eine Parallele zur Arbeiter_innenbewegung zu erkennen (zumal das Wiedererscheinen der OeMZ von 1893 zeitlich mit dem erstmaligen Erscheinen des Gewerkschaftsorgans „Gewerkschaft“ zusammenfiel³⁹⁵): Die leitenden sozialistischen Funktionäre erkannten in Zeitungen das wichtigste Agitationsmittel der Arbeiter_innenbewegung, wie der Historiker Jakub Beneš (unter Verweis auf mehrere geschichtswissenschaftliche Arbeiten zum Thema) betont; die Sozialdemokratie in Österreich wuchs (ebenso wie in Deutschland) in Wechselwirkung mit dem ausgedehnten

390 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. IV.

391 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44.

392 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44.

393 OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 52.

394 „Statut des Oesterr.-Ungar. Musiker-Verbandes“ [1895], § 10c.

395 Vgl. Margarete Grandner, Die Entwicklung der Gewerkschaften Österreichs vor 1914, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), Arbeiterbewegung in Österreich und Ungarn bis 1914. Referate des österreichisch-ungarischen Historikersymposiums in Graz vom 5. bis 9. September 1986, Wien 1986, S. 195–215, hier S. 196.

Zirkulieren ihrer Presseorgane.³⁹⁶ Die enge Nähe zwischen Arbeiter_innen- und Musiker_innenbewegung bestätigt sich also auch in der Wahl ihrer organisatorischen Mittel, zumal der Redakteur der OeMZ 1895 festhielt, diese sei „ein Kampforgan und eine Musikerzeitung, aber keine Musikzeitung.“³⁹⁷ Auch wenn sich einzelne Delegierte schon bald nach der Verbandsgründung wünschten, die Zeitung solle, „sobald die Mittel dazu vorhanden“ seien, „vergrößert und durch Aufnahme von Artikeln, die rein musikalische Fragen besprechen, mannigfaltiger und interessanter werden“,³⁹⁸ stimmte die Mehrzahl der Verbandsvereine darin überein, dass die vorrangige Aufgabe der OeMZ darin bestehe, den „Ausbau der Organisation“ voranzubringen.³⁹⁹ Dieser Anspruch an das Verbandsorgan lässt sich sowohl bei seinen Redakteuren als auch beim Präsidium über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg beobachten. 1903 erklärte der Redakteur Wilhelm Schrecker (mit Unterstützung des Präsidiums) gegenüber den Delegierten, die OeMZ könne „nicht zugleich Kampfblatt und Musik-Zeitung sein“,⁴⁰⁰ und auch noch 1907 betrachtete der Redakteur Heinrich Geisler die Zeitung „nicht als bloße[n] Chronist[en], als Registrierapparat“, sondern „als aktive[n] Mitarbeiter“ des Verbandes, und somit (neben Präsidium und Stellenvermittlung) als eine der „drei hauptsächlichen Kompetenzen“ des OeUMV. Für ihn spiegelte sich in der Zeitung nichts weniger als „das Leben, die innere und äußere Geschichte der Organisation“, und darunter verstand er „Kunst und Gewerbe, Theaterrecht, Berufswahl, Standesbewußtsein, Vertrauensmänner, Zunft- und Gewerbewesen und freie Kunst, Staffelfagen und Lohnfragen etc.“⁴⁰¹

Trotz gelegentlich laut werdender Stimmen gegen die Zeitung, die sich vor allem als Widerstand gegen die Abonnementspflicht für Verbandsmitglieder äußerten,⁴⁰² verstand es der Verband, sie als Repräsentantin der Institution zu festigen, auch formal, etwa indem er 1911 dazu überging, im Impressum der OeMZ stets sämtliche Organisationseinheiten des OeUMV und die für sie zuständigen Funktionäre aufzuführen.⁴⁰³

396 Beneš, *Workers*, S. 27.

397 OeMZ, III/24, 16.12.1895, S. 123.

398 OeMZ, V/19, 1.10.1897, S. 110.

399 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 53.

400 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XII.

401 OeMZ, XV/12, 22.3.1907, S. 99 f.

402 So gab es vereinzelt Gruppen von Musikern, die dem Verband ausdrücklich deswegen nicht beitraten, vgl. etwa den Beschluss einer Musikerversammlung in Salzburg (Maxglan) von 1900 (OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. IV).

403 Bis Mitte des Jahres 1911 war das Impressum rein zeitungsbezogen gestaltet (es umfasste die Nennung von Herausgebern und Redakteuren), doch ab Juni desselben Jahres wurde es um eine detaillierte Aufzählung der „Verwaltungs-Behörden“ unterhalb des Zeitungstitels auf der Titelseite erweitert, die außer dem Präsidenten und Vize-Präsidenten und Angaben zu den Zeitungsämtern auch den Buchhalter, den Leiter der Zentral-Stellenvermittlung sowie Funktionäre des „Wohlfahrtsvereins für Hinterbliebene von verstorbenen Verbandsmitgliedern“ aufführte (erstmal in OeMZ XIX/25, 24.6.1911, S. 201). Diese Neuerung erfolgte im Zuge einer Titeländerung der Zeitung von „Oesterreichisch-Ungarische Musiker-

Außerdem verwendete der Verband die Zeitung auch als probates Werbemittel zur Gewinnung neuer Mitglieder. So wurde sie etwa „periodisch“ an Theaterorchester und Konzertkapellen in Städten versandt, in denen noch keine Verbandsvereine existierten.⁴⁰⁴ Sie substituierte somit auch „Agitationsreisen“, wenn auf solche wegen „der Entfernung der Orte“ und „der hieraus erwachsenden größeren Auslagen“ verzichtet werden musste.⁴⁰⁵ Umgekehrt diente die OeMZ aber auch der öffentlichen Verunglimpfung von Musiker_innen, die von Verbandsfunktionären als Gegner der Organisation identifiziert wurden.⁴⁰⁶ Doch die zweifellos wichtigste Funktion der OeMZ bestand in der Bekämpfung der „gewerblichen Tätigkeit“ von Militärkapellen: 1903 bezeichnete das Präsidium es als „erste Aufgabe“, deren Aktivitäten „zu kontrollieren und alle Uebertretungen in der Zeitung zu veröffentlichen,“ wobei diese zwecks Ermahnung auch „an die Regimentskommanden und Musikverwaltungen“, und in „besonders krassen Fällen auch an das Kriegsministerium, das Korpskommando sowie an die Kabinetts- und Militärkanzlei des Kaisers“ zu verschicken sei.⁴⁰⁷

Das Interesse von Funktionären und Delegierten, aber auch der einfachen Mitglieder an der Mitsprache bei der Gestaltung der Zeitung wuchs mit steigender Auflagenzahl, die innerhalb kurzer Zeit von 1200 auf 1850 Exemplare pro Ausgabe im Jahr 1900 kletterte.⁴⁰⁸ Damit einhergehend wurden auch vermehrt Stimmen laut, die für einen weniger politischen Kurs der Zeitung plädierten. 1901 kritisierte etwa ein Delegierter aus Karlsbad/Karlovy Vary die vielen „socialistisch angehauchte[n] Artikel“ in der OeMZ,⁴⁰⁹ während zehn Jahre später zwei Delegierte (aus Linz und Teplitz/Teplice) von der Zeitungsredaktion eine „Unterlassung aller politische[r] Polemiken“ forderten.⁴¹⁰ Und noch 1913 plädierten Delegierte für eine konziliantere „Schreibweise“, da durch eine allzu drastische Ausdrucksweise „bereits Mißstimmung in der Oeffentlichkeit erzeugt“ worden sei.⁴¹¹ Zumeist beschränkte sich die Kritik an der Ausrichtung der Zeitung als „Kampforgan“ jedoch auf Beschwerden darüber, dass zu wenig allgemeinbildende Beiträge mit musiktheoretischen oder musikgeschichtlichen Inhalten publiziert würden und außerdem zu selten über aktuelle Geschehnisse im Musikleben

Zeitung“ in „Musiker-Zeitung. Offizielles Organ des ‚Oesterreichischen Musikerverbandes‘“, die sich aufgrund der Namensänderung des Verbandes aufdrängte (vgl. Kap. 4).

404 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55.

405 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55.

406 So beschloss die Delegiertenversammlung 1909, dass von Musiker_innen („Nichtverbandsmitglieder[n]“), die sich von Orchestern engagieren ließen, über die das Präsidium eine Sperre verhängt habe, „die Namen und womöglich der Geburtsort ausfindig gemacht und im Verbandsorgan veröffentlicht werden“ müssten (OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIII).

407 OeMZ, XII/1, S. XVII.

408 OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VII.

409 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 44.

410 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 121.

411 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. V.

großer Städte berichtet werde. Dass solche Kritik vor allem von Delegierten geäußert wurde, die Verbandsvereine aus kleineren Städten vertraten, verweist auf regional unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten zu entsprechenden Informationen. Der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung lieferte 1903 eine pointierte Darstellung dieser Ungleichheit (die auch interessante soziogeographische Anknüpfungspunkte bietet, vgl. Kap. 5), indem er darauf hinwies, der Redakteur der OeMZ „ist in Wien und geht ins Kaffeehaus“ und benötige deshalb keine Musikzeitung, doch gebe es „Musiker genug“, die „kaum ihr Lokalblatt lesen“, weshalb ihnen das Verbandsorgan über „die wichtigsten Sachen, die im Musikleben vorkommen“ berichten solle.⁴¹² Vertreter aus kleinen und entlegenen Städten bemühten sich deshalb immer wieder darum, die OeMZ dazu zu bewegen, die Berichterstattung über aktuelle musikalische „Vorkommnisse“ zu intensivieren⁴¹³ bzw. „den Bildungskreis [ihrer] Leser“ mit Artikeln über „Concerte, Premieren, ebenso Biographien hervorragender Meister“ zu erweitern (so ein Funktionär aus Teplitz/Teplice um 1900).⁴¹⁴ Auch nach Ansicht eines Delegierten aus Karlsbad/Karlovy Vary entsprach der Inhalt der OeMZ „nicht den Interessen der Musiker“, da sie „gedigene musikalische Aufsätze, Biographien hervorragender Musiker etc.“, Artikel also, die „den Geist des Musikers“ anregen und dessen Bildung förderten, vermissen lasse und stattdessen ausschließlich auf Wien ausgerichtete Artikel und „langweilige Protokollauszüge“ der Verbandsvereine publiziere.⁴¹⁵ Dem pflichtete die Mehrheit der Delegierten bei und erachtete die Publikation „speciell musikwissenschaftliche[r] Aufsätze“ als „dringend nothwendig“, ebenso wie „das Verfolgen des gesammten öffentlichen Musiklebens“.⁴¹⁶ Die Delegiertenversammlung zog 1903 außerdem personelle Konsequenzen und erweiterte die Redaktion mit Heinrich Geisler (1854–1908)⁴¹⁷ um einen zweiten Redakteur. Dieser hatte sich schon zuvor dafür eingesetzt, dass die OeMZ „innerhalb der Organisation, wie nach außen hin bildend, aufklärend, werbend und einflußnehmend wirken“ und jede Ausgabe „wenigstens einen für die Musiker aufklärenden Artikel bringen“ möge, der „entweder die musikalischen oder die wirthschaftlichen Interessen“ von Musikern betreffe.⁴¹⁸

Begleitet von gelegentlich wiederkehrender Kritik an der Gestalt der OeMZ (die Zeitung schaue „aus wie ein Käsblatt“⁴¹⁹, etc.) wandelte sich das Verbandsorgan in

412 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XII.

413 Vgl. etwa OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 43.

414 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 52.

415 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 44.

416 OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 64.

417 Geisler war Berufsmusiker (Orchestermittglied im Theater a. d. Wien sowie Musiklehrer für mehrere Instrumente) und Musikreferent der „Neuen musikalischen Presse“ sowie der „Wiener Morgenzeitung“ – und damit prädestiniert für die Übernahme einer Redakteursstelle. Zu Geislers Biographie vgl. den Nachruf in der OeMZ, XVI/47, 20.11.1908, S. 369.

418 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 56.

419 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XII.

Inhalt und Format (das größer wurde) allmählich, auch wenn sich gerade die so sehr gewünschte Intensivierung der Berichterstattung über musikalische Veranstaltungen schwierig gestaltete. Die Einrichtung einer Spalte mit Konzert- und Opernrezensionen etwa scheiterte zunächst an der mangelnden Freigiebigkeit der großen (Wiener) Musikinstitutionen: Der Redaktion der OeMZ wurden kaum Freikarten zur Verfügung gestellt.⁴²⁰ Auch Artikelserien mit einem „Bildungsanspruch“ erschienen vorerst nur sehr sporadisch⁴²¹ und beleuchteten in der Regel Themen, die in einem Zusammenhang mit Musikberufen standen.⁴²² Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts häuften sich solche Artikelserien jedoch allmählich und wurden schließlich zu einem festen inhaltlichen Bestandteil der OeMZ, sei es in Form von Berichten über Innovationen im Instrumentenbau,⁴²³ „Studien“ zu bestimmten (und in Feuilletons von Tageszeitungen kaum thematisierten) Musikgenres und Ensembleformationen wie etwa die Salonkapelle⁴²⁴ oder aber als Reportagen über das Musikleben in anderen Ländern⁴²⁵. Überhaupt ist zu beobachten, dass die OeMZ dem internationalen Geschehen im Musikbereich zusehends mehr Platz einräumte, was die Redaktion 1911 auch ausdrücklich bestätigte, indem sie die Delegierten über „die in Aussicht genommene Ausgestaltung des internationalen Musik-Korrespondenzwesens“ informierte.⁴²⁶ 1913 erwog die OeMZ-Redaktion dann überhaupt eine Neuordnung der Zeitungsinhalte. Der Redakteur eröffnete den Delegierten, er denke über die Gründung einer neuen musikalischen Zeitschrift nach, da in Österreich abgesehen von einem Blatt, dem „der Kontakt mit den Kreisen der Interessenten“ fehle (womit er die Musiker_innen gemeint haben dürfte),⁴²⁷ „leider keine wirkliche, praktische Musik-Zeitung“ existiere.⁴²⁸ „Die Musiker“, so zeigte er sich

420 So wurde etwa eine für die Spielzeit 1899/1900 gestellte Anfrage bei der k. u. k. Hofoper in Wien um ein Freibillet „zu den Novitäten behufs Recension für unser Vereinsorgan“ gemäß dem Präsidiumsbericht an die Delegiertenversammlung von 1900 negativ beantwortet, OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. III.

421 Vgl. etwa „Zur Geschichte der Musik“, beginnend mit OeMZ, V/16, 16.8.1897, S. 93 f.

422 So die 1902 publizierte, von Hermann Kretzschmar verfasste Artikelreihe „Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. Eine musikalische Zeitfrage“ (OeMZ, X/37, 12.9.1902, S. 148 f.; X/39, 26.9.1902, 155 f.; X/40, 3.10.1902, 160 f.; X/43, 24.10.1902, 171 f.).

423 So über den von Bernard Samuels erfundenen „Tonbinde-Apparat“ (OeMZ, XXI/10, 8.3.1913, S. 87) oder die Erfindung eines „Transponierflügels“ (OeMZ, XX/27, 6.7.1912, S. 229).

424 Vgl. „Die Salonkapelle“, OeMZ, XVII/25, 19.6.1909, S. 189; 26, 26.6.1909, S. 195 f.; 28, 10.7.1909, S. 207 f.; 31, 31.7.1909, S. 225 f.

425 Vgl. „Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte der musikalischen Länderkunde“, OeMZ, XVII/25, 19.6.1909; 26, 196; 27, 3.7.1909, 201 f.; 29, 17.7.1909, 213 f.; 30, 221 f.

426 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122. Details dazu sind leider nicht überliefert, da das Versammlungsprotokoll 1911 als Broschüre veröffentlicht und nicht im Verbandsorgan direkt publiziert wurde.

427 Bei dem erwähnten „Blatt“ handelte es sich vermutlich um die Musik- und Kunstzeitung „Lyra“, die sich (wie meine Recherchen ergaben) mit Musiker_innenanliegen zwar tatsächlich kaum beschäftigte, sich in früheren Jahren aber publizistisch gelegentlich auf die Seite der Zivilmusiker gestellt hatte, wie in der OeMZ, V/7, 1.4.1897, S. 42, würdigend festhalten worden war.

428 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. V.

überzeugt, seien jedoch zweifellos „in der Lage, auch dieses Gebiet für sich zu erobern, eine solche Musik-Zeitung zu haben.“ Dazu verwies er auf den „Allgemeinen Deutschen Musikerverband“, dessen Zeitung seit Kurzem „Sachliches mit Künstlerischem“ verbinde und „überall Anklang“ finde.⁴²⁹ Was dem Redakteur letztlich vorschwebte, war jedoch nicht die Neugründung einer eigenständigen Musikzeitung, sondern vielmehr eine maßgebliche Erweiterung der OeMZ um „musikwissenschaftliche Aufsätze“. Dabei anerkannte er weiterhin, dass sie „in erster Linie unserem wirtschaftlichem Kampfe dienen“ müsse, doch in Zukunft solle sie auch als „Musik-Zeitung“ fungieren, die als solche eine „weitere Verbreitung und Leser finden würde.“⁴³⁰

Diese allmähliche Diversifizierung der Inhalte wurde durch die 1903 vollzogene Umstellung von monatlicher auf halbmonatliche Erscheinungsweise und durch eine Erhöhung des Seitenumfangs der Ausgaben wesentlich begünstigt.⁴³¹ Finanziert wurde sie unter anderem durch eine Vergrößerung des Inserateanteils, dessen Akquise von einem eigens dafür eingestellten externen „Beamten“ besorgt wurde.⁴³² Eine thematisch vielfältigere Gestaltung des Zeitungsinhalts war außerdem durch die 1907 getroffene Entscheidung angezeigt, der OeMZ ein breiteres Lesepublikum zuzuführen. Zu diesem Zweck sollte sie „namentlich in den Lesesälen der größeren Kurorte“ aufgelegt werden, während öffentlichen Lokalen möglichst flächendeckend Probenummern zur Verfügung gestellt werden sollten.⁴³³ Mit dem Lesepublikum diversifizierten sich also auch die Zeitungsinhalte, und vice versa:⁴³⁴ Die Redaktion bemühte sich seit 1900

429 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. V. Der als Gast anwesende Präsident des Deutschen Verbands, Gustav Cords (1870–1951), stellte den Delegierten das deutsche Projekt dann auch persönlich näher vor und betonte, dass „[d]er Musiker [...] in seinem eigenen Blatt auch etwas über die Musik als Kunst“ lesen wolle, da er das Bedürfnis „nach geistiger Weiterbildung“ habe. Cords verstand dies offensichtlich als Klassenargument, denn er fügte an, dass „ja so viele Musiker [...] aus kleinen Verhältnissen herausgekommen“ seien, „Gott sei Dank“ dennoch ein starkes Weiterbildungsbedürfnis empfinden (OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. V). Zum relativ stark ausgeprägten „Bildungsanspruch“ des Deutschen Verbands vgl. auch Remppe, Kunst, S. 116–118.

430 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. V. Die Delegierten führten darüber jedoch keine Entscheidung herbei, sondern übertrugen die Vorschläge der Redaktion stattdessen der Zeitungskommission, die sich mit ihnen eingehend zu befassen habe (OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VI).

431 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XII. Forderungen nach einem monatlich mehrmaligen Erscheinen der Zeitung waren erstmals 1900 laut geworden (OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 52).

432 Dabei handelte es sich um einen „Beamten“ des Wiener Konzertvereins, der für seine Arbeit mit 10 Prozent des Inseratepreises entschädigt wurde (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XII).

433 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 124.

434 Damit institutionalisierte die Redaktion eine seit vielen Jahren gepflegte Praxis: Schon Ende 1875 hatte die Zeitung mit dem Argument um Annoncen geworben, dass sie „außer in Wien bereits in mehr als 60 Städten und Orten Oesterreich-Ungarns, sowie in Deutschland, Rußland, Schweden, England und Italien“ Abonnenten zähle (OeMZ, 12/16.10.1875, S. 8). Und ein Delegierter aus Teplitz/Teplice wies 1900 darauf hin, „die Wiener sowie die Deutsche ‚Musiker-Zeitung‘ werde im dortigen ‚Stammlokal der Musiker ‚Zur blauen Weintraube‘ Langegasse‘ längst aufgelegt (OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XVI).

ausdrücklich deshalb darum, die Zeitung „etwas interessanter“ zu gestalten, weil so „Abonnenten [zu] gewinnen“ seien.⁴³⁵ Zu diesem Zweck forderte sie die Verbandsmitglieder außerdem auf, in den von ihnen frequentierten Gast- und Kaffeehäusern beim „Geschäftsinhaber“ anzuregen, die OeMZ zu abonnieren und aufzulegen.⁴³⁶ Wie weit das Bemühen reichte, die Zeitung für eine möglichst große Zahl an Leser_innen attraktiv zu gestalten, zeigt sich außerdem daran, dass trotz des durch das häufigere Erscheinen und des größeren Umfangs des Blattes gestiegenen Materialbedarfs darauf verzichtet wurde, auf günstigeres Papier zurückzugreifen (so der 1900 geäußerte Vorschlag eines Delegierten): Das „Ansehen“ des Organs drohe dadurch, trotz seiner „geistigere[n] Ausgestaltung“, zu sinken, so der mehrheitstaugliche Einwand Josef Scheus.⁴³⁷ Außerdem wurde vereinzelt geforderten Sparanstrengungen auch mit einem Argument begegnet, das ein Moment der Solidarität enthielt. So warnten mehrere Delegierte davor, diese könnten unter Umständen dazu führen, dass „auf Schmutzconcurrentz“ zurückgegriffen werden müsse, etwa wenn man die Zeitung in einer billigeren Druckerei herstellen ließen.⁴³⁸

Trotz dieser finanziellen Mehrbelastung⁴³⁹ verzichteten die Delegierten längerfristig auf eine Erhöhung der Abonnementgebühren, da sie in der Zeitung das wichtigste Mittel dafür erkannten, „die Waffen, welche wir zum Kampfe brauchen, [...] zu schärfen“, weshalb es umso wichtiger sei, dass ein Abonnement erschwinglich bleibe: „Wir sind keine Sparvereine, sondern Kampfvereine, darum heraus mit dem Gelde und nicht geizt.“⁴⁴⁰ In diesem Zusammenhang kam gelegentlich auch die Lesepraxis von Musiker_innen zur Sprache. So etwa 1909 in einer Debatte um die Versandweise der Zeitung. Ausgehend von der Beschwerde eines Musikers aus Franzensbad/Františkovy Lázně, er habe die OeMZ ein ganzes Jahr lang nicht erhalten, stand der Vorschlag im Raum, statt eines individuellen Versands könnten die Zeitungen „in Paketen“ an die Orchester verschickt werden. Dagegen wandte die Redaktion ein, dass man damit schlechte Erfahrungen gemacht habe: Wann immer man die Verteilung der Zeitung durch die „Vertrauensmänner“ in den Orchestern (vgl. Kap. 6) vorgenommen habe, sei die Zeitung „sogleich im Orchester gelesen“ worden, und die Kapellmeister hätten „sich darüber aufgehalten.“⁴⁴¹ In vielen Orchestern herrschte deshalb die Regel,

435 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIII.

436 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIII.

437 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIV.

438 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIV.

439 Redakteur Wilhelm Schrecker nannte bei der Delegiertenversammlung im April 1900 „1208 K 90 h“, die sich an Druckkosten seit Jahresbeginn angesammelt hätten und noch nicht bezahlt seien. OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIII f.

440 OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXIV.

441 OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XIII.

dass die Zeitung während des Konzerts nicht gelesen werden durfte, angewandt wurde sie jedoch, so der Versammlungsvorsitzende, höchstens in Konzertorchestern, „in den Operettentheatern“ hingegen werde sie „trotz Verbot doch gelesen, um die Zeit zu verkürzen.“⁴⁴² Doch nicht nur das Leseverhalten der Musiker_innen beschäftigte die Delegierten, sondern auch das des musikalischen Publikums. Dies lässt sich etwa an einer (ebenfalls 1909 geführten) Diskussion um den idealen Erscheinungstag der Zeitung festmachen, die zudem interessante Einblicke in die Planung eines möglichst öffentlichkeitswirksamen Auftretens des Verbands vermittelt. Zur Debatte stand eine durch den Innsbrucker Delegierten beantragte Verschiebung des Erscheinungstags der OeMZ von Freitag auf Sonntag, da die Zeitung ihren Zweck als „Agitationsmittel“ nur dann erfülle, wenn sie „nicht nur von Musikern, sondern auch vom Publikum gelesen“ werde. Doch auch wenn das Organ, wie in Innsbruck, „in 5 bis 6 Lokalen“ aufliege, die besonders am Sonntag „viel frequentiert“ würden, lese das Publikum „immer nur die neuesten Zeitungen“, sodass eine mit Freitag datierte am Sonntag bereits nicht mehr interessiere. Der Vorschlag fand unter den Delegierten Gefallen, sie einigten sich aber schließlich auf den Samstag als Erscheinungstag, um zu verhindern, aus der Zeitung „ein Sonntagsblatt zu machen“.⁴⁴³

„Wir brauchen ein Zuckerl, um die Masse zu gewinnen“: Soziale Für- und Vorsorgemaßnahmen als Werbemittel

Die stetig wiederkehrenden Diskussionen über feuilletonartige Inhaltserweiterungen der OeMZ fanden in gewisser Weise eine sozialpolitische Entsprechung: Seit der Gründung des OeUMV befassten sich Funktionäre und Delegierte immer wieder mit der Frage, inwieweit sich die Organisation auf den Ausbau verbandsinterner sozialer Maßnahmen zugunsten ihrer Mitglieder einlassen sollte. Musiker_innen Zugang zu sozialen Vorsorgeeinrichtungen zu verschaffen, war zwar zweifellos eines der Ziele des OeUMV, aber die Frage, ob und inwiefern der Verband selbst über solche Einrichtungen verfügen sollte, war höchst umstritten. Ein Verbandsverein, so hielt etwa der Delegierte Karl Waclik (1861–?)⁴⁴⁴ aus dem schlesischen Witkowitz/Vítkovice 1902 fest, dürfe „kein

442 OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XIII.

443 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

444 Gemäß einem Artikel im Neuen Wiener Tagblatt (Abendausgabe), 15.6.1908, S. 4, war Waclik damals 47-jährig. Er dürfte somit 1861 geboren sein, was mit den Zensusdaten von 1890 für einen Carl Waclik in Witkowitz/Vítkovice übereinstimmt, vgl. Státní okresní archiv Frýdek-Místek, fond: Okresní úřad Místek, NAD: 825, číslo pomůcky: 489, inventární číslo: 1044, in: Digitální archiv Zemského archivu v Opavě - Sčítací operáty (online). Zemský archiv v Opavě, ©2020, poslední aktualizace: 2015–09–11, (cit. 2020–08–16, 16:57 EST): <http://digi.archives.cz/da/permalink?xid=fefc2abe-6cfd-4b45-aba3-46c697162fe647867> (zuletzt gesehen 25.8.2023). – Waclik fiel wegen eines Betrugsdelikts, das man ihm 1908 vorwarf, beim OeUMV in Ungnade, sodass sich seine Spuren ab diesem Zeitpunkt verlieren und ein Sterbedatum bislang nicht eruiert werden konnte.

Wohltätigkeitsverein“ werden, sondern habe stets „ein Kampfverein“ zu bleiben⁴⁴⁵ – womit er eine rhetorische Formel ins Spiel brachte, auf die auch später immer wieder zurückgegriffen werden sollte.⁴⁴⁶

Dennoch sprach sich Waclik (einer der wichtigsten Agitatoren des Verbands in den böhmischen Ländern, vgl. Kap. 4) für die Etablierung interner Fürsorgeinstrumente aus, da er in ihnen ein wichtiges Werbemittel erkannte. Waclik ging davon aus, dass „[d]ie Musiker [...] nicht so aufgeklärt“ seien, um „den Zweck einer Organisation“ auf Anhieb einzusehen. Wenn man ihnen jedoch verspreche, falls „du krank bist, bekommst du 70 Kreuzer täglich, oder wenn du stirbst, so bekommen deine Hinterbliebenen eine bestimmte Summe ausbezahlt – ja dafür sind sie“ – Als er mit der Nachricht über die Gründung einer Sterbekasse „nach Ostrau“ zurückgekommen sei, hätten „die größten Gegner unseres Vereines sich bereit erklärt, der Organisation beizutreten.“⁴⁴⁷ Einwände, wonach der Verband „nicht als Kranken- und Pensionsverein gegründet“ worden sei und sämtliche „Humanitätsduselei“ deshalb aus der Organisation „hinaus muss“, wurden damit entkräftet, dass dem Verband durch die Einrichtung entsprechender Fürsorgeinstrumente „ein gutes Agitationsmittel“ in die Hand gegeben werde. Darauf zu verzichten, so etwa der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, würde sich der Verband nur dann leisten können, wenn er es mit „mit lauter intelligenten Musikern zu thun“ hätte, die selbst wüssten, wo sie sich für eine Sterbekasse anzumelden hätten, doch leider seien „die meisten Musiker [...] mehr an dieser sogenannten Humanitätsduselei, als an der Kampforganisation“ interessiert. Nicht einmal auf die Stellenvermittlung würden Musiker so sehr „fliegen“ wie „auf diese Unterstützung“.⁴⁴⁸ „Was thut der Verband für uns?“ Dies sei stets die erste Frage von Musikern, doppelte ein Delegierter aus Linz nach und berief sich auf seine Erfahrungen als Verbandsagitator. Für ihn stand deshalb fest: „Wir brauchen ein Zuckerl, um die Masse zu gewinnen.“⁴⁴⁹ Dieser Einsicht waren die Delegierten bereits gefolgt,⁴⁵⁰ als sie 1897 die Einführung einer „Musiker-Pensions-“ sowie einer „Witwen- und Waisenrentenkasse“ – wenn auch ohne Beitrittszwang⁴⁵¹ – beschlossen hatten. Die tatsächliche Implementierung der Unterstützungskasse verzögerte

445 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. IV.

446 So etwa durch den Präsidenten des OeUMV, Franz Frank, der beim „Internationalen Musikerkongress“ in Milano/Mailand 1906 erklärte, der OeUMV sei „kein Wohltätigkeitsverein“, sondern ein „Kampfverein“ (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256).

447 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. IV.

448 OeMZ, X/27, 4.7.1902, S. V.

449 OeMZ, X/27, 4.7.1902, S. V.

450 So attestierte etwa ein Wiener Vertreter schon 1897 im Zuge einer Diskussion über zwei vom Präsidium ausgearbeitete Statute für eine „Musiker-Pensions- und Invalidenkasse“ und eine „Musikerwitwen- und Waisenrentenkasse“, dass „die Mehrzahl der Musiker die sozusagen ‚idealen‘ Zwecke des Verbandes noch nicht begreife, aber leichter zum Beitritt zu dem Verband zu bewegen sei, wenn ihr greifbarer, materieller Nutzen in Aussicht gestellt werde“ (OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 64).

451 OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 64.

sich allerdings um viele Jahre, wie an in späteren Jahren immer wieder aufgegriffenen Diskussionen ablesbar ist.⁴⁵² Inzwischen kamen immerhin niederschwelligere Formen interner Sozialhilfen zum Tragen (und auch sie können ebenso als Werbe- wie als Wohltätigkeitsmaßnahme aufgefasst werden). Schon 1897 räumten die Delegierten dem Präsidium das Recht ein, hilfsbedürftigen, „nicht dem Verbands angehörig[e] Musiker[n] und Musikerinnen einmalige Unterstützungen im Höchstbetrage von je 3 fl. aus der Verbandskasse“ zukommen zu lassen.⁴⁵³ Hinzu kam die Vergabe von Darlehen an bedürftige Musiker_innen, die insbesondere zur Mobilitätsfinanzierung dienten und mitunter auch Nichtmitgliedern gewährt wurden (die dadurch möglicherweise einen Verbandsbeitritt erwogen).⁴⁵⁴ Größere Projekte wie die 1897 beschlossenen hatten es

452 Die Verzögerung dürfte dadurch zustande gekommen sein, dass der Entwurf der Kassa-Statute zunächst den Verbandsvereinen zur Begutachtung vorlegt wurde (OeMZ, V/13, 1.7.1897, S. 75). Dabei entschied sich das Präsidium für eine einfache Lösung der Versicherungsform: Es sah die Einzahlung einer „einmaligen Prämie“ vor. Dieser Modus bestand alternativ zu regelmäßigen Beiträgen und wurde vor allem mit Blick auf die ärmeren unter den Musiker_innen eingeführt: Es sei damit „den tristen Verhältnissen der Musiker Rechnung getragen worden, von denen kaum Viele in der Lage sein dürften, regelmäßige Beiträge zu bezahlen.“ So einfach dieses System funktionierte, so schwierig war es jedoch, die „für die Leitung solcher Kassen geeigneten Personen ausfindig zu machen“ (OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 64). Hinzu kam, dass sich die Vorsorgeverhältnisse bei Musiker_innen offensichtlich regional stark voneinander unterschieden: Aus den Mitteilungen der „Provinzcollegen“, so der OeUMV-Präsidenten Franz Frank noch 1900, gehe hervor, dass die Verhältnisse „dort wohl besser gestellt sind, als die Wiener“, weshalb die Gründung einer solchen Institution noch dauern werde (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI). Auch „Beitrittsaufrufe“ für Mitgliedschaften bei den Kassen, die „in der Zahl von 3000 Exemplaren an sämtliche Orchester Oesterreichs“ versandt worden waren, änderten daran nicht viel. Aus dem Aufruf resultierten zunächst gerade einmal zwei Beitrittserklärungen, „im Laufe der Zeit“ gingen dann zwar immerhin 122 Anmeldungen ein, doch die gesetzlich vorgeschriebene Mindestanzahl von 200 Mitgliedern, die zur Gründung solcher Kassen nötig war, wurde damit bei Weitem nicht erreicht (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI). Die in der Delegiertenversammlung 1900 vorgetragenen Gründe für diese geringe Zahl an Interessent_innen waren vielfältig: Den einen schien der Einzahlungsbetrag zu hoch, anderen waren die bisherigen Beitrittsaufrufe zu gering und ein Delegierter aus Graz zeigte implizit auf, wie unterschiedlich die sozialen Bedürfnisse der Musiker_innen je nach ihrem Musizier- und damit Anstellungszusammenhang waren: Für Graz verliere die zu gründende Kasse „stark an Werth, indem die dortigen Theaternusiker meist ohnehin pensionsfähig“ seien – und deshalb bereits Pensionszahlungen leisteten (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI). Die Bestimmung der Höhe des Tarifs lag offenbar nicht im Ermessen des Verbandes. Nach der Darstellung des Verbandspräsidenten sei der Tarif weder vom Comité noch vom Präsidium, sondern „gesetzlich vom Versicherungstechniker festgesetzt“ worden.

453 OeMZ, V/18, 16.9.1897, S. 105. Das Präsidium machte davon gelegentlich auch Gebrauch: Dies geht aus den Kassaberichten, die an den Delegiertenversammlungen jeweils verlesen wurden, verschiedentlich hervor. So berichtete der Verbandskassier (Wilhelm Schrecker) 1900 etwa, einem „Reichenberger Musiker“, der sich in einer Notlage befunden habe, „eine Unterstützung von 2 K ausbezahlt zu haben“ (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VII). Zu den Währungsangaben sowie den Währungsverhältnissen in der späten Habsburgermonarchie vgl. die Ausführungen in Kap. 5.

454 Im Geschäftsjahr 1901/1902 wurden immerhin 208 Kronen dafür aufgewendet: Oft würden Musiker im OeUMV-Büro vorbeischaun, die zwar ein Engagement erhalten hätten, denen aber das Geld fehle, um

hingegen ungleich schwerer, wirkungsvoll umgesetzt zu werden. So auch die 1901 beschlossene Gründung einer großzügig bemessenen und institutionell breit verankerten „Sterbekasse“⁴⁵⁵: Sie musste nur ein Jahr später wieder aufgelöst werden, einerseits weil die angekündigten Beträge aufgrund von Berechnungsfehlern des Präsidiums nicht ausbezahlt werden konnten,⁴⁵⁶ andererseits aber auch weil die Höhe der vorgesehenen Versicherungssumme rechtswidrig war, was sogar zur Verbandsauflösung hätte führen können (woraufhin sich der OeUMV professionelle Rechtshilfe bei der Arbeiter_innenbewegung nahestehenden Personen holte und sich 1902 außerdem die kostspielige Einberufung einer außerordentlichen Delegiertenversammlung in Brünn/Brno leistete).⁴⁵⁷ Auch wenn spätestens ab 1903 die Existenz eines „Wohlfahrtsvereins für Hinterbliebene von Mitgliedern des Oesterreichisch-ungarischen Musikerverbandes“ nachweisbar ist,⁴⁵⁸ wirkte das Präsidium allmählich stärker darauf hin, Musiker_innen den Zugang zu externen Vorsorgeeinrichtungen zu erleichtern. Obschon staatliche Institutionen wie die Altersversicherung für „Privatbeamte“ (der auch die Theatermusiker angehör-

hinzureisen und dieses überhaupt antreten zu können – „[w]as sollen wir mit ihnen machen?“, fragte der OeUMV-Präsident die Delegierten und fügte an, dass die Leute meistens über genug Geld verfügten, „um hier übernachten zu können“. Frank sprach von etwa 20 derartigen Fällen für 1902 (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. V).

455 Die institutionell breite Verankerung lässt sich an der Zusammensetzung des Vorstandsgremiums ablesen. Diesem gehörten einerseits Vertreter der größeren Wiener Orchester (so jene des Theaters a. d. Wien, Orpheums, Carl-Theaters, Raimund-Theaters, Deutschen Volkstheaters, Jantsch-Theaters, Theaters i. d. Josefstadt sowie einer Saloncapelle), andererseits aber auch solche verschiedener anderer Städte an (Brünn/Brno, Baden, Graz, Linz, Marienbad/Mariánské Lázně, Karlsbad/Karlovy Vary und Salzburg), OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. X.

456 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. I f. Zusammengefasst lag das Problem darin, dass die Verbandsmitglieder mehrheitlich nicht bereit waren, Beitragszahlungen an die Sterbekasse zu leisten. Dies verringerte die Bereitschaft derer, die bereits mit dem Einzahlen begonnen hatten, auch weiterhin einzuzahlen, wodurch die Sterbekasse mehr oder weniger leer blieb – was wiederum zu öffentlich geführten Polemiken in Einsendungen an die OeMZ führte (OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. I).

457 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. I. So der vom Präsidium zur Beratung hinzugezogene Rechtskonsulent der „Arbeiter-Krankenkasse“, Dr. Verkauf, der in seinem Gutachten davor warnte, dass die Delegierten 1901 überhaupt einen rechtswidrigen Beschluss gefüllt hätten: Durch die eingesetzte Versicherungssumme (800 Kronen) sei der Beschluss dem „Versicherungsgesetz“ unterstanden und deshalb behördlich bewilligungspflichtig gewesen, weshalb im schlimmsten Fall die Verbandsauflösung drohe. Als weiteren Berater zog das Präsidium den „Organisator[en] der Buchdrucker, Hr. Höger“ hinzu, der „in diesen Fragen sehr versirt“ sei, da sich „die Buchdrucker seit vielen Jahren mit verschiedenen Arten von Hilfskassen in ihrer Organisation beschäftigen“ (OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. I). Um in der Sache inhaltlich weiterzukommen, studierte der Präsident des OeUMV, Franz Frank, nach eigenem Bekunden aber „Statuten von allen möglichen Vereinen“, um schließlich über das Präsidium der Ärzte Wiens „an den Präsidenten des Hilfsvereins der Ärzte in Wien, Dr. Tennenbaum“, zu gelangen; ein von diesem erhaltenes Vereinsstatut verwendete Frank als Vorbild für die neuerliche Ausarbeitung eines Sterbekassen-Projekts des OeUMV.

458 Vgl. den „Ausweis über die eingezahlten Aufnahmegebühren und Sterbefälle“ in OeMZ, XII/24, 10.6.1904, S. 117.

ten) beim OeUMV in der Kritik standen,⁴⁵⁹ erklärte der Verbandspräsident 1906 vor den Delegierten des „Internationalen Musikkongresses“ in Milano/Mailand, bei der sozialen Vorsorgepraxis wie etwa der Altersversorgung würden die Musiker trotz ihres künstlerischen Berufs zu jenen der Arbeiter gezählt, die „von staatswegen durchgeführt werden“ solle.⁴⁶⁰ Zu diesem Zweck trat der OeUMV 1909 dem „Verein der Theater- und Orchesterunternehmungen Oesterreichs“ bei, um eine „Sicherung der Pensionsbeiträge für Bühnenangehörige“ zu erlangen.⁴⁶¹ Anhand des Berichts des OeUMV beim „V. internationalen Musikkongreß“ von 1910 wird ersichtlich, dass die „Einreihung in die staatliche Altersversorgung“ von Musiker_innen erreicht, den „enorm hohen Beitragsleistungen in dieser Versicherung“ aber ausgewichen werden konnte, indem die Schaffung eines „eigene[n] Ersatzinstitut[es]“ habe herbeigeführt werden können.⁴⁶² Fortan wurde die Altersvorsorge somit über dieses „Ersatz-Pensionsinstitut“ abgewickelt,⁴⁶³ bei dem zumindest die im Monatsgehalt stehenden Musiker_innen versicherungspflichtig waren,⁴⁶⁴ wie dessen „Verwaltungsdirektor Heinrich Fischer“ den Delegierten 1913 auseinandersetzte. An Fischers Erläuterungen wird zudem deutlich, mit welchen spezifischen Problemen Musiker_innen in Bezug auf ihre Altersvorsorge konfrontiert waren. Für die meisten von ihnen, so Fischer, sei eine solche unmöglich, da ihr Einkommen gerade einmal für die Deckung der täglichen Bedürfnisse ausreiche,⁴⁶⁵ weshalb es einer „Zwangsversicherung“ bedürfte, um „das dem Musiker von jeher vorgeschwebte Ziel der Invaliditäts-, Alters- Witwen- und Waisenversorgung“ zu „erfüllen“: Es wäre dann „der jeweilige Dienstgeber gezwungen“, „im weitesten Ausmaße zur Sicherstellung der Zukunft seiner Angestellten beizutragen“.⁴⁶⁶ Das Hauptproblem der Erwerbsweise von Musiker_innen, dass „der Musiker [...] kontinuierlich seinen Dienstgeber“ wechsele, war nach Fischers Ansicht dadurch zu lösen, dass „alle Dienstgeber eines solchen Musikers dem Ersatzinstitute“ verpflichtend angehörten, wodurch „die Versicherung klagelos“ gewährleistet wäre. Dem standen jedoch strukturelle Hindernisse entgegen. Das Finanzierungsmodell des von Fischer vertretenen Pensionsinstituts praktizierte über einen Inkassoverband die Erhebung eines „Billettzuschlags“, welcher mit den Theaterbetrieben ausgehandelt worden war und der Beitragsentlastung der Versicherten diene. Waren Musiker_innen aber beispielsweise in Kurkapellen tätig, konnte

459 OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 115.

460 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256.

461 OeMZ, XVII/16, 17.4.1909, S. 119. Die Delegierten bestimmten daraufhin drei „Leitungsmitglieder“, die in diesen Verein (der zwischenzeitlich als „Verband“ bezeichnet wurde) entsandt wurden, darunter auch Georg Höllering.

462 OeMZ, XVIII/26, 25.6.1910, S. 191 f.

463 OeMZ, XXII/7, 14.2.1914, S. 53.

464 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXIX.

465 OeMZ, XXI/23, 7.6.1913, S. XXVIII.

466 OeMZ, XXI/23, 7.6.1913, S. XXVIII, Hervorhebung im Original.

„ein Billettzuschlag naturgemäß nicht eingehoben werden“, denn die alltäglichen musikalischen Darbietungen der Kurkapellen erfolgten in der Regel ohne Eintrittsentgelt. Das Pensionsinstitut hatte deshalb mit Kurkommissionen spezielle Verträge auszuhandeln, wobei Fischer 1913 betonte, die meisten von ihnen hätten inzwischen dazu bewegt werden können, die Versicherungsprämien der Musiker_innen zu übernehmen.⁴⁶⁷ Diese inkassobasierte Finanzierungsweise der Altersvorsorge instrumentalisierte der OeUMV in der Folge als Druckmittel: Einem Präsidiumsbeschluss von 1913 zufolge durfte das Zentral-Stellenvermittlungsbüro des OeUMV (vgl. Kap. 6) „keinem Theaterdirektor mehr Musiker“ vermitteln, wenn dieser „aus dem Inkassoverband“ ausgetreten war.⁴⁶⁸ Zwar wären Unternehmer_innen, die diesem Inkassoverband nicht angehörten, dazu verpflichtet gewesen, ihre Angestellten bei der „Allgemeinen Pensionsanstalt“ anzumelden, doch Fischer zufolge geschah dies in den wenigsten Fällen, was allerdings nicht einmal zu bedauern sei, da bei dieser Beamte „zu beschließen“ hätten, die „von dem Berufsverhältnisse der Musiker und Schauspieler so gut wie keine Ahnung“ hätten.

Für den OeUMV wurden Fischer und das von ihm vertretene Pensionsinstitut zum Ende des hier diskutierten Untersuchungszeitraums hin zu einer zentralen sozialpolitischen Referenz. So widmete die OeMZ einem Vortrag Fischers Anfang 1914 eine gleich mehrteilige Artikelserie.⁴⁶⁹ Fischer thematisierte darin die Novellierung des Pensionsversicherungsgesetzes, von dem insbesondere „vorwiegend geistige Dienstleistung“ verrichtende Personen und damit die „Ausübung der freien Künste ohne Rücksicht auf den Wert ihrer Kunstleistung“ betroffen war.⁴⁷⁰ „Tänzer und Tänzerinnen, das artistische Personal von Varietés und Zirkusunternehmungen, ferner alle Angestellten jener Bühnen- und Orchesterunternehmungen, die ihr Gewerbe ohne feste Betriebsstätte betreiben“, wurden durch die Novellierung aus der Versicherungspflicht allerdings ausgeschlossen. Fischer zufolge betraf dies „die Musiker jener Kapellen“, welche „nicht eine ständige Betriebsstätte haben und je nach der Saison an verschiedenen Orten, wenn auch für längere Zeit, konzertieren.“ Dies traf „insbesondere bei den Mitgliedern der sogenannten Salonkapellen“ zu und umfasste auch „die Kinder, ferner die Ehegattin des Dienstgebers“, die, auch wenn sie im Unternehmen ihres Vaters oder Ehemannes arbeiteten, ebenso wenig versicherungspflichtig waren. Fischer erkannte darin „Intentionen des Gesetzgebers“, die Angehörigen dieser Orchester „auszuschalten“, zumal auch der die Novellierung behandelnde Reichsratsausschuss zugegeben habe, „daß bei diesen Orchesterunternehmungen der Begriff des Wanderbetriebes, der eben die Versicherungspflicht aufheben soll, im vollen Umfange zutrefte.“ Die Sozialversicherung lieferte

467 Fischer wies dabei auf Meran und Abbazia hin, wo dies nicht möglich gemacht worden sei, während alle anderen „seinem“ Institut angehörenden Kurorte die Prämien übernähmen.

468 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXIX.

469 OeMZ, XXII/7, 14.2.1914, S. 53; 8, 21.2.1914, S. 61 f.; 9, 28.2.1914, S. 70; 11, 14.3.1914, S. 85 f.; 14, 4.4.1914, S. 109 f.; 16, S. 126.

470 OeMZ, XXII/7, 14.2.1914, S. 54.

somit ein (auch musikhistorisch relevantes) Instrument zur staatlich sanktionierten Eindämmung bestimmter Musizierformen. Auch wenn ein freiwilliger Beitritt zur Versicherung an sich „jederzeit“ möglich war, wird umso deutlicher, dass hier über den Weg der Sozialpolitik letztlich auch Kultur- bzw. Musikpolitik betrieben wurde, wenn man die Vorzüge, die Repräsentant_innen von als förderungswürdig betrachteten Musizierformen durch die Novellierung genossen, näher betrachtet. Außer einer Verkürzung der Beitragsdauer bis zur Leistungsberechtigung der Versicherten⁴⁷¹ war dies etwa die Einführung einer deutlich „prägnanteren“ Definition von „Erwerbsunfähigkeit“, was gerade bei Musiker_innen besonders relevant werden konnte. So werde, führte Fischer aus, etwa von einem Opernsänger, der „die Stimme verliert“, nicht mehr verlangt, „als Regisseur Engagement zu nehmen“. Auch einem Musiker, der bisher Bläser gewesen sei und durch einen Umstand nun „körperlich oder geistig“ an der weiteren Ausübung seiner Tätigkeit gehindert werde, könne nicht vorgeschrieben werden, als Musiker weiter zu arbeiten, auch wenn er „nebst seinem Blasinstrument ein Streichinstrument“ beherrsche, mit dem er „seinen Beruf ebenfalls klaglos ausüben könnte.“

Solche Verbesserungen der sozialen Versorgung dürften sich längerfristig betrachtet nachhaltig auf das Berufsprofil von Musiker_innen ausgewirkt haben, etwa durch die sinkende Relevanz eines Zweitinstruments, was eine umso stärkere Konzentration auf das Hauptinstrument ermöglichte und so einer Professionalisierung in der Ausübung musikalischer Tätigkeiten Vorschub geleistet haben dürfte.

3.4 Gesundheitspflege als Repräsentationsstrategie: Das „Musikerheim“

Ähnliches kann auch für weitere sozialpolitische Bestrebungen des Verbandes wie etwa die Musiker_innen-Gesundheit betreffende Anliegen geltend gemacht werden. Auch sie gingen Hand in Hand mit den vom Verband verfolgten Professionalisierungsabsichten in der Musikausübung, allein schon weil sich durch entsprechende Maßnahmen krankheitsbedingte Ausfälle der Musiker_innen reduzieren ließen, was musikalischen Unternehmungen eine erhöhte Planungssicherheit – und damit veranstaltungsbezogene Zuverlässigkeit – verlieh.⁴⁷² Von der Bekämpfung des Rheumatismus (über den

471 OeMZ, XXII/9, 28.2.1914, S. 70.

472 Trotz ihrer offenkundig hohen Relevanz blieb die Geschichte der Maßnahmen zur Erhaltung und Verbesserung der Musiker_innen-Gesundheit bis in die Gegenwart hinein weitgehend unerforscht, wenn man von Literatur zu Krankheitsgeschichten berühmter Komponist_innen absieht, die jedoch in erster Linie ein biographisches Interesse verfolgen (so kürzlich etwa Patrice Pinet, *Les Musiciens, La Maladie et la Médecine. De Guillaume de Machaut à Béla Bartók*, Paris 2017 [= *Médecine à travers les siècles*]; außerdem Joseph N. Straus, *Extraordinary measures. Disability in music*, New York 2011, sowie Eckart Altenmüller/Susanne Rode-Breymann [Hrsg.], *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen. Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin*, Hildesheim 2009 [= *Ligaturen 4*]). Insofern lieferten diesbezügliche Positionierungen und Erörterungen von Musiker_innenorganisationen

viele Musiker_innen, vermeintlich paradoxerweise aber besonders jene, die ganzjährig in Kurorten tätig waren, häufig klagten⁴⁷³) bis hin zum viel diskutierten Problem des Alkoholismus⁴⁷⁴ agierten OeUMV und OeMZ stets auf zwei Ebenen: Einerseits wirkten sie bei Kapellmeister_innen und Unternehmer_innen darauf hin, für gesundheitsverträglichere Arbeitsbedingungen zu sorgen, und andererseits appellierten sie an die Eigenverantwortlichkeit der Musiker_innen selbst. Übte der OeUMV gegenüber Unternehmer_innen also gesundheitsbezogene Kontrollfunktionen aus, versuchte er gleichzeitig, auf seine eigenen Mitglieder disziplinierend einzuwirken. Zugleich unterbreitete er diesen jedoch auch besondere Angebote, etwa indem er Möglichkeiten zur körperlichen Erholung vermittelte. So hielt die Delegiertenversammlung (die überregionale Verbandsstruktur machte es möglich) 1913 „alle Vereinsleitungen in Kurorten“ dazu an, „nach dem schönen Beispiele“ des Badener und des Karlsbader Verbands-

zu Fragen der Musiker_innen-Gesundheit wie die hier überblickshaft präsentierten des OeUMV eine reichhaltige Grundlage für weiterführende, historisch perspektivierte Forschungen. Solche scheinen jüngst allmählich in Gang gekommen zu sein: Produktive Auswertungs- und Kontextualisierungsansätze finden sich etwa in der kürzlich publizierten Studie zur Bedeutung des Gesundheitsdiskurses im Paris des späteren 19. Jahrhunderts für Opernsänger_innen und deren Gesangkunst von Kimberly Francis/Sofie Lachapelle, *Medicine Goes to the Opera. Vocal Health and Remedies for Professional Singers of the Belle Époque*, in: *19th-Century Music* 44/1 (2020), S. 19–35. Und auch eine im November 2021 in Innsbruck stattgefundene Konferenz „Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge“ verweist auf ein derzeit aufkeimendes Interesse an der Thematik – vgl. das vielfältige Konferenzprogramm: <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/events/2021/konferenz-musik-und-medizin/-conference-music-and-medicine-.html> (zuletzt gesehen 10.2.2022).

473 1907 beschwerte sich der Delegierte aus Meran darüber, dass der Dienst in der dortigen Kurmusik gesundheitsschädigend sei: „Rheumatismus ist obligatorisch, da hier auch bei 5 bis 6 Grad im Freien gespielt“ werde (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116). Ein Kollege aus Marienbad/Mariánské Lázně pflichtete bei: Als „großer Uebelstand“ müsse das Spielen im Freien „bei jeder Witterung bezeichnet werden,“ und auch aus Franzensbad/Františkovy Lázně wurde gewünscht, „daß bei niedriger Temperatur nicht im Freien gespielt“ werden dürfe (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 123).

474 Die diesbezüglichen Debatten sind zunächst in sozioökonomischer Hinsicht interessant, denn an ihnen lassen sich Bezahlweisen von Musiker_innen ablesen. Es war offenbar weitverbreitete Praxis, einen Teil des Spielhonorars in Bier und Wein abzugelten, was von der Delegiertenversammlung im Jahr 1907 kritisch hinterfragt wurde: Sie beschloss, Musiker_innen „dringend an[zu]raten“, nicht auf Abmachungen einzugehen, die bezwecke, einen Teil der Lohnzahlung in Form von alkoholischen Getränken abzustatten, auch wenn Unternehmer dies allzu gern so handhaben würden, was sich jedoch „zum wirtschaftlichen Nachteil und zur gesundheitlichen Schädigung der Musiker“ auswirke (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124). Kein Jahr später erschien in der OeMZ außerdem ein Leitartikel namens „Feind Alkohol“, dem in derselben Ausgabe der Zeitung ein längerer Artikel über „Berufskrankheiten der Musiker“ folgte (OeMZ, XVI/7, 14.2.1908, S. 51 bzw. 52 f.), während den Verbandsmitgliedern bereits 1902 empfohlen worden war, sich mit einer neuen Zeitschrift namens „Der Abstinente“ eingehend zu beschäftigen (OeMZ, X/3, 17.1.1902, S. 11).

vereins bei den jeweiligen Kurkommissionen und Stadtverwaltungen „Freiplätze für erkrankte oder erholungsbedürftige Musiker“ zu erwirken.⁴⁷⁵

Ein diesbezüglich noch ungleich größerer Wurf gelang dem OeUMV aber mit der Schaffung eines eigenen Erholungsinstituts in Baden, das 1913 eröffnet werden konnte. Im Sommer 1908 hatte der Verband das Projekt erstmals vor einem internationalen Publikum anlässlich des Kongresses der „Confédération internationale des musiciens“ vorgestellt und festgehalten, nicht nur „kranke Mitglieder“ sollten im Heim aufgenommen werden, sondern überhaupt „alle leidenden Musiker“, die der „Confédération“ angehörten und „denen der Gebrauch der Badener Quellen Heilung oder Linderung ihres Leidens bringen“ könne.⁴⁷⁶ Damit verband der OeUMV interne Wohltätigkeitsbestrebungen augenscheinlich mit internationalen Repräsentationsabsichten, zumal die OeMZ das projektierte Haus gelegentlich auch als „Internationales Musiker-Krankenhaus“ bezeichnete⁴⁷⁷ und hervorhob, es handle sich dabei um „das erste in Europa“ überhaupt.⁴⁷⁸ Dementsprechend aufwendig und detailliert gestaltete die OeMZ die Berichterstattung über die einzelnen Bauschritte und widmete dem Projekt anlässlich des „ersten Spatenstichs zum Baue unseres Musiker-Erholungsheimes“ 1911 etwa einen bebilderten Leitartikel, der „das Haus“ zum Symbol für die Erfolgsgeschichte des OeUMV stilisierte. Selbstbewusst heißt es darin, dass „wir fast durchwegs verhältnismäßig arme Teufel und trotzdem in nicht ferner Zeit Hausherren sind. Wir und ein Haus! Ein Märchen vor Jahren, heute fast eine Wirklichkeit.“⁴⁷⁹ Unter Berücksichtigung der detaillierten Schilderungen des äußerst feierlich begangenen und von einem offiziellen Charakter getragenen „Fests der Grundsteinlegung“⁴⁸⁰ verweist die Berichterstattung

475 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XX. Zur Vorbildfunktion Karlsbads/Karlovy Varys ist anzumerken, dass dessen Delegierter (Koschek) schon 1900 verkündete, es sei gelungen, „curbedürftige[n] Verbandsmitglieder[n] Begünstigungen“ zu verschaffen (OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII). 1913 betonte der Vertreter aus Karlsbad/Karlovy Vary, der örtliche Verein könne zwar keine Freiplätze erwirken, jedoch Ratschläge erteilen, wie solche zu erlangen seien, denn die Entscheidung liege beim Stadtrat, doch wenn entsprechende Gesuche „beizeiten“ an diesen gerichtet würden, hätten sie „auch zumeist Erfolg.“ Dem schloss sich ein Vertreter aus Meran an, der betonte, dass Verbandsmitgliedern dort „größtmögliche Erleichterungen“ gewährt würden, und auch der Delegierte aus Teplitz/Teplice berichtete, dass Musiker in seiner Stadt „Freibäder und auch sonstige Erleichterungen“ erhielten (OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. XXI).

476 OeMZ, XVI/27, 3.7.1908, S. 222.

477 OeMZ, XVII/25, 19.6.1909, S. 190.

478 OeMZ, XXI/12, 22.3.1913, S. 116 (Hervorhebung im Original).

479 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 383 f.

480 Der Spatenstich wurde auf den Neujahrstag 1912 gelegt, an dem vormittags eine „Festmesse, zelebriert von Sr. Hochwürden dem Herrn Dechant Karl Frimm von Baden unter Assistenz sämtlicher Badener Kleriker“ am Programm stand, deren musikalischer Teil vom Badener Gesang- und dem Musikverein gestaltet wurde (unter Leitung des „Regenschori B[ernhard] Nefzger“), während das nachmittägliche „große Festkonzert“ vom Wiener Tonkünstlerorchester unter Leitung des Musikdirektors Hans Maria Wallner besorgt wurde (OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 383).

über das „Musikerheim“ insgesamt auf eine weit fortgeschrittene Institutionalität des Verbands. Dass das „Musikerheim“ von dessen maßgeblichen Funktionären als ideales Repräsentationsobjekt verstanden wurde, zeigt sich auch daran, dass es sich die OeMZ ausnahmsweise leistete, den Leitartikel entsprechend zu bebildern – und das Projekt damit umso deutlicher sichtbar zu machen.⁴⁸¹ Denn bis zu diesem Zeitpunkt hatte die Redaktion auf die Publikation bebildelter Artikel weitgehend verzichtet, und auch danach finden sich in der OeMZ nur äußerst selten Abbildungen. Erst ein weiterer Leitartikel zum „Badener Musikerheim“, der rund ein Jahr später erschien, war wieder mit einer Abbildung versehen, nun allerdings nicht mehr in Form einer „Projektskizze“ (d. h. einer Zeichnung des Hauses, wie noch 1911) sondern in Gestalt einer als „Photogramm des bereits bestehenden Hauses“ bezeichneten Photographie.⁴⁸² An prestigeträchtiger Lage am Rand des Kurparks in Baden (und damit im unmittelbaren Wirkungsort eines der wichtigsten und größten Verbandsvereine, vgl. Tab. 2 in Kap. 2) gelegen,⁴⁸³ verfügte es über „10 Kabinette und 5 Zimmer“ und konnte „im Notfalle 35 bis 40 Personen aufnehmen“. ⁴⁸⁴ Ganz im Zeichen dieser mit dem „Musikerheim“ verbundenen ‚neuen Sichtbarmachung‘ des OeUMV sah das Baukomitee zudem vor, am Haus eine Gedenktafel mit den Namen „der edlen Stifter und Gründer des Heimes“ anzubringen.⁴⁸⁵ Damit veröffentlichte der OeUMV ein Netzwerk, dem auch Hinweise

481 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 383 f.

482 OeMZ, XX/48, 30.11.1912, S. 391 f.

483 Das Gebäude des „Musikererholungsheims“ existiert bis heute, wenn auch unter dem Namen „Carl-Michael-Ziehrer-Haus“, das gegenwärtig eine Pension beherbergt, vgl. <https://www.tourismus.baden.at/online-suchen-buchen-1/a-carl-michael-ziehrer-haus> (zuletzt gesehen 3.7.2019).

484 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI. Hier finden sich außerdem weitere Details zum Musikerheim, u. a. auch eine Kostenübersicht, Spenderlisten etc.

485 Die Aufzählung umfasste fünf „Stifter“ und 49 „Gründer“. Als „Stifter“ wurden (in der hier wiedergegebenen Schreibweise) genannt: Landesfürstliche Stadt-Gemeinde Baden, Hermine Nedolitzka, Hans Maria Wallner, Musikerverein St. Pölten, Musikerverein Baden. „Gründer“: neben einem „Wohltäter Linz“ Frau F. v. Lorenz Schwaighofer (Gmunden), sodann Frau H. Nedolitzka, Baronin Paul [sic] Schiff, Adolf Kraus-Czermak, Anton Rosche, Ferdinand und Anna Schütz, Alois Stauder (allesamt aus Baden), Emil Samet (Wien), Friedrich Wannick (München), Anton Weber Edler v. Hohengrund (Pirkenhammer), Stadtrat Brünn, Kurverwaltung Franzensbad, Bezirkskrankenkasse Baden, Bezirkskrankenkasse Karlsbad, Trabrennverein Baden, Oest. Musikschule Preßnitz, Werkskapelle Wittkowitz, Verein der Wiener Philharmoniker, Konzertverein Wien, die Orchester des Wiener Konzertvereins, des Raimund-Theaters, des Ronacher-Theaters sowie des Johann Strauß-Theaters, die Kurorchester Franzensbad, Marienbad, Mödling, Vöslau, Abazzia, Baden und Ischl (wobei für die letzteren ergänzt wurde, dass es sich um das Wiener Tonkünstlerorchester handelte), Theaterorchester in Ischl sowie die Verbandsvereine Wien, Brünn, Graz, Salzburg, Witkowitz, Linz, Bozen, Innsbruck, Baden, Teplitz-Schönau, Karlsbad, Meran, Franzensbad, Olmütz, Prag, Troppau sowie Preßburg (OeMZ, XX/48, 30.11.1912, S. 391 f.). Was daraus allerdings nicht hervorgeht (sich aber durch einen Bericht der Delegiertenversammlung vom April 1911 ergänzen lässt): Die Finanzierung des Hauses wurde über einen „Musikererholungsheim-Fonds“ verwaltet, dessen Protektorat Erzherzog Rainer innehatte, während der Bauplatz für die Errichtung des Erholungsheims von der Stadtgemeinde Baden gespendet worden war, vgl. OeMZ, XIX/16, 22.4.1911,

auf die gesellschaftliche Position des Verbands zu entnehmen sind. Dieses Netzwerk wurde zudem im Inneren des Hauses sichtbar gemacht, indem „Kabinette nach ihren Spendern“ benannt wurden.⁴⁸⁶ Wer dem Netzwerk allerdings nicht angehörte, waren die „Herren Komponisten“: Die Delegiertenversammlung bedauerte im Jahr der Eröffnung des „Musikerheims“ deren „große Teilnahmslosigkeit“ am Projekt mit kritischen Worten.⁴⁸⁷

S. 122. – Außerdem veranstalteten Verbandsvereine verschiedentlich Wohltätigkeitskonzerte zugunsten des Hausprojekts. Stellvertretend für diesbezügliche Nachrichten in der Tagespresse vgl. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 7.8.1912, S. 9 (Beitrag aus Franzensbad/Františkovy Lázně).

486 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI. Hier finden sich außerdem eine Übersicht über die Planungs- und Baukosten, Spenderlisten etc. So werden etwa die „erstklassigen“ Einrichtungsgegenstände erwähnt, bei denen es sich teilweise um Geschenke handle: die k. k. Hof-Firma Seifert in Wien habe den Musikern „ein Billard“ überlassen und die k. k. Hof-Firma Kohn ein Klavier.

487 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI. Jener Komponist, der im Verband in gewisser Weise Kultstatus besaß, war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr am Leben: Carl Millöcker (1842–1899). 1906, anlässlich des „Internationalen Musikkongresses“ in Milano/Mailand, verwies der Präsident des OeUMV auf das „Vermächtnis des Komponisten Millöcker“, welches es überhaupt ermöglicht habe, den Bestand der Krankenkasse des „Wiener Musikerbundes“ zu sichern; Millöcker sei „der erste und der letzte aus den höheren Rängen“ gewesen, „der sich jener ärmeren Kollegen erinnerte, die ihm halfen, Ruhm und Vermögen zu erwerben“ (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256).

Österreichische Musiker - Zeitung.

Abonnements-Preise:
 Einzelheft K. 2. —, halbjährlich K. 4. —, vierteljährlich K. 2. —.
 Der Zustellungs-Preis beträgt K. 2. —, halbjährlich K. 4. —, vierteljährlich K. 2. —.
 Die halbjährlichen Abos. sind 12. —, halbjährlich K. 4. —, vierteljährlich K. 2. —.
 Derzeitige eingetragene Abos. sind nachfolgend zu entnehmen.

Offizielles Organ des „Österreichischen Musikerverbandes“.

Mitglied der internationalen Musiker-Konföderation.

Verwaltungs-Beirat:
 Österreichischer Musikerverband: Präsident Franz Grann; Vize-Präsident Georg Haringer. —
 Aufsichtung: Franz Schmidhofer. — Beisitzer: Franz Grann. — Österreichischer Musikerverband: Präsident Franz Grann. — Beisitzer: Franz Schmidhofer. — Aufsichtung: Franz Grann. — Beisitzer: Franz Schmidhofer. — Aufsichtung: Franz Grann. — Beisitzer: Franz Schmidhofer.

Verwaltung:
 Präsident: Franz Grann. — Vize-Präsident: Georg Haringer. —
 Aufsichtung: Franz Schmidhofer. — Beisitzer: Franz Grann. — Österreichischer Musikerverband: Präsident Franz Grann. — Beisitzer: Franz Schmidhofer. — Aufsichtung: Franz Grann. — Beisitzer: Franz Schmidhofer.

Telephon 8578.

Nr. 48.

Sämtliche Bureaus: Wien, VI/1 Sauniggasse Nr. 33.

Samstag den 30. November 1912.

Telephon 8572.

Jahrgang XX.

Mitteilung des Präsidiums.

Zur Beachtung!

Wir machen alle organisierten Wiener Musiker auf den im amtlichen Teile publizierten, die lokale Stellenvermittlung betreffenden **eintimmigen** Beschluß des Ausschusses der „Vereinigung der Wiener Musiker“ besonders aufmerksam.

Das Präsidium.



Vom Badener Musikerheim.

Bald sind die letzten Arbeiten an dem in seiner äußeren Gestalt bereits vollendeten Musiker-Erholungsheim in Baden bei Wien erledigt und in den Tagen der nächsten Delegiertenversammlung unseres Verbandes, das ist in der Karwoche 1913, soll das Heim in feierlichster Weise seiner idealen Bestimmung übergeben werden. Wir bringen heute das Bild des Heimes, nicht mehr wie feingezogen als Projektstiftung, sondern als Photogramm des bereits bestehenden Hauses. Es ist eine wahre Freude, nunmehr das Werk sehen zu können, an dessen Zustandekommen so viele opferneuhige Musikerfreunde und Musiker so hochverdientlich und so ausdauernd gearbeitet haben und eigentlich noch immer arbeiten, denn es muß noch viel Geld aufgetrieben werden, um die Kosten und Bedürfnisse des Heimes vollumfänglich zu decken. Wenn auch unser heutiger Appell einer anderen Sache gilt, sei darum nicht minder eindringlich wieder auf die Pflicht aller Kollegen aufmerksam gemacht, in der Sammel- und Opfertätigkeit für das Badener Musikerheim auszuweichen.

Besonders aber sei heute um geeignete Kenntnisnahme, beziehungsweise umgehende Berücksichtigung folgender Bitte erucht:

Auf dem nunmehr, wie Figur zeigt, fertiggestellten Hause soll eine Gedenktafel angebracht werden, welche noch in späteren Zeiten die Namen der edlen Stifter und Gründer des Heimes finden soll. Das Baukomitee hat den Text dieser Gedenktafel, soweit es sich um die Festhaltung der Namen handelt, in nachbezeichnete Weise disponiert:

Stifter:

Königsfürstliche Stadt-Gemeinde Baden.
 Frau Hermine Redolig.
 Herr Hans Maria Wallner.
 Musikerverein St. Pölten.
 Musikerverein Baden.

Abbildung 1: Eine der seltenen Abbildungen in der OeMZ: „Photogramm“ des verbandseigenen Musikerheims in Baden

OeMZ XX/48, 30.11.1912, S. 391 / © OeNB, Musiksammlung

4. Inter-Nationalisierungen

4.1 Durch das Verbandsvereinssystem zur ‚Binnen-Internationalität‘

1897 beantragte ein Delegierter des Verbandsvereins Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá, den OeUMV in „Internationalen Musiker-Verband der österr.-ungar. Monarchie“ umzubenennen.⁴⁸⁸ Der Antrag scheiterte zwar kolossal (er wurde „mit allen gegen eine Stimme“ abgelehnt), doch der schlesische Delegierte erfasste die besondere Qualität der Struktur des Verbands und dessen Organisationsweise damit treffgenau: Das Verbandsvereinssystem hatte (wie in Kap. 2 und 3 bereits erläutert) im Laufe der Zeit zu einer massiven räumlichen Ausdehnung des OeUMV geführt, mit der auch eine erhöhte sprachliche (und zugleich soziale) Diversität einherging. Schon am Weg der Verbandsgründung hatten 1895 außer dem „Wiener Musikerbund“ der „Musikerverein in Bielitz-Biala“, der „Brünner Musikerbund“, der „Grazer Musikerbund“, der „Musikerverein in Linz“, der „Musikerverein für das Kronland Salzburg“ sowie der „Musikerverein für Witkowitz, Ostrau und Umgebung“ mitgetan,⁴⁸⁹ womit drei der sieben Gründungsvereine in Mähren und Schlesien angesiedelt waren (Brno/Brünn, Bielitz-Biala/Bílsko-Bělá/Bielsko-Biala und Witkowitz/Vitkovice). Der organisatorische Fokus des OeUMV umfasste somit von Anfang an auch die böhmischen Länder, und daran sollte sich in den Folgejahren nichts ändern. Während der ersten zehn Jahre seines Bestehens vergrößerte sich der Verband auf 34 Vereine.⁴⁹⁰ Davon befanden sich acht in Böhmen (Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov, 65 Mitglieder; Marienbad/Mariánské Lázně, 69; Franzensbad/Františkovy Lázně, 48; Karlsbad/Karlovy Vary, 197; Reichenberg/Liberec, 40; Prag/Praha, 236; Pilsen/Plzeň, 30; Budweis/České Budějovice, 16; Saaz/Žatec, 32), zwei in Mähren (Brünn/Brno, 86; Olmütz/Olomouc, 29) sowie sieben in Schlesien (Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá, 22; Witkowitz/Vitkovice, 43; Teschen/Těšín/Cieszyn, 16; Jägerndorf/Krnov, 19; Troppau/Opava, 27; Ostrau/Ostrava, 25; Karwin/

488 OeMZ, V/19, 1.10.1897, S. 110.

489 OeMZ, III/23, 1.12.1895, S. 115.

490 Vgl. Tab. 2, Kap. 2. Verbandsvereine, die 1906 zwar formal existierten, jedoch über keine Mitglieder verfügten, habe ich für die Zählung nicht berücksichtigt. Gegen Ende des Betrachtungszeitraums (um 1913) sollte der OeUMV sodann auf 37 Verbandsvereine mit insgesamt 2990 Mitgliedern anwachsen, was einer allgemeinen Entwicklung des cisleithanischen Verbändewesens entspricht: Um 1914 erreichte dieses sowohl hinsichtlich seiner Dichte als auch der thematischen Vielfalt einen Höhepunkt, vgl. Werner Drobesh, Vereine und Interessenverbände auf überregionaler (cisleithanischer) Ebene, in: Helmut Rumppler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft – Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 1029–1132, hier S. 1128.

Karviná, 17). Damit lag um 1906 genau die Hälfte aller Verbandsvereine entweder in Böhmen, Mähren oder Schlesien.

Was aber hatte es mit diesem offensichtlichen organisatorischen Fokus des OeUMV auf die böhmischen Länder auf sich? Eine naheliegende wie schlüssige Erklärung dafür kann in der bereits in Kap. 2 ausführlich diskutierten Orientierung der Musiker_innen an der Arbeiter_innenbewegung gefunden werden, deren Operationsgebiet mit jenem des OeUMV weitgehend deckungsgleich war. Denn nach Ansicht der OeMZ durften die Musiker nicht hinter den „vorwärtstrebenden Berufsklassen der civilisirten Welt“ zurückbleiben.⁴⁹¹ Deren organisatorische Schwerpunkte jedoch beschränkten sich trotz der 1892/93 erfolgten Gründung einer sozialistischen Reichsgewerkschaftskommission mit Zentralen in allen Kronländern⁴⁹² zunächst auf wenige, klar umreißbare Gebiete. Dem Historiker Helmut Konrad zufolge befanden sich diese gewerkschaftlichen Zentralgebiete in den „geschlossenen Industriegegenden“. Neben Niederösterreich, Oberösterreich und der Steiermark waren dies insbesondere Mähren und Böhmen (wohin sich nach der Historikerin Andrea Komlosy gegen Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt die wirtschaftliche Wachstumsdynamik verlagert hatte).⁴⁹³

In ebendiesen gewerkschaftlichen Zentralgebieten erkannte auch der OeUMV sein vorrangiges Operationsfeld. Im Unterschied zu westeuropäischen Staaten, Großbritannien beispielsweise,⁴⁹⁴ bestand dieses keineswegs nur aus den großen Städten mit einem entsprechend ausgeprägten Musik(theater)leben. Vielmehr zielte die Wachstumsstrategie des OeUMV außer auf die großen urbanen Zentren wie Wien, Graz und Brno/Brünn vor allem auch auf kleinere Städte in stark industrialisierten Regionen ab, zumal sich in diesen vereinzelt schon vor der Verbandsgründung eigenständige

491 OeMZ, III/18, 16.9.1895, S. 89.

492 Vgl. Evers, Gewerkschaftsarbeit, S. 51.

493 Helmut Konrad, Arbeiterbewegung, S. 508 f. Komlosy (Grenze, S. 119) identifiziert demgegenüber vier sozio-ökonomische Großräume der Habsburgermonarchie, die sich „in historisch gewachsenen, durch gemeinsame Verwaltung vereinheitlichten Ländergruppen“ herausgebildet hätten: a) die österreichischen Donauländer (Österreich ob und unter der Enns) und die Alpenländer („Innerösterreich“ und Tirol), b) die böhmischen Länder (Böhmen, Mähren, österr. Schlesien), c) die Karpatenländer (Galizien und Bukowina) und d) das Küstenland (Krain, Görz und Gradiska, Istrien, Triest) mit Dalmatien. Komlosy zufolge verlagerte sich die Wachstumsdynamik in der Habsburgermonarchie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. bzw. nach der Wirtschaftskrise 1873 in die böhmischen Länder (Komlosy, Grenze, S. 128). Hinzu kam, dass Ober- und Niederösterreich sowie Böhmen und Mähren bereits seit dem 18. Jahrhundert wirtschaftlich „durch Austausch und zwischenregionale Arbeitsteilung“ eng miteinander verbunden waren und ein Maß an Mobilität aufwiesen, das höher war als zwischen allen anderen Regionen der Monarchie (Komlosy, Grenze, S. 194).

494 Wie Williamson/Cloonan, Work Time, S. 29 aufzeigen, war das dortige Organisationsbestreben in den Städten mit der höchsten Konzentration von (Theater-)Musiker_innen bei Weitem am stärksten (neben London v. a. in den Städten des Nordens, etwa Manchester).

lokale Vereinigungen gebildet hatten,⁴⁹⁵ auf die der OeUMV dann mitunter einen beträchtlichen Beitrittsdruck ausübte.⁴⁹⁶

Für diese selektive Expansionsstrategie gibt es aber auch noch eine ganz andere Erklärung, die jenseits der gewerkschaftlichen Organisationslogik liegt: Sie betrifft die Staatskonzeption Österreich-Ungarns als solche, denn auch an ihr lässt sich die Fokussierung des OeUMV auf ausgewählte cisleithanische Operationsgebiete begründen.

4.2 Der österreichisch-ungarische Dualismus – Hemmschuh und Schrittmacher für die Musiker_innenorganisationen

Schon als ein Stadtkapellmeister aus dem siebenbürgischen Brassó/Braşov/Kronstadt 1875 in einem Schreiben an den „Wiener Musikerbund“ die Absicht geäußert hatte, dort einen Zweigverein zu gründen, mussten die Funktionäre in Wien unumwunden abwinken: „Die Länder der ungarischen Krone aber sind der cisleithanischen Reichshälfte gegenüber Ausland.“⁴⁹⁷ Tatsächlich hatte die Dezemberverfassung von 1867 in vielfacher Hinsicht eine Trennwand zwischen den cis- und den transleithanischen Teil der Monarchie gezogen, was sich auch in vereinsrechtlicher Hinsicht bemerkbar machte: Hatte die neue Verfassung für die österreichische Seite eine deutliche Liberalisierung des Vereinsrechts zur Folge,⁴⁹⁸ kannte Ungarn ein solches gar nicht, sondern pflegte für Vereine auch über 1867 hinaus ein feudalistisches „Konzessionssystem“, das auf „Gewohnheits- und nicht auf Gesetzesrecht“ basierte und in der Zuständigkeit des

495 Zu nennen wäre etwa Reichenberg/Liberec, wo sich 1887 ein „Musiker-Bund“ gegründet hatte, der zum Zeitpunkt der Verbandsgründung allerdings nicht mehr bestand (vgl. Národní Archiv [Praha], K. K. Statthalterei Prag, Kart. 4270, Registratur-Fasc. 30, Nummer 241, Subnummer 123). Eine neuerliche Vereinsgründung erfolgte dort erst im Zusammenhang mit der Expansion des OeUMV im Sommer 1901 (vgl. Národní Archiv, K. K. Statthalterei Prag, Sign. 30/2/16, Kart. 7885 [einliegend im Akt zum Prager Musikerverein, F. T.], Schreiben der Statthalterei an den Vereinsvorsitzenden Anton Pfrogner, 24.8.1901).

496 So etwa auf jenen in Brünn/Brno, wo schon im April 1895 ein Verein gegründet worden war, welcher der Wiener Initiative zur Gründung einer reichsweiten Organisation zunächst ablehnend gegenüberstand. Das Abseitsstehen des dortigen Vereins wurde beim „Musikertag“ 1895 von dessen Vorsitzendem Josef Scheu nicht toleriert: „Wenn von irgendwo, so hatte man von Brünn aus auf eine Beschickung des Musikertages gerechnet,“ und zwar allein schon wegen des „kurzen Fahrtweges“, dann aber auch, weil Wien „den dortigen Kollegen bei der Gründung eines Vereines mit Rath und That beigestanden“ sei (OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 42). Der „Brünner Musikerbund“ zählte daraufhin zu den Gründungsvereinen des OeUMV.

497 OeMZ, Nr. 7, 1.8.1875, S. 5. Der Deklaration Ungarns als „Ausland“ begegnet man in den Darstellungen der OeMZ immer wieder, manchmal ausdrücklich, gelegentlich aber auch indirekt – so betonte etwa das Präsidiumsmitglied Karl Waclik 1903, es gebe doch im „Inland“ noch sehr viel zu tun, weshalb man sich „nicht so sehr um Ungarn zu sorgen“ brauche. OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. V.

498 Vgl. etwa Drobesh, Vereine, S. 1128 f.

Innenministers lag.⁴⁹⁹ Die Dezemberverfassung schärfte also nicht nur den Blick auf diese unterschiedliche Rechtsauffassung, sondern sanktionierte überhaupt die Trennung der Monarchie in zwei Teilstaaten, was Initiativen wie jene zur Etablierung einer gesamtstaatlichen Musiker_innenorganisation massiv erschwerte.

Dennoch setzte sich der neugegründete OeUMV zunächst mit Nachdruck für die Bildung von Verbandsvereinen in der ungarischen Reichshälfte ein: Die Namensgebung des Verbandes, die unmissverständlich eine gesamtstaatliche Organisationsabsicht ausdrückt, war programmatisch zu verstehen. Vom Umstand, dass der Verbandsname von den österreichischen Behörden „widerspruchlos“ hingenommen worden sei, leitete der OeUMV (zumindest vordergründig) ab, dass seitens der Behörden „einer Entfaltung unseres Verbandes [...] auch in Ungarn keinerlei Schwierigkeiten“ bereitet werden würde.⁵⁰⁰ Dies entsprach allerdings nicht uneingeschränkt den Tatsachen. In seinem Bescheid an die Statthalterei Wien hatte das österreichische Innenministerium die Bildung eines österreichisch-ungarischen Musikerverbandes zwar nicht untersagt, sehr wohl aber darauf hingewiesen, dass „die Entfaltung einer Tätigkeit in Ungarn die vorherige Erfüllung der gesetzlichen Bedingungen zur Voraussetzung“ habe (was darunter konkret verstanden wurde, erläuterte das Innenministerium jedoch nicht).⁵⁰¹

Es sollte nicht lange dauern, bis der OeUMV die Härten dieser Bedingungen zu spüren bekam. Den Anlass dazu lieferte die im Herbst 1897 vollzogene Gründung eines Vereins in Pozsony/Preßburg/Prešporok (heute: Bratislava), der sich daraufhin umgehend dem OeUMV anschließen wollte.⁵⁰² Die Vereinsleitung ersuchte beim ungarischen Innenminister um eine entsprechende Erlaubnis.⁵⁰³ Doch noch bevor der Minister überhaupt auf die Anfrage reagierte, begannen ungarische Fachblätter das Vorhaben heftig zu kritisieren, sodass die Entscheidung des ungarischen Innenministers, die Eingliederung in den OeUMV nicht zuzulassen, kaum noch überraschte, auch wenn er sich dafür fast ein Jahr Zeit ließ. Eine solche Eingliederung, so seine Begründung, würde zur Folge haben, dass der Verein dadurch „viel schwieriger zu kontrollieren“ sei.⁵⁰⁴ Der OeUMV sah darin einen grundlegenden Beschluss: „Wir stehen

499 László Péter, Die Verfassungsentwicklung in Ungarn. Die Elemente der Neuordnung von 1867, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. VII/1: Verfassung und Parlamentarismus – Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, zentrale Repräsentativkörperschaften, Wien 2000, S. 338–392, hier S. 374 f.

500 OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 43.

501 WStLA, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920 [Österreichisch-Ungarischer Musikerverband], Schreiben vom 18.8.1895.

502 OeMZ, VI/1, 1.1.1898, S. 2. Der Umstand, dass die dortigen Organisatoren gewillt waren, den Verein dem OeUMV anzuschließen, ist unter anderem auf eine Agitationsreise von Wiener Funktionären zurückzuführen, vgl. OeMZ VI/1, 1.1.1898, S. 4.

503 OeMZ, V/17, 1.9.1897, S. 99.

504 OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 43. Wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, reagierte das Innenministerium keineswegs für jede ungarische Stadt, in der sich ein Musikerverein dem OeUMV anschließen wollte, mit

also auch in Bezug auf die Musikangelegenheiten in dem sonderbarsten Verhältnisse zu Ungarn,⁵⁰⁵ kommentierte die OeMZ den Entscheid, den sie in einem Leitartikel in aller Schärfe kritisierte und darin unverhohlen Kritik an der ungarischen Gesetzeslage übte.⁵⁰⁶ Zugleich nahm die OeMZ die Entscheidung des Innenministers jedoch auch als Anlass, zur Gründung von Musikervereinen in ungarischen Städten aufzurufen. Diese sollten sich dann, so der Plan, zu einem eigenen Landesverband zusammenschließen, wobei die Zeitung von einem solchen unbedingte Kooperationsbereitschaft mit der österreichischen Organisation einforderte.⁵⁰⁷

Der Aufbau einer ungarischen Musiker_innenorganisation als Folge musikpolitischer Rivalitäten zwischen Österreich und Ungarn

Statt eines kooperativen Zusammenwirkens beim Aufbau einer ungarischen Musiker_innenorganisation entwickelte sich allerdings bald eine erbitterte Rivalität zwischen österreichischen und ungarischen Protagonisten. Einer der Hauptakteure auf ungarischer Seite war der Musikpublizist József Ság (1852–1922). An der Organisation der Musiker_innen in Ungarn beteiligte er sich vor allem über die von ihm geleitete Musikzeitung „Zenelap“, die seit 1895 auch über eine deutschsprachige Beilage verfügte – dies mit dem Ziel, „auch das Publicum des Auslandes für unsere musikalischen Verhältnisse“ zu interessieren.⁵⁰⁸ Ság gestaltete diese Beilage von einem feuilletonar-

derselben Vehemenz. Im besonders ausgeprägten Kontrollanspruch für Pozsony/Preßburg/Prešporok dürfte sich die Magyarisierungspolitik widerspiegeln, die Ungarn in der um 1900 noch deutschsprachig dominierten Stadt betrieb (vgl. Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 306–307). Davon war auch der (Musik-)Theaterbetrieb betroffen, auch wenn sich die Spielsaison im dortigen Stadttheater seit dessen Eröffnung 1886 nach wie vor in eine ungarische und eine deutsche Hälfte aufteilte, die jeweils auch getrennt von einem deutsch- und einem ungarischsprachigen Direktor mitsamt eigener Belegschaft geleitet wurde (vgl. Jana Laslavíková, *Im Brennpunkt: Das Städtische Theater in Pressburg 1886–1920*, in: Vladimír Zvara (Hrsg.), *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert/Hudobné divadlo v priestore a čase. Príspevky k dejinám divadelnej praxe v strednej Európe v 19. A 20. Storočí*, Bratislava 2015, S. 59–88, hier S. 72–75 bzw. S. 68 f.).

505 OeMZ, VII/1, 1.1.1899, S. 1. Von der ungarischen Reichshälfte sprach das Verbandsorgan gelegentlich auch als dem „magyarischen Globus“, vgl. etwa OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 43.

506 Die „Preßburger Collegen“, so die OeMZ, seien nicht einmal im Stande, gegen die Entscheidung einen Rekurs einzureichen, da es „in Ungarn ein Vereinsgesetz nicht gibt und die Beamten in Bezug auf Vereinsdinge lediglich nach avitischen Grundsätzen vorgehen.“ OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 43.

507 „Das Präsidium des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbandes würde die Gründung eines Ungarischen Musikerverbandes, mit dem Sitze in Budapest, freudigst begrüßen, vorausgesetzt, daß dieser Verband zur Förderung und zum Schutze der gemeinsamen Interessen mit dem österreichischen Verbande in enge Fühlung tritt“, so die Erklärung des Delegierten des Wiener Verbands-Präsidiums gegenüber der Gründungsversammlung des Preßburger Musikervereins, OeMZ, V/3, 1.2.1898, S. 14.

508 Zenelap, 12/1, 5.1.1898, S. 8.

tigen Magazin mit Beiträgen zu historischen oder aktuellen musikalischen Themen, Komponist_innen, berühmten Musiker_innen oder Musikinstitutionen bald zu einem reinen Informationsblatt für in Ungarn aktive Musiker_innen um. Als solches hatte die Zeitung bis um 1904 Bestand, bevor sie darin von „Magyar Zenészek Lapja“⁵⁰⁹ abgelöst wurde.⁵¹⁰ „Magyar Zenészek Lapja“ wiederum war um 1900 als „Cigányzenészek közlönye“ (dt.: „Bulletin der Zigeunermusiker“) gegründet worden⁵¹¹ und wurde einige Jahre später zum allgemeinen Organ für Berufsmusiker_innen erweitert, was aufgrund der zahlreichen österreichischen Musiker_innen in Ungarn auch zur Folge hatte, dass sie ab 1905 vollumfänglich zweisprachig erschien⁵¹². Dass auch diese Zeitung seit ihrer Gründung den Aufbau einer Berufsorganisation forderte, deren Träger_innenschaft zunächst aus Romamusiker_innen bestand,⁵¹³ wurde vom OeUMV bzw. von der OeMZ allerdings nicht rezipiert: Diese orientierten sich bezüglich des Stands der Musiker_innenorganisation in Ungarn an der deutschsprachigen Beilage von „Zenelap“, wie anhand entsprechender Bezugnahmen in Artikeln der OeMZ deutlich wird.

Demnach erwog József Ságth schon 1898 die Gründung eines ungarischen Verbands⁵¹⁴ (nachdem er schon zuvor immer wieder fehlende soziale Absicherungen bei musikalischen Tätigkeiten angeprangert hatte⁵¹⁵), doch das Projekt vermochte während mehrerer Jahre nicht über ein rudimentäres Planungsstadium hinauszugelangen. Im Sommer 1900 wurde die Schaffung eines „großen Landesverband[es] der ungarischen

509 Vgl. Magyar Zenészek Lapja II/1, 15.7.1901 (Titelseite).

510 Bei der Durchsicht der Ausgaben von 1905 und 1906 lässt sich feststellen, dass die deutschsprachige Beilage von „Zenelap“ wieder feuilletonistischer gestaltet wurde und ab 1906 nicht mehr regelmäßig erschien.

511 Vgl. Magyar Zenészek Lapja II/1, 15.7.1901 (Titelseite).

512 Dabei handelte es sich um das zweite Erscheinungsjahr als Verbandszeitung. Für das erste, 1904, standen mir keine Exemplare zur Verfügung. Im Unterschied zur deutschsprachigen Beilage von „Zenelap“, deren Inhalte vom ungarischsprachigen Teil mehr oder weniger entkoppelt waren, war „Magyar Zenészek Lapja“ auf deutsch und ungarisch inhaltlich identisch; jede Seite der Zeitung war in zwei Spalten unterteilt, von denen die linke ungarisch- und die rechte deutschsprachig beschrieben war.

513 Dies geht etwa aus dem Editorial und verschiedenen Artikeln der ersten Ausgabe von 1901 hervor, vgl. Magyar Zenészek Lapja II/1, 15.7.1901, S. 1 f.

514 OeMZ, VI/3, 1.2.1898, S. 13 f.

515 Zenelap, 11/7, 15.3.1897, S. 5; 11/10, 15.4.1897, S. 9; 11/12, 25.4.1897, S. 6. Ságth vermochte mit seinen Artikeln kurzzeitig eine lebhafte Debatte zu entfachen, deren Studium auch eine Reihe an historisch relevanten Daten zugänglich macht. Ein gewisser Karl Antalík etwa, der als „Sekretär des Unterstützungs-Vereines der in Ungarn lebenden Musiker“ auftrat, gab in Reaktion auf Ságths Artikel zu bedenken, dass bereits 1863 ein „Hilfsverein der Musiker“ gegründet worden sei, und dass dieser 1875 einen Pensionsfond installiert habe, der aufgrund finanzieller Engpässe allerdings Zurückhaltung bei Auszahlungen üben müsse, weshalb auch die 1879 beschlossene Gründung eines umfassenden Pensionsinstituts bisher nicht habe umgesetzt werden können; allerdings habe sich in jüngster Zeit ein stattliches Grundkapital angesammelt, sodass der Konstituierung eines Pensionsinstituts nun nichts mehr im Weg stehe. Zenelap, 11/14, 15.5.1897, S. 8.

Musiker“ in Aussicht gestellt,⁵¹⁶ ebenso wie ein Jahr später anlässlich des „Ersten ungarischen Musikercongreßes“,⁵¹⁷ während im Oktober 1901 (unter Beteiligung der Orchestermitglieder des Népszínház, des Magyar színház, des Fővárosi-Orpheums sowie von Musikern „viele[r] andere[r] Capellen“) der Beschluss zur Gründung eines „Allgemeinen ungarischen Berufsmusiker-Vereins“ grundsätzlich getroffen⁵¹⁸ und im April 1902 schließlich umgesetzt wurde.⁵¹⁹ Unmittelbar nach dieser Gründung verfügte die Organisation allerdings bloß über rund 70 Mitglieder,⁵²⁰ während ihre Zahl bis 1912 auf 650 ansteigen sollte.⁵²¹

Bei diesem Gründungsprozess, der eingebettet war in eine Zeit verschiedener sozialpolitischer Initiativen aufgrund von Massenarmut und -arbeitslosigkeit in Ungarn,⁵²² machte der OeUMV für sich eine Schlüsselrolle geltend. Dessen Präsident Franz Frank erklärte bei der Delegiertenversammlung von 1903, der Aufenthalt von OeUMV-Funktionären in Budapest habe es ermöglicht, „mit den Pester Musikern in Fühlung“ zu treten, woraufhin „ein Jahr später [...] in Pest bereits ein Verein von

516 Pester Lloyd, 19.6.1900, S. 7.

517 OeMZ, IX/23, 31.5.1901, S. 93.

518 OeMZ, IX/44, 25.10.1901, S. 178, in der OeMZ so als deutschsprachiger Eigenname gekennzeichnet.

519 Eine detaillierte Schilderung der Gründungsversammlung findet sich in der OeMZ, X/18, 2.5.1902, S. 74. Der praktisch zeitgleich zur Gründung der Musiker_innenorganisation erfolgte Aufbau einer (sozialistischen) Arbeiter_innenorganisation in Ungarn, der in die Konstituierung eines ungarischen Gewerkschaftsrates im Jahr 1900 mündete, vermag allenfalls Teile der politischen Atmosphäre zu illustrieren, von der die Musiker_innenbewegung in Ungarn umgeben und vielleicht auch getragen war. Konkrete organisatorische Naheverhältnisse fallen allerdings nicht ins Auge, und als Impulsgeber wurde die Arbeiter_innenbewegung in den verschiedenen von mir konsultierten Quellen über die Konstituierungsschritte der ungarischen Musiker_innenorganisation nie genannt. Für die Entwicklungen der Arbeiter_innenorganisation in Ungarn vgl. Evers, Gewerkschaftsarbeit, S. 51. Die Arbeiter_innenbewegung in Ungarn wurde im frühen 20. Jahrhundert fast vollständig von einer marxistisch-sozialistisch orientierten Gewerkschaft getragen. So waren durchschnittlich 80 % der (sozialistischen) Parteitagsdelegierten Gewerkschaftsfunktionäre, während im ungarischen Parlament bis 1918 weder Sozialist_innen noch Gewerkschafter_innen vertreten waren, vgl. Evers, Gewerkschaftsarbeit, S. 57. – Zumindest eine Ähnlichkeit zwischen der ungarischen Musiker- und Arbeiterbewegung ist aber dennoch zu beobachten: Die von der OeMZ immer wieder hervorgehobene Dominanz deutschsprachiger Musiker_innen in Budapest fand im späten 19. Jahrhundert eine Entsprechung bei „Facharbeitern“, die zu einem großen Teil ebenfalls deutscher Muttersprache waren, vgl. Miklos Stier, Die nationale und Nationalitätenfrage in Theorie und Praxis der österreichischen und der ungarischen Arbeiterbewegung bis zur Jahrhundertwende, in: Maderthaner, Arbeiterbewegung, S. 29–35, hier S. 30.

520 OeMZ IX/44, 25.10.1901, S. 178.

521 Magyar Zenészek Lapja XI/5, 1.3.1914, S. 4.

522 Vgl. etwa Susan Zimmermann, Divide, Provide, and Rule. An Integrative History of Poverty Policy, Social Policy, and Social Reform in Hungary under the Habsburg Monarchy, Budapest/New York 2011, S. 64–68.

Berufsmusikern“ habe gegründet werden können.⁵²³ Betrachtet man demgegenüber die ungarische Sichtweise auf die Gründungsphase der dortigen Musiker_innenorganisation, wird deutlich, wie sehr die ungarischen Aktivisten zwischen der Kooperation mit dem OeUMV und Versuchen der Abgrenzung zu diesem oszillierten. Schon anlässlich der erwähnten Bestrebungen des neugegründeten Vereins in Pozsony/Prefzburg/Prešporok, sich dem OeUMV anzuschließen, hatte „Zenelap“ die Befürchtung geäußert, dass durch diese Eingliederung „die Vormundschaft“ Österreichs über Ungarn im Musikbereich drohe, nachdem Österreich „heute schon mit erdrückender Macht in musikalischen Angelegenheiten“ über Ungarn gebiete.⁵²⁴ Aus der Sicht von Protagonisten der ungarischen Musiker_innenbewegung stellte der OeUMV also weniger einen Mitstreiter zur Erreichung einer sozialen und finanziellen Besserstellung von in der Monarchie tätigen Musiker_innen dar, sondern vielmehr einen musikbezogenen Statthalter österreichischer Machtpolitik. Ungarn wolle „weder in nationalökonomischer, noch in kultureller Hinsicht eine Colonie“ Österreichs sein, so die Musikzeitung „Zenelap“ in einem mit „Das Interesse der ungarischen Musiker“ betitelten Artikel,⁵²⁵ sie forderte außerdem von Wien, kulturelle Leistungen Ungarns stärker zu würdigen. Zu diesem Zweck intervenierte „Zenelap“ sogar beim Wiener Magistrat für die Benennung von Straßennamen nach den Komponisten Liszt und Erkel.⁵²⁶

Die Sensibilität, mit der „Zenelap“ auf die Organisationsversuche des OeUMV in Ungarn reagierte, drückte zweifellos eine übergeordnete Problemlage der Doppelmonarchie aus. Einerseits manifestieren sich darin die von Budapest nach 1867 implementierten politischen und ökonomischen Parallelstrukturen, die der Absicherung größtmöglicher Eigenständigkeit dienen sollten (und dem Historiker Rudolf Jaworski zufolge in einen von Ungarn betriebenen „Wirtschaftsnationalismus“ mündeten).⁵²⁷

523 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. I. Aus seiner Erzählung geht auch hervor, dass die Kommunikation zwischen Wien und Budapest auf der Ebene von Berufsmusiker_innen offenbar zu wünschen übrig ließ: Frank erklärte, er habe „zu Beginn des Sommers 1901“ durch „die ungarische Musikerzeitung“ erfahren, dass in Budapest ein Musikkongress einberufen werde, woraufhin das Präsidium des OeUMV darum gebeten habe, Delegierte aus Wien zu entsenden. Dies sei akzeptiert worden, doch hätten die Delegierten vor Ort dann erfahren, dass der Kongress „ganz andere Ziele verfolgt als wir“, da es sich um eine Zusammenkunft von „Musiklehrer[n], Chorleiter[n] u. s. w.“ gehandelt habe.

524 Magyar zenészek szövetkezete, in: Zenelap, 15.1.1898, S. 2, zit. in: OeMZ, V/3, 1.2.1898, S. 13.

525 Zenelap XIII/2, 15.1.1899, S. 7.

526 Die bereits bestehende „Lisztgasse“ lag „Zenelap“ zufolge zu versteckt, weshalb die Zeitung forderte, „die bei der Oper liegende Schiffmannsgasse“ nach Liszt zu benennen. Dabei erinnerte sie außerdem an eine zwei Jahre zurückliegende Forderung, in Wien auch eine Straße nach dem Komponisten Erkel Ferenc zu benennen und gab ihrer Zufriedenheit darüber Ausdruck, dass die Benennung einer „Erkel-Gasse [...] in der Nähe des Centrums der Stadt“ inzwischen geplant sei (Zenelap XIII/3, 25.1.1899, S. 6).

527 Vgl. Rudolf Jaworski, Zwischen ökonomischer Interessenvertretung und nationalkultureller Selbstbehauptung. Zum Wirtschaftsnationalismus in Ostmitteleuropa vor 1914, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung/Journal of East Central European Studies 53/2 (2004), S. 257–268, hier S. 258 f.

Andererseits lässt sich mit der Historikerin Andrea Komlosy aber auch geltend machen, dass Österreich den ungarischen Teil der Monarchie seit jeher als Absatzmarkt für österreichische und böhmische (Industrie-)Produkte betrachtete. Hinzu kam, dass die österreichische Seite bis zur Dezemberverfassung von 1867 alles daran gesetzt hatte, die Industrialisierung in Ungarn zu unterbinden,⁵²⁸ während sie nach 1867 die dortige Industrieproduktion dahingehend forcierte, dass diese auf österreichische und böhmische Bedürfnisse ausgerichtet werden sollte; die vielfach durch österreichische Investitionen angekurbelte Wirtschaftsleistung beschränkte sich dabei auf Industriezweige, die für die cisleithanischen Industrieregionen eine Zuliefererrolle erfüllten.⁵²⁹ Dass also „Zenelap“ die Aktivitäten des OeUMV auf ungarischem Territorium als imperiales, ja „koloniales“ Machtverhalten zurückwies, ist auch Ausdruck des allgemein herrschenden, ungleichen (wirtschafts-)politischen Austauschverhältnisses zwischen Österreich und Ungarn.

Die OeMZ ihrerseits erkannte in der Reaktionsweise von „Zenelap“ „mehr als Patriotismus“, nämlich „Byzantinismus, wie man ihn von ‚freien Ungarn‘ schon gar nicht erwarten sollte.“⁵³⁰ Auch im Musikbereich gebe sich Ungarn autark, doch „produziere“ das Land derart wenige Musiker, „Zigeuner“⁵³¹ und einige Geiger ausgenommen, dass „sämtliche Theater, voran die königliche Oper in Budapest, wegen Mangel an Musikern geschlossen werden müßten“, sollten sich jene aus Österreich und Deutschland dereinst dazu entschließen, dortige Engagements nicht mehr anzunehmen. Allein schon deshalb sei es eine „arge Vergewaltigung“, diesen zu verbieten, „sich ihren Kollegen anzuschließen und dadurch ihre Interessen zu schützen.“⁵³² Die OeMZ griff damit exemplarisch erneut die Situation in Pozsony/Prefburg/Prešporok auf, zu der sie sich schon zuvor verschiedentlich geäußert hatte. Auch wenn es voraussehbar gewesen sei, dass „der geplante Anschluß des Prefburger Musikervereins an den Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverband in den chauvinistischen musikalischen und anderen Kreisen Ungarns nicht gerne gesehen“ werde, würde es ungarischen Musikern, „die in einem weltfernen ungarischen, slawonischen oder croatischen Ort sitzen“, bedeutend mehr Vorteile bringen, dem OeUMV anzugehören, statt „einem Verbands, der sich bloß auf den ungarischen Globus“ beschränke.⁵³³

Trotz des ministeriellen Verbots der organisatorischen Tätigkeit des OeUMV in Ungarn versuchte das Wiener Präsidium noch über Jahre hinweg, die organisatorischen

528 Komlosy, Grenze, S. 126.

529 Komlosy, Grenze, S. 131.

530 OeMZ, VI/7, 1.4.1898, S. 39.

531 Zur abwertenden Diktion von „Zigeunermusik“ in der OeMZ und den grundlegend verschiedenen Rezeptionsweisen der Musikproduktion von Roma und Romnija im österreichischen und ungarischen Musikdiskurs an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vgl. die Erläuterungen in Kap. 7.

532 OeMZ, VII/1, 1.1.1899, S. 1 f. Vgl. auch OeMZ, VI/7, 1.4.1898, S. 38 f.

533 OeMZ, VI/3, 1.2.1898, S. 14.

Verbindungen zu österreichischen Musiker_innen mit Engagements in Ungarn aufrechtzuerhalten. Dabei kam ihm entgegen, dass bestimmte musikalische Bereiche offenbar stark von diesen geprägt waren. So berichtete der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering, etwa von einer in Budapest veranstalteten „Musikerversammlung“, es sei ihm aufgefallen, dass dort nicht etwa „die ungarischen“, sondern vielmehr „österreichische, nach Pest eingewanderte Musiker“ „maßgebend“ seien, weshalb es für sie umso bitterer sein müsse, dem OeUMV nicht angehören zu dürfen.⁵³⁴ Das Präsidium dachte sich deshalb eine besondere Form der organisatorischen Beziehung zu in Ungarn tätigen Musiker_innen aus: Statt einer offiziellen Verbandsmitgliedschaft bot es diesen gegen ein geringes Entgelt (von vier Kronen) die uneingeschränkte Nutzung der ansonsten ausschließlich Verbandsmitgliedern vorbehaltenen Stellenvermittlung des OeUMV an. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die „besseren Theater und Bäder“ Ungarns dem Leiter der Zentral-Stellenvermittlung zufolge ohnehin „vollständig in den Händen unserer Stellenvermittlung“ lägen.⁵³⁵ Außerdem verfügte der OeUMV auch in Ungarn inoffiziell über aktive Vereine, und dies unter anderem sogar in Pozsony/Prefßburg/Prešporok, an dem sich die langwierige Debatte ja überhaupt entzündet hatte. Zumindest geht dies aus einer Darstellung der Musikerzeitung „Magyar Zenészek Lapja“ von 1905, des Publikationsorgans des „Országos Magyar Zenész Szövetség“ (dt: „Landesverein Ungarischer Musiker“⁵³⁶), hervor. Die Zeitung betonte, das „moralische Ansehen des Ungarischen Vereins [gemeint ist der Verband, F. T.]“ werde damit verkleinert, weshalb der Pressburger Verein in die ungarische Organisation überzutreten habe.⁵³⁷ Dem kam dieser schließlich nach, wenn auch äußerst widerwillig, während der „Landesverein Ungarischer Musiker“ den Übertritt öffentlich als Erfolg feierte. Man sei damit der „Sammlung der ganzen Musikerschaft eines Landes in ein Lager“ ein gutes Stück nähergekommen:⁵³⁸ Bei Pozsony/Prefßburg/Prešporok handelte es sich um den ersten Zweigverein der ungarischen Organisation.

Doch der OeUMV zeigte sich davon unbeeindruckt. Obschon dessen Kooperationsbereitschaft mit Budapest im Laufe der Zeit anstieg, blieb er weiterhin in Ungarn tätig, und dies auch in Städten, in denen der ungarische Verband bereits selbst aktiv geworden war. So 1903 in Záhgráb/Agram/Zagreb: Um das ministeriale Organisationsverbot zu umgehen, bot das Präsidium des OeUMV dort tätigen Musiker_innen kurzerhand an,

534 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II.

535 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II. Die Delegiertenversammlung billigte diese Konstruktion 1904, vgl. OeMZ, XII/1, 1904, S. XVII.

536 So die offizielle deutschsprachige Bezeichnung der ungarischen Organisation bis zu deren Umbenennung in „Ungarischer Musiker Verband“ Ende 1906, vgl. Magyar Zenészek Lapja IV/1, 1.1.1907, S. 4.

537 So das Protokoll der Ausschusssitzung des ungarischen Verbands vom 16.1.1905, in: Magyar Zenészek Lapja, II/3, 1.2.1905, S. 18.

538 Magyar Zenészek Lapja III/3, 1.2.1906, S. 1.

in cisleithanische Verbandsvereine einzutreten.⁵³⁹ Auch in Sopron/Oedenburg unterhielt der OeUMV bis 1908 einen inoffiziellen Verbandsverein,⁵⁴⁰ ebenso wie in der siebenbürgischen Stadt Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt – der dortige Verbandsverein blieb (als einziger) bis zum Ende der Monarchie bestehen.⁵⁴¹

Trotz der (inoffiziellen) Aufrechterhaltung der organisatorischen Tätigkeit des OeUMV in Ungarn gelang dem „Verband ungarischer Musiker“ im Laufe der Zeit der Aufbau eines (wenn auch bescheidenen) Netzes von Verbandsvereinen. Außer Pozsony/Pressburg/Prešporok sind dem ungarischen Verband bis zum Ende des Untersuchungszeitraums jedoch ausschließlich in Siebenbürgen gelegene Vereine beigetreten⁵⁴² – darunter auch jener in Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt, der damit gleichzeitig beiden Verbänden angehörte. Die ungarische Organisation verfügte, gerade auch im Vergleich zur österreichischen, also über eine äußerst geringe Zahl an Verbandsvereinen, auch wenn sie 1912 verkündete, „die Organisation unseres Verbandes“ sei aufgrund der „Provinz Filialvereine“ über das ganze Land verbreitet.⁵⁴³ Deren Standorte beschränkten sich

539 Dies geht aus einer Erklärung des Präsidiums an die Delegierten von 1903 hervor, wonach aus „Agram“ eine „größere Anzahl Musiker dem Badener Verein beigetreten“ waren (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II).

540 OeMZ XVI/7, 14.2.1908, S. 54.

541 Dies geht aus einer 1918 in der OeMZ veröffentlichten Mitgliederstatistik hervor, in welcher „Hermannstadt“ als Verbandsverein geführt wurde, vgl. das Protokoll zur XI. ordentlichen Delegiertenversammlung vom 27./28. März 1918, OeMZ XXVI/8, 1.6.1918, S. VI. Das „ungarische Präsidium“ hatte den dortigen Verbandsverein jedoch schon Ende 1907 zum Übertritt aufgefordert, worauf das Wiener Präsidium „den Hermannstädtern“ die Entscheidung darüber freistellte. Sich direkt einzumischen, lehnte das OeUMV-Präsidium aus strategischen Gründen ab, da der Verein „offiziell dem österreichischen Verbandsverbande nicht angehört“ (OeMZ XVI/7, 14.2.1908, S. 54). Inoffiziell jedoch sehr wohl, was auch verschiedene Artikel im ungarischen Verbandsorgan „Magyar Zenészek Lapja“ bestätigen: Noch bis 1911 beklagte es die Mitgliedschaft im OeUMV und erneuerte seine Aufforderung zu einem Verbandswechsel (Magyar Zenészek Lapja VII/12, 15.6.1910, S. 1 ff.; VIII/2, 15.1.1911, S. 4; VIII/8, 15.4.1911, S. 2). Einen solchen lehnte der Verein in Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt allerdings stets ab und fand darin Rückendeckung des OeUMV (Magyar Zenészek Lapja VIII/2, 15.1.1911, S. 4). Erst im Mai 1911 rang sich der OeUMV dazu durch, dem „Hermannstädter Verein“ mitzuteilen, dieser möge „aus unserem Verband austreten“. Den dortigen Vereinsmitgliedern aber empfahl er statt eines Übertritts zur ungarischen Organisation den Eintritt in einen offiziellen Verbandsverein des OeUMV, offiziell mit der Begründung, „um ihre erworbenen Rechte im Wohlfahrtsverein zu wahren“ (OeMZ XIX/19, 13.5.1911, S. 151). Wie die erwähnte Mitgliederstatistik von 1918 belegt, fand diese Vereinsauflösung allerdings nie statt.

542 Außer dem „Filialverein“ in Pozsony/Pressburg/Prešporok sind für 1913 solche in Brassó/Braşov/Kronstadt, Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt und Kolozsvár/Cluj/Klausenburg nachweisbar, vgl. Magyar Zenészek Lapja X/14, 1.8.1913, S. 3. Eine detaillierte Auflistung der einzelnen Verbands- bzw. Filialvereine habe ich in keiner Ausgabe von „Magyar Zenészek Lapja“ gefunden.

543 Einschränkung fügte die Zeitung hinzu, „Slavonien“ sei davon ausgenommen, da das Orchester des Nationaltheaters in Zágráb/Agram/Zagreb, als der „einzige[n] in Betracht kommende[n] Musikkorporation“ sich „zur Gründung eines selbständigen Slavonischen Musikerverbandes“ entschieden habe. Magyar Zenészek Lapja X/6, 15.3.1913, S. 1.

allerdings auf die in der ungarischen Urbanitätshierarchie (so der Historiker Pál Beluszky) wichtigsten Städtetypologien: Sie befanden sich entweder in „regionalen Zentren“ (Pozsony/Prefburg/Prefporok, Kolozsvár/Cluj/Klausenburg) oder in „gut entwickelten Komitatszentren“ (Brassó/Braşov/Kronstadt, Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt).⁵⁴⁴ Für eine Erklärung der vergleichsweise spärlichen Ausdehnung des ungarischen Verbands kann somit nicht nur die Bedrängnis aus Wien, sondern auch die allgemeine Städteentwicklung in Ungarn herangezogen werden: Jenseits von Budapest entstanden moderne kulturelle Zentren erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (wobei Budapest in den ersten Jahrzehnten nach dem „Ausgleich“ eine auch in künstlerisch-kultureller Hinsicht derart starke Anziehungskraft entwickelt hatte, dass sämtliche restlichen Regionen kulturell regelrecht verwaisten).⁵⁴⁵ Eine der Folgen davon war das Fehlen fester Orchester außerhalb Budapests, was auch im ungarischen Verband immer wieder erörtert wurde. In einer Ausschusssitzung des ungarischen Verbands von 1905 etwa wurde festgehalten, in Ungarn würden „in Folge unserer speziellen und unentwickelten Musikverhältnisse“ keine solchen „Filialvereine“ errichtet werden können wie in Österreich, da „unsere Provinz-orchester [sic] [...] heute noch nicht ständig“ seien und deren Mitglieder fortwährend wechselten, wodurch „das Fundament“ für einen „existenzfähigen Verein“ fehle. Hinzu komme, dass die „Provinz-orchester“ kaum „Civilmitglieder [sic]“ beschäftigten und über „eine solche ger[ing]e Mitgliedzal [sic]“ verfügten, sodass nur schon die Spesen, die ein Verein verursachte, unerschwinglich wären.⁵⁴⁶ Umso eindringlicher appellierte der Verband an Musiker_innen in „Provinzstädten“ mit einem ständigen Theater, in dem „wenigstens 20 Vereinsmitglieder wirken, eine Vereinsfiliale“ zu errichten. In deutlichem Kontrast zum OeUMV konzentrierte sich der ungarische Verband auf die Organisation von Theatermusiker_innen⁵⁴⁷, was das Wachstumspotential von „Filialvereinen“ und Mitgliedern zusätzlich einschränkte.

Dass sich der ungarische Verband dennoch als eigenständige Institution zu konsolidieren vermochte, zeigt sich vielleicht am deutlichsten daran, dass ihm die Durchsetzung der während vieler Jahre aufrechterhaltenen Forderung an den OeUMV, den Vertretungsanspruch in Ungarn auch auf einer symbolischen Ebene aufzugeben, schließlich

544 Pál Beluszky, A polgárosodás törekény váza – városhálózatkunk a századfordulón, in: Tér es Társadalom, 3–4/1990, ausführlich zitiert und interpretiert in: Ilona Sármany-Parsons, Die Rahmenbedingungen für „die Moderne“ in den ungarischen Provinzstädten um die Jahrhundertwende, in: Andrei Corbea-Hoisie/Jacques LeRider (Hrsg.), Metropole und Provinzen in Altösterreich (1880–1918), Wien/Köln/Weimar 1996, S. 180–220, hier S. 185 f.

545 Sármany-Parsons, Rahmenbedingungen, S. 187; ausführlich zur allmählichen Urbanisierung regionaler Zentren nach 1900 S. 187–193.

546 Magyar Zenészek Lapja II/20, 15.10.1905, S. 88 f.

547 Dies wird auch an einem 1911 publizierten Rückblick auf das zehnjährige Bestehen des Verbands deutlich, in dem ausschließlich von Theatermusikern die Rede ist. Ebenso bezog sich auch die verbandseigene Stellenvermittlung ausdrücklich auf diese: „[...] Theatermusiker vermittelt ausschliesslich unser Verband bei unseren Gagentarif auf unseren Blanquetten [...]“. Magyar Zenészek Lapja VIII/14, 1.8.1911, S. 1 f.

gelang: Das Wort „Ungarisch“ sei aus dessen Verbands- und Zeitungsnamen zu streichen und durch „Österreichisch-böhmischer Musikerverband“ (so der Vorschlag aus Budapest) zu ersetzen.⁵⁴⁸ Es sollte sieben Jahre dauern, bis die österreichische Organisation der 1904 erstmals erhobenen Forderung schließlich nachgab und sich fortan „Oesterreichischer Musikerverband“ und das Verbandsorgan „Oesterreichische Musiker-Zeitung“ nannte.⁵⁴⁹ Dass sich die ungarische Organisation in dieser Frage durchsetzen konnte, lag zwar weniger am taktischen Geschick ihrer Funktionäre, sondern vielmehr an der Autorität einer noch jungen, aber durchsetzungsstarken internationalen Vereinigung: der „Confédération internationale des musiciens“. Letzten Endes war sie es, die den OeUMV dazu veranlasste, allmählich von Ungarn abzulassen. Zugleich aber verlieh sie dem ungarischen Verband dadurch eine entsprechende institutionelle Anerkennung.

4.3 Verbände im Verbund: Die Musiker_innenorganisationen Österreich-Ungarns im Kontext der „Confédération internationale des musiciens“

Seien es die Namensänderung der österreichischen Organisation, Forderungen von Vereinsübertritten (wie jenem in Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt) oder anderweitige Anliegen das Verhältnis zu Österreich betreffend, immer wieder suchte der ungarische Verband Schutz bei der 1904 gegründeten „Confédération internationale des musiciens“ (in weiterer Folge auch „Confédération“ oder „Konföderation“). Im Folgenden soll das diesbezügliche Vorgehen des ungarischen Verbands im Kontext der Funktionsweise der „Confédération“ – als einer bis heute weitgehend unerforschten Institution⁵⁵⁰ – näher

548 Zenelap, XVIII/9–10, 5.4.1904, S. 9.

549 Vgl. Franz Frank, Selbst- und Miterlebtes während 50 Jahren, in: OeMZ, XXVIII/6, 5.6.1920, S. 53. Der langwierige Prozess lässt sich an den Protokollauszügen der ungarischen Präsidiumssitzungen bestens nachvollziehen, vgl. Zenelap, XVIII/9–10, 5.4.1904, S. 9; Magyar Zenészek Lapja, III/9, 15.5.1906, S. 2; IV/3, 1.2.1907, S. 2; V/17, 1.9.1908, S. 5; VI/5–6, 15.3.1909, S. 3; VIII/10, 15.5.1911, S. 5. In einem Bericht an den „internationalen Musikerkongress“ von 1910 hielt der OeUMV-Präsident Franz Frank fest, der Verband lege „gar keinen Wert auf das Wörtchen ‚ungarisch‘“, und er vermittele auch niemanden nach Ungarn und nehme von dort keine Aufträge entgegen, weshalb der ungarische Verband durch den Namen des OeUMV „keinen wie immer gearteten Nachteil“ habe, weshalb „sein Drängen nach Durchführung dieser Titeländerung“ unbegreiflich sei. OeMZ, XVIII/26, 25.6.1910, S. 192. Einem Bericht über den Kongress zufolge verzichtete der ungarische Verband daraufhin auf die „Behandlung dieser Frage seitens des Kongresses“, OeMZ, XVIII/41, 8.10.1910, S. 307.

550 Abgesehen von einer kurzen Passage zu dieser Organisation bei David-Guillou, Musicians' Unions, S. 301 f., konnte ich in der Forschungsliteratur zu Musiker_innenorganisationen keine weiteren Hinweise auf sie finden. Martin Rempe beschäftigt sich zwar mit der „Union Internationale des Musiciens“ (Martin Rempe, Jenseits der Globalisierung. Musikermobilität und Musikaustausch im 20. Jahrhundert, in: Boris Barth [Hrsg.], Globalgeschichten. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Frankfurt am Main/New York 2014 [= Globalgeschichte 17], S. 205–228, hier S. 211). Doch auch wenn er diese als erste internationale

betrachtet werden. Für den hier diskutierten Zusammenhang ist dabei insbesondere von Interesse, inwiefern die weiteren Entwicklungen nationaler Musiker_innenorganisationen (hier konkret jene Österreichs und Ungarns) von der „Confédération“ beeinflusst, wenn nicht geprägt wurden und welche Bedeutung der dergestaltigen „Internationalisierung“ der beiden Organisationen in Österreich-Ungarn im frühen 20. Jh. beizumessen ist.

Die Internationalisierung von Musiker_innenorganisationen im Sinne einer geordneten länderübergreifenden Kooperation lässt sich „im Kleinen“ auch innerhalb Österreich-Ungarns selbst beobachten. Ab Herbst 1903 bemühte sich Budapest verstärkt um eine Zusammenarbeit mit Wien, bei der es in erster Linie um eine Regelung der Stellenvermittlungsgeschäfte gehen sollte.⁵⁵¹ Der OeUMV habe, so die Forderung aus Budapest, die „Vermittlung über die Grenze“ einzustellen. Dieser erklärte sich zunächst nur unter der Bedingung dazu bereit, dass die „Städte Pressburg, Ödenburg, Hermannstadt und Trencin-Teplitz“ davon ausgenommen würden.⁵⁵² Die internationale Dimension dieser Angelegenheit zeigt sich dabei umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass Reiseangelegenheiten zwischen den beiden Ländern äußerst restriktiv behandelt wurden. Restriktiver jedenfalls als etwa zwischen Österreich und Deutschland oder anderen westeuropäischen Staaten, mit denen Österreich bereits seit den 1870er Jahren Abkommen über passloses Reisen abgeschlossen hatte, während ein vergleichbares Abkommen mit Ungarn nicht bestand.⁵⁵³ Dementsprechend langwierig verliefen denn auch die Verhandlungen um eine Übereinkunft zwischen den beiden Musiker_innenorganisationen: Sie zogen sich über zwei Jahre hin, bis sich die beiden Verbände im Sommer 1905 schließlich auf ein acht Punkte umfassendes „Uebereinkommen“ einigten, das dem „Schutze der gegenseitigen wirtschaftlichen Interessen“ dienen sollte.⁵⁵⁴

Vereinigung dieser Art bezeichnet, handelt es sich dabei um eine 1924 gegründete Nachfolgeorganisation der bereits 20 Jahre zuvor gegründeten „Confédération“. Auch Martin Cloonan widmet sich dem internationalen Zusammenschluss von Musiker_innen, fokussiert dabei aber auf die 1948 gegründete *Fédération Internationale des Musiciens / International Federation of Musicians (FIM)* (Martin Cloonan, *Musicians of the World Unite! The Initial Years of the International Federation of Musicians*, in: Dagmar Abfalder/Rosa Reitsamer (Hrsg.), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*. Routledge: London/New York 2021, S. 175–189).

551 Zenelap, XVII/25, 25.10.1903, S. 4.

552 Zenelap, XVII/25, 25.10.1903, S. 5.

553 Komlosy, *Grenze*, S. 150.

554 OeMZ, XIII/31, 4.8.1905, S. 191. Der in acht Punkte gegliederte Vertrag verpflichtete die beiden Verbände etwa zu einer umfangreichen Kooperation bei Auseinandersetzungen mit Musikunternehmer_innen oder Kapellmeistern, zum Informationsaustausch über einzelne Mitglieder (beispielsweise im Falle eines Verbandswechsels) oder zur Einschränkung der jeweiligen verbandseigenen Stellenvermittlung für Engagements im Territorium des jeweils anderen Verbands – hier hatte sich Ungarn offenbar durchgesetzt, zumindest wurden im Vertrag keine konkreten Ausnahmen formuliert. Zudem wurden Verbandsmitglieder dazu verpflichtet, Stellenangebote abzulehnen, wenn diese unterhalb des geltenden Tarifsatzes angesetzt waren, hingegen wurde ihnen bei Aufenthalten „im anderen Vereins- respektive

Dass das Übereinkommen eine allgemeine Intensivierung des Austauschs zwischen den Verbandspräsidien in Wien und Budapest zur Folge hatte, ist an den zahlreich protokollierten Vermerken zu Anfragen und Mitteilungen des einen Verbands an den anderen zu erkennen, woran auch eine allmähliche Normalisierung des Verhältnisses zwischen den beiden Parteien ersichtlich wird. Zwar hielt der ungarische Verband noch 1911 in seinem Jahresbericht an die „Confédération internationale“ fest, es könne „nicht verschwiegen“ werden, dass zwischen Wien und Budapest „noch immer Gegensätze obwalten“. Zugleich aber hob er auch hervor, es herrsche ein „ständiger Verkehr“ zwischen den beiden Institutionen, was die Gegensätze letztlich zu solchen von „kleiner Bedeutung“ machten.⁵⁵⁵

Ab diesem Zeitpunkt erlebten solche Übereinkommen bei beiden Musiker_innenorganisationen eine gewisse Konjunktur. Nur wenige Wochen nach jenem zwischen Ungarn und Österreich, im August 1905, berichtete die OeMZ über zwei weitere Abkommen des OeUMV. Das eine schloss er mit dem „Allgemeinen deutschen Musikerverband“ ab, das andere mit der „holländischen Musikerverbindung“. Beide Abkommen galten für sämtliche „Kronländer Österreichs“, während Ungarn ausdrücklich davon ausgenommen war.⁵⁵⁶ Zwischen dem „Ungarischen Musiker Verband“ und dem „Allgemeinen deutschen Musikerverband“ kam es jedoch zu einem eigenen Übereinkommen, das am 1. Jänner 1906 in Kraft trat.⁵⁵⁷

Diese Übereinkommen machen deutlich, dass auch die Musiker_innenbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts vom allgemein beobachtbaren Internationalisierungsprozess erfasst waren, der seit dem späteren 19. Jahrhundert sowohl in Europa als auch in anderen Teilen der Welt massiv zugenommen hatte⁵⁵⁸ und aus zeitgenössischer Perspektive pointiert als „Anpassung der Lebensbetätigung an die durch die technischen Umwälzungen hervorgebrachten neuen Lebensbedingungen“ interpretiert wurde (um auf eine Formulierung des späteren Friedensnobelpreisträgers Alfred Fried [1864–1921] von 1908 zurückzugreifen).⁵⁵⁹ In den Übereinkommen manifestierte sich eine verstärkte internationale Kooperationspraxis des OeUMV und des „Ungarischen Musiker Verbands“. Und darin bildete sich für Österreich-Ungarn ab, was die „Confédération

Verbandsbereich“ aber „[m]oralische Unterstützung“ zugesichert, falls sie sich dort als „schutzbedürftig“ betrachteten.

555 Magyar Zenészek Lapja IX/14, 1.8.1912, S. 1 ff.

556 OeMZ, XIII/33, 18.8.1905, S. 203.

557 Magyar Zenészek Lapja, III/2, 15.1.1906, S. 1.

558 Die Historikerin Madeleine Herren etwa beobachtet eine starke Zunahme internationaler Organisationen bereits seit den 1860er Jahren und eine seither in vielen staatlichen, wirtschaftlichen und zivilgesellschaftlichen Bereichen stetig ansteigende internationale Vernetzung bis zum Ersten Weltkrieg. Vgl. Madeleine Herren, Internationale Organisationen seit 1865. Eine Globalgeschichte der internationalen Ordnung, Darmstadt 2009, S. 15–49.

559 Alfred Fried, Das internationale Leben der Gegenwart, Leipzig 1908, S. 14. Für den Hinweis auf diesen Text von Fried bedanke ich mich bei Hanna Worliczek.

internationale des musiciens“ im Großen anstrebte: die Festlegung und Umsetzung international gültiger Richtlinien für Arbeitsbedingungen im Musikbereich. Von solchen Internationalisierungsprozessen zeugen auch die Protokolle der Delegiertenversammlungen des OeUMV. Eines von 1903 etwa liest sich wie eine Internationalisierungsagenda der österreichischen Musiker_innenorganisation. Man erfährt darin Details zum Entstehungsprozess des 1905 schließlich abgeschlossenen Übereinkommens mit dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverband“, das offenbar auf Kontakte zur „Münchener Musikerverbindung“ zurückging.⁵⁶⁰ Außerdem geht daraus auch hervor, dass sich das Präsidium des OeUMV nicht nur mit dem deutschen Verband selbst, sondern auch mit regionalen Vereinen in deutschen Städten wie München und Nürnberg um eine engere Kooperation bemüht hatte.⁵⁶¹ Und es wird daraus ersichtlich, dass der OeUMV auch mit der bereits „außerordentlich gut ausgebaut[en]“ Musikerverbindung in Triest in Kontakt stand, wenn auch das Präsidium davon ausging, dass ein „Anschluss“ an den OeUMV wohl noch lange dauern werde, da „die Musiker dort alle aus Mailand bezogen“ würden (worin es recht behalten sollte).⁵⁶²

Noch im selben Jahr, in dem die Übereinkommen erstmals diskutiert wurden, kam es auch zu ersten direkten Berührungen zwischen Wien und Paris. Anlass dafür war, so der OeUMV-Präsident Frank gegenüber den Delegierten 1903, ein Kontakt zum „berühmte[n] Komponist[en]“ Gustave Charpentier (1860–1956) während seines Aufenthalts in Wien. Bei einem Treffen mit Präsidiumsmitgliedern des OeUMV erwog dieser, „an der Spitze der Pariser Berufsmusiker“ stehend, die Einberufung eines „internationalen Kongresses“, da sich Musiker „gleich anderen Berufen“ in Zukunft international organisieren müssten.⁵⁶³ Die Delegierten fanden an Charpentiers Vorschlag Gefallen. Und es weist einiges darauf hin, als hätten sie ihn auch gleich in eine Initiative des OeUMV umgedeutet: Ein Delegierter beantragte, „an Charpentier und Bruneau in Paris Telegramme abzuschicken, worin der Begeisterung Ausdruck gegeben wird, daß zwei so hervorragende Kollegen sich zu uns gesellt, und unsere Sache zu der ihren

560 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. I f.

561 Dass bei der Delegiertenversammlung des OeUMV auch ein Vertreter des Münchener Vereins anwesend war, zeugt vom Erfolg dieser Bemühungen, vgl. OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II.

562 Frank hob in seinem Präsidiumsbericht von 1903 hervor, die Organisation in Triest verfüge neben einem großen Vermögen über eine gute Krankenunterstützung und hohe Sterbebeiträge, und sie stehe auch „mit der Bevölkerung in reger Fühlung“ (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II). Tatsächlich bemühte sich der OeUMV über eine längere Phase hinweg um die Eingliederung der Musiker_innen in Triest; noch 1906 sprach das Präsidium in seinem Bericht an die „Confédération internationale des musiciens“ von Schwierigkeiten mit der „Orchestrale Triestina“, betonte aber, dass man in „Beitrittsunterhandlungen“ stehe (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256), während es vor der Delegiertenversammlung des OeUMV 1907 seine „Verwunderung“ darüber zum Ausdruck brachte, dass die „Orchestrale Triestina“ zögere, sich dem Verband anzuschließen (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 115).

563 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II.

gemacht haben. (Einstimmig angenommen.)“.⁵⁶⁴ Die OeMZ verfolgte den 1902 gegründeten französischen Musikerverband, die „Fédération des artistes-musiciens de France“, in weiterer Folge mit lebhaftem Interesse⁵⁶⁵ und berichtete auch ausführlich über den von ihr im Mai 1904 organisierten Kongress zur Gründung einer „Confédération internationale“, in der die OeMZ einen „Weltbund der Musiker“ erkannte.⁵⁶⁶ Doch obschon die Zeitung hervorhob, „die Idee der internationalen Solidarität“ würde nun endlich Gestalt gewinnen, glänzte der OeUMV 1904 durch Abwesenheit.⁵⁶⁷ Präsident Frank beließ es bei einem Telegramm an die französische Organisation und begründete das Fernbleiben mit finanziellen Engpässen. Doch in Wirklichkeit haderte das Präsidium des OeUMV ganz offenkundig damit, dass ihm Paris bei der Organisation des Kongresses zuvorgekommen war: Es sei nun, so die OeMZ, zu überlegen, „welche Haltung der Oesterreichisch-ungarische Musikerverband der in Paris geborenen Schöpfung gegenüber einzunehmen gesonnen“ sei und wie man mit dem „auf unserer Delegierten-Versammlung gefaßte[n] Beschluß, einen internationalen Musiker-Kongreß vorzubereiten“, umgehen wolle. Inhaltlich gab sich das Verbandsorgan aber von der „Notwendigkeit eines internationalen Verbandes“ überzeugt. Unter dieser Betitelung publizierte es in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben – jeweils prominent auf der Titelseite⁵⁶⁸ – die gleichnamige Kongressansprache des französischen Komponisten und Bratschisten Albert Seitz (1872–1937). Seitz, der bald zum Vorsitzenden der Internationalen Konföderation aufsteigen sollte, stellte darin unter anderem äußerst aufschlussreiche Überlegungen zu den Vor- und Nachteilen eines internationalen Zusammenschlusses national formierter Musiker_innenorganisationen an⁵⁶⁹ und diskutierte

564 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. III.

565 So veröffentlichte die OeMZ im März 1904 auf ihrer Titelseite einen langen Artikel, der ausführlich auf die noch junge, aber erfolgreiche Geschichte der französischen Organisation einging. Binnen zweier Jahre umfasste diese bereits 23 Lokalvereine (der älteste von ihnen, jener in Toulouse, war schon 1892 gegründet worden, während sich die meisten anderen zwischen 1898 und 1902 konstituiert hatten) und rund 4000 Mitglieder (OeMZ, XII/13, 25.3.1904, S. 55 f.). Für weiter zurückliegende Zusammenschlüsse von Musikern in Frankreich vgl. David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 295 f.

566 OeMZ, XII/26, 24.6.1904, S. 124 f.

567 Vertreten waren der OeMZ zufolge „Frankreich mit 18 Städten (Sektionen, Lokalvereinen) und 27 Deputierten, England durch einen, Belgien durch drei, Italien durch einen Repräsentanten. Auch Genf war durch einen Abgesandten vertreten und es wurde der Genfer Musikerverein als der einzige französische Verein in der Schweiz in den französischen Verband aufgenommen“ (OeMZ, XII/26, 24.6.1904, S. 125).

568 OeMZ, XII/28, 8.7.1904, S. 135 sowie OeMZ, XII/29, 15.7.1904, S. 140.

569 So reflektierte Seitz eingangs darüber, ob die Verknüpfung „fremde[r] Vereinigungen“ geeignet sei, „die nationalen Gruppierungen der Musiker homogener zu gestalten“, oder aber vielmehr „ihre besonderen Freiheiten zu beschränken zum Vorteil einer Utopie, wie die einen es nennen, während die anderen – zu denen ich gehöre –, es allgemeine Verbrüderung heißen“ (OeMZ, XII/28, 8.7.1904, S. 135). Ferner betonte er die diesbezüglich vollständige Übereinstimmung aller „befragten“ nationalen Verbände (die auf dem Kongress vertretenen sowie jene der USA, Deutschlands, Österreichs und Spaniens). Seitz erwähnte aber auch kritische Stimmen, die etwa davor warnten, Frankreich werde durch den „internationalen Bund“

außerdem Optionen für die konkrete Umsetzung eines solchen Zusammenschlusses.⁵⁷⁰ Dennoch bevorzugte der OeUMV zunächst, wie oben gesehen, den Abschluss separater Übereinkommen und beschloss erst im November 1905 seinen Beitritt zur „Confédération internationale“.⁵⁷¹ In deren Statuten von 1906 wurde Österreich zwar den „gründenden Reichsverbänden“ zugezählt (neben England, Belgien, Spanien, Frankreich und Italien, während Ungarn, „Deutschland und deutsche Schweiz“, Portugal, Schweden, Holland und Norwegen später dazu kamen).⁵⁷² Doch das Präsidium des OeUMV betonte, in der Anfangsphase der Konföderation habe leider „Ungleichheit in den Bestimmungen über Erwerbung der Mitgliedschaft, Uebertritt der Mitglieder, Behandlung der landesfremden Musiker“ geherrscht, weshalb ein sofortiger Beitritt nicht erwogen worden sei. Zweifellos hatte die österreichische Musiker_innenorganisation aber ein besonders ausgeprägtes Interesse an Übereinkommen mit Partnerorganisationen anderer Staaten, weil eine Vielzahl österreichischer Musiker_innen in Ländern jenseits der Monarchiegrenzen tätig war.⁵⁷³ Zugleich verschaffte eine Mitgliedschaft in

den „Einbruch einer Armee von Deutschen, Italienern, Belgiern“ erleiden. Doch solchen Befürchtungen entgegnete er, diese würden „bloß sentimental und patriotischen Eingebungen“ folgen, während die Gegenwart jedoch in jeder Hinsicht von Austausch geprägt sei: Er bedauere es zwar, wenn „eine Stelle in Frankreich durch einen Italiener zum Schaden eines Franzosen besetzt wird“, doch tröste er sich dann gleich mit dem Gedanken, „daß dafür wieder ein Franzose in Italien seinen Lebensunterhalt erwirbt.“ Außerdem biete eine internationale Vereinigung Musikern im Streik (ein in Frankreich um 1904 aktuelles Thema aufgrund großer Streiks in Lyon und Marseille, auf die Seitz auch hinwies) einen viel besseren Schutz, indem nämlich die Anwerbung von Streikbrechern „aus dem Auslande“ bedeutend erschwert werde (OeMZ, XII/29, 15.7.1904, S. 140).

570 Organisatorisch präsentierte Seitz schließlich zwei Möglichkeiten: entweder die Einrichtung von „internationalen Verständigungsbureaux“ bei den einzelnen Verbänden, denen vorrangig Informationsaufgaben über internationale Vorkommnisse zukämen, oder aber direkt ein „internationales Bündnis“. Die Versammlung entschied sich für letzteres, womit sie einer Institutionalisierung der Arbeitsmigration von Musiker_innen Vorschub leistete, um die es den Wortmeldungen, aber auch den Statuten zufolge hauptsächlich ging (OeMZ, XII/29, 15.7.1904, S. 140). Für die Statuten der Confédération vgl. OeMZ, XIV/45, 9.11.1906, S. 295 f.

571 OeMZ, XIII/45, 10.11.1905, S. 292.

572 So die Aufzählung im Bericht des Sekretärs der internationalen Konföderation in OeMZ, XXI/47, 22.11.1913, S. 423 f. Dabei lässt sich eine starke Überschneidung der vertretenen Länder mit jenen der Zweiten Internationalen Arbeiterassoziation feststellen – mit Ausnahme Russlands. Zu den an den Kongressen der Zweiten Internationale teilnehmenden Ländern vgl. etwa Patrizia Dogliani, *The Fate of Socialist Internationalism*, in: Glenda Sluga/Patricia Clavin (Hrsg.), *Internationalisms. A Twentieth-Century History*, Cambridge 2017, S. 38–60, hier S. 46 f.

573 Inwiefern dies mit der Aufhebung des Auswanderungsverbots durch das Staatsgrundgesetz von 1867 zu tun hatte, wäre noch näher zu untersuchen; nach Andrea Komlosy existierte ab diesem Zeitpunkt für auswandernde Österreicher_innen weder ein gesetzlicher Schutz bei Anwerbung, Überfahrt und Vertragsabschluss noch eine Betreuung im Ausland, denn sobald eine Person Österreich mit dem Vorsatz der Auswanderung verlassen hatte, wurde sie als staatsfremdes Individuum behandelt (Komlosy, *Grenze*, S. 157). Internationale Abkommen von Berufsorganisationen vermochten hier einzuspringen. So war es eines der expliziten Ziele der „Internationalen Musikerkonföderation“, vor Ort für bessere Arbeits- und

der „Confédération internationale des musiciens“ einzelnen Länderorganisationen aber auch erhöhte internationale Sichtbarkeit. Als Franz Frank im September 1906 erstmals als Delegierter des OeUMV zu einem internationalen Musikkongress reiste (nach Milano/Mailand als dem insgesamt dritten⁵⁷⁴), nutzte er die Gelegenheit, dem internationalen Publikum die österreichische Organisation näher vorzustellen.⁵⁷⁵ Besonderen Stellenwert räumte Frank in seinen Ausführungen der eigenen Internationalität des OeUMV ein: Im österreichischen Verband spiegle sich „die Verfassung des Staates wieder, dem wir angehören“, und der nicht weniger als acht Nationen umfasse. Der OeUMV sei deshalb „eine internationale Konföderation in der Verkleinerung“ und wisse den „Wert der völkerverbindenden Solidarität“ deshalb umso mehr zu schätzen. Zwar habe eine Vereinigung mehrerer „Nationen“, die „durch musikalische Begabung hervor[ragten]“, auch problematische Seiten.⁵⁷⁶ Doch insgesamt betrachtet sei dem Verband die „Kunst“ einer solchen Vereinigung mit den „meisten Musiker[n] aller vier Nationen“ gelungen (welche vier der acht er damit meinte, erklärte Frank nicht). Diese „Kunst“ habe man allerdings nicht von österreichischen Ministern und Regierungen gelernt, „sondern von den Arbeitern“. Damit machte Frank für den OeUMV einen aufschlussreichen zweifachen Referenzbezug. Einer galt der chauvinistisch anmutenden Aufladung „musikalischer Begabung“, die im Verband repräsentiert sei (was sich in die sich damals ausbreitende „Musikstadt Wien“- und „Musikland Österreich“-Erzählung einreihen lässt). Und ein zweiter verwies einmal mehr unmissverständlich auf die organisatorische Vorbildfunktion der österreichischen Arbeiter_innenbewegung. Frank präsentierte in seinen Ausführungen zudem eine weitere Ankündigung, die hellhörig macht: Er verlautbarte, der Verband nähere sich bezüglich der „bisher nur in deutscher Sprache“ erscheinenden Zeitung „dem Zeitpunkt, wo jeder Musiker sein Fachblatt in seiner eigenen Sprache erhalten“ werde (vgl. auch das nachfolgende Teilkapitel).

Diese Äußerung Franks im Rahmen der „Confédération“ dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass die Tagesordnung des Kongresses auch eine Diskussion über den Umgang mit Mehrsprachigkeit innerhalb der Konföderation vorsah. Die Hauptsprache der Versammlung selbst war Französisch, doch die „Delegierten von Deutschland, Oesterreich und von Zürich [erhielten] Dolmetsche der deutschen Sprache zur Verfügung gestellt.“⁵⁷⁷ Die Leitung der Confédération hatte

Lebensbedingungen der eingewanderten Musiker_innen zu sorgen, vgl. etwa die Ausführungen von Albert Seitz anlässlich des Gründungskongresses 1904 (OeMZ, XII/29, 15.7.1904, S. 140).

574 Ein Übersichtsartikel zum Kongress findet sich in OeMZ, XIV/38, 21.9.1906, S. 239 f.

575 Im Rahmen des Berichts des OeUMV an den Kongress, OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 255 f.

576 Das explizite Herausstreichen der Internationalität im OeUMV hatte wie erwähnt bereits Tradition: Um ihr entsprechende Geltung zu verschaffen, hatte der Verbandsverein in Bielitz-Biala schon 1897 im Rahmen einer Delegiertenversammlung – wenn auch erfolglos – eine Umbenennung des Verbands gefordert. Der Vorschlag lautete: „Internationaler Musiker-Verband der österr.-ungar. Monarchie“. OeMZ, V/19, 1.10.1897, S. 110.

577 OeMZ, XIV/38, 21.9.1906, S. 239.

jedoch ambitioniertere Sprachenpläne. Ihr schwebte der „Gebrauch der ‚Esperanto‘-Sprache für den schriftlichen Verkehr zwischen den verschiedenen Organisationen“ vor (worin sich auch eine zeitliche und räumliche Nähe zum ersten Esperanto-Weltkongress von 1905 in Paris zeigt⁵⁷⁸). Denn nach Ansicht des Leitungsgremiums war Esperanto eine „einfache, logische Sprache“, die „leicht erlernbar“ sei und sich deshalb „in kurzer Zeit in der Schrift (wenn auch nicht in der Rede) benutzen“ lasse, um „ärgerliche Uebersetzungsfehler in den von Tag zu Tag zahlreicher werdenden Mitteilungen“, welche „die verbündeten Organisationen an die Fachblätter der verschiedensprachigen Federationen“ versandten, zu unterbinden.⁵⁷⁹ Um eine Absichtsbekundung seiner Konzessionsbereitschaft bezüglich der Sprachenfrage des Verbandsorgans kam Frank somit kaum herum, zumal angesichts seiner Darstellung des OeUMV als „Confédération internationale“ im Kleinen. Doch dieser neue, auf Internationalität beruhende Selbstentwurf des OeUMV blieb keineswegs folgenlos: Immerhin publizierte die OeMZ ab diesem Zeitpunkt, nachdem die Redaktion ihre anfängliche Skepsis gegenüber der Plansprache⁵⁸⁰ überwunden hatte, mehrere Jahre lang immer wieder Artikel, in denen für Esperanto als Verbandssprache geworben und den Abonnent_innen das Erlernen der Plansprache nahegelegt wurde. Noch 1912 empfahl die OeMZ den Mitgliedern des OeUMV ausdrücklich das Erlernen der „Weltsprache“. Dies mit der Begründung, dass es wenige Professionen gebe, die „gleich viel Veranlassung zum Reisen in aller Herren Länder“ hätten „wie der Musikerberuf“, und angesichts der Verbreitung dieser Sprache könne man „als Fremdling in gewissen Ländern fast eher auf die Zustandebringung eines Esperantisten als auf die eines Landsmannes oder Kenners der Muttersprache jenes Fremdlings rechnen.“⁵⁸¹ Mit ausdrücklicher Unterstützung des Verbandspräsidiums richtete das Verbandsorgan deshalb auch einen „schriftlichen Esperantokurs“ ein, der mit einem Wettbewerb um eine „freie Auslandsreise“ beworben und in Form einer langen Serie von „Esperanto-Unterrichtsbriefen von L. Schlaf“ in der OeMZ durchgeführt wurde.⁵⁸²

Dies geschah – scheinbar paradoxerweise – zu einem Zeitpunkt, als die sprachliche bzw. „nationale“ Homogenisierung innerhalb des OeUMV bereits weit vorangeschritten war (wie unten gleich noch ausführlich dargestellt wird). Doch die „Internationalisierung“ der Verbände stützte die Aufrechterhaltung der jeweiligen „national“ gerahmten Organisationen umso verlässlicher. Dies galt auch allgemein. Mit der Historikerin

578 Tomasz Kamusella, *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*, New York 2009, S. 337.

579 OeMZ, XIV/38, 21.9.1906, S. 239.

580 Die anfängliche Skepsis der Verantwortlichen des OeUMV gegenüber Esperanto teilten sie mit anderen Verbänden, die der Konföderation angehörten, vgl. OeMZ, XV/41, 11.10.1907, S. 330.

581 OeMZ, XX/34, 24.8.1912, S. 277.

582 Die erste Lektion erschien in OeMZ, XX/37, 14.9.1912, S. 301 f., und ihr folgten zahlreiche weitere über viele Monate hinweg bis 1914.

Glenda Sluga lässt sich geltend machen, „[...] that the history of internationalism maps profoundly onto the genealogy of nations and nationalism [...]“.⁵⁸³ Und auch die Historikerin Emily Rosenberg betont, dass „das ‚Nationale‘ den Grundbaustein des ‚Internationalen‘“ bilde,⁵⁸⁴ während Alfred Fried die beiden gleichzeitig aufgetretenen und einander „widerstrebenden Erscheinungen“ des „Nationalismus“ und des „Internationalismus“ schon 1908 damit erklärt hatte, dass die „Differenzierung“ eben „Hand in Hand mit der Integration“ gehe, worin er einen wissenschaftlich begründbaren „gesetzmäßigen Vorgang“ erkannte.⁵⁸⁵ Und so sah auch der Präsident des OeUMV, Franz Frank, darin keinen Widerspruch. 1906 erklärte er, „die Vorbedingung einer lebenskräftigen internationalen Organisation“ liege „in der Einheitlichkeit und Stärke der Organisation der einzelnen Länder“.⁵⁸⁶ Noch deutlicher äußerte sich die „nationale“ Bedingtheit des „Internationalismus“ aber bei den Vertretern des ungarischen Verbands, welcher der „Confédération internationale“ seit Ende 1906 angehörte.⁵⁸⁷ Diese erkannten in der internationalen Vereinigung in erster Linie eine Garantin der „nationalen“ Souveränität der Organisation: „[...] und die mit uns wirkende Kraft der Internationalen Konföderation sichert es, dass wir die schwer errungene Position auch behalten werden können.“⁵⁸⁸ Dass es die ungarischen Funktionäre nicht bloß bei dieser rhetorischen Feststellung beließen, sondern sich bei der internationalen Konföderation aktiv um die Sicherung ihrer Integrität als Landesorganisation bemühten, wurde oben bereits erwähnt. So appellierten sie wiederholt an die internationalen Delegierten, die „Confédération“ möge die Streichung des „Ungarischen“ aus dem Namen des OeUMV anordnen,⁵⁸⁹ um zu verhindern, dass die ungarische Organisation als eine „untergesetzte Expositur des Österreichischen [Verbandes]“ betrachtet werde.⁵⁹⁰ Das Streben des ungarischen Landesverbands nach internationaler Protektion galt jedoch nicht nur der Eindämmung hegemonialer Ansprüche des OeUMV. Ebenso pochte er vor der internationalen Konföderation auf seinen Status als souveräne nationale Organisati-

583 Glenda Sluga, *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia 2013 (= *Pennsylvania Studies in Human Rights*), S. 157. Für einen Überblick über eine Historiographie der engen wechselseitigen Beziehungen von Nationalismus und Internationalismus um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vgl. Sluga, *Internationalism*, S. 11–32 und S. 150–160.

584 Emily Rosenberg, *Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt*, in: dies. (Hrsg.), *Geschichte der Welt 1870–1945*, Bd. 5: *Weltmärkte und Weltkriege*, München 2012, S. 825–887, hier S. 826.

585 Fried, *Leben*, S. 16 f.

586 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256.

587 Magyar Zenészek Lapja, IV/5, 15.3.1907, S. 4.

588 Magyar Zenészek Lapja VIII/14, 1.8.1911, S. 1 f.

589 So etwa anlässlich des IV. internationalen Musikerskongresses, bei dem Ungarn einen entsprechenden Antrag stellte, vgl. Magyar Zenészek Lapja, V/17, 1.9.1908, S. 5.

590 Magyar Zenészek Lapja, VII/12, 15.6.1910, S. 2.

on, um zu bewirken, dass die Vereine in Záhgráb/Zagreb/Agram⁵⁹¹ und Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt⁵⁹² „im Sinne der internationalen Statuten“ an die „vaterländische Organisation zu weisen“ seien.⁵⁹³ Dass der ungarische Verband 1911 befriedigt feststellen konnte, der „Machtkreis der Landesmusik[er]verbände“ habe sich „durch die Entstehung des Internationalen Musik[er]verbandes wesentlich erweitert“, zeugt von einer Praxis der „Confédération international“, welche die „nationalen“ Gefüge der ihr angehörenden Verbände klar affirmierte.⁵⁹⁴ Schließlich enthielten die Statuten der „Confédération“ sogar eine Regelung, wonach der Austritt eines Lokalvereins aus dessen „Reichsorganisation“ auch den Ausschluss des Vereins aus der internationalen Konföderation nach sich ziehe.⁵⁹⁵ Damit ordnete die „Confédération“ größtmögliche Geschlossenheit der jeweiligen Länderorganisationen an, und dies wirkte sich mitunter fatal auf die Existenz „alternativer“ Musiker_innenorganisationen aus. In der nachfolgenden Analyse der Entwicklungen in den böhmischen Ländern lässt sich dies beispielhaft aufzeigen.

4.4 Weitere Konsequenzen der Expansion: Sprachliche Diversität und ‚Nationalitätenkonflikte‘

Zweisprachige Agitationsreisen

Wie eingangs dieses Kapitels bereits dargestellt, hatte der OeUMV seinen Expansionsfokus von Anfang an stark auf Böhmen, Mähren und Schlesien gerichtet. Zehn Jahre nach seiner Gründung lag die Hälfte aller Verbandsvereine in einem dieser Länder, was nicht zuletzt einer emsig betriebenen Agitation sowohl örtlicher Verbandsfunktionäre

591 Magyar Zenészek Lapja, VIII/13, 1.7.1911, S. 1. Erste Versuche des ungarischen Verbands, diesbezüglich Druck zu machen, gehen auf 1910 zurück, vgl. Magyar Zenészek Lapja, VII/4, 15.2.1910, S. 3. Diese zogen jedoch einen langwierigen Prozess nach sich. Die kroatische Vereinigung wurde daraufhin Mitglied der (im zweiten Teil dieses Kapitels näher erläuterten) in Prag angesiedelten böhmischen Musiker_innenorganisation, welche der Konföderation allerdings nicht inkorporiert war. Dies nutzte der ungarische Verband, um von der internationalen Konföderation zu fordern, dafür sorgen zu wollen, dass sich der „Záhgráber Musikerverein“, der „schon territorialisch [dazu] verpflichtet“ sei, dem ungarischen Verband anzuschließen habe (Magyar Zenészek Lapja, IX/17, 1.9.1912, S. 5).

592 Magyar Zenészek Lapja, VII/12, 15.6.1910, S. 1.

593 Magyar Zenészek Lapja, VII/12, 15.6.1910, S. 1. Was den Verein in Nagyszeben/Sibiu/Hermannstadt betraf, der wie oben gezeigt zeitgleich auch dem österreichischen Verband angehörte, fällt die „internationale Sekretariat“ eine interessante Entscheidung: Es sei keineswegs verboten, dass ein Verein gleichzeitig zwei verschiedenen Landesverbänden angehöre (Magyar Zenészek Lapja, VIII/10, 15.5.1911, S. 5).

594 Magyar Zenészek Lapja, VIII/11, 1.6.1911, S. 1 f.

595 OeMZ, XIV/45, 9.11.1906, S. 295.

als auch des Präsidiums zu verdanken war. Schon kurz nach der Konstituierung des Verbands galt dessen Bestreben der gezielten Anwerbung „czechischer Kollegen“. Gleich zu Beginn des Jahres 1896 ließ die OeMZ Aufrufe aufsetzen, die „der Uebersetzung und Agitation wegen“ in Kooperation mit Zweigvereinen in Mähren und Schlesien verbreitet werden sollten.⁵⁹⁶ Dennoch wies ein schlesischer Delegierter einige Zeit später darauf hin, dass es noch immer „eine außerordentlich große Zahl von Musikern slavischer Zunge“ gebe, die von der Existenz des Verbandes nichts wisse. Es bedürfe deshalb eines intensiveren Werbens, da der Verband nur „stark“ werden könne, wenn ihm „auch die Musiker slavischer Zunge“ beitreten würden.⁵⁹⁷ Die Verbandsleitung erkannte Handlungsbedarf und intensivierte die Bestrebungen, nichtdeutschsprachige Musiker_innen für die Organisation zu gewinnen. Sie entsandte umgehend Verbandsfunktionäre in zahlreiche Städte Böhmens, Mährens und Schlesiens, wo sich diese, getreu der Praxis der Arbeiter_innenbewegung,⁵⁹⁸ als „Agitatoren“ betätigten: Sie organisierten Versammlungen mit Musiker_innen aus den jeweiligen Regionen und Orten, um sie durch (idealerweise) flammende Reden einerseits zum Beitritt zu bereits bestehenden Verbandsvereinen zu bewegen und andererseits zu weiteren Vereinsgründungen aufzurufen. Erfahrene „Agitatoren“ des OeUMV hielten dabei das Präsidium dazu an, „auf die vielen Schwierigkeiten, die in den örtlichen und sprachlichen Verhältnissen liegen, bei [der] Bildung von Verbandsvereinen Rücksicht“ zu nehmen.⁵⁹⁹ Deshalb wurden verstärkt auch lokale Funktionäre von Verbandsvereinen dazu aufgerufen, agitatorische Aktivitäten „im eigenen Kronlande [...] nach besten Kräften zu fördern“.⁶⁰⁰ Gerade was die Agitation bei tschechischsprachigen Musiker_innen betraf, war dies aus ganz praktischen Gründen umso wichtiger, denn das Präsidium selbst wäre gar nicht imstande gewesen, mehrsprachig zu operieren – was in Sitzungen des Leitungsgremiums auch unmissverständlich klargestellt wurde: „Das Haupthinderniß besteht in dem Mangel einer der czechischen Sprache in Wort und Schrift mächtigen Person, welche zur Führung der Correspondenzen unumgänglich nothwendig ist.“⁶⁰¹

596 OeMZ, IV/1, 1.1.1896, S. 3.

597 OeMZ, V/10, 16.5.1897, S. 57.

598 Nach der Sozialhistorikerin Brigitte Pellar bestand die Rolle von Agitator_innen darin, die Arbeiter_innen „die Mechanismen durchschauen“ zu lassen, die sie „zu Menschen zweiter Klasse degradierten, um sich gegen sie auflehnen zu können.“ Brigitte Pellar, Agitatoren und Agitatorinnen, in: *Arbeit&Wirtschaft* 71/8 (2017), S. 4. Zur (hohen) Relevanz von Agitationsreden für die sozialistische Arbeiter_innenbewegung in Österreich vgl. auch Beneš, *Workers*, S. 37 f.

599 So der von einer Agitationsreise in Mähren und Schlesien zurückgekehrte Verbandspräsident Johann Mörth, der den Kollegen in einer Präsidiumssitzung seine diesbezüglichen Erfahrungen erläuterte (OeMZ, IV/12, 16.6.1896, S. 64).

600 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 54. Hervorhebung im Original. Die aus solchen dezentral ausgeführten Agitationsreisen entstehenden Reisekosten und Diäten wurden in der Regel aus der Verbandskasse gedeckt.

601 OeMZ, IV/19, 1.10.1896, S. 95.

Agitationsreisen waren auch öfters Gegenstand längerer Debatten bei Delegiertenversammlungen. Dies ermöglicht aufschlussreiche Einblicke in die Funktionsweise und die strategische Bedeutung dieser Reisen. Als das Präsidium 1897 Möglichkeiten für jährliche Reisen von Emissären „[z]um Zwecke der Gründung neuer Verbandsvereine“ erörterte, forderte der Vertreter aus Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá, solche Agitationsreisen seien in den böhmischen Ländern grundsätzlich zweisprachig durchzuführen.⁶⁰² So sei „ein Agitator“ auszusuchen, „welcher die deutsche wie die böhmische Sprache in Wort und Schrift vollkommen“ beherrsche, um dann „Böhmen und nach Möglichkeit auch die anderen Provinzen, wo voraussichtlich Localvereine zustande kommen könnten“, zu bereisen. Die Aufklärung „der Musiker“ dieser „Provinzen“ über die Ziele des Verbands sei dringend notwendig, denn „die Zahl Derjenigen [sic], welche überhaupt gar nicht wissen, daß ein Musikerverband existirt, zählt nach Tausenden.“ Das Präsidium unterstützte das Anliegen vollumfänglich und machte geltend, dass „der mündliche Verkehr immer wirksamer sei, wie der schriftliche“. Damit umschrieb es den spezifischen Wert der Agitationsreisen für die Organisationstätigkeit des OeUMV – denn wie der Historiker Jakub Beneš für die Arbeiter_innenbewegung nachwies, waren Reden, ohnehin seit jeher ein wichtiges politisches Mittel, seit der Entstehung (bzw. Bildung) politischer Massen umso wichtiger: Nach Beneš war der Einsatz mündlicher Mittel bei der sozialdemokratischen Agitation in der Habsburgermonarchie im Vergleich mit anderen Ländern besonders erfolgreich, weil orale Traditionen aufgrund der „rural origins of Austria's industrial workforce“ noch stark wirksam gewesen seien.⁶⁰³

Dennoch wurde das Projekt einer zweisprachigen Agitation umgehend zum Zankapfel, wobei die von verschiedenen Delegierten (an der Spitze jene aus Brünn/Brno) dagegen erhobenen Einwände ein verbandsimmanentes deutschsprachiges Gruppeninteresse sichtbar werden lassen: Sie weigerten sich kurzerhand, einer auf „böhmisch“ durchgeführten Agitation zuzustimmen und forderten stattdessen, der Verband solle sich auf Reisen nach „Deutschböhmen, in den Egerer und Saazer Bezirk“ konzentrieren, denn auch dort seien „Musiker zu Tausenden zu finden“.⁶⁰⁴ Auch ein der Delegierten-

602 OeMZ, V/18, 16.9.1897, S. 105.

603 Beneš, *Workers*, S. 37–39. Beneš verweist dazu auch auf Maderthaner/Musner, *Anarchie der Vorstadt* (in der englischen Übersetzung, „Unruly Masses. The other side of Fin-de-siècle Vienna, New York/Oxford 2008“, S. 22–29).

604 Die Antwort des Sitzungsvorsitzenden (Johann Mörth) auf diesen Vorschlag vermittelt eine Vorstellung der speziellen topographischen Verhältnisse bestimmter böhmischer Regionen und damit auch der spezifischen Schwierigkeiten für eine verbandsmäßige Expansion in diesen Gebieten: Anstelle von Verbandsvereinen schlug Mörth die Schaffung von Bezirksvereinen vor, denn gerade in dieser spezifischen Region seien „die Musiker [...] nicht gerade in den Hauptorten, wie Karlsbad, Eger, Graslitz etc.“ wohnhaft, sondern „zum größten Theile in der Umgegend dieser Städte“. Diese spezielle Form des Verbandsvereins existierte bereits etwa in Witkowitz/Vitkovice. Eine diesen Strukturen entsprechende Gestaltung weiterer Vereine wurde immer wieder erwogen, vgl. etwa einen Antrag aus Klagenfurt, in

versammlung als Gast beiwohnender Kapellmeister⁶⁰⁵ dämpfte zu hohe Erwartungen an eine zweisprachige Agitation, indem er zu bedenken gab, dass sich „böhmische Capellmeister oder Musiker“ von Aufrufen in „böhmischer Sprache“ unter Umständen beleidigt fühlen würden (im Sinne von „Ja, glauben denn die in Wien, wir können nicht deutsch?“). Außerdem wies er darauf hin, dass er regelmäßig „böhmischen Musikern“ begegne, die dem „Deutschen Musikerverband“ angehörten, dem sie jedoch bestimmt nicht durch „böhmische Aufrufe“ beigetreten seien. Nicht auf dem Weg von „Circularen“ gewinne man neue Mitglieder, sondern über „directen Einfluß von Collegen, die ihnen nahe stehen“.

Andere Delegierte sprachen sich hingegen nachdrücklich für die Abhaltung zweisprachiger Agitationsreisen aus. Ein Vertreter aus Bielitz-Biala/Bílsko-Bělá/Bielsko-Biala etwa wies eindringlich auf die Relevanz von Agitationsreisen in ganz Böhmen hin und begründete dies pragmatisch mit der großen Anzahl tschechischsprachiger Musiker („Böhmen stellt die meisten Musiker in Oesterreich“), weshalb es auch notwendig sei, „mit den Böhmen in ihrer Landessprache zu verkehren“, allein schon weil sie „den Deutschen immer mit Mißtrauen“ betrachten würden.⁶⁰⁶ Positionen dieser Richtung setzten sich schließlich durch. Die Delegiertenversammlung übertrug die Entscheidung der Frage, ob Agitationsreisen zweisprachig durchzuführen seien, zwar dem Präsidium, sie beschloss aber, es solle ein Aufruf aufgesetzt und „zugleich in deutscher und böhmischer Sprache“ gedruckt werden. Dass sich daraufhin der Delegierte aus Bielitz-Biala/Bílsko-Bělá/Bielsko-Biala (unter dem Beifall der Versammlung) bereit erklärte, die „Veröffentlichung des Aufrufes in böhmischen Blättern“ zu übernehmen,⁶⁰⁷ macht deutlich, dass außer der mündlichen auch die schriftliche Agitation nicht nur vom Präsidium, sondern ebenso von Verbandsvereinen aus den zu bewerbenden Regionen durchgeführt wurde (was nicht zuletzt von einem relativ hohen Autonomiegrad der Verbandsvereine zeugt).

Agitationsreisen wurden in der Folge sowohl ein- als auch zweisprachig abgehalten. Sie führten die Agitatoren vor allem in Kurstädte (wie etwa einem Präsidiumsbericht über das Vereinsjahr 1899/1900 zu entnehmen ist): Die Hauptagitation galt Karlsbad/Karlovy Vary, wobei „bei dieser Gelegenheit auch eine Agitationsreise nach Franzensbad,

dem 1901 gefordert wurde, dass Verbandsvereine nach dem Vorbild von Witkowitz für den Ausbau der Organisation in ihren Bezirken selbst aktiv werden sollten, OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 43.

⁶⁰⁵ Es handelte sich um Alois Stamberg, Kapellmeister und Lehrer am Mozarteum, der nach eigener Auskunft aus der nordöstlich von Prag/Praha gelegenen Stadt Jungbunzlau/Mladá Boleslav stammte. Die biographischen Angaben zu Stamberg fand ich in einem Mitgliederverzeichnis des Vereins für Vogelschutz und Vogelkunde in Salzburg, dem der Kapellmeister offenbar angehörte (Franz Kulstrunk, Bericht des Vereines für Vogelschutz und Vogelkunde in Salzburg über seine 25jährige Tätigkeit (1876–1901), 26/1901, S. 66, online http://www.zobodat.at/pdf/JBVVS_26_1901_0048-0070.pdf (zuletzt gesehen 28.9.2022)).

⁶⁰⁶ OeMZ, V/18, 16.9.1897, S. 105.

⁶⁰⁷ OeMZ, V/10, 16.5.1897, S. 57.

Marienbad, Teplitz und alle umliegenden Orte“ unternommen wurde.⁶⁰⁸ Dass dabei ein adäquater Umgang nicht nur mit sprachlicher, sondern auch mit sozialer Diversität erforderlich war, lässt sich an einem Bericht über diese Reise ablesen. Der Agitator, ein Vereinsfunktionär aus Brno/Brünn namens Karl Perl, traf an den verschiedenen Orten seines Wirkens mit Vertretern unterschiedlicher sozialer Gruppen zusammen: War Perls Ansprechpartner in Eger/Cheb der Schützenkapellmeister (der sich, so Perl in seinem Bericht, nach dem Gespräch bereit gezeigt habe, sich der Organisation anzunehmen und zu diesem Zweck auch die Musikerversammlung in Franzensbad zu besuchen), verhandelte er in Petschau/Bečov nad Teplou mit mehreren „Musikprofessoren“ (die er ebenfalls davon überzeugt habe, „sich der Musikerbewegung anzuschließen und hierfür zu agitieren“).⁶⁰⁹ Agitationsreisen waren aber auch in anderer Hinsicht soziale Ereignisse, wie am Report über eine Reise des Verbandspräsidenten Johann Mörth vom Mai 1896 nach Witkowitz/Vitkovice deutlich wird. Mörth berichtete von heftigen Wortwechseln zwischen Vereins- und Verbandsfunktionären sowie unter den Vereinsmitgliedern selbst, doch sei man später zu „zwangloser Unterhaltung“ übergegangen, die „bis zum frühen Morgen“ gedauert habe – und bei der auch Musik unverzichtbar war: Ein Streichquartett, gebildet aus Mitgliedern des dortigen Musikervereins, habe die „animierte Stimmung“ durch seine „vorzüglichen Darbietungen“ noch „wesentlich erhöht“, ebenso wie „die brillanten Claviervorträge des Herrn Wiesner“.⁶¹⁰

Einem sozialen Zweck dienten Agitationsreisen schließlich auch, wenn sie unternommen wurden, um Konflikte zu schlichten. Zu den am häufigsten dokumentierten Anlassfällen gehörten „nationale“ Querelen zwischen Musikern. Üblicherweise appellierten die Abgesandten des Präsidiums in solchen Fällen an gemeinsame Berufsinteressen, die den „nationalen“ Gesichtspunkten übergeordnet sein müssten. Beispielhaft lässt sich dies an einer konflikt-schlichtenden Agitation in Olmütz/Olomouc darstellen, die letztlich sogar in eine Vereinsgründung mündete. Im Mai 1899 hatte die OeMZ berichtet, dass „die Nationalitätenfrage“ im dortigen Musikbetrieb eine bedeutende Rolle spiele.⁶¹¹ Dies äußerte sich unter anderem darin, dass die Stadtgemeinde den Musikern „manchesmal“ verbiete, „daß dieselben bei Slaven spielen“, und auch die an der Musikschule angestellten Musiklehrer wollten „nicht für slavische Vereine spielen“. Von Brno/Brünn aus wurde daraufhin eine Agitationsreise nach Olomouc/Olmütz betrieben,⁶¹² die von der OeMZ medial unterstützt wurde, indem diese zeitgleich einen Artikel publizierte, in dem sie an die „[d]eutschen und slavischen Musiker“ appellierte, „endlich von diesem Euch selbstzerfleischenden Streite“ zu lassen und „Hand in Hand

608 OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. III.

609 OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. XI.

610 OeMZ, IV/12, 16.6.1896, S. 64.

611 OeMZ, VI/10, 16.5.1899, S. 71.

612 Vgl. den Jahresrückblick des dortigen Delegierten bei der Delegiertenversammlung 1900 in OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. XI.

zusammen“ zu gehen.⁶¹³ Dass sich die OeMZ dabei keineswegs von humanistischen, sondern vielmehr von handfesten ökonomischen Motiven leiten ließ, wird daran deutlich, dass sie hinzufügte, durch ihren Streit überließen die Musiker ihre Geschäfte „dem lachenden Dritten, der Militärmusik“. Die Agitation in Olomouc/Olmütz scheint, aus welchen Motiven auch immer, auf direktem Weg zur Gründung eines Vereins geführt zu haben – dies belegen die seither veröffentlichten Mitgliederstatistiken.⁶¹⁴

War das agitatorische Engagement des OeUMV in den böhmischen Ländern so stark wie nirgendwo sonst, blieb die Organisation in anderen, zu Wien peripher gelegenen Teilen der Monarchie lange Zeit praktisch inaktiv. Geradezu abweisend reagierte das Präsidium etwa auf Agitationsbestrebungen in Galizien. Ein Schreiben „aus B. bezüglich einer zu unternehmenden Agitationsreise nach Galizien“ von 1901 etwa behandelte es aufschiebend.⁶¹⁵ Erst im Mai 1904, mehr als acht Jahre nach der Gründung des OeUMV, erschien die „Organisierung Galiziens“ auf dessen Agenda.⁶¹⁶ Der OeMZ zufolge seien in den vorausgehenden Jahren „von verschiedenen Personen und Städten aus Galizien an das Präsidium und einzelne Verbandsmitglieder ersuchende Zuschriften“ eingelangt,

613 OeMZ, VI/10, 16.5.1899, S. 71.

614 In der Mitgliederstatistik des Verbandsjahres 1901 ist für Olmütz/Olomouc erstmals ein Verbandsverein verzeichnet. OeMZ, X/9, 28.2.1902, S. 37.

615 OeMZ, IX/19, 3.5.1901, S. 79. Welche Stadt sich hinter „B.“ verbarg, wurde im Artikel nicht kenntlich gemacht. Naheliegender wäre Brody, da für die Stadt ein verhältnismäßig lebhafter Musikbetrieb dokumentiert ist, vgl. dazu etwa die „Musikalische Statistik“ in „Fromme's Musikalische Welt“. Der dortige „Musikverein“ verfügte ausdrücklich auch über „Berufsmusiker“ und auch mehrere Tanzkapellen existierten in der Stadt (vgl. Fromme's Musikalische Welt 1899, Wien [1899], S. 239 f.).

Es ist davon auszugehen, dass im OeUMV ein ähnliches Bild über das Musikleben in Galizien vorherrschte, wie es die „Österreichische Musik- und Theaterzeitung“ einige Jahre zuvor, 1895, beschrieben hatte: Dieses habe unter der „Polonisierung“ allzu sehr gelitten und die „Orchestervereine“ seien „eingegangen“, nachdem „die deutschen und böhmischen Staatsbeamten, welche das Gros der Sänger und Instrumentalisten, sowie das dankbare Opernpublicum bildeten, das Land verliessen und durch einheimische Kräfte ersetzt“ worden seien (Österreichische Musik- und Theaterzeitung VIII/2 [1895], S. 3). Dafür spricht jedenfalls der Umstand, dass die OeMZ zwei Jahre später ebenfalls an diesem düsteren Bild kitzelte. In einem der wenigen Artikel über den galizischen Musikbetrieb stellte sie diesen als einen dar, in dem „Menschenschinderei“ noch ungestraft möglich sei: „[E]ine solche unmenschliche Strapazierung des Orchesters“ würde „andernwärts“ vom „Capellmeister oder dessen Stellvertreter [...] nicht zu[ge]geben“ werden (OeMZ, V/17, 1.9.1897, S. 99). Der Vorwurf galt dabei dem „Tanzspielen bei den Reunionen und größeren Bällen“ im galizischen Kurort Bad Krynica, wobei „Tanzspielen“ nicht nur dort, sondern „überhaupt in ganz Galizien“ als anstrengendster aller Dienste gelte. So habe ein Walzer „eine halbe bis eine Stunde, eine polnische Mazur dreiviertel bis zwei Stunden, eine Polka française eine halbe Stunde“, und die „sechste Figur bei der Quadrille [...] dreiviertel Stunden“ gedauert – „Plagen“, die „doch selbst ein Leierkastendreher [...] nicht aushalten“ würde. Auf der Tanzordnung standen nach Angaben der OeMZ „nur fünf Tanzstücke“, was bedeutete, dass „jedes Stück $\frac{3}{4}$ bis $1\frac{1}{2}$ Stunden gespielt werden“ musste, und dies für eine Entschädigung von „2 fl., bzw. 3 fl., wenn der Ball mehr als fünf Stunden dauerte“ – jedoch: „[d]as Bier müssen sich die Musiker selbst bezahlen.“

616 Vgl. den gleichnamigen Artikel in der OeMZ, XII/22, 27.5.1904, S. 104.

in denen darum gebeten worden sei, „auch nach Galizien wegen Gründung von Musikervereinen jemanden als Delegierten“ zu entsenden. Das Präsidium kam dieser Bitte schließlich nach und entsandte im Frühjahr 1904 sein einziges mehrsprachiges Mitglied, Karl Waclik, als Agitator „nach Lemberg und Krakau“.⁶¹⁷ Dort sollte dieser sowohl eine Vereinsgründung (in Lemberg/Lwów/Lwiw) anregen als auch einen Verbandsbeitritt des bereits bestehenden Vereins in Krakau/Kraków einleiten. Waclik war damit offenkundig in beiden Fällen erfolgreich: Berichten über die jeweiligen Versammlungen zufolge verliefen diese ohne „nationale“ Konflikte (zumindest wurden keine solchen erwähnt), während die Verbandsstatistik von 1904 sowohl für Lemberg/Lwów/Lwiw als auch für Krakau/Kraków Verbandsvereine verzeichnet.⁶¹⁸ Noch um einiges länger sollte es allerdings dauern, bis sich der OeUMV auch um eine Agitation in der Bukowina kümmerte. Bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg (und damit während des gesamten Untersuchungszeitraums) blieb diese Region von der Musiker_innenorganisation unbehelligt, und lange Zeit interessierte sich noch nicht einmal die Zentral-Stellenvermittlung für dortige Engagements und bot Musiker_innen dieser Region etwa in Tariff Fragen auch keine Unterstützung an: „Aus Czernowitz wird mitgeteilt, daß die Gagen für die dortigen Verhältnisse zu klein sind und ersucht, einen höheren Tarif festzusetzen. Nachdem wir nach Czernowitz nicht vermitteln konnten, beschließt das Präsidium den Musikern [in Czernowitz] mitzuteilen, sie mögen sich an den Deutschen Musikerverband wenden.“⁶¹⁹ Erst 1913 wurde der OeUMV auf die Hauptstadt der Bukowina aufmerksam, als ihn die dortige „Theater-Zentralkommission“ zu einer Zusammenarbeit mit der „Stadtgemeinde Czernowitz“ einlud, um den Aufbau eines ständigen Orchesters zu bewerkstelligen – der Einladung leistete er dann immerhin umgehend Folge.⁶²⁰

Trotz der langjährigen Ignoranz gegenüber bestimmten Ländern und Provinzen der Monarchie wies der OeUMV zehn Jahre nach seiner Gründung einen hohen Anteil an Vereinen auf, die in gemischtsprachigen Regionen angesiedelt waren. Zu jenen aus den böhmischen Ländern, die die Hälfte der Gesamtzahl der Verbandsvereine ausmachten,

617 OeMZ, XII/22, 27.5.1904, S. 104. Karl Waclik gehörte in den ersten Jahren des Bestehens des OeUMV, gerade was die Umsetzung von Expansionsplänen und dazu gehörenden Agitationsreisen betraf, zu den umtriebigsten und wichtigsten Verbandsfunktionären. Er war auch maßgeblich an unten noch näher ausgeführten Ausgleichsverhandlungen zwischen deutsch- und tschechischsprachigen Musikern beteiligt. Waclik hielt, etwa als Gründungsobmann des „Musikervereins von Witkowitz und Umgebung“, Versammlungen konsequent zweisprachig ab und forderte dies auch verschiedentlich für den Verband ein. Im Präsidium belegte Waclik die Funktion des Kassiers, als der er um 1908 aufgrund von Vorwürfen der Veruntreuung von Verbandsgeldern in Ungnade fiel. Die Berichterstattung über diese Veruntreuungsvorwürfe ermöglicht es, Näheres zu Waclicks Biographie zu erfahren: 1908 war Waclik 47 Jahre alt; geboren war er im schlesischen Michalkowitz, war verheiratet, und lebte in Wien in der Josefstadt (Schönborngasse), vgl. Neues Wiener Tagblatt, 15.6.1908, S. 22.

618 OeMZ, XIII/13, 31.3.1905, S. 75.

619 OeMZ, XX/11, 16.3.1912, S. 84.

620 OeMZ, XXI/25, 21.6.1913, S. 233 f.

kamen neben den schon erwähnten aus Galizien (Lemberg/Lwiw/Lwów, 50 Mitglieder; Krakau/Kraków, 10) und Siebenbürgen (Hermannstadt/Nagyszeben/Sibiu, 33) auch mehrere aus südlichen Provinzen hinzu (Bozen/Bolzano, 28; Meran/Merano, 40; Arco/Arch, 10; Marburg/Maribor, 19; Laibach/Ljubljana, 25; Cilli/Celje, 26; Abbazia/Opatija/Sankt Jakobi, 31). Somit befanden sich 28 der 34 Vereine 1906 in gemischt-sprachigen Regionen, während von den 2857 Verbandsmitgliedern knapp die Hälfte, nämlich 1289 Musiker_innen, einem dieser 28 Vereine angehörte (vgl. Tab. 2). Über den Grad der vereinsinternen sprachlichen Diversität sagt dies zwar noch nichts aus: Viele dieser Vereine dürften mehrheitlich, wenn nicht sogar ausschließlich über Mitglieder verfügt haben, die sich als deutschsprachig verstanden,⁶²¹ was gelegentlich auch im Vereinsnamen zum Ausdruck kam: Der Verein des Kurorts Cilli/Celje etwa nannte sich „Deutscher Ortsverein des österreichisch-ungarischen Musikerverbandes für Cilli“ (worin sich, nebenbei bemerkt, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer stärker betriebene Stilisierung der untersteirischen Kurstadt als „deutsche Sprachinsel“ widerspiegelte)⁶²². Andere Vereine hingegen erhoben Mehrsprachigkeit geradezu zu einem Markenzeichen, was besonders beim „Musikerverein für Witkowitz, Ostrau und Umgebung“, einem der Gründungsvereine des OeUMV, deutlich wird. Dieser Verbandsverein verkörperte gleich in mehrerer Hinsicht Zweisprachigkeit, etwa durch die Abhaltung seiner Versammlungen (auch wenn sie gelegentlich als Bühne für „nationale“ Konflikte dienen mussten⁶²³), durch die Abfassung der Statuten oder aber die Gestaltung des

621 Die Sprachzugehörigkeit bemaß sich in „Cisleithanien“ an individuellen Bekenntnissen und lässt sich historisch anhand der alle zehn Jahre publizierten Zensusstatistik quantifizieren. Für die österreichische Sprachenpolitik und -praxis vgl. etwa Gerald Stourzh, *The Ethnicizing of Politics and ‚National Indifference‘ in Late Imperial Austria*, in: ders., *Der Umfang der österreichischen Geschichte. Ausgewählte Studien 1990–2019*, Wien 2011, S. 283–323, hier S. 286–291.

622 Dem entsprach der Verein auch in seinem Handeln: Die emsigste Kritik an verbandsinternen Bemühungen um mehrsprachige Kommunikationsweisen stammte aus Cilli/Celje (wie unten noch ausgeführt wird). Vgl. etwa den Bericht über die Jahreshauptversammlung des Vereins, OeMZ, IX/9, 22.2.1901, S. 33. Zur Stilisierung von Cilli/Celje als „deutsche Sprachinsel“ vgl. Beate Hainschek, *Ans Meer! Al Mare! Na Morje! Südbahn und Tourismus in der Reiseliteratur am Weg ins und im österreichischen Küstenland (1857 bis 1914)*, Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz 2011, S. 25–27.

623 Dies wird etwa an einem Vorfall von 1896 deutlich, als sich ein tschechischsprachiges Vereinsmitglied in einer Versammlung habe „von nationalen Gedanken verleiten“ lassen. Der Vereinsobmann, Karl Waclik, so das Versammlungsprotokoll, habe dem Mitglied daraufhin „in böhmischer Sprach kurz aber bündig“ erklärt, es sei „die Behandlung religiöser und nationaler Fragen in unserem Vereine ganz ausgeschlossen“, auch wenn „Jeder das Recht [hat], wie er [Waclik] schon wiederholt sagte, in seiner Sprache zu sprechen“. Waclik fand im Verein damit offenbar großen Rückhalt. Ein Kollege, „Herr Pokorný aus Teschen“, pflichtete ihm bei und setzte dem besagten Vereinsmitglied „in böhmischer Sprache unter großer Zustimmung der Anwesenden den Zweck der Musikerorganisation“ auseinander „und machte in kernigen Worten dem Herrn Pekarek [so der Name des gescholtenen Vereinsmitglieds, F. T.] den Standpunkt unserer Vereinigung klar und verständlich“ (OeMZ, IV/8, 16.4.1896, S. 44 f.).

Briefkopfs und des Vereinsstempels.⁶²⁴ Und kein Jahr nach der Gründung des Vereins beschlossen seine Mitglieder überhaupt die Umbenennung in „Erster Internationaler mährisch-schlesischer Musiker-Verein in Witkowitz“.⁶²⁵

Das hohe Aufkommen von Verbandsvereinen aus den böhmischen Ländern brachte es mit sich, dass sich Diskussionen über den Umgang mit nichtdeutschsprachigen Musiker_innen in erster Linie auf die Gruppe der tschechischsprachigen fokussierten. Insofern ereilte den OeUMV, was Helmut Konrad für die Expansionspraxis der Arbeiter_innenbewegung insgesamt beobachtet: Diese habe deutlich erkennbare „ethnische Trennlinien“ innerhalb der Arbeiterklasse hervorgebracht, da Industriearbeit im engeren Sinne tschechischen und deutschsprachigen Arbeitern vorbehalten gewesen sei, wodurch das Verhältnis dieser beiden Gruppen zueinander für die organisierten Teile der Arbeiterbewegung zum Gradmesser für die Bewältigung nationaler Probleme geworden sei.⁶²⁶ Auch bei der Musiker_innenorganisation lässt sich dies beobachten: Sie wurde mit wachsender Größe auch immer stärker zu einem Austragungsort von Diskussionen über das Verhältnis zwischen deutsch- und tschechischsprachigen Musiker_innen. Als „nationaler“ Konflikt manifestierten sich die Debatten aber erst, nachdem sich das Verbandspräsidium dazu entschlossen hatte, seine organisatorische Tätigkeit auch auf Prag/Praha auszudehnen – bis zu diesem Zeitpunkt agierte es bezüglich dieser Stadt nicht ohne Grund äußerst zögerlich. Erst um 1900 erschien sie

624 Gem. Aktenbestand zum Verein im Zemsky Archiv Opava, Policejní reditelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: „Musiker-Local-Verein für Witkowitz“.

625 Diese Bezeichnung findet sich erstmals im Rahmen eines in der OeMZ abgedruckten Vereinsberichts vom März 1896, OeMZ, IV/8, 16.4.1896, S. 44. Im dokumentierten Schriftverkehr mit den Behörden verwendeten die Funktionäre bis 1897 allerdings den ursprünglich eingetragenen Namen. Erstmals fand die Bezeichnung „I. internat. Mähr.schles. Musiker-Verein“ in einem Schreiben an das Polizei-Commissariat vom 12.2.1897 Verwendung (Zemsky Archiv Opava, Policejní reditelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: „Musiker-Local-Verein für Witkowitz“, Nr. 96). Die geänderten Statuten wurden im Oktober 1896 unterzeichnet und mit Schreiben des Ministeriums des Innern an die K. K. mährische Statthalterei vom 25.12.1896 „nicht untersagt“ (Moravský zemský archiv v Brně, B 40, Kt. 3869: Musikerverein Witkowitz). – Nicht nur, dass der neue Name unmissverständlich auf die „Erste Internationale Arbeiterassoziation“ reflektiert. Der Verein war auch von seiner überlokalen Struktur her eine Art Verband im Kleinen: Er setzte sich aus mehreren nach Regionen gegliederten Vereinssektionen zusammen, die zugleich je einer vollständigen Musikkapelle entsprachen, wobei die Mitglieder, so lässt sich anhand der an Zweisprachigkeit orientierten Vereinspraxis schließen, unterschiedliche Sprachen, entweder Deutsch oder Tschechisch oder aber beides, zu schreiben und sprechen gepflegt haben dürften (vgl. OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XIII; als Vereinssektionen wurden „Ostrau, Witkowitz Centrale, Karwin, Troppau, Teschen und Jägerndorf“ genannt).

626 Konrad, Arbeiterbewegung, S. 508 f. Diese Sichtweise bestätigte jüngst auch der Historiker Jakub Beneš, indem er darauf verwies, dass die Spannungsdynamiken innerhalb der Arbeiter_innenbewegung stark von einem migrationsbedingten „ethnic mixing“ ausgingen, aus dem einerseits eine starke Basis für den internationalistischen Sozialismus, andererseits aber auch „interethnic friction and assimilatory pressure“ erwachsen seien, die vor allem „Tschechen“ und „Deutsche“ in den Peripherien von Österreichs Industriezentren betroffen habe (Beneš, Workers, S. 59).

erstmals auf der Verbandsagenda, nachdem der spätere Verbandspräsident Franz Frank zu Beginn des Jahres 1895 (und damit noch vor der Verbandsgründung) in Zweifel gezogen hatte, „ob Kollegen in Prag mit ihren deutschen Kollegen in Wien Hand und Hand [sic] gehen“ würden,⁶²⁷ woraufhin das Thema für längere Zeit wieder von der Tagesordnung verschwand. Und noch 1900 ging die Initiative zur Aufnahme einer Agitation in Prag/Praha nicht etwa vom Präsidium in Wien aus, sondern vom Verbandsverein in Brünn/Brno: Man habe, so dessen Delegierter, zwecks Gründung eines Vereins auch mit Prag „Fühlung genommen“. Doch auch er betonte, wenn eine solche auch nicht ausgeschlossen sei, so werde „die Nationalitätenfrage“ bestimmt „sehr viel Schwierigkeiten“ bereiten.⁶²⁸ Dessen ungeachtet widmete der OeUMV Praha/Prag seither erhöhte Aufmerksamkeit, zumal es sich, so die OeMZ, um die „nach Wien bekanntlich bedeutendste Musikstadt Oesterreichs“ handle.⁶²⁹

„Musiker aller Zungen, merkt Ihr was?“ Die ‚Nationalitätenfrage‘ im Verband

Praha/Prag: Achillesferse des OeUMV

Anlass für die Initiative aus Brünn/Brno dürften Vereinigungsbestrebungen in Prag/Praha selbst gewesen sein, die für die Zeit um 1900 im Umfeld der Orchestermitglieder des „České zemské divadlo“ (Tschechisches Nationaltheater) überliefert sind. Ein Anfang 1901 abgehaltener „Prager Musikkongress“ sollte in weiterer Folge zur Gründung des „Svaz českých hudebníků“ (svv. Verband tschechischer Musiker, F. T.) führen, der es sich zur Aufgabe machte, „für die materiellen und geistigen Interessen des gesamten böhmischen Musikerstandes Sorge“ zu tragen.⁶³⁰ Der Einberufung dieses Musikkongresses war ein aufsehenerregender Orchesterstreik im „Prager czechische[n] Nationaltheater“ vorausgegangen, und dieser lieferte dem OeUMV einen

627 OeMZ, III/4, 16.2.1895, S. 16. Soweit ich es überblicke, handelt es sich dabei um die erstmalige Problematisierung der Mehr-/Vielsprachigkeit beim Aufbau eines zukünftigen Verbands. Interessanterweise wurde darin nicht etwa auf Böhmen insgesamt, sondern ausdrücklich auf Praha/Prag Bezug genommen. Versuche aus Wien, Musiker_innen in Prag/Praha zu organisieren, lassen sich bis 1876 zurückverfolgen, wenn auch die bei der dortigen Statthalterei damals eingereichten Statuten „formeller Gebrechen halber“ nicht genehmigt worden waren, woraufhin sich die beteiligten Musiker dagegen entschieden, die Vereinsgründung weiter zu verfolgen (so zumindest stellte es der Prager Korrespondent in der OeMZ dar, OeMZ, 20, 16.2.1876, S. 5 f.). Es sollte für längere Zeit dabei bleiben. Erst zu Beginn des Jahres 1895 wurden der OeMZ zufolge in Praha/Prag wieder Stimmen laut, die anregten, die Organisation dortiger Musiker_innen unter Einbindung des „Wiener Musikerbundes“ voranzutreiben, was dieser aber unter anderem mit Verweis auf drohende „nationale“ Konflikte vorerst zurückwies (OeMZ, III/2, 16.1.1895, S. 5).

628 OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. XI.

629 OeMZ, XI/4, 23.1.1903, S. 12.

630 OeMZ, IX/9, 22.2.1901, S. 31.

idealen Anlass für die Entfaltung seiner organisatorischen Tätigkeit in Prag/Praha. Die OeMZ publizierte sogleich Solidaritätsbekundungen mit den dortigen Musikern und unterbreitete den „Prager Kollegen“ bezüglich ihres Arbeitskampfs Kooperationsangebote. Es sei dies eine gute Gelegenheit, die gegenseitigen „nationalen“ Vorbehalte abzubauen, um damit den Weg zu einer gemeinsamen Organisation zu ebnen. Denn unabhängig davon, „welcher Nation und politischen Richtung“ die Musiker angehörten, stehe der OeUMV „unter allen Umständen auf Seite der unterdrückten, bedrängten Kollegen“.⁶³¹ So habe sich „erfreulich geoffenbart“, dass „deutsche und czechische Musiker in ihren socialen, wirthschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen auf einander angewiesen“ und „in unerschütterlicher Einigkeit“ vorzugehen im Stande seien.⁶³² Die OeMZ gab sogar eine (wenn auch nur eine Seite umfassende) Extraausgabe zur Arbeitsniederlegung im Orchester des tschechischen Nationaltheaters heraus, die auch einen Aufruf an die Verbandsmitglieder enthielt, den Streik nicht zu hintertreiben und auf die Annahme eines dortigen Engagements zu verzichten.⁶³³ Damit betätigte sie sich einerseits als Multiplikatorin der Anliegen von Prager Musiker_innen, obschon diese dem OeUMV zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht angehörten, andererseits setzte sie diese so aber auch unter einen umso höheren Loyalitätsdruck gegenüber dem Verband, zumal es nicht dabei blieb, über die Ereignisse im tschechischen Nationaltheater bloß zu informieren. Im Verbund mit dem „Wiener Musikerbund“ nutzte der OeUMV den Anlass für eine Agitationsreise nach Praha/Prag, wobei die entsandten Funktionäre die beiden Leitungsgremien in Wien mit detaillierten Berichten versorgten und außerdem versuchten, sich der weiteren Organisation der aufgebrachten Musiker_innen zu bemächtigen.⁶³⁴ Dass sich unter den rund 200 Musiker_innen, die sich bei der erwähnten Versammlung zusammenfanden, außer den Orchestermmitgliedern des bestreikten tschechischen Nationaltheaters auch solche des deutschen Landestheaters und verschiedener anderer Orchester befanden, dürfte den beiden Wiener Vertretern umso willkommener gewesen sein, als sich die Organisation dadurch von Anfang an relativ breit aufstellen ließ. Außerdem erhielt sie durch die Anwesenheit des Reichsratsabgeordneten Václav Klofáč, eines Vertreters der „National-Sozialen“⁶³⁵ (zu Klofáč vgl. auch Kap. 7), politische Protektion (an welcher sich der OeUMV später allerdings noch abarbeiten sollte,

631 OeMZ, IX/9, 22.2.1901, S. 31.

632 OeMZ, IX/9, 22.2.1901, S. 32.

633 OeMZ, IX/8, 16.2.1901 [o. S.].

634 OeMZ, IX/11, 8.3.1901, S. 40 f. (daraus stammen auch die weiteren Zitate in diesem Abschnitt). Für den „Wiener Musikerbund“ reiste Wilhelm Schrecker nach Praha/Prag, während der OeUMV einmal mehr von seinem zweisprachigen Präsidiumsmitglied Karl Waclik vertreten wurde.

635 Diese Partei lässt sich zusammenfassend als Vertretung einer tschechischen „nationalen Arbeiterschaft“ beschreiben, vgl. Jiří Pokorný, Vereine und Parteien in Böhmen, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband: Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 609–703, hier S. 692–696.

wie unten näher erläutert wird).⁶³⁶ Den Wiener Agitatoren gelang es im Einvernehmen mit der „Musikerversammlung“, ein „21gliedriges Comité“ auf die Beine zu stellen, in welchem neben ihnen selbst „jedes Orchester und jede Körperschaft nach Verhältniß ihrer Stärke vertreten sein könne“. Dass es ihnen nicht zuletzt darum ging, durch eine vielfältige Vertretung möglichst vieler Orchester und Ensembles im Streikkomitee unter den Prager Musiker_innen über Sprachen- bzw. „Nationalitäten“-Grenzen hinweg eine größtmögliche Solidarität herzustellen, zeigt sich auch an einer pointiert provokativen Frage in der Berichterstattung der OeMZ: „Musiker aller Zungen, merkt Ihr was?“⁶³⁷

Die definitive Gründung eines Verbandsvereins in Praha/Prag zog sich allerdings hin und gelangte erst Anfang 1903 zur Umsetzung. Behindert wurde sie, wie am Bericht des OeUMV-Präsidiums von 1903 ablesbar ist, von „nationalen“ Problemen, die sich etwa in der Uneinigkeit darüber ausdrückten, in welcher Sprache die Statuten erscheinen sollten: „Der noch nicht [sic] geborene Verein“ sei im Zuge der Diskussion darüber gleich „wieder gestorben“.⁶³⁸ Das Präsidium allerdings unternahm einige Zeit später einen neuen Versuch und entsandte wiederum dessen einziges zweisprachiges Mitglied, den Verbandskassier Karl Waclik, als Agitator nach Prag/Praha, wo sich dieser „17 Tage“ lang aufgehalten und „von Mann zu Mann agitiert“ habe⁶³⁹ – woraufhin ihm schließlich das scheinbar Unmögliche geglückt sei.⁶⁴⁰ die Gründung eines Musikervereins in Prag/Praha, deren Datum, „[d]er 18. Jänner 1903“, in der „Geschichte der Entwicklung unseres Verbandes einen hervorragenden Platz“ einnehmen werde.⁶⁴¹ Waclik hatte die Gründungsversammlung gegen Ende seines Aufenthalts in Prag/Praha nicht nur einberufen, er führte auch den Vorsitz und tätigte „seine Ansprachen und Ausführungen in

636 Eine politische Note enthielt außerdem die Berichterstattung in der OeMZ über die Hintergründe der Arbeitsniederlegung. Es habe, so der OeMZ-Redakteur, ein „Regimewechsel“ in der Theaterleitung von den „Altzechen“ zu den „Jungzechen“ stattgefunden, welche daraufhin versucht hätten, sich einer „Reihe verdienter Kräfte des Orchesters zu entledigen“ (OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 45).

637 OeMZ, IX/11, 8.3.1901, S. 41.

638 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II. Ähnlichen Schwierigkeiten begegneten Funktionäre des OeUMV auch beim Aufbau von Verbandsvereinen in anderen böhmischen Städten mit gemischtsprachiger Musiker_innenschaft. So etwa in Plzeň/Pilsen, wohin das Verbandspräsidium im Frühjahr 1903 ein zweisprachiges Agitationsduo entsandte („Herr Waclik referierte in tschechischer, Herr Höllering in deutscher Sprache“); diesem sei es schließlich gelungen, die „nationalen Gegensätze [...] vollkommen“ beizulegen (OeMZ, XI/26, 26.6.1903, S. 123).

639 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II.

640 „Wir anderen, die wir nach Prag gegangen waren, hatten dort keinen Erfolg gehabt“, bekannte der OeUMV-Präsident Franz Frank gegenüber den Delegierten 1903 (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II).

641 OeMZ, XI/4, 23.1.1903, S. 12. Der Erfolg der Organisation von Musiker_innen übertrug sich bald auch auf die innere Organisation einzelner Orchester in Prag/Praha, etwa auf jenes des „k. k. deutschen Landestheaters“: Vier seiner Mitglieder, die außerdem im Ausschuss des neuen Vereins saßen, setzten sich sogleich an die Stelle des bisherigen Orchestervorstands und operierten nunmehr als administratives Kollektiv. Dabei vertraten sie den Anspruch, den „Wünschen der Orchestermitglieder“ besser zu entsprechen als „die bisherige Einzelvertretung“ (OeMZ, XI/19, 8.5.1903, S. 90).

beiden Sprachen“. Dass er dabei die überaus heikle Frage nach der Sprache der Statuten mittels einer Konzession an die tschechischsprachige Seite elegant umschiffte, zeugt von agitatorischer Erfahrung und Klugheit: Er ließ sie nur auf „böhmisch“ verlesen, während von der „Verlesung der deutschen Uebersetzung [...] einhelig Abstand genommen“ worden sei, auch wenn sich der Verein „bei der Besorgung seiner Agenden von dem Prinzip der Doppelsprachigkeit leiten“ lasse.⁶⁴² Unter den zunächst 54, im Laufe der Versammlung schließlich 62 beitrtrittswilligen Musikern (von Musikerinnen ist keine Rede) befanden sich jedoch keine „Kollegen vom Orchester des Böhmisches National-Theaters“, weshalb die Versammlung „eine Deputation“ zu dessen „maßgebenden Mitgliedern“ entsandte, um „die Bedenken der Kollegen im dortigen Orchester gegen den Anschluß an den Verein vollkommen zu zerstreuen“.

Dass die Versammlung dennoch zweisprachig abgehalten wurde, bestätigt, dass die „Nationalität“ des Orchesterpersonals zum damaligen Zeitpunkt nicht deckungsgleich mit der jeweiligen „nationalen“ Ausrichtung und Trägerschaft der (National-)Theater in Prag/Praha war. Anders als in anderen Bereichen des Kultur- und Musiklebens und des kulturellen Alltags der Stadt insgesamt, die in aller Regel „national“ getrennt organisiert waren,⁶⁴³ wiesen die Orchester bezüglich ihrer Mitglieder keine „nationale“ Homogenität auf: Tschechischsprachige und deutschsprachige Musiker_innen musizierten üblicherweise gemeinsam.⁶⁴⁴ Für die Organisationstätigkeit des OeUMV war

642 OeMZ, XI/4, 23.1.1903, S. 12, Hervorhebung (und Schreibweise) im Original.

643 Vgl. etwa Cohen, Crossings, S. 1 f. Relevant ist hier vor allem der Umstand, dass sowohl das tschechisch- als auch das deutschsprachige Bürgertum je über ein eigenes Landestheater verfügte: hier das *české zemské divadlo*, dort das *k. k. deutsche Landestheater*. Für die Musiker_innenorganisation waren dies die beiden wichtigsten Institutionen in Praha/Prag, wie sogleich ersichtlich wird. Für eine pointierte Gegenüberstellung der nationalen Bedeutung der beiden Theater – des tschechischen Nationaltheaters (*Národní divadlo*) und des k. k. deutschen Landestheaters – vgl. Cohen, Crossings, S. 6–12.

644 Vgl. auch eine Schilderung in „Hudební Věstník“, wonach in „unseren [Prager] Orchestern [...] ein guter Prozentsatz von deutschsprachigen Musikern“ sitze (*Hudební Věstník* I/11, 1.9.1908, 82 f.). Vgl. ferner Cohen, Crossings, S. 12, inkl. diverser Literaturverweise, dort FN 35. Auch an biographischen Fallstudien lässt sich dies nachweisen. Einen diesbezüglichen Hinweis auf Quellenmaterial erhielt ich dankenswerterweise von der Musik- und Theaterhistorikerin Jitka Ludvová (Institut umění – Divadelní ústav, Praha; Mail J. L. an F. T. vom 15.02.2018), welches sich auf einen der Mitbegründer der Musiker_innenorganisation in Praha/Prag, Anton Burget, bezieht: Burget war „Tscheche“ und stammte Ludvová zufolge aus dem „notorisch tschechischen Stadtviertel“ Židenice in Brno/Brünn. Burget zog Anfang 1888 nach Praha/Prag, wo er ins Orchester des neu eröffneten „Neuen deutschen Theaters“ (auch „k. k. deutsches Landestheater“, in dessen Gebäude sich heute die Státní opera befindet) engagiert wurde. Im Vereinsregister der Statthalterei ist Burget als „Proponent“ des am 18. Jänner 1903 gegründeten Vereins „Svaz hudebníků pro království české“ aufgeführt, vgl. Archiv hlavního města Prahy/Magistrát hlavního města Prahy II/Národní výbor hl. m. Prahy, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, XII/0086. Für biographische Hinweise auf Burget vgl. Národní archiv, Policejní ředitelství, Konskripcie I, karton 60, obr. 29 & 30.

das (zunächst) insofern von Vorteil, als jener dadurch von vornherein beide „nationale“ Gruppen zu erreichen vermochte. Dasselbe versuchte auch der neugegründete Verein, der seine Versammlungen stets zweisprachig abhielt und auch bei der Kommunikation mit Verbandsfunktionären Zweisprachigkeit gewährleistete, insbesondere was den mündlichen Austausch betraf (worauf sich der OeUMV im Grunde schon zur Zeit seiner Gründung und in Übereinstimmung mit der damals geltenden Rechtspraxis festgelegt hatte: „Verhandlungen müssen in der landesüblichen Sprache geführt werden.“⁶⁴⁵) Offiziell trug der neugegründete Verein außerdem einen tschechischen

645 OeMZ, III/13, 1.7.1895, S. 65. Schon im Zuge der Verbandsgründung Ende 1895 hatte das Vorstandsgremium des „Wiener Musikerbundes“ mit seinem Rechtsberater, dem Wiener Hof- und Gerichts-Advocaten Dr. Carl Ornstein über die Formulierung der zukünftigen Verbandsstatuten beraten, wobei auch Regelungen zur Sprachverwendung thematisiert wurden (Ornstein zählte zu den wichtigsten „Parteianwälten“ der Sozialdemokratie, vgl. Ilse Reiter, Gustav Harpner 1864–1924. Vom Anarchistenverteidiger zum Anwalt der Republik, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 58). Ornstein schlug diesbezüglich die Aufnahme eines Paragraphen mit dem Wortlaut vor: „Verhandlungen müssen in der landesüblichen Sprache geführt werden“ (OeMZ, III/13, 1.7.1895, S. 65). Die Nähe dieser Formulierung zu Artikel 19 des Staatsgrundgesetzes vom 21. Dezember 1867 ist offenkundig. In diesem wurde die Verwendung „äußerer“ und „innerer“ Amtssprachen geregelt: Als „äußere Amtssprache“ wurde jene bezeichnet, die zwischen Behörden und Einwohner_innen bei Amtsgeschäften verwendet wurde, während die „innere Amtssprache“ die interne Kommunikation des Amtes (Aktenvermerke etc.) meinte. Diese Differenzierung war – zumindest in der Theorie – wichtig, um zu entscheiden, ob es sich um eine „landesübliche Sprache“ oder vielmehr um eine „Landessprache“ handelte, die zur Anwendung gelangen sollte (Michaela Wolf, Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 73–77). Über diese definitorische Differenz herrscht in der historischen Forschung, wie Michaela Wolf aufzeigt, nach wie vor Unklarheit (Wolf, Seele, S. 74 f.). Für den hier diskutierten Zusammenhang erachte ich es jedoch für sinnvoll, einen kurzen Blick auf den praktischen Umgang mit Amtssprachen in Mähren, Schlesien und Böhmen am Ausgang des 19. Jahrhunderts zu werfen: Es ist davon auszugehen, dass der als „Sozialdemokratie-Anwalt“ häufig mit Rechtsfragen von Gewerkschaften konfrontierte Jurist Ornstein vor allem diese Regionen vor Augen hatte, aus welchen ja dann auch die den Verband begründenden Zweigvereine mehrheitlich hervorgingen. Nach Michaela Wolf begannen die Behörden dort ab den 1880er Jahren (als Folge der Stremayschen Sprachenverordnungen) damit, Amtshandlungen in jener Sprache abzuwickeln, in der eine Eingabe vorgebracht wurde, womit Tschechisch auch in den deutschen Landesteilen Böhmens als „landesübliche Sprache“ anerkannt wurde (die Frage der „inneren Amtssprache“ wurde damit jedoch nicht gelöst, sondern sollte dann erst von den Badenischen Sprachenverordnungen von 1897 tangiert werden). Mir scheint es plausibel, dass Ornstein von dieser Ebene der Kommunikation, also im übertragenen Sinn von der „äußeren Amtssprache“ ausging und damit eine Regelung für Zweigvereine herbeiführen wollte, wenn er verlangte, die Verhandlungen sollten in der „landesüblichen Sprache“ geführt werden. Eine Diskussion zu diesem Vorschlag ist nicht protokolliert, aber über eine Sitzung des vorbereitenden Ausschusses wurde berichtet, Ornsteins Änderungsvorschläge seien „sämtlich angenommen“ worden (OeMZ, III/16, 16.8.1895, S. 81), während sich zwei Wochen später, Anfang September 1895, die Mitteilung in der OeMZ fand, das geänderte Verbandsstatut sei Dr. Ornstein vorgelegt worden und nach dessen Durchsicht sei es „zur Drucklegung gekommen“ (OeMZ, III/17, 1.9.1895, S. 86). In den ersten Verbandsstatuten von 1895 allerdings findet sich kein solcher Passus (mehr), und Fragen zur Sprache kommen darin überhaupt nicht

Namen, dem die deutschsprachige Bezeichnung in einer Klammer beigegeben wurde: „Svaz hudebníků pro království České se sídlem v Praze (Musikerverein für das Königreich Böhmen mit dem Sitze in Prag)“ (hier in der Folge „Svaz hudebníků“).⁶⁴⁶ Diese deutschsprachige Übersetzung erscheint, so legt es zumindest eine entsprechende Vokabelrecherche nahe, allerdings etwas ungenau. Nach dem Wörterbuch von Sterzinger/Mourek von 1898⁶⁴⁷ lässt sich „svaz“ in der hier diskutierten Bedeutungsebene zwar außer mit „Verband“ (an erster Stelle stehend) und „Vereinigung“ auch mit „Verein“ übersetzen. Als geläufigere Bezeichnung für „Verein“ gilt jedoch „spolek“: Bei Sterzinger/Mourek steht dieser Übersetzungsvorschlag an erster Stelle, und „spolek“ lautete auch die offizielle tschechische Bezeichnung für die bereits existierenden Verbandsvereine in Böhmen, etwa in Wittkowitz/Vitkovice⁶⁴⁸ oder Pilsen/Plzeň⁶⁴⁹. Diese Bezeichnungsdifferenz ist in doppelter Hinsicht interessant. Zum einen weist die Wahl von „svaz“ (statt „spolek“) seitens der Funktionäre in Prag/Praha auf die Absicht hin, sich von den übrigen Verbandsvereinen mit einer tschechischen Bezeichnung abzugrenzen und eine dem „Wiener Musikerbund“ ebenbürtige Position anzuzeigen – und dies, obschon ein Gleichziehen mit Wien für den neuen Verein in Praha/Prag über die Symbolik der Namensgebung hinaus nur schon aufgrund der viel geringeren Mitgliederzahl außer Reichweite lag.⁶⁵⁰ Zum anderen jedoch zeigt die deutsche Übersetzung von „svaz“ mit

vor (WStLA, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920 – 2624/1920, Statut des Oesterr.-ungar. Musiker-Verbandes [1895]).

646 OeMZ, XI/4, 23.1.1903, S. 12. Die OeMZ ging allerdings bald dazu über, von der Prager Organisation als „Verband“ zu sprechen, drehte dafür jedoch die sprachliche Reihenfolge der beiden Vereinsnamen um, vgl. etwa OeMZ, XIII/9, 3.6.1905, S. 51.

647 Josef V. Sterzinger/Vaclar Emanuel Mourek, *Německočeský slovník*. 2, K – Zytotechnie, Praha 1898. Für die Recherche bedanke ich mich bei Elisa Nemetz von der Fachbereichsbibliothek Osteuropäische Geschichte und Slawistik der Universität Wien.

648 Ersichtlich ist dies auch am zweisprachigen Briefkopf des Vereinspapiers. Die tschechische Bezeichnung lautete: „I. Mezinárodní Mor.-Slezský Spolek Hudebníků ve Vítkovicích“ (Zemský Archiv Opava, Policejní reditelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: „Musiker-Local-Verein für Witkowitz“, z. B. das Schreiben des Vereins an das Polizeikommissariat, 20.7.1900).

649 Vgl. die tschechische Vereinsbezeichnung in OeMZ, XII/28, 8.7.1904, S. 136: „Spolek hudebníků pro okres Plzeňský“.

650 Allerdings bemühte sich die Leitung des „Svaz hudebníků“ emsig um eine Steigerung der Mitgliederzahlen, etwa durch Angebote „an alle ständigen Orchester (vgl. Böhm. Nationaltheater, Böhm. Philharmonie, Variété, Urania, Smichover Theater)“, sich zu einem vergünstigten Mitgliederbeitrag „in corpore unserem Verbands“ anzuschließen (OeMZ, XIII/9, 3.6.1905, S. 51). Immerhin vervierfachte der „Svaz hudebníků“ seinen Bestand innerhalb von zwei Jahren von 60 (1903) auf 234 (1906) Mitglieder. Im Vergleich mit der extrem hohen Mitgliederzahl des „Wiener Musikerbundes“ – sie stieg in denselben Jahren von 737 auf 1125 Personen an (für die Entwicklung der Mitgliederbestände in den einzelnen Verbandsvereinen vgl. die Tabelle 2 in Kap. 2) – war dies dennoch eine eher geringe Größe, auch wenn die Vereinsleitung 1908 feststellte, dass inzwischen „alle Orchester in Prag“ als „zusammengeschlossen“ gelten könnten (OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229).

„Verein“ zugleich eine Gleichstellung mit den anderen tschechischsprachigen Verbänden an, was Wien nur recht gewesen sein dürfte, denn damit wurde weder die Position des dortigen „Musikerbunds“ noch die Verbandshoheit selbst in sprachlicher Hinsicht infrage gestellt.

Trotz Ausgleichsbemühungen auf sprachlicher Ebene, etwa der in sämtlichen Bereichen der Vereinsadministration eingebauten Zweisprachigkeit,⁶⁵¹ war das innere Gleichgewicht des neuen Vereins in Prag/Praha von Anfang an instabil. Immer wieder sah sich das Verbandspräsidium dazu veranlasst, schlichtend einzugreifen. So bei einer Musikerversammlung von 1905, die einberufen worden war, um einen Arbeitskonflikt im „Deutschen Landestheater“ zu diskutieren.⁶⁵² Die Erörterung des Anlasses selbst nahm dabei jedoch kaum Gesprächsraum ein. Zur Hauptsache handelten die Debatten vielmehr von Sprachen- und Nationalitätenfragen innerhalb des Vereins (und damit des Verbands), an denen sich auch eine prominent besetzte Dreiervertretung des Präsidiums beteiligte: Außer dem OeUMV-Präsidenten Franz Frank und dem Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering, gehörte ihr einmal mehr auch Karl Waclik an, der die tschechischsprachige Kommunikation besorgte. OeUMV-Präsident Frank warnte zu Beginn der Versammlung zwar davor, eine „politische oder Sprachenfrage“ überhaupt aufzuwerfen (doch befand er sich dadurch bereits mitten in einer solchen) und warnte die Anwesenden, „ein solches Beginnen, gleichviel von welcher Seite“, würde „mit dem sofortigen Ausschluß der Unruhestifter aus dem Verbandsende.“ Höllering hingegen, obschon persönlich „deutschnational“ eingestellt (im Mai 1905 wurde er in Baden auf der Liste der „Deutschnationalen Partei“ zum „Gemeindebeirat“ gewählt⁶⁵³), ging es pragmatischer an. Er betonte, es dürfe getrost „jedermann seiner Nationalität treu bleiben“, nur bei der „Vertretung der wirtschaftlichen Interessen“ müsse „die Nationalität aus dem Spiele bleiben“. Obschon die rund 300-köpfige Versammlung

651 In den Versammlungen des „Svaz hudebníků“ wurde zweisprachig kommuniziert. Auch wurden diese zweisprachig geleitet (wobei Zwei- oder Mehrsprachigkeit bei Versammlungsdebatten nicht gleichbedeutend war mit Zwei- oder Mehrsprachigkeit ihrer Protagonist_innen). So hielt das Protokoll der Hauptversammlung des „Svaz hudebníků“ von 1906 fest, die „herzliche Begrüßung“ sei „[...] in beiden Landessprachen durch Obmann-Stellvertreter Junek und [Obmann] Wolf [...] erfolgt, OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 287 f. Mit der zweisprachigen Doppelleitung von Versammlungen dürfte aber auch beabsichtigt gewesen sein, beide Sprachgruppen durch einen eigenen Vertreter zu repräsentieren. Denn wie aus anderen Protokollstellen hervorgeht, beherrschte der Vereinsobmann Hugo Wolf sowohl die deutsche als auch die tschechische Sprache und hielt in den Versammlungen mitunter auch Referate in beiden Sprachen, insbesondere wenn diese von „Nationalitätenkonflikten“ handelten. Vgl. OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 287 („Das Referat des Obmannes Wolf, welches ungeteilten Beifall fand und in beiden Landessprachen zum Vortrag gelangte, legt die nationalen Schwierigkeiten bei der Gründung des Verbandes dar [...]“).

652 OeMZ, XIII/3, 20.1.1905, S. 13 (vgl. auch die folgenden Zitate dieses Absatzes).

653 Badener Zeitung, 13.5.1905, S. 4.

einem Bericht in der OeMZ zufolge zu drei Vierteln aus tschechischsprachigen Musikern bestand, reagierten die Anwesenden offenbar begeistert darauf und quittierten Höllerrings Votum mit „stürmischen Vyborne-Zurufen“. Nicht weniger pragmatisch äußerte sich auch die nationaltschechische Gruppe des Verbandsvereins, die als ihren Fürsprecher wiederum den Reichsratsabgeordneten Václav Klofáč zur Versammlung eingeladen hatte.

Dieser empfahl den „tschechischen Musikern den Beitritt zum Verbandsverband“ und betonte, dass „bei sozial-ökonomischen Kämpfen eine Zersplitterung in nationale Verbändchen vermieden werden müsse“. Agitationen wie diese konnten auch in Praha/Prag kurzzeitig durchaus zu Erfolgen führen, doch zumeist brachen „nationale“ Konfliktlinien wenig später wieder auf, sodass sich das Verbandspräsidium – wenn auch stets abgestimmt mit der Vereinsleitung – immer wieder dazu veranlasst sah, deeskalierend einzugreifen. Mit ein Grund für die anhaltende Instabilität des dortigen Vereins waren die diversen „nationalen“ Asymmetrien in dessen administrativem Gefüge. So pflegte das Leitungsgremium mehrheitlich Geschäftskontakte zu deutschsprachigen Institutionen,⁶⁵⁴ was bei tschechischsprachigen Mitgliedern immer wieder für Aufregung sorgte – sie warfen der Verbandsleitung insgesamt eine Bevorzugung „deutscher Unternehmungen“ vor und kritisierten zudem die Verwendung „deutscher Plakate“.⁶⁵⁵ Die tschechischsprachigen Mitglieder jedoch stellten im Verein zahlenmäßig die große Mehrheit dar, während die deutschsprachige Gruppe dennoch über eine Mehrheit in der Verbandsleitung verfügte: 1907 setzte sich der „Svaz hudebníků“ nach einer Darstellung von dessen Obmann Hugo Wolf aus „230 böhmischen und zirka 20 deutschen Musikern, darunter 10 Juden zusammen“, während sich „Deutsche und Juden bisher immer eifrig im Ausschusse“ engagiert hätten.⁶⁵⁶

654 Aus den Aufstellungen über die Korrespondenzen geht hervor, dass nicht nur die Ausschussleitung, sondern auch weitere operative Funktionen im Ausschuss doppelt besetzt waren, um Zweisprachigkeit zu gewährleisten. Im ersten Verbandsjahr wurden „31 böhmische und 60 deutsche Geschäftsstücke erledigt“ (OeMZ, XI/51, 18.12.1903, S. 237), während der Vereinsbericht für 1907 343 Korrespondenzen nennt, die durch den „deutschen Schriftführer“ erledigt worden seien, gegenüber 124 vom „tschechischen Schriftführer“ verfassten, „einige Übersetzungen aus dem Deutschen“ inklusive (Hudební Věstník, I/6, 15.6.1908, S. 42 f.).

655 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 257 f. Der Vereinsausschuss versuchte solche kritischen Stimmen zu beschwichtigen, indem er „in beiden Landessprachen“ darauf hinwies, „daß 1. die Musik international ist und 2. Verdienste [Verdienstmöglichkeiten, F. T.] auf deutscher Seite gesucht werden müssen, um nicht der böhmischen Philharmonie Schaden zuzufügen“ (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 257 f.).

656 OeMZ, XV/7, 15.2.1907, S. 54. Gemäß dieser Darstellung der Mitgliederverhältnisse durch den Obmann des „Svaz hudebníků“, Hugo Wolf, wurden die 10 Musiker jüdischer Herkunft allesamt der „deutschen“ Gruppe zugerechnet – „tschechisch-jüdische“ Mitglieder wurden dabei nicht erwähnt, auch wenn sich jüdische Mitglieder, darunter auch Wolf selbst, mitunter nachweislich auch in tschechischer Sprache verständigten. „Hudební Věstník“ schätzte den Anteil deutschsprachiger Musiker_innen (allerdings rückblickend) noch niedriger: Unter den rund 300 Mitgliedern hätten sich nur „12–15 wirkliche Deutsche“ befunden, zit. nach Wiener Musiker-Zeitung, I/11, 8.10.1908, S. 2 f. – Interessant ist auch ein

War bis jetzt pauschal von Nationalismen der deutsch- oder der tschechischsprachigen Seite die Rede, ist an dieser Stelle auf ein weiteres Spannungselement im Verein in Prag/Praha hinzuweisen: auf jenes einer aufkeimenden antisemitischen Diskriminierung, die sich an jüdischen Vereinsfunktionären entlud. Allerdings erfährt man weder aus Wolfs zitiertem Bericht noch aus anderen Quellen etwas über die Existenz jüdischer Vereinsmitglieder, die sich nicht der deutsch-, sondern der tschechischsprachigen Seite zugehörig fühlten. Dass es solche auch unter Musikern gab, ist jedenfalls umso naheliegender, als die Zuwanderung tschechischsprachiger Juden aus ländlichen Gebieten nach Praha/Prag seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts stetig angestiegen war und der Prager Zensus für das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch eine steigende Identifikation der dortigen jüdischen Bevölkerung mit der tschechischen (Umgangs-)Sprache auswies.⁶⁵⁷ Insofern geben die hier zitierten Angaben Wolfs die Komplexität des Sachverhalts vermutlich unzureichend wieder. Doch wie auch immer die antisemitisch motivierten Anfeindungen jüdischer Kolleg_innen innerhalb des Vereins konfiguriert gewesen sein mochten, das Verbandspräsidium war jeweils um Deeskalation bemüht. So prangerte Höllering in einer Musiker_innenversammlung Ende 1906 an, man kümmere sich in Prag/Praha „zu viel um Nationalität“, wo die „Organisation“ doch „auf internationalem Boden“ stehen müsse. Denn der „Svaz hudebníků“ sei „weder ein deutscher noch ein jüdischer, sondern ‚ein internationaler Verein‘ [Hervorhebung im Original]“, weshalb auch die tschechischsprachigen Musiker ihrem Obmann gegenüber loyal zu sein hätten. Höllering zufolge handelte es sich um ein „schon oft ventilierte[s] Thema“, dass Hugo Wolf ein „deutscher“ Obmann und „obendrein auch israelitischer Konfession“ sei.⁶⁵⁸ Einige dieser Angriffe auf Wolf aufgrund seiner konfessionellen Zugehörigkeit sind überliefert, und sie stammten nicht nur aus dem Vereinsinnern, sondern auch

Blick auf das interne Wahlverhalten der Vereinsmitglieder. Als Ende 1906 die Vorstandsmitglieder neu gewählt wurden, entfielen 51 von 67 Stimmen auf Hugo Wolf, der damit als bisheriger Obmann bestätigt wurde, während Otto Šourek mit 45 Stimmen zum neuen Obmann-Stellvertreter gewählt wurde (OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 288). Wie aus dem Protokoll der Mitgliederversammlung hervorgeht, war Šourek für die tschechischsprachige Kommunikation im Verein zuständig und als solcher Vorstandsvertreter der tschechischsprachigen Mitglieder. Angesichts des Verhältnisses zwischen deutsch- und tschechischsprachigen Mitgliedern muss also auch ein großer Teil der letzteren für den deutschsprachigen Hugo Wolf gestimmt haben, während es rein rechnerisch möglich wäre – wenn auch nicht unbedingt anzunehmen –, dass die Gruppe der deutschsprachigen Mitglieder dem Vertreter der tschechischsprachigen Mitglieder die Stimme verweigerten. Eine „nationalistische“ Distinktion lässt sich jedenfalls gerade auf der tschechischsprachigen Seite anhand von Wahlergebnissen wie diesem nicht erkennen, auch wenn die Aussagekraft von Wahlentscheidungen dieser Versammlung für die allgemeine Stimmung im Verein aufgrund der geringen Zahl an teilnehmenden Mitgliedern (im Verhältnis zu deren Gesamtzahl) begrenzt bleiben muss.

657 Hillel J. Kieval, *Jews, Czechs, and Germans in Bohemia before 1914*, in: Robert S. Wistrich (Hrsg.), *Austrians and Jews in the Twentieth Century. From Franz Joseph to Waldheim*, New York 1992, S. 19–37, hier S. 20 u. 26.

658 OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 288.

von namhaften Persönlichkeiten des städtischen Kulturbetriebs. Kurze Zeit nach der erwähnten Versammlung publizierte die OeMZ einen „Offenen Brief“ Hugo Wolfs an den Kapellmeister und Opernleiter des Národní divadlo, Karel Kovařovič, in dem Wolf diesen bezichtigte, den Verein als „německá-židovská společnost (deutschjüdische Gesellschaft)“ verunglimpft und tschechischsprachige Mitglieder zur Gründung eines eigenen „Česky svaz‘ (Böhmischen Verband)“ aufgerufen zu haben.⁶⁵⁹

Umstrittenes Verbandsorgan: „Nationale“ Aufspaltungen der Musiker_innenorganisation

Weitere Hinweise auf antisemitische Handlungen und Äußerungen innerhalb des Verbands finden sich in der OeMZ ansonsten kaum. Über „nationale“ Verwerfungen hingegen berichtete das Verbandsorgan regelmäßig, und diese beschränkten sich bei Weitem nicht nur auf den Verbandsverein in Prag/Praha. Vielmehr wuchsen sie, so lässt sich an der Berichterstattung in der OeMZ ablesen, seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zum allgemeinen und gewissermaßen ‚delokalisierten‘ Problem heran – was auch daran lag, dass die OeMZ selbst Bestandteil dieses Problems war. Denn die Frage der Mehrsprachigkeit betraf nicht nur die *mündliche* Kommunikation, etwa in den Versammlungen der Organisation, sondern sie berührte stets auch die *literarische* Sprachpraxis, und auch von ihr wurde die innere Konfliktspirale maßgeblich angetrieben – und dies bereits vor der Prager Vereinsgründung.⁶⁶⁰

Die Frage, ob die OeMZ ein- oder mehrsprachig erscheinen solle, war so alt wie der Verband selbst. Schon in ihrer Ausgabe zum offiziellen Gründungstag des OeUMV, dem 1.1.1896, war in einem Versammlungsprotokoll des Gründungsvereins von Vítkovice/Witkowitz von der Forderung nach einer „böhmischen [Musiker-]Zeitung“ die Rede, der die Mehrzahl der Vereinsmitglieder mit der Drohung Nachdruck verliehen, einem Beitritt zum OeUMV nicht zuzustimmen, „insolange die ‚Musiker-Zeitung‘ nicht auch in der böhmischen Sprache ausgegeben“ werde.⁶⁶¹ Der Vereinsobmann (Karl Waclik, der hier schon verschiedentlich als zweisprachiger Agitator in Erscheinung getreten ist) versuchte zu beschwichtigen: Die Delegiertenversammlung habe das Problem eingehend beraten und stehe einer zweisprachigen Zeitung grundsätzlich positiv gegenüber. Doch Waclik wies auch darauf hin, es sei seitens des Präsidiums gefordert worden, der Verband müsse über eine ausreichende Anzahl von tschechischsprachigen Mitgliedern verfügen, bevor die Herausgabe der Zeitung „auch in der anderen Landessprache“ möglich werde,⁶⁶² was doch umso klarer für einen Verbandsbeitritt spreche.⁶⁶³ Damit

659 OeMZ, XV/7, 15.2.1907, S. 53 f.

660 Für allgemeine Zusammenhänge zwischen Lesefähigkeit/Literarisierung/Medienkonsum und Nationalisierung in der späten Habsburgermonarchie vgl. etwa Judson, Languages, S. 79.

661 OeMZ, IV/1, 1.1.1896, S. 5.

662 OeMZ, IV/1, 1.1.1896, S. 5.

663 OeMZ, IV/2, 18.1.1896, S. 9.

konnte Waclik die Mehrheit der Vereinsmitglieder offenbar überzeugen: Der Beitritt wurde vollzogen, doch viele „Collegen slavischer Nationalität“ kehrten dem Verein daraufhin den Rücken und gaben ihren Austritt bekannt.⁶⁶⁴ Ganz offensichtlich fühlten sie sich im Verband nicht entsprechend repräsentiert – was die von Benedict Anderson geltend gemachte Bedeutung von Zeitungen als „Repräsentationsmöglichkeit für das Bewusstsein von Nation“⁶⁶⁵ umso deutlicher hervorhebt, als es hier gerade die (sprachlich) Nichtrepräsentierten waren, die ein besonders starkes Bewusstsein von Nation erkennen ließen (und zwar sowohl von ihrer eigenen als auch von der deutschen, von der sie majorisiert wurden). Insofern manifestierte sich in den Vereinsaustritten als Reaktion auf die Einsprachigkeit der Zeitung nicht zuletzt auch ein Versuch tschechischsprachiger Musiker, sich einer deutsch(sprachig)en Hegemonisierung entgegenzustellen. Zudem waren sie angesichts der überdurchschnittlich hohen Alphabetisierungsrate der tschechischsprachigen Bevölkerung in Böhmen – sie war die höchste der gesamten Monarchie überhaupt⁶⁶⁶ – für literarische Sprachpraxis vermutlich besonders stark sensibilisiert und reagierten damit umso empfindlicher darauf, dass sie im Verband in sprachlicher Hinsicht nicht repräsentiert waren.

Sowohl die Verbandsmehrheit als auch das Präsidium und die Redaktion der OeMZ zeigten sich davon jedoch weitgehend unbeeindruckt. Als etwa ein Verbandsmitglied 1900 anmerkte, dass im Falle der Einführung einer zweisprachigen Zeitung eventuelle Austritte deutschsprachiger Musiker problemlos mit Neueintritten tschechischsprachiger Kollegen kompensiert werden könnten, entgegnete die Redaktion der OeMZ, es dürfe dem Verband unter keinen Umständen einfallen, „auch nur einen einzigen deutschen Musiker muthwilliger Weise aus unserem Verbande treiben zu wollen [...]“. Jedenfalls sind uns die deutschen Kollegen, die wir haben, lieber als die czechischen Kollegen, die uns versprochen werden.“⁶⁶⁷ Immerhin betonte die OeMZ dabei auch, es sei selbstverständlich zu begrüßen, „auch unsere nichtdeutschen Kollegen an unserer Seite“ zu haben,⁶⁶⁸ doch nicht ohne ein sehnsuchtsvolles Schielen nach sprachlicher Einheit nachzuschieben: „Hätten wir es mit einer Nation, einer Sprache zu thun, so ginge freilich alles leicht und glatt.“⁶⁶⁹

Diese Sichtweise der OeMZ wurde von vielen Delegierten geteilt. Jener aus Salzburg etwa war 1901 der Ansicht, das Verbandsorgan habe prinzipiell „nur einsprachig, und

664 OeMZ, IV/1, 1.1.1896, S. 5.

665 Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/Main ³2005, S. 32.

666 Beneš, *Workers*, S. 26.

667 OeMZ, VIII/37, 21.12.1900, S. 234.

668 OeMZ, VIII/37, 21.12.1900, S. 233.

669 OeMZ, VIII/37, 21.12.1900, S. 233.

zwar in deutscher Sprache zu erscheinen“, während es „anderssprachigen Localvereinen“ unbenommen bleiben solle, die Zeitung auf ihre Kosten übersetzen zu lassen.⁶⁷⁰ Damit wolle er „unsere anderssprachigen Kollegen“ zwar nicht „germanisieren“, jedoch könne damit „gewissen Strömungen“ vorgebeugt werden, welche den Verband „auch in anderer Beziehung theuer zu stehen kommen könnte“. Denn ein „Sprachenstreit in der Organisation“ sei nicht zumutbar, und die Verbandsziele würden sich mit „Viel- oder Mehrsprachigkeit“ kaum erreichen lassen. Zudem forderte er überhaupt die Abkehr von einer mehrsprachigen Kommunikationspraxis innerhalb des Verbands und schlug vor, als „amtliche Verkehrssprache der Localvereine unter einander und mit dem Präsidium“ ausschließlich die deutsche gelten zu lassen.⁶⁷¹ Andere Delegierte, die sich explizit als „Deutschböhmen“ deklarierten, gingen noch einen Schritt weiter, indem sie behaupteten, dass „jeder intelligente Musiker“, sei er „Czeche, Ungar, Croate oder Italiener“, der deutschen Sprache in Wort und Schrift mächtig sei, weshalb „wir deutschen Musiker keiner anderen Nation solch weittragende und für den Verband verhängnisvoll werdende Concessionen machen“ dürften.⁶⁷² Sie lehnten deshalb die Herausgabe sowohl eines mehrsprachigen Verbandsorgans als auch einer separaten tschechischsprachigen Ausgabe der OeMZ ab. Denn in beiden Varianten erkannten die selbsternannten „deutschböhmisches“ Gruppierungen, darunter – federführend – jene aus Karlsbad/Karlovy Vary, eine große Bedrohung, die „eine klaffende Wunde in den Verbandskörper“ schlagen werde. Hingegen stilisierten sie die in Böhmen existierenden Lehrervereine als positives Gegenmodell, „die gesondert [...] deutsch und czechisch wirken“ und „zur Erreichung gemeinsamer Wünsche und Forderungen sich aber aneinander schließen und solidarisch vorgehen“ würden.⁶⁷³ Darin lässt sich unschwer ein frühes Plädoyer für eine „nationale“ Aufspaltung des OeUMV erkennen.

Gegen solche Auffassungen regte sich allerdings auch ein lautstarker Widerstand. Nicht nur das Präsidium selbst stellte sich allzu nationalistischen Positionen klar entgegen, sondern auch zahlreiche Delegierte, und keineswegs nur solche aus den böhmischen Ländern. Ein Vertreter aus Klagenfurt etwa forderte, „ohne Rücksicht auf nationale als auch confessionelle Verhältnisse“ zu beschließen, dass „[a]lle Berufsmusiker, Musikerinnen, Musiklehrer etc. [...] ob Heide, Jude, Christ oder Evangelist, ob Deutsche, Czechen, Polen etc.“ zum Verband zuzulassen seien, und falls sich die „czechischen Herren Kollegen veranlaßt“ fühlten, dem Verband beizutreten, müsse auch die zweisprachige Ausgabe der Verbandszeitung befürwortet werden.⁶⁷⁴ Damit wurde die Gefahr für einen drohenden „Nationalitätenstreit“ nun nicht mehr nur in den Forderungen tschechischsprachiger Kollegen gesehen, sondern ebenso im unkooperativen

⁶⁷⁰ OeMZ, IX/11, 8.3.1901, S. 40.

⁶⁷¹ OeMZ, IX/11, 8.3.1901, S. 40.

⁶⁷² OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 44.

⁶⁷³ OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 44.

⁶⁷⁴ OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 43.

Verhalten des „deutschen Musikers“: Dem Klagenfurter Delegierten zufolge sollte es diesen „wenig genieren“, „ob er einen Aufsatz in Deutsch und daneben böhmisch“ in der Zeitung stehen habe, wo es doch gelte, „alle Musiker ohne Rücksicht auf Nationalität“ zu organisieren.⁶⁷⁵

Doch weder die Forderungen nach dezidierter Einsprachigkeit, noch die Befürwortung von Mehrsprachigkeit wurde je eindeutig mehrheitsfähig. So beschlossen die Delegierten 1901 zwar, die „Verhandlungssprache“ des Verbands sei grundsätzlich die deutsche, wobei dies bei „czechischen Vereine[n] untereinander“ aber „nach Gefallen der betreffenden Körperschaften eingerichtet werden“ könne. Zugleich sprachen sie sich jedoch auch für die Gründung einer eigenen „czechische[n] Musikerzeitung“ aus, sobald „das czechische Element genügend erstarkt“ sei.⁶⁷⁶ Damit legten die Delegierten den Grund für ein Dilemma, das sich nicht wieder auflösen lassen sollte. Denn einerseits waren tschechischsprachige Musiker_innen für den Verband längerfristig nur zu gewinnen, wenn sich dieser und sein Publikationsorgan, und sei es im Interesse einer leichter zu praktizierenden Kommunikation, sprachlich öffneten. Andererseits hielt die Mehrheit der Verbandsfunktionäre und Delegierten eine sprachliche Diversifikation des Verbandsorgans erst dann für angezeigt, wenn den Zweigvereinen und damit dem Verband eine ausreichend hohe Zahl nichtdeutschsprachiger Musiker_innen angehören sollte. Für eine Mehrheit der Verbandsfunktionäre und Delegierten lässt sich somit geltend machen, dass sie von einem „natürlichen“ Vorrecht der deutschen Sprache überzeugt waren. Darin spiegelt sich eine Auffassung wider, die der Translationshistorikerin Michaela Wolf zufolge in der Monarchie insgesamt weitverbreitet war.⁶⁷⁷ Und einmal mehr springt auch hier eine Ähnlichkeit zur Arbeiter_innenbewegung ins Auge: Auch diese erkannte nach Hans Mommsen die Bedeutung der Doppelsprachigkeit der Parteipresse zur Vermeidung nationaler Gegensätze nicht rechtzeitig, sowenig wie das Potential einer sprachlich paritätischen Besetzung der Führungsgremien.⁶⁷⁸

Dennoch gelang es dem Präsidium vorerst, den Konflikt um die „Sprachenfrage“ der OeMZ klein zu halten. Erst mit der Gründung des „Svaz hudebníků“ (sowie weiterer Vereine mit mehrheitlich tschechischsprachigen Mitgliedern) und dessen Eintritt in den OeUMV 1903 griff der Sprachenkonflikt allmählich stärker um sich, zumal das Verbandsorgan nach wie vor ausschließlich in deutscher Sprache erschien. Das Präsidium erkannte darin weiterhin höchstens theoretisch ein Problem, ohne dass es sich zu einer

675 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 43.

676 OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 65.

677 Wolf, Seele, S. 73 f. Wolf spricht von einer weitverbreiteten „angenommene[n] zivilisatorische[n] Überlegenheit der Deutschsprachigen“. Dem offiziellen Verfassungstext habe dieses Verhalten dabei nicht entsprochen, denn ihm zufolge seien „[a]lle Volksstämme des Staates [...] gleichberechtigt, und jeder Volksstamm“ habe „ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache etc.“ (Artikel 19, RGBl. 142/1867, zit. in: Wolf, Seele, S. 73).

678 Mommsen, Nationalitätenfrage, S. 88.

Lösung durchgerungen hätte, auch wenn eine solche rein praktisch betrachtet ohne größeren Aufwand umsetzbar gewesen wäre (so wie das beim Organ des ungarischen Verbands ja auch der Fall war).⁶⁷⁹ Noch 1906 verteidigte es strenge Bedingungen, die für eine zweisprachige Ausgabe der OeMZ erfüllt sein müssten. Auf einer Mitglieder-versammlung des „Svaz hudebníků“ in Praha/Prag forderte der dorthin entsandte Leiter der Stellenvermittlung, Georg Höllering mit Verweis auf die hohen Kosten eines solchen Projekts: „[...] bringen Sie uns zuerst 600 organisierte böhmische Musiker, dann bekommen Sie auch Ihre eigene Zeitung.“⁶⁸⁰ Seine Forderung verknüpfte er obendrein mit einem Rundumschlag gegen den Prager Verein (er sei „in puncto Disziplin die schlechteste Organisation“ des OeUMV) und mit der Warnung an die Anwesenden, es würde „auch wieder ohne Sie“ gehen. Die Entgegnung der tschechischsprachigen Seite, viele Vereinsmitglieder könnten die OeMZ leider nicht verstehen, ließ Höllering sogar ein Stück weit gelten und betonte, es wäre dem Präsidium natürlich lieber, die Mitglieder des „Svaz hudebníků“ würden „die böhmische Zeitung“ lesen „als die deutsche gar nicht!“ Doch kritisch fügte er hinzu, tschechischsprachige Musiker würden die OeMZ vor allem „aus Chauvinismus“ nicht lesen.⁶⁸¹ Allgemein betrachtet ist dies jedoch wohl eher unzutreffend: Die Beherrschung der deutschen Sprache in den böhmischen Ländern war zu diesem Zeitpunkt (und bereits seit Längerem) stark rückläufig, da der Status der tschechischen Sprache während der letzten Jahrzehnte der Monarchie nicht nur von ihrem Verbreitungsgrad her, sondern auch hinsichtlich ihres sozialen und politischen Prestiges deutlich angestiegen war.⁶⁸²

Der Druck aus Praha/Prag erhöhte sich bezüglich der Sprachenfrage allerdings laufend. Doch erst für die Zeit um 1907 wird deutlicher, dass das Präsidium den Ernst der Situation erkannt haben dürfte und gewillt war, entsprechende Maßnahmen zu ergreifen. Im Hinblick auf die Delegiertenversammlungen arbeitete es gemeinsam mit dem „Svaz hudebníků“ ein „Exposé“ aus, in welches auch Ergebnisse einer Ende 1906 von Prag/Praha durchgeführten Befragung der Verbandsvereine zum jeweiligen Be-

679 Es mangelte auch nicht an Kooperationsangeboten tschechischsprachiger Zeitungen. 1905 etwa wandte sich die Redaktion von „České Scény“ mit dem Angebot an das Präsidium, „ihrem Blatte eine Musikbeilage anzufügen und dasselbe an unsere Mitglieder tschechischer Zunge gegen entsprechende Bezahlung zu versenden“. Das Präsidium lehnte ab – nicht etwa mit einer finanziellen Begründung, sondern indem es nebulös erklärte, es halte „diese Angelegenheit dermalen für undurchführbar“ und sei daher nicht in der Lage, „auf diese Proposition einzugehen“. OeMZ, XIII/21, 26.5.1905, S. 128.

680 OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 288.

681 Eine solche Auffassung des Präsidiums ist vor dem Hintergrund erklärbar, dass Deutsch weit über die Dezemberverfassung von 1867 hinaus zumindest in der cisleithanischen Reichshälfte die privilegierteste aller Sprachen darstellte – wobei Tschechisch nach 1867 in den böhmischen Ländern eine paritätische Position erlangte und in Praha/Prag um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert schließlich zur privilegierten Sprache der Stadt aufstieg. Vgl. Stourzh, *Ethnicizing*, S. 304.

682 Stourzh, *Ethnicizing*, S. 286–288.

darf einer „tschechischen Zeitung“ einfließen.⁶⁸³ Die Befragung hatte ergeben, dass sich „330 Abnehmer für die tschechische Zeitung“ gemeldet hätten: „Prag 229, Pilsen 38, Mährisch-Ostau 13, Lemberg 16, Laibach 23, Einzelmitglieder 7,“⁶⁸⁴ während es vor allem die Delegierten „Wolf-Prag, Bareš-Pilsen, Spatt-Lemberg und Waclik“ seien, die „[a]uf das Wärmste [...] für das möglichst baldige Erscheinen der tschechischen Ausgabe“ eintreten würden. Anders als früher sprach nun auch die OeMZ (im Rückblick auf die Delegiertenversammlung desselben Jahres) davon, dass „die unbedingte Notwendigkeit“ und „der agitatorische und erzieherische Wert des tschechischen Blattes“ von niemandem bestritten worden sei, auch wenn die „Debatte über die tschechische Zeitung“ im Vorfeld mit Spannung, „von ängstlichen Gemütern vielleicht mit Besorgnis“ erwartet, schließlich aber „glatt einer friedlichen Lösung“ zugeführt worden sei (Hervorhebung im Original). Die „Musiker, welche national gegnerischen Lagern anhängen,“ seien dabei imstande gewesen, „kühl und geschäftsmäßig“ ein „mit Explosivstoffen bestreutes, von Schlagwettern bestrichenen Feld“ zu bearbeiten: „Der Antrag auf Erscheinen der österr.-ung. Musiker-Zeitung in böhmischer Uebersetzung“ sei angenommen worden, wenn auch zu den vom Präsidium gestellten Bedingungen. Diese Bedingungen wiesen interessante Punkte auf, an denen deutlich wird, dass Wien durch die offizielle Einführung von Tschechisch als zweiter Verbandssprache fürchtete, seine Vormachtstellung gegenüber Prag/Praha einzubüßen: „1. Der Prager Verein übernimmt finanziell und textlich (Form und Umfang der Uebersetzung) die ausschließliche Haftung; 2. Wien bleibt die Zentralstelle; 3. Der Prager Verein ändert seinen Titel: Lokalverein des österr.-ung. Musiker-Verbandes für Prag und Umgebung.“⁶⁸⁵

Doch das allzu lange Zögern des OeUMV rächte sich trotz allem. Denn in der Zwischenzeit hatte sich eine andere, wenn auch inoffizielle und sich als vom Verband „unabhängig“ deklarierende Initiative zur Herausgabe einer tschechischsprachigen Zeitung gebildet: Im Frühjahr 1908 erreichte das Präsidium eine Mitteilung über „das Erscheinen einer böhmischen Musikerzeitung“. Darin enthalten war auch die Bitte,

683 Ende 1906 versandte der „Svaz hudebníků“ „an die zweisprachigen Vereine“ sowie an die „an anderen Orten zerstreut lebenden, der deutschen Sprache nicht mächtigen Mitglieder“ Fragebögen, um deren Bedarf „auf Bezug einer tschechischen Zeitung unter Angabe des Vereins, welchem sie als Mitglied angehören“, zu eruieren (OeMZ, XIV/52, 28.12.1906, S. 351). Welche die von Praha/Prag angeschriebenen Vereine genau waren, geht aus den Quellen nicht hervor – doch ein Anteil an Musiker_innen, die sich als tschechischsprachig bezeichneten, darf für viele Verbandsvereine angenommen werden. Nicht zuletzt dürfte dies auch auf den „Wiener Musikerbund“ zutreffen haben. Für diesen konnte ich zwar noch kein Mitgliederverzeichnis finden, doch aus allgemeinen migrationsbezogenen Überlegungen heraus erscheint mir eine solche Annahme naheliegend. Vgl. dazu auch Viktor Velek, der auf die durch die österreichische Musikgeschichtsschreibung lange ausgeblendete Existenz tschechischer Musiker_innen in Wien hinweist (Viktor Velek, *Czech Vienna. The Music Culture of the Czech Minority in Vienna 1840–1918*, in: *Czech Music quarterly*, 2/2009, S. 31–50, hier S. 36).

684 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124.

685 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124.

Verbandsmitgliedern die Abonnementsgebühren der OeMZ zu erlassen, falls diese das neue Blatt abonnierten.⁶⁸⁶ Das Präsidium reagierte irritiert und tat öffentlich kund, die Zeitung werde „von einigen Personen herausgegeben“, die mit den Verbandsangelegenheiten „in fast gar keinem Zusammenhang“ ständen, weshalb diese Initiative als Privatunternehmen zu betrachten sei. Ähnlich fiel auch die Darstellung des Obmanns des „Svaz hudebníků“, Hugo Wolf, aus: Er sprach verächtlich von einem von einer „Korona“ herausgegebenen „privaten“ Blatt.⁶⁸⁷ Doch sowohl das Präsidium als auch die Vereinsleitung in Prag/Praha müssen gewusst haben, dass dem nicht so war. Die neue „böhmische“ Zeitung selbst verwies auf eine aus mehreren Personen bestehende Genossenschaft, die das Zeitungsunternehmen trage⁶⁸⁸ – und diese hatten sehr wohl etwas mit dem Verband zu tun, wie auch der Präsident des OeUMV später eingestehen sollte. Eine dieser Personen war immerhin der 1908 neugewählte stellvertretende Obmann des „Svaz hudebníků“, der den Verbandspräsidenten darum ersuchte, die Zeitung offiziell anzuerkennen. Dieser jedoch informierte erst ein Jahr später offiziell über dieses Ansuchen (in seinem Präsidiumsbericht an die Delegierten vom Frühjahr 1909⁶⁸⁹), als sich die Verbandsgeschicke längst in eine völlig andere Richtung entwickelt hatten.

Bei der umstrittenen Zeitung handelte sich um das (hier bereits öfters herangezogene⁶⁹⁰) Blatt „Hudební Věstník“ – wobei es die OeMZ unterließ, dessen Namen je zu erwähnen. Schon ihre erste Ausgabe vom März 1908 enthielt die unmissverständliche Erklärung, sie sehe sich den „tschechoslawischen Musikern“ und der „slawischen Musikwelt“ verpflichtet.⁶⁹¹ Als ihr Hauptanliegen propagierte sie eine „Sozialreform für die tschechoslawischen Musiker“. Diese seien nun ihre „eigenen Herren“ und als solche auch nicht mehr bloß geduldete, sondern ernstgenommene Leser. Dass das Wiener Verbandspräsidium angesichts dieser Blattlinie entschieden gegen die Anerkennung „einer eigenen tschechischen Zeitung, die nicht den Charakter der Uebersetzung unseres Verbandsorganes an sich trägt“⁶⁹², auftrat, verwundert da kaum. Vor dem Hintergrund der Bedrängnis jedoch, in die die OeMZ durch diese Eigeninitiative von Musikern aus Prag/Praha geriet, lässt sich der oben erwähnte Beschluss der Delegiertenversammlung für eine rasche Etablierung der „böhmischen Zeitung“ leicht erklären. Wie sehr die Situation nun plötzlich zu eskalieren drohte, lässt sich nicht nur an den Verhältnissen in

686 OeMZ, XVI/24, 12.6.1908, S. 201.

687 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229.

688 Hudební Věstník, I/15, 1.11.1908, S. 116.

689 OeMZ, XVII/3.7.1909, S. VIII.

690 Für die deutsche Übersetzung von Artikeln dieser Zeitung bedanke ich mich herzlich bei Marco Nyvlt sowie bei Jarmila Majdová.

691 Im Artikel „hudebníka českoslovanského“ und „slovanského světa hudebního“. Hudební Věstník, I/1, 26.3.1908, S. 1.

692 OeMZ, XVI/24, 12.6.1908, S. 202.

Praha/Prag, sondern auch in anderen Städten zeigen. So verweigerte der Verbandsverein in Pilsen/Plzeň 1908 die Annahme der OeMZ, und die Vereinsberichte schickten die dortigen Funktionäre immer öfters in tschechischer Sprache an die Wiener Redaktion – worauf der Redakteur nicht weniger empfindlich reagierte und damit begann, die Berichte zu ignorieren.⁶⁹³ Dass sich der Konflikt zwischen 1907 und 1908 immer stärker aufheizte, kann auch als eine Folge von übergeordneten gesellschaftlichen und politischen Prozessen zwischen 1905 und 1907 gelesen werden. Im Laufe dieser zwei Jahre wurden Männern aller Klassen und Schichten erstmals größere politische Partizipationsmöglichkeiten zugestanden. Diese Entwicklung, die schließlich im allgemeinen Männerwahlrecht bei den Reichsratswahlen vom Mai 1907 mündete, fußte Jakub Beneš zufolge auf einer ab 1905 feststellbaren tiefgreifenden Politisierung von bis dahin weitgehend unpolitischen Massen.⁶⁹⁴ Eine darauf abzielende Wahlrechtsbewegung war schon 1905, beflügelt von der russischen Revolution, in Gang gekommen, und sie sorgte schließlich sowohl bei nationalistischen als auch bei sozialistischen Parteien und Gruppierungen für große Erfolge.⁶⁹⁵ Die harschen Versuche der Regierung, die Wahlrechtsproteste niederzuschlagen, verliefen dabei in Praha/Prag besonders gewalttätig, was jedoch zu einer Solidarisierung des dortigen nationalistischen Mittelstandes mit der tschechischen Sozialdemokratie führte.⁶⁹⁶ Dadurch bewegten sich dort soziale und „nationale“ Motive immer näher aufeinander zu.⁶⁹⁷ In gewisser Weise lässt sich dies auch bei der tschechischsprachigen Musiker_innenbewegung beobachten, wenn ihre Protagonisten erklärten, es seien keine nationalistischen, sondern soziale Gründe („keine Opposition aus nationalistischen Gründen, sondern eine rein soziale Opposition“), an denen sie ihr Handeln ausrichteten.⁶⁹⁸ Für die Entwicklungen innerhalb des „Svaz hudebníků“ (und damit für die Verbandsverhältnisse insgesamt) kann somit

693 OeMZ, XVII/29, 17.7.1909, S. XI.

694 Beneš, *Workers*, S. 115. Dies galt nach Beneš nicht nur für die Metropolen Wien und Praha/Prag, sondern auch für kleinere Städte insbesondere in Böhmen (als beispielhaft wird von Beneš etwa České Budějovice/Budweis hervorgehoben), vgl. Beneš, *Workers*, S. 123.

695 Vgl. Beneš, *Workers*, S. 100–102.

696 Beneš, *Workers*, S. 125.

697 Beneš, *Workers*, S. 134–136 sowie S. 162–166. Dies vollzog sich nach Beneš unter anderem durch offen vorgetragene Rückbezüge auf Hus und die Hussiten und stand in deutlichem Kontrast zum konfliktbehafteten Verhältnis zwischen radikalen deutschnationalen und sozialdemokratischen Gruppen in deutschböhmisches Regionen: Beneš bezeichnet dieses als das erbitterteste politische Feindschaftsverhältnis der gesamten cisleithanischen Seite der Monarchie überhaupt (Beneš, *Workers*, S. 138). Doch auch bei einigen sozialdemokratischen Gruppierungen in deutschböhmisches Regionen lassen sich hypernationalistische Strömungen feststellen (Beneš, *Workers*, S. 148). Außerdem begann auch die bis 1905 mehr oder weniger reibungslos funktionierende Kooperation zwischen der Prager Gewerkschaftskommission und der Wiener Organisation allmählich zu bröckeln, was sich 1907 etwa darin ausdrückte, dass sie vom tschechischsprachigen Gewerkschaftsorganisator Rudolf Tayerle in einem Pamphlet grundsätzlich infrage gestellt wurde (Beneš, *Workers*, S. 189).

698 Hudební Věstník, I/11, 1.9.1908, S. 82 f.

letztlich geltend gemacht werden, was Beneš für das Verhältnis zwischen deutsch- und tschechischsprachigen Arbeiter_innenorganisationen und deren Protagonist_innen im Allgemeinen anführt: dass es die „German arrogance“ (im Falle des OeUMV wäre zudem „ignorance“ hinzuzufügen) gewesen sei, von der die „Czech logics of separatism“ getrieben worden seien.⁶⁹⁹

Musiker_innenorganisationen als Multiplikatoren des Nationalismus im Musikbetrieb

Bei der Generalversammlung des „Svaz hudebníků“ vom Juni 1908 geschah, was „Hudební Věstník“ in einem Leitartikel einige Wochen zuvor bereits gefordert hatte: Tschechischsprachige Musiker_innen stellten ihre Vereinsmitgliedschaft infrage und evaluierten Möglichkeiten einer eigenen Verbandsgründung. „Hudební Věstník“ zufolge sollten sie auf diesem Weg „zu ihren Rechten“ gelangen⁷⁰⁰ – die OeMZ hingegen sah darin ein der „deutschfeindliche[n] Strömung“ im Verein geschuldetes Manöver.⁷⁰¹ Doch wie die Begründungen auch lauteten, die Folgen waren gravierend: Noch in derselben Versammlung separierten sich tschechisch- und deutschsprachige Mitglieder voneinander. Und auch über diesen Vorgang sind zwei äußerst unterschiedliche Erzählungen überliefert, eine deutsch- und eine tschechischsprachige. Die deutschsprachige wurde vom verbandsloyalen Vereinsobmann Hugo Wolf geprägt. Wolf machte geltend, Interessensvertreter der „tschechischen Musiker“ hätten bei der Generalversammlung 1908 ein „Störmanöver“ in Gang gesetzt, indem sie „bei deutschen Vorträgen mit den Füßen scharrte[n] oder um nichts zu hören, hinausging[en]“. Vor der Ausschusswahl sei dann sogar „eine tschechische Kandidatenliste“ zirkuliert, was „die verbandstreuen Mitglieder“ dazu veranlasst habe, den Saal zu verlassen und in der Folge einen neuen Verbandsverein namens „Prager Musikervereinigung“ zu gründen.⁷⁰² Das macht hellhörig: Von einem tschechischen Separatismus kann angesichts der Vorgehensweise der „verbandstreuen“ Musiker_innen somit nicht die Rede sein. Treffender wäre es vielmehr, von einem Streben nach erhöhter tschechischsprachiger Partizipation zu sprechen, welchem sich die Gruppe der Verbandstreuen dann nicht nur entgegenstellte, sondern welcher auch als Anlass genommen wurde, sich zu separieren.⁷⁰³

699 Beneš, Workers, S. 176.

700 „Kostky vrženy – posud nejsou“, in: Hudební Věstník, I/4, 15.5.1908, 25 f.

701 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229.

702 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229.

703 Um diese Separierung zu legitimieren, lag der Rückgriff auf Diffamierungsstrategien nahe. So veröffentlichte die OeMZ im zeitlichen Umfeld dieser Ereignisse herabsetzende Schilderungen tschechischsprachiger Musiker, in denen diese nicht nur als politische, sondern auch als musikalische Nationalisten karikiert wurden. Einer von ihnen war der Posaunist F. A. Šidák. Šidák war Mitbegründer der tschechischsprachigen Musikerzeitung „Hudební Věstník“ und als Leiter der vereinsinternen Stellenvermittlung ein wichtiger Exponent im neuen, nun tschechischsprachig ausgerichteten „Svaz hudebníků“. Die OeMZ zählte ihn jedoch zur „tschechisch-chauvinistische[n] Gruppe“ und hielt fest, der „gebürtige Wiener“

Die Erzählung der tschechischsprachigen „Opposition“ verlief (erwartungsgemäß) konträr zur deutschsprachigen Version. Sie soll hier anhand verschiedener Artikel aus „Hudební Věstník“ etwas ausführlicher dargestellt werden, da sie eine Fülle an Informationen zu Neuerungen im nun tschechisch dominierten „Svaz hudebníků“ enthält. Dieser setzte seine Generalversammlung zwei Wochen nach dem beschriebenen Eklat, am 21. Juni 1908, fort – nun wie gesagt unter „tschechischer“ Leitung.⁷⁰⁴ Im Zuge dessen wurde eine Reihe richtungsweisender Entscheidungen getroffen. So ernannte die Versammlung „Hudební Věstník“ zum offiziellen Organ des „Svaz hudebníků“⁷⁰⁵ und beschloss den Austritt aus dem OeUMV.⁷⁰⁶ Außerdem proklamierte sie einen Monopolanspruch auf die Organisation „slawischer“ Musiker_innen, was sich auch in der umgehend herbeigeführten Namensänderung ausdrückte: Der Verein hieß fortan „Svaz hudebníků českoslovanských sídlem v Praze“ (svw. Tschechoslawischer Musikerbund mit Sitz in Prag, F. T.).⁷⁰⁷ Noch deutlicher manifestierte sich der Anspruch aber durch eine neuerliche Namensänderung im darauffolgenden Jahr: Nach einer Fusion mit dem Tonkünstlerverein „Jednota hudebních umělců“ (Einheit der Tonkünstler) zu Beginn des Jahres 1909⁷⁰⁸ wurde der Verein in „Slovanská hudební Unie“ (Slawische Musikerunion) umbenannt, womit ein „gesamtslawischer“ Vertretungsanspruch deutlich geltend gemacht wurde.⁷⁰⁹ In ihren (selbstverständlich auf Tschechisch abgefassten) Statuten bestimmte die neue Musiker_innenorganisation Tschechisch gleich in § 1 als erste Geschäftssprache. Dass ausdrücklich auch die fallweise Verwendung einer anderen slawischen Sprache zulässig war,⁷¹⁰ kann als Hinweis auf ambitionierte Expansionspläne der „Unie“ gelten, auch wenn ihr die Gründung von Zweigvereinen

habe sich auch in Wien „von seinem nationalen Koller so weit verleiten“ lassen, dass er sich „im Orchester“ geweigert habe, „bei Aufführungen von Werken Richard Wagners mitzublasen.“ Bei „Aufführungen tschechischer Komponisten“ hingegen habe er der Posaune „in seiner Begeisterung für die nationale Sache“ Töne entlockt, „die beinahe jeden Kapellmeister zwangen, ihm nahe zu legen, seine Fähigkeiten wo andershin zu verlegen“ (OeMZ, XVI/45, 6.11.1908, S. 355).

704 Vgl. die Ankündigung der Fortsetzung in Hudební Věstník, I/6, 15.6.1908, S. 43, sowie den Bericht über den zweiten Teil der Generalversammlung in Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 49 f.

705 Vgl. Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 50.

706 Vgl. den Bericht des „Svaz hudebníků“ an den Kongress der „Internationalen Musiker-Konföderation“ in Hudební Věstník, I/14, 15.10.1908, S. 105 f.

707 Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 49.

708 Hudební Věstník, I/23, 1.3.1909, S. 178. Noch Ende 1908 hatten sich die Protagonisten des „Jednota hudebních umělců“ mit einem Kooperationsangebot an den OeUMV gewandt und den Austausch zwischen der von ihnen herausgegebenen Vereinszeitung und der OeMZ angeregt. Das OeUMV-Präsidium lehnte jedoch ab, „in Anbetracht der Stellungnahme der tschechischen Musiker zu unserem Verbands“ sowie mit dem Hinweis, „daß dormalen kein Mitglied unseres Präsidiums die Zeitung zu lesen versteht“. OeMZ, XVII/1, 1.1.1909, S. 3.

709 Národní Archiv (Praha), ČM 1900–1910, Sign. 30/407/3, Kart. 7970, div. Korrespondenz 1909.

710 Národní Archiv (Praha), ČM 1900–1910, Sign. 30/407/3, Kart. 7970, Stanovy pro slovanskou hudební unii v Praze [1909].

offiziell nur in Böhmen gestattet war, während eine organisatorische Tätigkeit, die über dieses Territorium hinausreichte, von der Statthalterei bewilligt werden musste.⁷¹¹ Doch tatsächlich veröffentlichte „Hudební Věstník“ schon im Sommer 1908 konkrete Pläne für eine weitreichende Expansion:⁷¹² Mit der Gründung einer tschechischen Zentrale in Prag, deren „Zuständigkeitsbereich“ sich auf „alle Länder, die im Reichsrat vertreten sind“ erstrecken sollte, sei eine vollständige und endgültige Trennung von Wien zu vollziehen.⁷¹³ Damit umfasste der territoriale Vertretungsanspruch des „Svaz hudebníků“ die gesamte cisleithanische Reichshälfte – genauso wie jener des OeUMV auch. Doch damit nicht genug, definierte „Hudební Věstník“ als zukünftiges Operationsgebiet der tschechischen Musiker_innenorganisation zusätzlich „Schottland, Schweden, Rumänien, Polen, Russland, Deutschland, England, Bulgarien, Kroatien und auch Serbien“.⁷¹⁴ Überhaupt sah sich der neu formierte „Svaz hudebníků“ für die Betreuung sämtlicher „slawische[r] Kollegen“ verantwortlich⁷¹⁵ und zielte, in gewisser Weise „jungtschechisch“ inspiriert,⁷¹⁶ insbesondere auch auf Kooperationen in Russland ab, wie an einem mit „Lasst uns Russisch lernen!“ überschriebenen Artikel in „Hudební Věstník“ deutlich wird.⁷¹⁷ Die Beherrschung der russischen Sprache erachteten die tschechischen Funktionäre aus mehreren Gründen als elementar: Dies sei im Sinne der „slawischen Wechselbeziehungen unsere heilige Pflicht“, vor allem vermöchten sich „tschechische“ Musiker_innen dadurch aber auch kommunikative Vorteile gegenüber „deutschen“ zu verschaffen und verständen bei Abschlüssen von Engagements auf Russisch verfasste Verträge besser.

Solche Expansionspläne waren aber nicht deckungsgleich mit der tatsächlichen Expansionspraxis, auch wenn „Hudební Věstník“ den „Svaz hudebníků“ schon 1908 als nach Mitgliedern gerechnet größte Musikerorganisation in Böhmen präsentierte und

711 Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 49.

712 Hudební Věstník, I/8, 15.7.1908, S. 58 f. Autor des Artikels war Julius Janeček, einer der Hauptakteure der tschechischsprachigen Musiker_innenbewegung; Janeček war Mitglied im Orchester der Tschechischen Philharmonie, seit der Trennung vom OeUMV Kassier des „Svaz hudebníků“ sowie Mitbegründer und -herausgeber von „Hudební Věstník“, vgl. etwa Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 50.

713 Hudební Věstník, I/8, 15.7.1908, S. 58 f.

714 Hudební Věstník, I/2, 10.4.1908, S. 9.

715 Zwei Jahre später wiederholte die „Unie“ – der OeMZ zufolge – den Anspruch, „den ganzen slawischen Balkan zu erobern“, vgl. ein Schreiben der „Unie“ an die „Internationale Konföderation“, zit. in: OeMZ XVIII/24, 11.6.1910, S. 178.

716 Zur Orientierung des „Austroslavismus“ sowie, insbesondere seit den Reichsratswahlen von 1907, der „Jungtschechen“ an Russland vgl. etwa Otto Urban, Der tschechische Austroslavismus nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich, in: Andreas Moritsch (Hrsg.), Der Austroslavismus. Ein verfrühtes Konzept zur politischen Neugestaltung Mitteleuropas, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 36–43, hier S. 42 f.; für die russophile Ausrichtung spezifisch auf Karel Kramář fokussiert vgl. Martina Winkler, Karel Kramář (1860–1937). Selbstbild, Fremdwahrnehmungen und Modernisierungsverständnis eines tschechischen Politikers, München 2002, S. 154 ff.

717 Hudební Věstník, I/15, 1.11.1908, S. 116 f.

zukunftsfröh prognostizierte, er werde bald auch die größte Österreichs sein.⁷¹⁸ Zwar vernetzte sie sich über die Landesgrenzen Böhmens hinausgehend. Ihr neugegründeter Pressefonds etwa wurde aus naheliegenden Gründen⁷¹⁹ von Anfang an vom „Lвовské městské divadlo“ (Lemberger Stadttheater) unterstützt.⁷²⁰ Dies dürfte nicht zuletzt den seit Längerem bestehenden musikbezogenen personellen und institutionellen Verbindungen zwischen Praha/Prag und Lwiw/Lwów/Lemberg geschuldet gewesen sein,⁷²¹ wie auch Berichten in der OeMZ um die Jahrhundertwende verschiedentlich zu entnehmen ist.⁷²² Darüber hinaus hielt sich die Expansion jedoch in engen Grenzen. Noch zwei Jahre später beschränkte sich der organisatorische Erfolg der „Unie“ außerhalb der böhmischen Länder auf „viele Einzelmitglieder in Lemberg, Krakau, Laibach und Agram“.⁷²³ Und auch was die innerböhmische Unterstützung für die tschechischsprachige Musiker_innenorganisation betraf, beschränkte sie sich auf einige wenige Städte und Regionen. Das „Plzeňské divadlo“ (Pilsener Theater) etwa trug deren Pressefonds zugunsten der Zeitung „Hudební Věstník“ von Anfang an mit⁷²⁴ und der dortige Verbandsverein unterstützte den neuen „Svaz hudebníků“ beim Vorhaben, aus dem OeUMV auszutreten.⁷²⁵ Und auch die „Mährisch-Ostrauer“ (OeMZ) schlossen sich

718 Hudební Věstník, I/9, 1.8.1908, S. 65 f.

719 Naheliegend ist dies deshalb, weil die Einführung einer tschechischsprachigen Zeitung des OeUMV aus Lwiw/Lwów/Lemberg bereits zuvor wiederholt gefordert worden war. Der dortige Obmann, Anton Spatt, gehörte zur Gruppe jener Delegierten, die 1907 auf die Einführung einer tschechischsprachigen Zeitung drängten – und dies, obwohl die Zahl der dortigen Abnehmer_innen eines solchen Blattes mit 16 Personen nur knapp die Hälfte der rund 40 Mitglieder des Zweigvereins ausmachte (OeMZ, XII/44, 28.10.1904, S. 207).

720 Hudební Věstník, I/8, 15.7.1908, S. 58. Mit dem „Zemské něm. Divadlo“, dem Deutschen Landestheater in Prag war unter den 10 den Pressefonds unterstützenden Institutionen allerdings auch das für den städtischen Musikbetrieb wichtigste „deutsche“ Theater vertreten (auf die hohe Zahl an tschechischsprachigen Mitgliedern in dessen Orchester wurde oben bereits hingewiesen).

721 Vgl. etwa Klaus-Peter Koch, Böhmische Musiker – Migration nach Osten. Ein noch zu bearbeitendes Thema, in: Petr Macek (Hrsg.), Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium „Wenn Es Nicht Österreich Gegeben Hätte ...“, 30.9.–2.10.1996 Brno, Brno/Praha 1997, S. 98–114, hier S. 100.

722 So hatte etwa Ludvík Vítězslav Čelanský (1870–1931), der zunächst Dirigent der „Česká Filharmonie“ in Praha/Prag war, 1902 in der galizischen Metropole ein Philharmonisches Orchester gegründet (OeMZ, X/27, 4.7.1902, S. 111). Ebenso waren es Prager Musiker, die 1901 als Kontaktpersonen für Musiker_innen-Engagements am „neuen polnischen Stadttheater“ Lwóws/Lembergs genannt wurden (OeMZ, IX, 41, 4.10.1901, S. 167).

723 Schreiben der „Unie“ an die „Konföderation“, zit. in: OeMZ XVIII/24, 11.6.1910, S. 178.

724 Aus Plzeň/Pilsen stammte zuvor schon eine Reihe von potentiellen Abnehmer_innen einer tschechischsprachigen Ausgabe der OeMZ (so sie denn je erschienen wäre): In der oben erwähnten Umfrage von 1907 bekundeten 38 Mitglieder des dortigen Vereins Interesse an einer solchen Zeitung (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124).

725 In der Generalversammlung vom 21.6.1908 gelangte ein Schreiben aus Plzeň/Pilsen zur Verlesung: „Auf jeden Fall Selbstständigkeit, weg von Wien.“ Hudební Věstník, I/7, 1.7.1908, S. 49.

der Gruppe an, die vom OeUMV zur „Unie“ wechselte, da die tschechischsprachigen Mitglieder (wie in Prag/Praha und Pilsen/Plzeň) auch dort die Mehrheit bildeten.⁷²⁶

Ein durch die Separierung tschechisch- und deutschsprachiger Musiker_innen in Praha/Prag losgetretener Nationalisierungsschub lässt sich aber nicht nur beim „tschechisch“ gewendeten „Svaz“ bzw. später bei der „Unie“ beobachten, sondern ebenso bei der deutschsprachigen Musiker_innenorganisation. Auch sie verordnete sich umgehend eine rigide Sprachenregelung, nachdem sie anlässlich einer „öffentlichen Musikerversammlung“ vom 18. Juni 1908 als „Prager Musikervereinigung“ wiedergegründet wurde, dem OeUMV wieder beigetreten war und Hugo Wolf wieder zu ihrem Obmann gewählt hatte.⁷²⁷ Ab diesem Zeitpunkt gebärdete sich die „Prager Musikervereinigung“ dezidiert antitschechisch: Sie wolle „die sichere Gewähr bieten, daß die Musikerorganisation nicht abermals durch tschechisch-nationale Agitation seitens einer total unaufgeklärten – und daher unorganisierten Menge in ihrem Fortschritte gehemmt oder gar in ihrem Bestande gefährdet werden könne“.⁷²⁸ Deutsch wurde als alleinige Geschäftssprache nicht nur festgelegt, sondern auch langfristig gesichert: „Die Geschäftssprache des Vereines ist die deutsche. Eine Abänderung dieses Punktes kommt dem Antrage auf Auflösung

726 OeMZ, XVII/30, 24.7.1909, S. 219.

727 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229. Die maßgeblichen Protagonisten der „Prager Musikervereinigung“ verstanden es in der Folge über einen sehr langen Zeitraum hinweg, sich im städtischen Musikbetrieb zu etablieren – weit über das Ende der Monarchie hinaus: Erstaunlicherweise überdauerte diese gleich drei staatspolitische Zäsuren (was allerdings nicht gleichbedeutend sein muss mit einem einflussreichen Wirken), nämlich sowohl den Übergang von der Monarchie zur Ersten tschechoslowakischen Republik, die Zeit des Nationalsozialismus sowie den Übergang in die Tschechoslowakei nach 1945. Der Quellenbestand zu dieser Vereinigung im Polizeiarchiv des Archiv hlavního města Prahy, SK XII/123 Prager Musikervereinigung, Lokal-Verein Nr. 23 des Österr. Musikerverbandes, bezieht sich auf die Zeit von 1918 bis 1950 und dokumentiert neben verschiedenen Versionen der Statuten auch die Korrespondenz zwischen der Vereinigung und der Polizeidirektion, die hauptsächlich von Bewilligungen von Statuten, Vorstandslisten und Einberufungen von Hauptversammlungen handelt. Allein daran lassen sich zeithistorisch interessante Beobachtungen anstellen, die hier kurz beschrieben werden sollen. Für die Phase der Ersten tschechoslowakischen Republik ist etwa bemerkenswert, dass der Schriftverkehr seitens der Vereinigung bis einschließlich 1926 in deutscher Sprache und erst 1927 erstmals auf Tschechisch erfolgte. Aufschlussreich sind aber auch die diversen Namensänderungen der Vereinigung. 1928 nannte sie sich erstmals „Deutscher Musikerverband in Prag“, wobei 1929 wieder die alte Bezeichnung „Prager Musikervereinigung“ verwendet wurde. Diese bestand auch in den 1930er Jahren ungebrochen als eine explizit deutschsprachige Organisation weiter und nannte sich 1937 erstmals sowohl „Deutscher Musikerverband in der ČSR“ als auch „Ortsgruppe Prag des Deutschen Musikerverbandes i. d. csl. Republik“, während der Name im Juni 1938 in „Ortsgruppe Prag, Deutscher Musiker-Verband i. d. Csl. Rep., Teplitz-Schönau“ abgeändert wurde und auch noch 1950 annähernd gleich hieß („Ortsgruppe Prag des Deutschen Musikerverbandes i. d. csl. Republik“), bevor sie mittels eines ministeriellen Dekrets per 18.10.1950 schließlich aufgelöst wurde.

728 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229.

des Vereines gleich und ist demgemäss zu behandeln.“⁷²⁹ Diese bemerkenswerte statutarische Festschreibung wurde zudem durch eine Einschränkung des Stimmrechts für Neumitglieder ergänzt.⁷³⁰ Ganz offensichtlich sollte durch solche Maßnahmen eine neuerliche „Übernahme“ durch tschechischsprachige Kollegen von vornherein verhindert werden – auch wenn „die tschechischen Musiker der neuen Vereinigung“ mit diesen Regelungen „voll und ganz einverstanden“ gewesen seien, wie eine in der erwähnten Musikerversammlung verabschiedete Resolution ausdrücklich festhielt.⁷³¹

Daran wird deutlich, dass die neue, explizit deutschsprachige Vereinigung zumindest in der ersten Zeit nach der Aufspaltung des „Svaz hudebníků“ weiterhin über tschechischsprachige Mitglieder verfügte (was für Prager Institutionen allgemein nichts Ungewöhnliches war, da sich deren „Nationalisierung“ prozesshaft vollzog, wie etwa Gary B. Cohen ausdrücklich betont⁷³²). Auch aus einer Darstellung des Vereinsobmanns Hugo Wolf bei der Delegiertenversammlung des OeUMV von 1909 geht dies hervor. Demnach gehörten der „Prager Musikervereinigung“ „auch verbandstreue tschechische Mitglieder“ an,⁷³³ deren Anzahl bis zur Hälfte aller Mitglieder der deutschsprachigen Vereinigung ausgemacht haben könnte.⁷³⁴ Ob und in welchem Ausmaß umgekehrt

729 Národní Archiv (Praha), Sign. 30/2/16, Kart. 7885 [Prager Musikervereinigung], Statuten [21. Juni 1908]. Der „Geschäftssprache des Vereines“ ist ein eigener Paragraph an prominenter Position gewidmet war (§ 2 – die Sprachenfrage wurde der Beschreibung des Vereinszwecks, die erst in § 3 folgte, sogar vorgezogen).

730 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229. Dies betraf § 8, b/3 der Statuten: „Doch ist mit Ausnahme der Gründenden Mitglieder jedes neu beitretende Mitglied erst ein Jahr nach seinem Beitritt wählbar und wahlberechtigt.“ Národní Archiv (Praha), Sign. 30/2/16, Kart. 7885 [Prager Musikervereinigung], Statuten [21. Juni 1908].

731 OeMZ, XVI/28, 10.7.1908, S. 229.

732 Cohen weist darauf hin, dass Spaltungen zwischen deutschen und tschechischen Gruppen im Prag des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in vielen Fällen variabel verlaufen seien: Cohen spricht dabei von „developing ethnicity in the mixed cities“ und liefert damit eine Gegendarstellung zur verbreiteten Auffassung von „ethnic and national divisions as simple constants in nineteenth-century Austria“ (Cohen, Politics, S. 201).

733 OeMZ, XVII/24, 12.6.1909, S. II.

734 Ein Berechnungsversuch: Der neue, „tschechische“ „Svaz hudebníků“ zählte im Herbst 1908 120 Mitglieder (Hudební Revue 1/9 [1908], S. 459). Demgegenüber hatte der Verein vor der Spaltung wie oben gezeigt über 230 „böhmische“ Mitglieder verfügt. Offenbar verließ eine größere Zahl tschechischsprachiger Musiker_innen den „Svaz hudebníků“ nach dessen Aufspaltung, ohne in größerer Zahl zur „Musikervereinigung“ überzutreten: Diese zählte 1909 nur noch 38 Mitglieder (OeMZ, XVII/28, 10.7.1909, S. X.), auch wenn sie ihren Bestand bis 1911 dann verdoppeln konnte (1911 zählte sie 75 Mitglieder, OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV). Aufgrund der 1907 vom Vereinsobmann veröffentlichten Mitgliederzahlen ergibt sich für die Zeit unmittelbar nach der Aufspaltung, dass knapp die Hälfte aller Mitglieder der neuen deutschsprachigen „Musikervereinigung“ tschechischsprachig gewesen sein könnten, da der frühere Verein 1907 bloß rund 20 „deutsche Musiker“ zählte (OeMZ, XV/7, 15.2.1907, S. 54), was der Hälfte der neuen deutschsprachigen Vereinigung entspricht. Der Konjunktiv ist jedoch deshalb angebracht, da mit der Aufspaltung der Organisation auch neue deutschsprachige Mitglieder

deutschsprachige Musiker_innen nach der Aufspaltung der Organisation eine Mitgliedschaft beim „Svaz hudebníků“ erworben haben, ließ sich bislang nicht erheben. Doch es dürfte sich auch bei Musiker_innen bestätigen, was die Historiker Gary B. Cohen und Pieter M. Judson für Prag/Praha und Böhmen allgemein feststellen: dass die Wahl der Identifizierung mit der einen oder anderen Sprachgruppe vielfach von jeweiligen sprachbezogenen sozialen Netzwerken und Institutionen abhing.⁷³⁵

Doch auch wenn die Aufspaltung der Musiker_innenorganisation in Prag/Praha entlang einer „nationalen“ Grenzziehung nicht sogleich zu einer „national“ homogenen Mitgliederstruktur der jeweiligen Nachfolgeorganisation führte, hatte die Verdoppelung der Organisation in „national“ codierte Entitäten folgenschwere Auswirkungen (einmal abgesehen davon, dass eine wodurch auch immer veranlasste Aufspaltung einer Berufsorganisation in mehrere sich konkurrierende Institutionen für diese selbst in der Regel ohnehin einen empfindlichen Bedeutungsschwund nach sich zog⁷³⁶). Die „Nationalisierung“ der Berufsorganisation nämlich bewirkte auch eine entsprechende „Nationalisierung“ musikalischer Arbeit und vermochte sich folglich leicht auch auf das berufliche Selbstverständnis von Musiker_innen zu übertragen. Denn waren etwa die Funktionäre der Organisation wie oben gezeigt vor der Aufspaltung des Vereins in Praha/Prag nicht müde geworden zu betonen, Musiker_innen stehe eine „nationale“ Orientierung im privaten Rahmen durchaus zu, doch sei diese nicht in die berufliche Tätigkeit hineinzutragen, so galt nach der Aufspaltung das Gegenteil: Nun ging von den Musiker_innenorganisationen selbst eine „Nationalisierung“ der Musikausübung aus, indem sie ihre Mitglieder auch in „nationaler“ Hinsicht organisierten.⁷³⁷

hinzugekommen sein könnten: Wie unten noch gezeigt wird, lässt sich seither tendenziell ein verstärkter Zulauf deutschsprachiger Musiker zur Musikervereinigung und auch zu den Orchestern beobachten.

735 Vgl. Judson, *Languages*, S. 62 (Judson orientiert sich darin an Cohen).

736 Für den Musikbereich vgl. etwa Frith/Brennan/Cloonan/Webster, *History*, S. 23, wo deutlich gemacht wird (wenn auch für eine spätere zeitliche Periode), dass die britische Musiker_innen-Gewerkschaft durch die Koexistenz verschiedener, in der Regel nach Musikgenres aufgeteilter Musiker_innen-Berufsorganisationen eine relativ schwache Position innegehabt habe, die jedoch durch eine allmähliche Vereinigung der verschiedenen Organisationen deutlich stärker geworden sei.

737 Auch darin entsprachen die Musiker_innen- und die Arbeiter_innenbewegung einander. So macht Beneš geltend, dass für die Mitglieder der Prager Gewerkschaftskommission ab 1905 ein „turn toward national separatism among Czech workers“ nachzuweisen sei (Beneš, *Workers*, S. 190), und auch die Feststellung (mit Referenz auf Hans Mommsen), dass die Konkurrenz um die Zentralisierung der Gewerkschaftsbewegung zwischen Wien und Prag um 1905 eingesetzt habe (Beneš, *Workers*, S. 192), findet eine Entsprechung in der oben beschriebenen Weigerung des Prager Musikerbunds, einer Namensänderung zuzustimmen, mit der in der Auffassung der tschechischsprachigen Vertreter eine Unterordnung unter das Wiener Supremat einhergegangen wäre.

Die Feindseligkeit zwischen „deutschen“ und „tschechischen“ Vertreter_innen der Arbeiter_innenbewegung reichte dabei so weit, dass in Nordböhmen bei den Reichsratswahlen von 1911 schließlich tschechisch- und deutschsprachige Sozialdemokraten gegeneinander antraten (Beneš, *Workers*, S. 183–185).

Dies kann etwa an einem Blick auf die Stellenvermittlungspraxis anschaulich gemacht werden (als eine der Haupttätigkeiten der Musiker_innenorganisationen, vgl. Kap. 6): Von der „nationalen“ Orientierung der Musiker_innenorganisationen bei ihrer organisatorischen Tätigkeit war einerseits die Mitgliederselektion betroffen, andererseits aber auch die Wahl ihrer Geschäftspartner_innen. Beides hatte zur Folge, dass durch entsprechende Stellenvermittlungsgeschäfte auch die Orchester selbst bezüglich ihrer Mitgliederstruktur allmählich „national“ homogener wurden. Und davon war in weiterer Folge die Zusammensetzung des jeweiligen Publikums ebenso betroffen wie das gespielte Repertoire (vgl. Kap. 8).

Dies lässt sich exemplarisch an einem Vorgang im „k. k. deutschen Landestheater“ um 1908 darstellen. Wie oben bereits festgestellt, lässt sich für Prag/Praha eine an „nationalen“ Kriterien ausgerichtete Zusammensetzung des dortigen Orchesterpersonals nicht beobachten – dies gilt jedoch nur bis 1908, dem Jahr der „nationalen“ Aufspaltung der Musiker_innenorganisation. Noch im selben Jahr berichtete „Hudební Věstník“ über eine von Angelo Neumann verfügte Welle von Entlassungen „böhmischer Musiker“ aus dem Orchester des Deutschen Landestheaters.⁷³⁸ Neumann, so die Zeitung, habe dies aufgrund bloßer Andeutungen eines „Ratgebers“, wonach „die böhmischen Mitglieder Rebellen und Hetzer“ seien, veranlasst. Die Redaktion warf Neumann vor, einen „nationalistischen Boykott“ zu betreiben, und begründete dies damit, dass keiner jener „Böhmen“ davon betroffen gewesen sei, die nach der Sezession der deutschsprachigen „Prager Musikervereinigung“ beigetreten seien. Vielmehr habe die Kündigung ausschließlich Mitglieder des neu formierten „Svaz hudebníků“ getroffen. Auch die OeMZ ging auf diesen Fall ein. Sie hielt dazu fest, der „Svaz hudebníků“ habe mit einer „Sperr“ des „Deutschen Landestheaters“ reagiert und außerdem „Hilfsmusikern“ verboten, bei den philharmonischen Konzerten des Orchesters mitzuwirken.⁷³⁹ Diese „Sperr“ habe jedoch bewirkt, dass zwischen 1909 und 1911 „zirka 25 größtenteils deutschböhmische Musiker in das Deutsche Landestheater neu engagiert“ worden seien. Davon profitierte auch die „Prager Musikervereinigung“ selbst: Ihr Mitgliederbestand hatte sich während dieser Zeit mehr als verdoppelt (er stieg von 32 auf 71 Musiker_innen an),⁷⁴⁰ da die Orchestermitglieder des k. k. deutschen Landestheaters „vollzählig dem Vereine als Mitglieder“ angehörten.⁷⁴¹ Zugleich aber ist der Verein durch den Zuwachs an „deutschböhmischen Musikern“ selbst ein gutes Stück „deutscher“ geworden. Und

738 Hudební Věstník, I/21, 1.2.1909, S. 161 f.

739 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122.

740 Außerdem zählte der Verein zwei Ehrenmitglieder (OeUMV-Präsident Franz Frank und „Dr. G. v. Keußler“) sowie 75 beitragende Mitglieder. OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122 f. Bei Keußler handelte es sich um den in Prag/Praha tätigen Komponisten und Chorleiter Gerhard von Keußler (1874–1949), vgl. auch Kap. 3.

741 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122.

dies wiederum wirkte sich auf zukünftige Stellenbesetzungen in den verschiedenen Orchestern entsprechend aus, die von der „Prager Musikervereinigung“ aus ihren eigenen Reihen heraus besorgt wurden.

Überregionale Aufspaltungen als institutionelles Erfolgsmerkmal, doch mit unterschiedlichen Folgen: Isolation in den böhmischen Ländern, Wiedervereinigung in Wien

Dass die allgemein vorherrschenden nationalistischen Tendenzen auch den OeUMV erfassten, ist zwar nicht weiter verwunderlich. Die plötzliche Intensität, mit der dies geschah, legt jedoch eine erweiterte Reflexion darüber nahe. Und eine solche sollte nicht zuletzt auch bei der Frage nach der Rolle der Institutionalität des OeUMV ansetzen. Denn tatsächlich machen die Sezessionsvorgänge in Prag/Praha sichtbar, wie festgefügt diese zu diesem Zeitpunkt bereits war. Dass es überhaupt zur Bildung einer internen verbandskritischen Gruppe kommen konnte, lässt institutionentheoretisch betrachtet auf ein fortgeschrittenes Institutionalisiertungsstadium des OeUMV schließen. Nach dem Kulturwissenschaftler Uwe Schimank berge „jede einmal geschaffene institutionelle Ordnung einen unbeseitigbaren Stachel der Unzufriedenheit“ in sich, was zu einer Sondierung von Möglichkeiten der Subversion oder überhaupt zu einer Veränderung der internen Machtverhältnisse führen könne. Eine einmal aufgekommene Unzufriedenheit jedenfalls, so Schimank, treibe die betreffenden Akteur_innen in der Regel dazu an, „auf eine Veränderung der institutionellen Ordnung zu ihren Gunsten hinzuwirken“, wobei sich die benachteiligten Akteur_innen mitunter auch „durch Devianz“ auf eine Missachtung institutioneller Ordnung verlegten, wodurch leicht Erosionsdynamiken in Gang gesetzt würden.⁷⁴² Im konkreten Fall des OeUMV trug dessen institutionelle Ordnung interessanterweise aber auch in inhaltlicher Hinsicht eine ursächliche Mitverantwortung für die Erosion. Schon 1900, im Vorfeld der Reichsratswahlen, benannte der OeMZ-Redakteur Heinrich Geisler das Verhältnis der Institution und ihrer Mitglieder auf bemerkenswerte Weise, worin rückblickend gewissermaßen eine Präambel für die „national“ motivierten Aufspaltungsvorgänge von 1908 erkannt werden kann. „Durch die Vereine, den Verband“, so Geisler, hätten „die österreichischen Musiker denken und reden gelernt [...],“ und in einem weiteren Schritt müssten sie nun „lernen, wie man vor den Anhängern verschiedener Parteien zu sprechen, sich zu verhalten hat, wie man das Wohlergehen der Musik und ihrer Diener vor der Öffentlichkeit zu vertreten“ habe. In diesem Zusammenhang definierte Geisler Musiker auch ausdrücklich als „nationale Männer“, die bestrebt sein müssten, entsprechend ihrer „Nation“

742 Uwe Schimank, Handeln in Institutionen und handelnde Institutionen, in: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hrsg.), Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart 2004, S. 293–307, hier S. 298.

„nationale Parteien“ aufzusuchen.⁷⁴³ Schon 1900 also, und damit nur wenige Jahre nach der Verbandsgründung, verknüpfte einer der einflussreichsten OeUMV-Funktionäre die institutionell vermittelte organisatorische Bewusstseinsbildung von Musikern⁷⁴⁴ mit einem „national“ begründeten Interesse an der Existenz der Institution. Darin bildet der OeUMV zwar keine Ausnahme, sondern bestätigt vielmehr die Regel – Pieter M. Judson zufolge lässt sich die Zementierung nationalistischer Positionen in der späten Habsburgermonarchie überhaupt großteils auf entsprechende Institutionen zurückführen⁷⁴⁵. Doch die von Geisler propagierte institutionelle Bewusstseinsbildung von Musikern sollte sich einige Jahre später zum Bumerang für die Institution selbst erweisen. Mit einem gesteigerten Selbstbewusstsein ausgestattet, pochten die sich zur „Opposition“ formierten Verbandsmitglieder darauf, doch die eigentlich „Organisierten“ zu sein, und als solche grenzten sie sich ausdrücklich von den „Indifferenten“ ab. Das (unten noch näher erläuterte) deutsche Sprachrohr dieser „Opposition“ formulierte diesen Anspruch wie folgt: „Jene Mitglieder und Vereine, welche an den Vereins- und Verbandszuständen berechnete Kritik üben, beweisen hiedurch, daß sie nicht indifferent sind, sondern für das Gesamtinteresse fühlen und denken. Sie sind organisiert, im wahrsten Sinne des Wortes, während jene, die in blinder Gefolgschaft alles und jedes gutheißen, zu den Indifferenten gerechnet werden müssen.“⁷⁴⁶

Doch auch der Umstand, dass sich trotz einer „nationalen“ Formierung der „Opposition“ wie oben gezeigt nicht sogleich sämtliche Musiker_innen „national“ einreihen ließen, kann als institutionelles Merkmal des Sezessionsverlaufs identifiziert werden. Vermutlich erschien vielen tschechischsprachigen Musiker_innen ein Beitritt zur „slawisch“ orientierten „Unie“ aus berufspraktischen Gründen zunächst schlicht nicht ratsam. Damit lässt sich auch erklären, warum es dieser bis zum Ende des hier verfolgten Untersuchungszeitraums nicht gelingen sollte, gesamtösterreichisch wirklich Fuß zu fassen und sich als ernsthafte Konkurrenz des OeUMV zu etablieren. Als hauptsächliche Ursache dafür kann die institutionelle Verflechtung des OeUMV gesehen werden. Denn dass dieser in weiten Teilen der Monarchie nach der „nationalen“ Aufspaltung der Organisation weiterhin die Oberhand behielt, dürfte daran gelegen haben, dass der österreichische Verband zu diesem Zeitpunkt längst fest ins Gefüge der „Confédération internationale des musiciens“ eingebettet war. Der „Prager Musikervereinigung“ gelang

743 OeMZ, VIII/23, 14.9.1900, S. 175.

744 Die männliche Form findet hier Anwendung, weil Geislers Beschreibungskontext die Reichsratswahlen waren, an denen sich um 1900 ausschließlich Männer beteiligen konnten.

745 Für Judson waren nationalistische Konflikte nicht unausweichliches Resultat der multilingualen Qualität der österreichisch-ungarischen Gesellschaft, sondern das Produkt von Institutionen. Judson plädiert in diesem Zusammenhang auch dafür, von „Konflikten der Nationalisten“ statt von „Konflikten der Nationalitäten“ zu sprechen, was bedeute, dass solche Konflikte demnach weniger das Produkt des multilingualen Charakters der Gesellschaft als vielmehr politisch bedingt gewesen seien (Judson, Habsburg Empire, S. 271 f.).

746 Wiener Musiker-Zeitung, I/15, 5.11.1908, S. 3 f.

es mit Hilfe des OeUMV sowie durch Zutun des ungarischen Verbandes, die „Unie“ international weitgehend zu isolieren, und dies langfristig. Sowohl Wien als auch Budapest waren darum bemüht, die Monopolposition ihrer Verbände in den jeweiligen Reichshälften aufrechtzuerhalten, und zu diesem Zweck stellten sie sich einer Ausbreitung der „Unie“ vereint entgegen. Rückhalt dafür fanden sie in der institutionellen Struktur der „Confédération“: Ihr durften ausschließlich als „Reichsorganisationen“ anerkannte Musiker_innenvereinigungen angehören, was bedeutete, dass der Austritt – oder Ausschluss – eines Vereins aus dessen „Reichsorganisation“ auch den Ausschluss aus der „Confédération“ zur Folge hatte.⁷⁴⁷ Dies galt auch für die von Prag/Praha aus operierende „Unie“, die von der Confédération nicht als eigenständige Institution bestätigt wurde. Die „Confédération“ anerkenne, so zitierte die OeMZ einen Beschluss des Musikkongresses von 1908, „in einem Lande nur die Reichsorganisation und diese ist und bleibt für Oesterreich der ‚Oesterr.-ungar. Musikerverband‘.“⁷⁴⁸ Die „Unie“ trat in der Folge zwar wiederholt mit einem Aufnahmegesuch an die „Confédération“ heran und begründete dies damit, sie vertrete die slawischen Musiker_innen sowohl in Cis- als auch in Transleithanien, weshalb sie von der „Confédération“ als „selbständiger Verband“ anzuerkennen sei.⁷⁴⁹ Diese jedoch behandelte die „Unie“ dauerhaft als einen aus der Reichsorganisation ausgetretenen Verein. Hinzu kam, dass der OeUMV eine Einigung zwischen der tschechischen und der ungarischen Organisation mit allen Mitteln verhindern wollte. Unmittelbar nach der tschechischen „Übernahme“ des „Svaz hudebníků“ im Juli 1908 hatte Budapest die neue tschechische Organisation noch „mit Freude“ begrüßt. Der Ausschuss des ungarischen Verbandes sah sogar den Abschluss eines gegenseitigen Übereinkommens vor und beauftragte die Verbandskanzlei damit, „die diesbezügliche[n] Verhandlungen“ aufzunehmen. Außerdem wurde das „Verbandsorgan im Tausche eingesendet.“⁷⁵⁰ Doch bald darauf änderte der ungarische Verband seine Position. Der OeUMV hatte inzwischen gegen ein solches Übereinkommen zwischen Budapest und Prag protestiert und dies damit begründet, dass „der böhmische Musikerbund sich von ihm trennte“ und dieser daher „nicht dem Schosse des internationalen Musikerbundes [der „Confédération“, F. T.]“ angehöre. Vor diesem Argument knickte Budapest offenkundig ein: Anfang 1909 beschloss der ungarische Verband, den „Abschluss des Kartells“ nicht vorzunehmen.⁷⁵¹

747 Statuten der Internationalen Konföderation, Art. I/2, zit. in: OeMZ, XIV/45, 9.11.1906, S. 295.

748 OeMZ, XVI/45, 6.11.1908, S. 356.

749 Vgl. das in der OeMZ veröffentlichte und kommentierte Schreiben, das Bestandteil des Artikels „Aus dem Irrgarten nationaler Verblendung“ war, OeMZ XVIII/24, 11.6.1910, S. 177 f.

750 Magyar Zenészek Lapja, V/14, 15.7.1908, S. 4.

751 Magyar Zenészek Lapja, VI/4, 15.2.1909, S. 4. Dies bekräftigte Budapest abermals, als das Präsidium der „Unie“ ein Jahr später erneut mit der Bitte um ein Übereinkommen an den ungarischen Verband herantrat. OeMZ, XVIII/22, 28.5.1910, S. 163.

Politik und Pragmatik der Wiener „Opposition“

Die Aufspaltung in Prag/Praha als solche beeinträchtigte die Funktionsfähigkeit des OeUMV insgesamt also nicht allzu stark. Die primäre Bedrohung, die diesem aus den Teilungsvorgängen erwuchs, war vielmehr eine indirekte, und diese ging weniger von Prag/Praha, sondern in erster Linie von Wien selbst aus. Im Zuge der Ereignisse in Prag/Praha erwies sich ausgerechnet der „Wiener Musikerbund“ als eine weitere und nur schon aufgrund seiner zahlenmäßigen Größe ungleich gravierendere institutionelle Schwachstelle des Verbands. Rückblickend sollte die OeMZ dann sogar eine Umkehrung der Ursächlichkeiten festmachen: Ein in Wien schon länger schwelender Konflikt habe den „tschechischen Mitglieder[n] in Prag, Pilsen und Mähr.-Ostrau“ überhaupt erst Anlass dazu gegeben, ihren Austritt aus dem Verband zu vollziehen und eine eigene Organisation zu gründen.⁷⁵² Doch dieser Wiener Konflikt eskalierte zeitgleich mit der Aufspaltung in Praha/Prag und sollte sich zu einer mehrere Jahre dauernden Fehde zwischen Teilen des „Wiener Musikerbunds“ und dem Präsidium des OeUMV auswachsen. Diese Fehde aber stellte nicht nur die Funktionstüchtigkeit der Musiker_innenorganisation gründlich auf die Probe, sondern kratzte auch am bis dahin äußerst respektablen internationalen Renommee des OeUMV.⁷⁵³

Einerseits wiesen die Konfliktverläufe in Wien und Prag/Praha verblüffende Ähnlichkeiten auf. Sie fanden nicht nur gleichzeitig, im Sommer 1908, statt, sondern es waren auch hier wie dort die „Verbandstreuen“, die den bestehenden Verein der „Opposition“ überließen und stattdessen einen neuen eigenen gründeten. Diese neuen Vereine wiesen außerdem Namensähnlichkeiten auf: „Prager Musikervereinigung“ und „Vereinigung der Wiener Musiker“. Andererseits ist bei den beiden Aufspaltungsvorgängen aber auch ein gewichtiger Unterschied festzustellen: Während der „Svaz hudebníků“ aus freien Stücken aus dem Verband austrat,⁷⁵⁴ wurde der „Wiener Musikerbund“ gegen den Willen seiner Funktionäre aus dem OeUMV ausgeschlossen.⁷⁵⁵ Diese – unfreiwillige – organisatorische Autonomie eines Teils der Wiener Musiker_innenschaft sollte den OeUMV allerdings bald in beträchtliche Bedrängnis bringen.

Worum also ging es bei diesem Konflikt? Und wie wurde er ausgetragen? Über Ursachen und Folgen der Wiener Aufspaltung verbreiteten der zum OeUMV in „Opposition“

752 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 384.

753 Als es diesem nach emsigem Bemühen endlich gelungen war, den „Internationalen Musikerkongreß“ für 1908 nach Wien zu holen (OeMZ, XVII/17, 24.4.1909, S. 130), scheiterte das Unternehmen an den Konflikten im OeUMV, da sich der „internationale Sekretär“ davon „Störungen“ für den Kongressablauf erwartete (OeMZ, XVI/40, 2.10.1908, S. 317). Statt in Wien fand der IV. internationale Kongress dann in Berlin statt (OeMZ, XVII/18, 1.5.1909, S. 138).

754 OeMZ, XVI/45, 6.11.1908, S. 354.

755 Im Tätigkeitsbericht des Präsidiums von 1909 wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, der „Wiener Musikerbund“ sei aus dem Verband ausgeschlossen worden, nachdem sich in Wien mit der „Vereinigung der Wiener Musiker“ ein zweiter Verbandsverein gegründet habe (OeMZ, XVII/15, 9.4.1909, S. 111).

stehende „Wiener Musikerbund“ und die verbandsloyale „Vereinigung der Wiener Musiker“ je eigene Versionen.⁷⁵⁶ Für die Verbreitung ihrer Lesart nutzte die „Vereinigung“, tatkräftig unterstützt durch das Präsidium des OeUMV, das Verbandsorgan. Der „Musikerbund“ hingegen gründete zu diesem Zweck eigens eine neue Zeitung, die „Wiener Musiker-Zeitung“.⁷⁵⁷ Nur schon was die Angabe von Mitgliederzahlen betraf, wichen die beiden Blätter deutlich voneinander ab. Die OeMZ rechnete vor, dass in sämtlichen Wiener Orchestern zusammengezählt nur 110 Musiker dem „Musikerbund“, 340 hingegen dem Verband angehörten.⁷⁵⁸ Außerdem hob sie hervor, dass die „Provinzvereine unentwegt treu zum Verbands“ ständen (wobei nicht auszuschließen ist, dass vielen von ihnen eine Schwächung Wiens sogar gelegen kam, vgl. auch Kap. 3), was sie mit der Veröffentlichung von Stellungnahmen zahlreicher Verbandsvereine aus allen Regionen der Monarchie, in denen der OeUMV aktiv war, zu belegen versuchte.⁷⁵⁹ Demgegenüber präsentierte die „Wiener Musiker-Zeitung“ gänzlich anderslautende Zahlen. Sie nannte für den „Musikerbund“ 293 Mitglieder, für die „Vereinigung der Wiener Musiker“ hingegen die geringere Zahl von 276.⁷⁶⁰ Dass jedoch zahlreiche Musiker_innen auch beiden Vereinen angehörten, wurde von der einen wie der anderen Seite kaum je thematisiert.⁷⁶¹ Hingegen veröffentlichten die beiden Zeitungen die Vereinszugehörigkeiten der einzelnen Musiker_innen mit genauer Nennung ihrer Namen, um die „Richtigkeit“ der publizierten Zahlen zu untermauern. Diese namentliche Auflistung trieb die OeMZ dabei auf die Spitze: Sie kreierte zwei Spalten, je eine für die „Vereinigung“ und den „Musikerbund“ und fügte die Namen sämtlicher Mitglieder von Wiener Orchestern und Kapellen entweder in die eine oder andere Spalte und unterteilte die Musiker_innen damit gewissermaßen in ‚gute‘ und ‚böse‘.⁷⁶² Dass in dieser Auflistung jedoch einige

756 Auf die Widersprüchlichkeit der Versionen wies auch das ungarische Verbandsorgan hin: „Von den widersprechenden Berichten der kämpfenden Parteien die Wahrheit zu errathen ist sehr schwer [sic]“, Magyar Zenészek Lapja, V/14, 1.8.1908, S. 1.

757 Die Zeitung erschien erstmals im Juli 1908. Sie ist ab dieser Ausgabe (nach derzeitigem Stand der Recherchen) ausschließlich in der Musiksammlung der OeNB überliefert, und zwar bis Ende April 1909, obschon sie bis 1911 herausgegeben wurde.

758 OeMZ, II/7, 12.2.1909, S. 1 f.

759 Bekräftigungen der Verbandsvereine publizierte die Zeitung über viele Ausgaben hinweg, vgl. etwa OeMZ, XVI/38, 18.9.1908, S. 302 f.

760 Österreichische Musiker-Zeitung, II/7, 12.2.1909, S. 4.

761 Die Redaktion der OeMZ wies in einem Nebensatz eines Artikels darauf hin, dass wohl rund 200 der 400 Mitglieder der „Vereinigung der Wiener Musiker“ „die doppelte Mitgliedschaft“ besäßen, und nannte als Hauptgrund den Anspruch auf Leistungen aus der vereinseigenen Krankenkasse, den diese Mitglieder nicht verlieren wollten (OeMZ, XVI/21, 22.5.1908, S. 176). Auch der OeUMV-Funktionär Karl Denk erwähnte in einem Artikel von 1910 die Doppelmitgliedschaften (OeMZ, XVIII/29, 16.7.1910, S. 215).

762 OeMZ, XVII/4, 22.1.1909, S. 26–28. Die Aufzählung umfasste die Mitglieder des „Wiener Tonkünstler-Orchesters“ (von denen kein einziges zum Musikerbund gewechselt hatte), des „Wiener Konzertvereins-Orchesters“, des „Volksoper-Orchesters“, des „Johann-Straußtheater-Orchesters“, des „Raimundtheater-Orchesters“, des „Carltheater-Orchesters“ (von denen die Musikerbunds-Mitglieder sogar eine dünne

der wichtigsten und größten Orchester der Stadt fehlten – etwa jenes der Hofoper, des Burgtheaters oder des Deutschen Volkstheaters –, wusste der „Musikerbund“ dann sogleich für Häme und bissige Kommentare zu nutzen.⁷⁶³

Doch nicht nur was Angaben zu Mitgliederzahlen betraf, wichen die Darstellungen in den beiden Blättern deutlich voneinander ab. Auch bei der Beurteilung der Ursachen des Konflikts waren sich die beiden Parteien uneins, wenngleich es den Anschein hat, dass sie sich darin gelegentlich selber im Unklaren waren.⁷⁶⁴ Dies lässt es historiographisch betrachtet ratsam erscheinen, den (naheliegenden) Verlockungen einer allzu strikten Rationalisierung des Konflikts zu widerstehen (zumal ohne genauere Informationen über die Handlungsabsichten und Persönlichkeitsprofile der daran beteiligten Akteure). Dennoch sollen die unterschiedlichen Darstellungen der Ursachen im Folgenden einen Platz finden, da sie als einander ergänzende Beschreibungen institutioneller Probleme der Musiker_innenorganisation auch erkenntnisreiche Einsichten in die Beschaffenheit des Wiener Musikbetriebs zu vermitteln vermögen.

Dem Organ des „Wiener Musikerbundes“ zufolge ging der Streit auf eine von Verbandsfunktionären angestrebte Statutenänderung zurück, durch welche der „Musikerbund“ seine Stellung innerhalb des Verbands (die eine dominierende gewesen war, vgl. Kap. 3) gefährdet sah.⁷⁶⁵ Die Zeitung hielt sich mit Verbalattacken nicht zurück und sprach von „Terrorismus, Absolutismus, Willkür und Eigenmächtigkeit einzelner Personen“, deren „Gehirn vom Zäsarenwahnsinn befallen“ gewesen sei, was dazu geführt habe, dass diese Personen „mit neroischer Grausamkeit ihre Mitmenschen in ihrer Existenz bedroht“ und deren Rechte als Vereinsmitglieder geschmälert hätten.⁷⁶⁶ Als Angelpunkt lässt sich dabei allerdings ein handfestes ökonomisches Interesse identifizieren, nämlich der Zugang zur Stellenvermittlung. Diesen hielten Vertreter des „Wiener Musikerbundes“ für dessen Mitglieder seit Längerem nicht mehr ausreichend

Mehrheit bildeten), des „Theater in der Josefstadt-Orchesters“, des „Apollotheater-Orchesters“, des „Theater an der Wien-Orchesters“, des „Lustspieltheater-Orchesters“ (von denen die große Mehrheit dem Musikerbund angehörte) sowie des „Bürgertheater-Orchesters“ (von denen ebenfalls eine größere Mehrheit dem Musikerbund angehörte).

763 Österreichische Musiker-Zeitung, II/7, 12.2.1909, S. 2.

764 „Warum wurde der Wiener Krawall eigentlich inszeniert? Ich weiß es bis zur Stunde nicht. Ich weiß nicht, was an Ungehörigkeiten vorgefallen sein soll, wer Unrecht getan und wer Unrecht erlitten haben soll. Und die Herren Aufständischen wissen es offenbar selber nicht, sonst wären sie doch endlich einmal mit ihrem Anklagematerial herausgerückt.“ OeMZ, XVI/21, 22.5.1908, S. 175.

765 „Er [der „Wiener Musikerbund“, F. T.] wollte nichts als seine Selbständigkeit, die durch die Statutenänderung gefährdet war, erhalten und wollte daher jene Männer, welche bereit waren diese Selbständigkeit für persönliche Interessen zu opfern, nicht mehr an der Spitze dulden. Dies war die Ursache der heutigen Situation!“ Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908, S. 1. In späteren Darstellungen dehnte die Zeitung die Tragweite der vorgesehenen Statutenänderungen aus und setzte sie „mit der Entrechtung der einzelnen Verbandsvereine“ gleich, vgl. etwa Österreichische Musiker-Zeitung, II/15, 7.4.1909, S. 2.

766 Wiener Musiker-Zeitung, I/6, 3.9.1908, S. 1.

gewährleistet: „Aus den Vorgängen in der Stellenvermittlung ist der Streit entstanden und im Kampfe um diese wird er enden, zur Zufriedenheit der gesamten organisierten Musiker Oesterreichs.“⁷⁶⁷ Der hohe Konfliktgehalt der Stellenvermittlungspraxis lässt sich zudem an anderer Stelle ermessen. In einer Artikelserie zum Thema „Der Musiker und seine Organisation“ stellte das Organ des „Musikerbundes“ fest: „Je nach dem Grade des Vertrauens der Mitglieder zur Stellenvermittlung ist ihr Verhalten zur Organisation und ihr Sinn für Solidarität.“⁷⁶⁸

Gemäß der OeMZ hingegen bestand die Hauptursache des Konflikts nicht in der Stellenvermittlungspraxis, sondern vielmehr in den unterschiedlichen Haltungen bezüglich der „Gewerkschaftsfrage“: Das OeUMV-Präsidium ortete Kooperationsbestrebungen zwischen der „Musikerbund“-Führung und der 1907 gegründeten, gewerkschaftlich organisierten „Union der Theaterpersonale Oesterreichs“, welche es als eigentlichen Konfliktanlass herausstellte.⁷⁶⁹ Gegen eine solche Kooperation setzte sich die OeMZ wiederkehrend vehement zur Wehr. Dadurch aber begab sie sich argumentativ in unmittelbare Nähe antisozialistischer Tageszeitungen wie etwa des „Deutschen Volksblatts“, des Zentralorgans des antisemitischen Deutschnationalismus:⁷⁷⁰ Dieses schrieb anlässlich des aufkeimenden Konflikts in der Wiener Musiker_innenorganisation im Frühjahr 1908 von „sozialdemokratischen[n] terroristische[n] Versuche[n], die Theater unter ihre Fuchtel zu bekommen“, und warnte „die Musiker“ davor, „sich offenkundig zur roten Fahne“ zu bekennen, denn die „Sympathien, die sie bei der Bevölkerung genießen“, seien damit allzu leicht zu verspielen.⁷⁷¹

Von solchen Kooperationsbestrebungen war im Organ des „Wiener Musikerbundes“ zum Zeitpunkt des Konfliktausbruchs zwar kaum etwas zu lesen. Den Streit deklarierte dieses vielmehr als eine „interne Vereinsangelegenheit“, die an sich „auch sehr bald“ hätte geschlichtet werden können.⁷⁷² Doch dass der Konflikt auch eine politische Dimension enthielt, zeigte sich in verschiedener Hinsicht. So ließ sich der „Musikerbund“ tatsächlich verschiedentlich für die Musikgestaltung von Anlässen engagieren, die in einem engen Zusammenhang mit der Arbeiter_innenbewegung standen.⁷⁷³ Und auch

767 Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908 [sic], S. 2.

768 Österreichische Musiker-Zeitung, I/9, 24.9.1908, S. 1. Auf die Bedeutung der Stellenvermittlung für die Musiker_innenorganisationen wird in Kap. 6 noch ausführlich eingegangen.

769 OeMZ, XVI/16, 17.4.1908, S. 127 f.

770 Zur politischen Ausrichtung der Zeitung vgl. etwa den tabellarischen Überblick über österreichische Tageszeitungen bei Gabriele Melischek/Josef Seethaler, *Presse und Modernisierung in der Habsburgermonarchie*, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*. Bd. VIII/2: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung, Wien 2006, S. 1535–1714, S. 1669.

771 Deutsches Volksblatt, 5.4.1908, S. 18.

772 Wiener Musiker-Zeitung, I/15, 5.11.1908, S. 1.

773 So gestaltete ein vom Musikerbund besorgtes Orchester etwa den musikalischen Teil der „Eröffnung der Arbeiterbäckerei in Schwechat“, der „Hammerbrotwerke“ (Arbeiter-Zeitung, 20.6.1909, S. 5), oder

in personeller Hinsicht existierten zum Konfliktzeitpunkt Naheverhältnisse zur Gewerkschaft und sonstigen Organisationen der Arbeiter_innenbewegung. Von den im April 1908 neu gewählten Leitfunktionären des „Musikerbundes“ ist etwa der „erste Obmann-Stellvertreter“ Heinrich Schoof zu nennen, der unter anderem als Chorleiter der „Freien Typographia“⁷⁷⁴ und außerdem als Wiener „Gau-Chormeister“ des „Reichsverbandes der Arbeiter-Gesangvereine Oesterreichs“ tätig war.⁷⁷⁵ Und auch der neugewählte Obmann des Musikerbundes, Leopold A. Schmidhuber, wurde vom „Deutschen Volksblatt“ als einer der „drei überzeugungstreue[n] Genossen“⁷⁷⁶ des Vereins bezeichnet (von insgesamt acht Vorstands- und 17 Ausschussmitgliedern⁷⁷⁷). In beruflicher Hinsicht kann für Schmidhuber jedoch keine Nähe zur Arbeiter_innenbewegung geltend gemacht werden: Er war im Hauptberuf Regens Chori an der Pfarrkirche St. Paulus in Döbling.⁷⁷⁸ Dies traf auch auf den neuen Vereinskassier Alexander Wunderer zu, der seit 1900 dem Hofopernorchester und den Wiener Philharmonikern angehörte.⁷⁷⁹ Allerdings liest sich die Kritik des „Musikerbundes“ an Präsidiumsmitgliedern des OeUMV in gewisser Weise klassenkämpferisch, etwa indem sie das Leitungspersonal des OeUMV eines klassenvergessenen Aufsteigertums bezichtigte. Dessen Verhaltensweise sei „ein Schlag in das Antlitz unserer modernen, freiheitlichen sozialen Kultur“, monierte das Organ des „Musikerbundes“, und untermalte dies mit Bezügen zu Kleidungsattributen: Offenbar passe der „alte Havelok [...] den Führern nicht mehr“, und die „nicht ganz einwandfreien Stiefel“ hätten „gegen Lackschuhe gewechselt werden“ müssen, während der „dürftige Anzug“ durch einen „Morning evat [sic]“⁷⁸⁰ ersetzt“, der Zylinder „Bedingung“ geworden sei – und schon sei der „Gentleman zur Vertretung der Rechte der Musiker“ fertig gewesen.⁷⁸¹ Und auch eine damit zusammenhängende Kritik am gesellschaftlichen Gebaren der OeUMV-Leitung fehlte nicht: Ihre Macht hätten die Verbandsfunktionäre dergestalt demonstriert, dass sie „[h]ie und da einen

bespielte das Favoritener Arbeiterheimtheater zugunsten des „Unterstützungsfonds der Union der Bühnenpersonale“ (Arbeiter-Zeitung, 3.5.1908, S. 10).

774 Vgl. etwa Arbeiter-Zeitung, 28.4.1908, S. 6.

775 Arbeiter-Zeitung, 7.6.1908, S. 26. Zu Schoof vgl. auch Barbara Boisits, Art. „Schoof, Heinrich“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online (zuletzt gesehen 10.9.2019; http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schoof_Heinrich.xml). Zu Schoofs Tätigkeit als Chormeister der „Freien Typographia“ vgl. Permoser, Chorvereinigungen, S. 210–221.

776 Deutsches Volksblatt, 5.4.1908, S. 18.

777 Arbeiter-Zeitung, 14.4.1908, S. 6.

778 Neues Wiener Journal, 1.11.1908, S. 14; Deutsches Volksblatt, 5.4.1908, S. 18.

779 Merlin, Philharmoniker II, S. 192 f.

780 Damit dürfte der „morning coat“ gemeint gewesen sein, ein Kleidungsstück, das (allerdings in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) als „semi-informelle“ Kleidung von Gentlemen getragen wurde (vgl. Anja Meyerrose, Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 230).

781 Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908, S. 2.

Gang zum Minister, – in das Parlament – zu diversen Abgeordneten“ unternommen hätten, „damit wenigstens die Sache einen Klang“ habe; denn „wie schön“ lasse es sich doch in einer Versammlung berichten, wenn man sagen könne „,[g]estern war ich beim Minister usw.“. Stets gehe „etwas von der Gloire des Ministers auch auf den Redner“ über, weil mit Ministern „nicht jeder so mir und dir nicht reden“ könne.⁷⁸² Ein weiteres Indiz für ein Naheverhältnis zwischen „Wiener Musikerbund“ und gewerkschaftlichen Gruppierungen ist außerdem darin zu erkennen, dass sich die „Arbeiter-Zeitung“ mit dem „Wiener Musikerbund“ solidarisierte und gegen die OeMZ (als das Verbandsorgan des OeUMV) Stellung bezog, etwa indem sie die Zugehörigkeit von deren Redakteur zur „christlich-sozialen Partei“ offenlegte.⁷⁸³

Die offenkundig bestehenden gewerkschaftlichen Affinitäten im „Musikerbund“ waren meines Erachtens jedoch nicht nur rein politisch, sondern ebenso strukturell bedingt. Denn dass der „Musikerbund“ der „Union der Bühnenpersonale Oesterreichs“ beitrug und auf einer „Demonstrationsversammlung“ überhaupt eine „Vereinigung der Musiker mit der Union der Bühnenpersonale Oesterreichs auf gewerkschaftlicher Basis“ anstrebte,⁷⁸⁴ lässt sich auch vor dem Hintergrund der drohenden internationalen Isolierung erklären, der auf diesem Weg entkommen werden konnte. Die Erfahrungen ihrer tschechischsprachigen Kollegen in Prag/Praha dürften den Wiener Funktionären diesbezüglich jedenfalls als Mahnung gegolten haben. Denn wie der tschechischsprachigen „Unie“ war es auch dem „Musikerbund“, als einer aus der „Reichsorganisation“ ausgeschlossenen Institution, verwehrt, der „Confédération Internationale“ anzugehören: Selbst eine Vorsprache beim „IV. Internationalen Musikkongress“ der „Confédération“

782 Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908, S. 2. Gemeint ist damit, nicht jeder könne „mir nichts, dir nichts“ mit Ministern reden.

783 Zit. in: OeMZ, XVIII/47, 19.11.1910, 353 ff. Der Präsident des OeUMV, Franz Frank, spielte diese Bezeichnung in derselben Ausgabe der OeMZ wortreich herunter, ohne sie jedoch inhaltlich zu entkräften. Umgekehrt versuchte der OeUMV, dieses Naheverhältnis zwischen dem „Musikerbund“ und der Gewerkschaft politisch zu instrumentalisieren, indem er jenem vorwarf, er schädige dadurch die Interessen der Musiker. Die OeMZ machte dies etwa an Verhandlungen um Subventionen für das „Kaiser Jubiläums-Stadttheater“ fest, die der „als sozialdemokratisch“ geltende „Musikerbund“ 1908 mit dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger geführt habe. Dieser habe das Subventionsgesuch mit der Begründung abgelehnt, „für die sozialdemokratischen Musiker nichts zu bewilligen“. Auch wenn man zugeben müsse, so die OeMZ, dass die Abweisung ohnehin stattgefunden hätte, so wäre sie dem Bürgermeister „ohne Auftreten der Opposition mit dem politischen Hintergrund“ nicht so leicht gemacht worden (OeMZ, XVI/18, 1.5.1908, S. 150).

784 Arbeiter-Zeitung, 17.1.1911, S. 10. Schon Ende 1909 hatte die „Arbeiter-Zeitung“ erstmals davon berichtet, dass eine „eventuelle Vereinigung aller Bühnenangestellten“ in einer Versammlung des „Musikerbunds“ erwogen worden sei (Arbeiter-Zeitung, 7.11.1909, S. 5). Die „Wiener Musikervereinigung“ hielt außerdem zeitgleich zur „Demonstrationsversammlung“ eine Gegenveranstaltung ab, wo sie gegen die Bestrebungen des „Musikerbunds“ protestierte (Arbeiter-Zeitung, 17.1.1911, S. 10), woran die übergeordnete Bedeutung dieser gewerkschaftlichen Kooperation ablesbar ist.

von 1908 blieb den Funktionären des „Wiener Musikerbundes“ versagt.⁷⁸⁵ Dieser sah sich deshalb gezwungen, sich selbst zum „Reichsverband“ zu erheben. Eine Grundvoraussetzung dafür bestand darin, als Organisation möglichst reichsweit aktiv zu sein. Darum benötigte der „Wiener Musikerbund“ entsprechende Kooperationspartner, und in der Gewerkschaft hatte er, neben der tschechischsprachigen Geschwisterorganisation, einen solchen gefunden. Gegen Ende des Jahres 1908 machte der „Musikerbund“ dann erstmals Pläne zur Gründung eines „Reichsverbandes“ öffentlich, an denen auch deutlich wurde, dass er eine reichsweite Expansion anstrebte.⁷⁸⁶ Mit der Ausgabe des Vereinsorgans, in der diese Pläne bekanntgegeben wurden, änderte sich auch dessen Name: Das Blatt hieß nun nicht mehr „Wiener Musiker-Zeitung. Offizielles Organ des Wiener Musiker-Bundes zur Vertretung der Standesinteressen“, sondern „Österreichische Musiker-Zeitung, Organ zur Vertretung der Interessen der österreichischen Musiker“⁷⁸⁷, und es wurde ab Ende 1908 auch werbewirksam „an die P. T. Mitglieder des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbandes zum Zwecke einer wahrheitsgetreuen Information über die Vorgänge in Wien“ versandt.⁷⁸⁸ Der neue „Reichsverband“ sollte den „Zusammenschluß aller jener Musiker Österreichs“ bilden, die „im ‚Öst.-Ung. Verbande‘ nicht den erwarteten Schutz fanden und zur Überzeugung gelangten, daß eine Organisation nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten“ habe. Denn anders als der OeUMV werde sich der nun in Entstehung begriffene „Reichsverband“ um die Wahrung der „volle[n] Willensfreiheit“ und „Freizügigkeit“ seiner Mitglieder kümmern.⁷⁸⁹ Und es blieb auch nicht bloß bei solchen wohlklingenden Absichtsbekundungen. In Kooperation mit der „Union des technischen Bühnenpersonals“ baute der „Wiener Musikerbund“ etwa eine „Stellenvermittlungssektion für Musiker in der Union“ auf, um diese „auch für auswärts“ auszudehnen.⁷⁹⁰ Gerade darin war ihm eine Kooperation mit der „Union“ besonders nützlich, da es dieser in kurzer Zeit gelungen war, in den „Provinzstädten Zweiggruppen“ zu bilden, „um die Organisation über das ganze Reich auszubauen“.⁷⁹¹ Der „Musikerbund“ dürfte also das Potential dieser „Zweiggruppen“ für seine eigenen Zwecke erkannt haben: Sie ermöglichten es ihm, in den „Provinzen“ organisatorisch vertreten zu sein. Denn da sich die meisten Verbandsvereine des

785 Wiener Musiker-Zeitung, I/15, 5.11.1908, S. 1 f.

786 Österreichische Musiker-Zeitung, I/17, 19.11.1908, S. 1.

787 Auch die OeMZ reagierte prompt auf diese Namensänderung und stellte die polemische Frage in den Raum, warum sich das Blatt „nicht gleich ‚Europäische Musikerzeitung‘“ nennen wolle (OeMZ, 48/XVI, 27.11.1908, S. 379).

788 Österreichische Musiker-Zeitung, I/22, 24.12.1908, S. 1.

789 Österreichische Musiker-Zeitung, I/17, 19.11.1908, S. 1. Dies schließe mit ein, dass niemandem vorgeschrieben werde, „wo der Musiker sein Brod [sic] verdienen, mit seiner Familie seine Heimstätte aufschlagen“ wolle. Vielmehr solle „er“ frei wählen, „wohin er, unter Beachtung des solidarischen Wettbewerbes, seine Erwerbstätigkeit“ verlege.

790 OeMZ, XVI/16, 17.4.1908, 128 f. sowie XXVIII/5, 8.5.1920, S. 44.

791 OeMZ, XVI/16, 17.4.1908, S. 127.

OeUMV wie erwähnt weitgehend verbandstreu verhielten, bestand in der Nutzung des gewerkschaftlichen Organisationsnetzes eine der wenigen Möglichkeiten für eine überregionale organisatorische Tätigkeit.

Diese Handlungsweise des „Musikerbunds“ scheint den OeUMV in beträchtliche Bedrängnis gebracht zu haben: Obschon dieser im Frühjahr 1908 den Ausschluss des oppositionellen „Musikerbunds“ verfügt hatte, bemühte er sich seit dessen Expansion aktiv um „Friedensverhandlungen“.⁷⁹² Der (auch personelle) Aufwand, der betrieben wurde, um eine Einigung zu erzielen, verweist auf die Wichtigkeit des Gegenstands: Die Delegiertenversammlung des OeUMV beschloss die Einberufung eines „zehngliedrige[n] Komitee[s]“, das aus je fünf Mitgliedern „der gegnerischen Wiener Vereine“ bestehen und außerdem durch zwei Verbandsmitglieder „aus der Provinz, zur Durchführung einer Verständigungsaktion“, ergänzt werden sollte.⁷⁹³ Als Hauptmotiv für die „Friedensverhandlungen“ nannte der OeUMV, abgesehen von finanziellen Engpässen aufgrund ausgebliebener Mitgliederbeiträge,⁷⁹⁴ ausdrücklich die Absicht, die Gründung eines neuen „Reichsverbands“ (bloß „um uns auf den Nacken zu treten“, so OeUMV-Präsident Frank) zu verhindern.⁷⁹⁵ Frank zufolge war der „Musikerbund“ bereits dabei, „insgeheim“ weitere kooperationswillige Institutionen für seine Sache zu gewinnen: in erster Linie böhmische „Musiker-Bezirksverbände“, die zwar „ausschließlich aus Nichtberufsmusikern“ beständen und den Zweck verfolgten, „durch Beistellung von Leichenmusik bei Todesfällen von Mitgliedern und durch Vertretung der örtlichen Interessen wie Einhaltung der festgesetzten Tarife etc. den Mitgliedern Vorteile zu bringen.“ Jedoch seien diese Bezirksverbände allesamt „gewerkschaftlich oder streng nach diesem Muster organisiert“, und es sei zu erwarten, dass eine Kollaboration mit „tschechischen Musikern“ dem „Musikerbund“ dazu dienen werde, „den Titel ‚Reichsverband‘“ zu rechtfertigen.⁷⁹⁶

Seither sprach die OeMZ von der „unabwendbaren Sache des Friedens“⁷⁹⁷ (wie die entsprechenden Vorgänge im Organ des „Musikerbunds“ dargestellt und kommentiert wurden, ist leider unbekannt, da es für diesen Zeitraum nicht überliefert ist⁷⁹⁸),

792 Vgl. etwa OeMZ, XVII/52, 25.12.1909, S. 359 f.

793 OeMZ, XVII/52, 25.12.1909, S. 359.

794 Die finanzielle Seite der Spaltungsvorgänge in Wien und Prag/Praha war immer wieder Gegenstand von Diskussionen, etwa bei der Hauptversammlung der „Vereinigung der Wiener Musiker“, aber auch in Stellungnahmen des OeUMV-Präsidenten Frank, und mitunter wurde sogar um Spenden gebeten, um die massiven Einbrüche der Mitgliederbeiträge finanziell abfedern zu können, vgl. OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 65; OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 384.

795 OeMZ, XVII/52, 25.12.1909, S. 360.

796 OeMZ, XVII/52, 25.12.1909, S. 360.

797 OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 63 f.

798 Die letzte Ausgabe der „Österreichischen Musiker-Zeitung“, die in der OeNB vorhanden ist, datiert auf den 30.4.1909 (obwohl ein Artikel dieser Ausgabe, „Memoiren eines Musikers“ mit dem Hinweis

und im Sommer 1910 nahm das „Ausgleichskomitee“ seine Arbeit auf.⁷⁹⁹ Diese wurde davon begleitet, dass seitens des OeUMV weiterhin „auf das Energischste“ gegen einen „Anschluß“ an die Gewerkschaft protestiert wurde, auch weil diese „aus unqualifizierten Arbeitern“ bestehe und eine Vereinigung für den OeUMV deshalb „einen gesellschaftlichen Rückgang“ bedeute.⁸⁰⁰ Nicht „dummer Künstlerstolz“ sei darin zu sehen, doch wolle sich der OeUMV seine Existenz nicht „durch den Streik der Arbeiterschaft [...] untergraben“ lassen.⁸⁰¹ Doch immerhin zu einer losen Kooperation mit der „Union“ zeigte sich der OeUMV bereit, etwa in Form eines „gemeinsamen Vorgehen[s] an Orten, wo auch die Interessen der Musiker im Spiele seien“.⁸⁰² Grundsätzlich wollte es das Präsidium aber vermeiden, „daß wir für andere die Kastanien aus dem Feuer holen sollen“,⁸⁰³ um „die Existenz der Theaterdirektoren, von deren Betrieben in Wien allein 4000 Menschen“ lebten, nicht zu gefährden. Folgerichtig bildeten die Auflösung der Gewerkschaftsbindung sowie ein rücksichtsvolles Verhalten gegenüber „Theaterdirektoren“ die beiden Hauptbedingungen, die das Verbandspräsidium an den „Wiener Musikerbund“ für eine Fortführung der „Friedensverhandlungen“ stellte.⁸⁰⁴ Das Präsidium des OeUMV plante sogar, einen „Vertreter der Theaterdirektoren“ zu den Verhandlungen hinzuzuziehen, umgesetzt wurde dies dann allerdings nicht. Dennoch waren die Delegierten des OeUMV und des „Wiener Musikerbundes“ bei den Verhandlungen nicht ausschließlich unter sich: Zwei „mitberatende Gäste“, der „Herr Redakteur Großmann“ sowie der „Reichsratsabgeordnete Winarsky“, nahmen ebenfalls daran teil. Bei den beiden Gästen handelte es sich um kulturpolitisch engagierte Sozialdemokraten,⁸⁰⁵ die offenbar das Vertrauen beider Konfliktparteien genossen – woran

„Fortsetzung folgt“ versehen ist). Meinen Recherchen zufolge ist die Zeitung ausschließlich in der OeNB greifbar, wenn auch mit den beschriebenen Lücken.

799 OeMZ, XVIII/27, 2.7.1910, S. 201.

800 OeMZ, XIX/4, 28.1.1911, S. 25.

801 Mit dem Streik war die geplante Sperre der „Union“ über sämtliche Wiener Theater gemeint.

802 OeMZ, XVII/10, 5.3.1909, S. 76.

803 OeMZ, XVII/10, 5.3.1909, S. 76.

804 OeMZ, XIX/4, 28.1.1911, S. 27.

805 Stefan Großmann (1875–1935) war einer biographischen Studie von Rebecca Unterberger zufolge nicht nur Redakteur der „Arbeiter-Zeitung“ (welche sich in den Jahren des Konflikts auf die Seite des Musikerbundes geschlagen hatte, was der OeMZ-Redakteur kritisch kommentierte und vor allem „einem Dr. David J. Bach“ anlastete, OeMZ, XVI/21, 22.5.1908, S. 176), sondern auch anderweitig kulturell und kulturpolitisch aktiv. Großmann operierte diesbezüglich stets in enger Abstimmung mit dem Reichsratsabgeordneten Leopold Winarsky (neben Victor Adler und Engelbert Pernerstorfer, vgl. Rebecca Unterberger, Stefan Großmann. Ein Chefredakteur führt Krieg, in: Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit: Porträts, online <https://lit-kult1920er.aau.at/portraits/grossmann-stefan/> [zuletzt gesehen 1.6.2020]). So war Großmann 1906 etwa Mitbegründer und Leiter des Theaters der „Wiener Freien Volksbühne“, dem Winarsky als stellvertretender Obmann (neben Pernerstorfer als Obmann) vorstand (OeMZ, XIX/5, 4.2.1911, S. 33). Der in Brunn/Brno geborene Leopold Winarsky (1873–1915) war Obmann des (Wiener) Arbeiterbildungsvereins

sich einmal mehr zeigt, dass der OeUMV eine engere Kooperation mit der „Union“ weniger aus inhaltlich-politischen als vielmehr aus pragmatischen Motiven abgelehnt haben dürfte.

Die Verhandlungen kamen schließlich zu einem positiven Abschluss: Die Vertreter des „Wiener Musikerbunds“ erklärten sich bereit, dem OeUMV wieder beizutreten, und dessen Präsidium beschloss, den „Musikerbund“ wieder in den Verband aufzunehmen.⁸⁰⁶ Bis sich der „Wiener Musikerbund“ und die „Vereinigung der Musiker Wiens“ wieder zu einem Wiener Verbandsverein zusammenschlossen, sollte es zwar noch bis zum Sommer 1912 dauern.⁸⁰⁷ Die Gefahr eines zweiten Reichsverbandes war für den OeUMV mit dem „Friedensschluss“ jedoch gebannt. Auf sich allein gestellt, bildete die von Praha/Prag aus operierende „Slovanská hudební Unie“ für den OeUMV nun keine nennenswerte Bedrohung mehr, zumal sie – und mit ihr ein beträchtlicher Teil der tschechischsprachigen Musiker_innen – dauerhaft (und bis zum Ende des hier verfolgten Untersuchungszeitraums) von Kooperationen mit dem OeUMV, dem ungarischen Verband und in der Folge auch den anderen Landesverbänden, die der Internationalen Konföderation angeschlossen waren, ausgesperrt blieben.

Landstraße und seit 1909 der sozialdemokratischen Zentralstelle für Bildungswesen in Wien, 1906–1915 Wiener Gemeinderat und 1907–1915 Reichsratsabgeordneter, wo er dem „Klub der deutschen Sozialdemokraten im Verband der sozialdemokratischen Abgeordneten“, ab 1911 dem „Klub der deutschen Sozialdemokraten“ angehörte (Adlgasser, Franz. Die Mitglieder der österreichischen Zentralparlamente 1848–1918. Konstituierender Reichstag 1848–1849; Reichsrat 1861–1918. Ein biographisches Lexikon, Teilband 2: M–Z, Wien 2014, S. 1407 f.) Ausführlich zu Winarsky außerdem: Josef Vass/Madelaie Wolensky, „Er ist gekommen als ein schwärmerischer Idealist“: Leopold Winarsky (1873–1915). Sozialdemokrat und Bücherfreund, Wien 1990 (= Sozialwissenschaftliche Studienbibliothek der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien). – David J. Bach: Dieser sollte bald äußerst populär werden, unter anderem durch die von ihm initiierten „Arbeiter-Symphoniekonzerte“. Der OeMZ-Redakteur Heinrich Geisler unterstellte Bach 1908 allerdings noch, von Musik nichts zu verstehen: Die Angriffe der „Arbeiter-Zeitung“ gegen den OeUMV seien nur dadurch erklärlich, „daß dort einem Dr. David J. Bach die Musikerangelegenheiten ausgeliefert worden“ seien – was allerdings noch nicht erkläre, warum „ein derart schadhafter Journalismus in der ‚Arb.-Ztg.‘ überhaupt unbeaufsichtigt sein Wesen treiben“ könne. Es sei deshalb „eine sonderbare Logik, daß Herr Bach, der von Musik nichts versteht, nun über Musikerorganisation schreiben muß, von der er ebensoviel versteht.“ Über die „musikalische Rubrik der ‚Arb.-Ztg.‘ und über den Wiener Krawall“ hätte besser Josef Scheu geschrieben, aber „der Glückliche ist tot und darum darf sogar in der Schmähschrift sein Namen eitel genannt werden.“ OeMZ, XVI/21, 22.5.1908, S. 176.

806 OeMZ, XIX/5, 4.2.1911, S. 33 f.; 6, 11.2.1911, S. 42.

807 OeMZ, XX/25, 22.6.1912, S. 214. Dabei wurde auch auf einen adäquaten Vertretungsanteil beider Parteien im Ausschuss getachtet.

5. Einhegungen musikpraktischer Diversität

Der im letzten Kapitel ausführlich erörterten sprachlichen Diversität innerhalb des Verbands entsprach auch eine soziale: Durch das Verbandsvereinssystem schuf der OeUMV Verbindungen zwischen Musiker_innengruppen, deren musikalische Tätigkeiten mitunter von immensen Unterschieden geprägt waren. Das Verbandsorgan verlieh dieser sozialen wie musikpraktischen Diversität in hohem Maße Sichtbarkeit, indem es den verschiedenen im Verband repräsentierten Musizier- und Ensembleformen unterschiedslos Aufmerksamkeit zukommen ließ und sie damit gleichberechtigt nebeneinanderstehend präsentierte: So wie die OeMZ in ihrer Berichterstattung personenbezogen nicht zwischen Hofoperndirektoren und Salon- oder Damenkapellmeister_innen unterschied, sondern an den Pranger stellte, wer immer die arbeitsrechtlichen Vorgaben oder aber arbeitspraktischen Zielvorstellungen des Verbands untergrub, so gelangten auch ganz unterschiedliche – entgeltliche – musikalische Betätigungen zur Sprache, unabhängig vom geographischen oder sozialen Ort ihrer Ausführung. Dies betraf einerseits musikalische Institutionen, in denen die Mitglieder der verschiedenen Verbandsvereine tätig waren, sowie Musizierformen, die von ihnen gepflegt wurden. Andererseits berichtete die OeMZ aber nicht selten auch über Vorgänge in Musizierbereichen, die vom OeUMV weder repräsentiert noch als organisationswürdig betrachtet wurden; entsprechenden Berichten lagen in der Regel erwerbswirtschaftliche Konkurrenzzusammenhänge zugrunde. Der musikhistoriographischen Relevanz solcherart selektiver Rahmungen durch Verband und OeMZ tut dies allerdings keinen Abbruch. Im Gegenteil, werden dadurch doch auch jene Musizierbereiche (besser) beschreib- und damit historiographierbar, die ansonsten entweder gar nicht oder höchstens geringfügig dokumentiert sind. Zwar stehen solche Musizierbereiche hier nicht per se im Fokus. Entsprechenden Hinweisen versuche ich in diesem Kapitel nach Möglichkeit aber dennoch nachzugehen, um das Untersuchungsfeld der entgeltlichen musikalischen Arbeit dies- und jenseits der durch die Musiker_innenorganisation gezogenen Bereichsgrenzen in entsprechender Breite erfassen zu können. In diesem Kapitel kommt somit beides zur Sprache: einmal die durch das Verbandsvereinssystem beförderte Vielfalt der im OeUMV repräsentierten Musizierformen, dann aber auch dessen Umgang mit den von ihm beargwöhnten Musizierformen und Musiker_innengruppen (wobei es eben diese große soziale wie musikpraktische Diversität ist, von welcher das Musikleben der späten Habsburgermonarchie in besonderer Weise geprägt wurde⁸⁰⁸). Denn das Studium der

808 Darin spiegelt sich auch wider, was der Historiker Wolfgang Maderthaner für die Spätphase der Habsburgermonarchie insgesamt geltend macht: eine beobachtbare Gleichzeitigkeit verschiedener und sich

Institutionalisierungs- und Normierungsprozesse, denen die entgeltliche musikalische Arbeit unterlag, gewinnt unter Berücksichtigung der ihnen innewohnenden Inklusions- und Exklusionsaspekte umso stärkere musikhistorische Aussagekraft.

5.1 Musikpraktische Diversität im Verband

Dominierende Formen des erwerbsmäßigen Musizierens entsprachen den jeweilig übergeordneten sozioökonomischen Gegebenheiten und waren in den verschiedenen Regionen der Monarchie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, zumal jenseits der urbanen Räume, von beträchtlichen Unterschieden geprägt. Nur schon die wichtigsten Operationsgebiete des OeUMV wiesen ein überaus heterogen strukturiertes Musikleben auf. Waren es in den Industrieregionen Schlesiens – um hier nur die wichtigsten und in der OeMZ entsprechend oft thematisierten Ensembleformen zu nennen – in der Regel die Berg- und Werkskapellen, die den regionalen Musikbetrieb maßgeblich prägten, gestalteten in Nordböhmen wie auch in südlichen Ländern der Monarchie vielfach Kurkapellen das Musikleben (zumal einige von ihnen ganzjährig existierten), während das musikalische Geschehen im Erzgebirge vielfach von mit Musikerinnen besetzten Wanderensembles bestimmt war. Demgegenüber wirkten in den größeren Städten Theater- und in selteneren Fällen Konzertorchester, neben einem je nach Region mehr oder weniger vielfältigen Unterhaltungsmusikbetrieb, der zu einem bedeutenden Teil von Damenkapellen und Salonkapellen, aber auch von Volksänger_innen oder Romamusikkapellen mitgestaltet wurde.⁸⁰⁹ Hinzu kamen neben (in der OeMZ äußerst selten thematisierten) kirchlichen Musikaufführungen (die von entsprechenden Vereinen bedient, durchaus auch entgeltlich veranstaltet wurden⁸¹⁰) vielerorts Kapellen örtlicher Funktionsgruppen wie der Feuerwehr und andere „Beamtenkapellen“ (so die pejorative Bezeichnung der OeMZ), ganz zu schweigen von der fast alle Tätigkeiten von „Zivilmusikern“ überschattenden Präsenz von Militärkapellen (vgl. Kap. 7).

Alle diese entgeltlichen musikalischen Tätigkeiten – und mit ihnen die sie ausübenden Musiker_innen – waren von der Verbandskonstituierung betroffen, wenn auch nicht alle auf dieselbe Weise: Bald nach der Gründung des OeUMV begannen dessen Funktionäre

mitunter zugleich überlappender Stufen bei der industriellen und den kulturellen Entwicklungen (Maderthaner, Entwicklung, S. 27).

809 Für einen Überblick über den Unterhaltungsmusikbetrieb in Wien etwa vgl. v. a. die detaillierten Studien Linhardt, Residenzstadt, sowie Hödl, Wienerlied.

810 Vgl. etwa den in Wien aktiven St. Ambrosius-Verein, der seine Veranstaltungen über professionelle Konzertdirektionen abwickelte (z. B. Wiener Neueste Nachrichten, 28.3.1898, S. 6).

damit, bestimmte Musizierformen und -genres als organisationswürdiger als andere zu deklarieren. Und daran bemaß sich auch, in welchen Orten und Regionen sich der Verband stärker, weniger stark oder überhaupt nicht engagieren sollte. Ließ sich der überregionale Organisationsdrang des „Wiener Musikerbunds“ bis Mitte der 1890er Jahre diesbezüglich noch kaum als zielgerichtet beschreiben, so sind für die Zeit nach der Verbandsgründung ungleich selektivere organisatorische Bestrebungen beobachtbar. So bekannte sich das Präsidium im Vorfeld der Delegiertenversammlung des OeUMV in Salzburg 1897 denn auch ausdrücklich zu einer gezielten Wachstumsstrategie: Die Gründung von Verbandsvereinen sei „vor allem in den Landeshauptstädten, wo solche noch nicht bestehen, in's Auge zu fassen“, ebenso „in solchen Curorten, wo wenigstens ein größerer Theil der Musiker das ganze Jahr hindurch beschäftigt ist“ (konkret wurden „Abbazia, Baden, Karlsbad, Meran etc.“ genannt), und außerdem „in jenen Orten, wo städtische, Werks- oder Bergcapellen“ beständen.⁸¹¹

Doch trotz dieser zielgerichteten Expansionspläne können die musikalischen Tätigkeiten der im Verband versammelten Musiker_innen noch immer als äußerst vielfältig gelten.⁸¹² Die Bandbreite der im OeUMV repräsentierten Musizier- und Ensembleformen und damit der Aufführungskontexte war jedenfalls bedeutend größer als dies musikhistorische Erörterungen zu musikalischen Berufsfeldern des späten 19. Jahrhunderts allgemein umreißen (so etwa die – unausgesprochen – auf genuin bürgerliche und vor allem urban-metropolitane Musikkontexte limitierte Darstellung der „profession of music“ von John Rink⁸¹³). Doch auch Lesarten, die im OeUMV ausschließlich eine Ansammlung von Vertreter_innen eines normierten hauptberuflichen Musizierens erkennen,⁸¹⁴ beschreiben damit nur eine (wenn auch zweifellos bestehende⁸¹⁵) Tendenz

811 OeMZ, V/5, 1.3.1897, S. 27.

812 Dabei handelte es sich um kein rein österreichisches Phänomen: Auch die Mitgliederstruktur im Allgemeinen Deutschen Musikerverband war diesbezüglich divers, vgl. Remppe, Kunst, S. 63.

813 John Rink, *The profession of music*, in: Jim Samson (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge/New York 2002, S. 55–86, hier S. 59–64: Rink zufolge strukturierte sich das Konzertleben in „Institutional concerts“, „Benefit concerts“, „Salons and parties“, „Opera“, „Festivals“ sowie „Promenades and ‚cheap‘ concerts“; letztere repräsentieren zwar auch einen nichtbürgerlichen Musikkontext, doch Rink bezieht sich in den Ausführungen ausschließlich auf Paris, London und Berlin, während Wien nur als Wirkungsort von „Strauss and Lanner“ erwähnt wird, deren Walzer weltweit verehrt („universally revered“) worden seien (S. 63 f.). Tätigkeitsfelder von Musiker_innen jenseits dieser Metropolen lassen sich durch diese Einteilung nur unvollständig erfassen.

814 Vgl. etwa Georg Schinko, *Differenzierungen von Musizieren und Singen (Österreich 1918–1938)*, Diss. Univ. Wien 2015, S. 23 f. Schinko beschränkt sich bei Bezügen zum späten 19. Jahrhundert auf entsprechende Positionen und Handlungsweisen des „Wiener Musikerbundes“.

815 Nur wenige Monate nach der Gründung des OeUMV reichte beispielsweise der „Erste internationale mährisch-schlesische Musikerverein in Witkowitz“ beim „Hohen Abgeordnetenhaus“ eine Petition ein, wonach zum „Schutze des Berufsstands“ auch dafür zu sorgen sei, dass „die Orgeldreher, Aristonspieler, dann solche herumziehende in dem Hofdecrete vom Jahre 1820 und Reg.-Decrete vom 12. Juni 1821, Z. 26461 benannten Bettelmusikanten, und solche welche aus Noten correct zu spielen unfähig sind, zu

von mehreren: Allein schon angesichts der geographischen Expansion des Verbands und der damit verbundenen musizierpraktischen Diversifizierung lässt sich eine solche Fixierung nicht ohne Weiteres aufrechterhalten.

5.2 Der musikpraktischen Diversität in Wien auf der Spur

Auch für Wien selbst erstreckte sich das Organisationsinteresse des „Musikerbunds“ und der „Musikergenossenschaft“ in den frühen 1890er Jahren auf eine Vielzahl von Musizier- und Ensembleformen. Ablesbar ist dies etwa an einer zu Beginn des Jahres 1893 in mehreren Ausgaben der OeMZ veröffentlichten Artikelserie mit dem Titel „Zur Lage der Musiker Wiens“. Darin findet sich eine ausführliche Erörterung jeweiliger Arbeitsbedingungen in verschiedenen (und bis heute weitgehend unerforschten⁸¹⁶) Musizierfeldern. Die Serie betrachtete zunächst Wiens „Theatermusiker“⁸¹⁷ und widmete sich anschließend den „Capellenmusikern“⁸¹⁸, den „Musikern der ambulanten Capellen“⁸¹⁹ sowie den in „Terzetten und Quartetten“ spielenden⁸²⁰ und schließlich den „Musiklehrern“⁸²¹.

Allein schon von der Gruppe der „Theatermusiker“ vermittelte die OeMZ ein überaus heterogenes Bild. Den „wenigen bevorzugten Musiker[n], welche im Hofopernorchester eine hervorragende Stellung einnehmen und zugleich Mitglieder der Hofcapelle und Professoren am Conservatorium sind“, sowie den „Clavier- und Gesangprofessoren des Conservatoriums, die durch ihre Stellung an dieser Anstalt beim großen Publikum beglaubigt“ seien, stellte die Zeitung den übergroßen Rest der in Theaterorchestern engagierten Musiker_innen gegenüber. Auch diese unterteilte sie abermals nach deren Ensemblezugehörigkeit und hob hervor, dass mit dieser beträchtliche Unterschiede

dem Musikberufsstande nicht gezählt werden sollen, weil dieser Stand durch derartige Individuen in jeder Hinsicht geschädigt und herabgewürdigt wird [...]“ (OeMZ, IV/10, 16.5.1896, S. 54).

816 Vor allem was die musikalische Praxis von „Salonkapellen“ betrifft, ist eine umfassende Forschungslücke festzustellen. Die Literatur zum Thema erschöpft sich (soweit überblickbar) in Karl Kogler, *Das Salonorchester – Entstehung, Besetzung und Repertoire*, in: Paul Walter Fürst (Hrsg.), *Zur Situation der Musiker in Österreich. Referate der Musiksymposien im Schloß Schloßhof 1989–1993*, Wien 1994, S. 393–401, sowie einer etwas ausführlicheren Schilderung zu Geschichte, Besetzungsweisen und Repertoires von Salonkapellen bei Kaufmann, „Trommlerin“, S. 59–83. Ich darf an dieser Stelle außerdem auf ein diesbezügliches Forschungsvorhaben des Dirigenten Reto Parolari (1952–2019) hinweisen, der bereits umfangreiche Vorbereitungen dazu getätigt hatte und es in Kooperation mit dem Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung IMI/mdw umzusetzen gedachte; dazu kam es aufgrund seines plötzlichen Ablebens im Dezember 2019 jedoch leider nicht mehr.

817 OeMZ, I/1, 1.1.1893, S. 1 f. sowie I/2, 16.1.1893, S. 2.

818 OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 19 f.

819 OeMZ, I/ 9, 1.5.1893, S. 37.

820 OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 41.

821 OeMZ, I/12, 16.6.1893, S. 49.

bezüglich des Einkommens und der Arbeitsbedingungen (Anstellungsumfang, Probenhäufigkeit, Arbeitszeiten etc.) einhergingen. Diese Erhebung erlaubt somit einen Überblick über die nach Arbeitsbedingungen und Einkommensverhältnissen gegliederte Hierarchie innerhalb der großen Gruppe der Wiener „Theatermusiker“.⁸²² An deren Spitze standen mit großem Abstand die 108 Mitglieder des Hofopernorchesters, die nicht nur über eine feste Anstellung, sondern auch über ein jährliches Grundgehalt von zumindest 600 fl. (das bis auf 1600 fl. anwachsen konnte) verfügten (Zulagen und Zusatzverdienste, die den Hofopernmusikern durch ihre zusätzliche Tätigkeit im Verein der Philharmoniker erwachsen, sind darin noch nicht berücksichtigt⁸²³). Ihnen folgten die Orchestermmitglieder des Hofburgtheaters, auch wenn deren Einkommenssituation bereits deutlich ungünstiger war: Die 27 fest engagierten sowie weitere sechs nur provisorisch angestellte Musiker erhielten Monatsgagen zwischen 40 bis 50 fl., was bei einer zwölfmonatigen Anstellung ein Mindestgehalt von 480 fl. ergeben würde. Ob die Vergütung während der Sommermonate aufrechterblieb, geht aus dem Artikel nicht hervor. Die OeMZ machte jedoch geltend, die Einkommenssituation der Burgtheatermusiker erfordere einen zusätzlichen „Erwerb außerhalb des Theaters“, der durch die Probenarbeit jedoch erschwert werde, weil „viele der besten Tagesstunden“ im Theater zugebracht werden müssten – unter Hinzufügung einer polemischen Schilderung der Theatermusikerexistenz: dies manchmal nur um ein „vom Inspicienten gegebene[s] Zeichen zu einem Hornruf, Trompetensignal oder einer kurzen Tanzmusik abzuwarten“, wodurch die Orchestermmitglieder „durch eine derartige Probe an Lectionen oft mehr“ versäumten, als sie „für den ganzen Tag an Gage“ bezögen. Dennoch lag der Verdienst in allen anderen Wiener Theaterorchestern zumeist unterhalb dieses Niveaus. Bei diesen identifizierte die OeMZ eine beträchtliche Spannweite der Monatsgagen: Bei besser bezahlenden Instituten wie dem „Theater an der Wien“ betrugen sie zwischen 40 fl. und 70 fl., während sie bei schlechter entlohnenden wie dem „Theater in der Josefstadt“ bei 22 fl. bis 43 fl., und beim „Rudolfsheimer Volkstheater“ sogar bei nur 15 fl. lagen.⁸²⁴ Fallweise kamen im Artikel der OeMZ außer der Bezahlung weitere Kriterien wie etwa die Probenhäufigkeit⁸²⁵ oder die Veranstaltungsdauer⁸²⁶ hinzu, an denen die Qualität der Arbeitsbedingungen von „Theatermusikern“ bewertet

822 Die Einkommensverhältnisse werden hier nur immanent, das heißt nicht in Bezug zu anderen Berufsgruppen betrachtet; für eine genauere sozioökonomische Bestimmung von Musiker_innen im späten 19. Jahrhundert lieferte diese Artikelserie jedoch eine hilfreiche Datensammlung.

823 OeMZ, I/1, 1.1.1893, S. 2.

824 OeMZ, I/2, 16.1.1893, S. 2.

825 So wurde etwa moniert, dass die Orchestermmitglieder im „Theater in der Josefstadt“ viele Proben für die „Kinderkomödien, die in den Nachmittagsvorstellungen gegeben werden“, zu absolvieren hätten.

826 An den Arbeitsbedingungen der 15 Musiker_innen in „Danzers Orpheum“ etwa wurde kritisiert, diese hätten „von ¾8 Uhr bis ½12 Uhr ohne Unterbrechung zu spielen“. Ähnlich ergehe es außerdem den 28 Orchestermmitgliedern des „Etablissement Ronacher“, die ab 20 Uhr „oft auch bis 12, ¼1 und ½1 Uhr“ zu spielen hätten.

wurde. Mitunter wurden diese auch als „Etablissements-Musiker“ bezeichnet und wiesen bezüglich ihrer Tätigkeit starke Ähnlichkeiten mit den in der Artikelserie ebenfalls thematisierten „Capellenmusikern“ auf. Worin sich diese von den „Theatermusikern“ jedoch grundlegend unterschieden, war deren Entlohnungsform. Offenbar entrichtete einzig die Kapelle von Eduard Strauss ihren festen Mitgliedern Monatsgagen (zwischen 30 und 65 fl.), während die Gagen aller anderen „Capellenmusiker“ der OeMZ zufolge nach Tagessätzen berechnet wurden. In deren Artikelserie wurden die „Capellen“ in zwei Gruppen unterteilt: in jene, die „aus ständigen Mitgliedern“ bestanden und täglich „an ständigen Orten concertiren“, sowie in jene, die „nur an einigen Tagen der Woche oder nur während bestimmter Jahreszeiten, z. B. in Garten-Etablissements nur im Sommer“ über „ständige Concertlocale“ verfügten.⁸²⁷ Unter „Capellen“ wurden klein besetzte Salonensembles mit fünf bis acht Mitgliedern verstanden, die üblicherweise mit Prim- und Obligat-Violine, Bass, Harmonium und Klavier besetzt waren, während Primviolinisten auch doppelt vertreten sein konnten und einige Ensembles außerdem über eine Flöte und/oder ein Violoncello verfügten.⁸²⁸ Bei der Mehrzahl der erwähnten „ständigen“ Kapellen handelte es sich um Damenkapellen: Die im „Concertsaal“ des sich in der Inneren Stadt befindenden „Eldorado“ konzertierende „Damencapelle G. Richter (II. Abtheilung)“⁸²⁹ zahlte mit 2,5 bis 3 fl. die mit Abstand höchsten Gagen, während die gleichzeitig im dortigen „Ballsaal“ spielende „Saloncapelle“ des Kapellmeisters Eduard Prokop nur 1,5 fl. vergütete, was jedoch von der „Damencapelle Raab“ im Wiedener „Café Hamburg“ (mit 1 bis 1,1 fl.) und von der „Damencapelle Perik“ im an der Wienstraße (heute: Rechte Wienzeile) gelegenen „Café Herculanium“ (mit 1,4 bis 1,6 fl.) teilweise noch unterboten wurde. Die Dienstzeit hingegen war bei fast allen der sieben aufgeführten „ständigen“ Kapellen⁸³⁰ dieselbe: Sie dauerte in der Regel von 22 Uhr bis 1.30 Uhr.⁸³¹ Demgegenüber hatten Mitglieder nicht täglich spielender Kapellen meistens etwas kürzere Dienstzeiten (die in der Regel allerdings schon am späteren Nachmittag begannen), dafür war deren Bezahlung häufig nicht nach festen Sätzen geregelt. So nannte die OeMZ zwei Ensembles,⁸³² deren Mitglieder keine feste Gagen erhielten, sondern von „„Aufgeld“ und Sammeln unter den Gästen“ lebten.⁸³³ Doch auch diese Musiker_innen waren allein schon aufgrund ihrer festen Zugehörigkeit zu einem

827 OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 19.

828 Zur jeweiligen Besetzung der einzelnen Kapellen vgl. OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 19.

829 Die „I. Abtheilung“ dieser Damenkapelle spielte während des Sommers in der „Prater-Restaurations Prohaska“ und war im Winter auf Tournee, vgl. OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 20.

830 Außer den genannten behandelte die OeMZ folgende weitere Kapellen: „Saloncapelle Wilhelm Fischer“ im „Café Alhambra (Taborstraße)“, die „Damencapelle A. Argauer“ im „Café Austria (Hernals)“ sowie die „Damencapelle Fekete“ im „Türkischen Café (Währing)“.

831 OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 19.

832 Die als achtköpfige „Hauscapelle“ des „Stahlener“ in Hernals beschriebene „Capelle Wächter“ sowie die aus fünf Musikern bestehende „Hauscapelle“ in „Weigl's Dreherpark“ namens „Gründl u. Steinbrenner“.

833 OeMZ, I/5, 1.3.1893, S. 20.

regelmäßig auftretenden Ensemble gegenüber dem großen Rest der Musiker_innen privilegiert. Die allermeisten von ihnen mussten sich nämlich mit kurzzeitigen Engagements in „ambulanten Capellen“ zufriedengeben. Der OeMZ zufolge betraf dies den „weitaus größte[n] Theil aller Wiener Musiker“, den die Zeitung mit „gewiß einige[n] Tausende[n]“ bezifferte.⁸³⁴ Vor allem aufgrund der Konkurrenz durch Militärkapellen (vgl. Kap. 7) galten Musiker_innen in solchen „ambulanten“ Zivilkapellen bereits als gut beschäftigt, wenn sie „wenigstens jede Woche einmal“ spielten. Die „Ausübung der Musik“, so die OeMZ, sei „in den selbstständigen Civilcapellen“ wegen der gestiegenen Präsenz von Militärkapellen „immer mehr eine gelegentliche Nebenbeschäftigung“ geworden. Hinzu komme, dass sich für die Musikausübung „die verschiedensten Berufszweige herandrängten“, sodass die „Berufsmusiker“ von den „kärghlichen Verdiensten, welche die Militärkapellen übrig lassen“, erst recht nicht mehr leben könnten. In noch stärkerem Maße gelte dies für die „kleine Musik“ bzw. das „kleine Spiel“, womit in Wirtshäusern aufspielende „Terzette“ und „Quartette“ gemeint waren. Auch für diese bedeute die „Ueberzahl der Nichtskönnenden, vulgo ‚Katzeng’secht‘ erzeugenden Musikanten“ eine „denkbar schmutzigste Concurrnz“.⁸³⁵ Damit meinte die OeMZ in erster Linie die Gruppe der „Volkssänger“ (die tatsächlich von „Nichtfachmusikern“ geprägt war⁸³⁶). Um „Musik Musik“ bleiben zu lassen, dürfe zu dieser kein „Tanz“ gesungen werden: „Mein diamantenes Wean‘, Mein goldenes Wean‘ etc., und wie alle diese textlich meist sinnlosen Lieder, in denen stets nur Wien verherrlicht wird, heißen mögen“, seien samt und sonders abzulehnen, da mit „diesem ewig gelobhudelten Wien“ für wirkliche „Musiker“ doch bloß „immer mehr Hunger“ verbunden sei, „ohne Aussicht, ihn stillen zu können.“⁸³⁷ Die OeMZ forderte damit zwar ausdrücklich eine Begrenzung der Befugnis zur Musikausübung, die sie obendrein an musikalischen Inhalten festmachte. Allerdings spricht vieles dafür, dass es ihr dabei weniger um eine ästhetische, sondern vielmehr um eine soziale Bewertung der „Volksmusik“ und der sie ausübenden Musiker ging, die in den Augen der Zeitung für eine veraltete Musiziertradition standen. Denn die Musiker_innenorganisation hatte sich nicht immer schon gegen dieses Musiziergenre ausgesprochen: In den Gründungsversammlungen des „Wiener Musikerbundes“ der frühen 1870er Jahre waren, von der Presse ausdrücklich erwähnt, auch „Volkssänger“

834 OeMZ, I/9, 1.5.1893, S. 37.

835 OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 41.

836 Vgl. Ernst Weber, Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied, in: Elisabeth Theresia Fritz/Helmut Kretschmer (Hrsg.), Wien, Musikgeschichte. 1. Teil: Volkslied und Wienerlied, Berlin u. a. 2005 (= Geschichte der Stadt Wien 6), S. 149–456, hier S. 173. Mit Weber kann geltend gemacht werden, dass dies schon daran erkennbar ist, dass „Volkssänger“ die von ihnen hauptberuflich praktizierten Gewerbe in ihre Künstlernamen einscrieben: Beispiele dafür sind etwa „Farbenmacher Friedl“ (Friedrich Agendaux) oder „Handschuhmacher Carl“ (Carl Grimberger).

837 OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 41.

anwesend gewesen (vgl. Kap. 2). Zwanzig Jahre später jedoch waren es die „Capellenmusiker“, die den Unterhaltungsmusikbetrieb in seiner modernisierten Form verkörperten (wodurch sich auch der starke organisatorische Fokus auf diese erklären lässt). Mit der „Vermittlung von bodenständiger Volkstümlichkeit“ der „Volkssänger“ (so der Historiker Klaus Hödl) hatte diese moderne Unterhaltungsmusik allerdings nichts mehr zu tun.⁸³⁸ Hödl zufolge wurde die traditionelle Volksmusik von der modernen Variété-Unterhaltung in Wien allmählich verdrängt und es deutet vieles darauf hin, dass auch die Musiker_innenorganisation an diesem Verdrängungs- bzw. Ablösungsprozess ihren Anteil hatte.

Umso mehr war die OeMZ darum bemüht, zwischen zwei Formen eines musiktätigen ‚Proletariats‘ zu differenzieren. Sie schrieb gegen Leute an, welche „die Woche hindurch in Werkstätten“ arbeiteten und „sich Sonntags einen Jux daraus machen, als Musiker zu fungieren, die daher mit jedem Verdienst zufrieden sind“, und gab zu bedenken, dass dadurch vor allem die „Berufsmusiker“ geschädigt würden. Diese müssten sich dann ihrerseits „in Werkstätten verdingen“, um ihre Familien zu ernähren, doch allzu oft seien sie „zu einem Gewerbe nicht geeignet“, weshalb sie dennoch „von der Musik leben müssen“. Sie seien deshalb häufig dazu gezwungen, „winden“, also „in die Haushöfe musiciren“ zu gehen, denn die „armen, darbenden Kinder zwingen so Manchen mit thränenfeuchten Augen zu einer Thätigkeit, die nicht viel mehr als ein Bettel ist“. Die Anzahl der „windenden“ Musiker“ sei aber „eine größere, als man sich für gewöhnlich vorstellt“. Und diese Feststellung verband die OeMZ mit dem Appell an „alle Musiker“, sie mögen „bei Zeiten zusammenzutreten zu einer Verbesserung ihrer Lage“.⁸³⁹ Es war somit weniger die musikalische Tätigkeit als solche, die darüber bestimmte, ob sie der „Musikerbund“ als unterstützungs- bzw. organisationswürdig einstufte. Vielmehr bemaß sich die Unterscheidung an den diese Tätigkeiten ausübenden Musiker_innen selbst. Insofern stellte musikpraktische Diversität als solche innerhalb der Musiker_innenorganisation seit jeher eine institutionelle Normalität dar, die nach der Konstituierung des OeUMV 1896 und dessen Ausdehnung in verschiedene Regionen der Monarchie noch vielgestaltiger wurde.

5.3 Organisierte musikpraktische Diversität jenseits der Metropolen: Kur-, Berg- und Werkskapellen

Zu den wichtigsten im Verband repräsentierten Ensemblearten und Musizierformen gehörten neben den Theaterorchestern die Berg- und Werkskapellen sowie die Kuror-

838 Hödl, Wienerlied, S. 114. Für das Verhältnis der Volkssänger zum modernen Unterhaltungsbetrieb vgl. Hödl, Wienerlied, S. 113–118.

839 OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 41.

chester.⁸⁴⁰ Dass diese in Verbandsversammlungen und in der OeMZ dementsprechend häufig und detailliert besprochen und beschrieben wurden, soll hier nicht ungenutzt bleiben: Es bietet sich dadurch eine gute Möglichkeit, diese bisher kaum erforschten Ensembles ins historiographische Blickfeld zu rücken. Freilich lassen die folgenden diesbezüglichen Skizzen, in kurzen Strichen angefertigt und in erster Linie auf die Arbeitsbedingungen bei diesen Ensembledtypen fokussiert, noch keine stichhaltige Bewertung ihrer allgemeinen musikgeschichtlichen Position und Bedeutung zu. Doch dies wird hier auch gar nicht beabsichtigt. Vielmehr soll es darum gehen, an einer Kontrastierung der Arbeit von Musiker_innen in den drei von deutlichen Unterschieden geprägten Ensembledtypen (Theater-, Werks- und Kurorchester) einen besseren Überblick über die im OeUMV repräsentierte musikpraktische Vielfalt zu gewinnen und zugleich danach zu fragen, ob und inwiefern diese durch den organisatorischen Zugriff des Verbands einer Veränderung, wenn nicht sogar einer Vereinheitlichung preisgegeben war.

Kurmusik

Obwohl Kurkapellen im 19. und frühen 20. Jahrhundert weitverbreitet waren, existieren bis heute kaum historische Darstellungen dieser Ensembles und ihrer überaus facettenreichen musikalischen Praktiken.⁸⁴¹ Doch Kurkapellen erfüllten für Musiker_innen

840 Eine Anmerkung zur Terminologie: Die Bezeichnung „Kapellen“ und „Orchester“ wird in den Quellen mehr oder weniger synonym verwendet, auch wenn größere Klangkörper kaum je als „Kapellen“ bezeichnet wurden. Aber gerade für Werks- und Kurensembles finden sich in der zeitgenössischen Verwendung beide Bezeichnungen gleichberechtigt wieder, was hier übernommen wird.

841 Im Rahmen eines im Wintersemester 2017/18 abgehaltenen Seminars am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw, das die Geschichte von Kurkapellen und der Kurmusik behandelte, erstellten die Studierenden Luise Adler und Benedikt Blaschek eine Bibliographie, auf die ich mich hier mit einem herzlichen Dankeschön stütze. Für monographische Annäherungen zum Thema, jedoch unter weitgehender Auslassung einer sozioökonomischen Perspektive, vgl. Kenneth Young, *Music's Great Days in the Spas and Watering-places*, London 1968; Ian Bradley, *Water music. Music making in the spas of Europe and North America*, Oxford 2010. Vgl. außerdem (in chronologischer Reihenfolge) Bruno Dworzak, *Das Bad Ischler Kurorchester: Von den Anfängen bis heute (1839–1981)*, Hausarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1982; Alexandra Hettergott, *Kurmusik und Operette – Stiefkinder des österreichischen Kulturbetriebes?*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 47/11 (1992), S. 673–676; Otto Walter Boehm, *Dreißig Jahre Bad Kissingen – Die Münchner Philharmoniker als Kurorchester*, in: Gabriele E. Meyer (Hrsg.), *100 Jahre Münchner Philharmoniker*, München 1994, S. 104–113; Viktor Wallner, *Das Kurorchester*, in: Otto Wolkerstorfer (Hrsg.), *Walzerseligkeit und Alltag: Baden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Ausstellung der Stadtgemeinde Baden), Baden 1999, S. 187–194; Renate Abram, *Meraner Symphonie: 150 Jahre Kurmusik*, Bozen 2009; Reto Parolari, *Die Vergessenen. Kurorchester in Deutschland*, in: *Das Orchester* 58/1 (2010), S. 10–13; Lucian Schiwietz, *Musik in schlesischen Bade- und Kurorten*, in: *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa* 20 (2012), S. 117–126.

eine Reihe von wichtigen Funktionen. Sie bildeten während der Sommermonate die Existenzgrundlage eines großen Teils der Musiker_innen. Und sie dienten als Ausbildungsstätten für den musikalischen Nachwuchs. In einem 1920 in der OeMZ publizierten Lebensrückblick des langjährigen OeUMV-Präsidenten Franz Frank etwa finden sich deutliche Hinweise darauf, dass dessen früheste musikpraktische Sozialisierung über die Arbeit in Kurkapellen stattgefunden hatte, bevor er erste „Winterengagements“ in Theaterorchestern (zunächst in Troppau/Opava, später im „Theater an der Wien“) erhielt.⁸⁴² Dementsprechend ausführlich erinnert sich Frank an seine jugendliche Tätigkeit in Kurkapellen und eröffnet damit überhaupt seinen Lebensrückblick: Er beginnt damit, dass der „Orchesterdirektor in Marburg a. d. Drau“, Johann Philipp, Franks damaligen Musiklehrer Kaspar Prochaska, Mitglied der Stadtkapelle in Troppau/Opava, fragt: „Haben Sie unter Ihren Schülern nicht einen, den ich nach Johannisbrunn als Flötist mitnehmen könnte?“ Frank war nach eigenem Bekunden gerade einmal 14,5 Jahre alt und erhielt im Juni 1870 sein erstes musikalisches Engagement, und zwar in der aus einem Sextett bestehenden Kurkapelle im schlesischen Johannisbrunn/Jánské Koupele. Keine zwei Jahre später war er während der Wintersaison bereits Mitglied der Stadtkapelle in Troppau/Opava, wo er „nach Bedarf als Flötist oder Violinspieler verwendet“ wurde, von wo er abermals weiterziehen und schließlich in Wien landen sollte. Kurkapellen dienten jungen Musiker_innen also nicht zuletzt auch als Ausbildungsorte, wo sie einerseits spielpraktische Fertigkeiten erwarben und andererseits wichtige Kontakte für ihre berufliche Zukunft knüpften, die unter Umständen in langfristige Engagements in Theater- oder Konzertorchestern mündeten.⁸⁴³ An Franz Franks Antwort auf die von ihm selbst aufgeworfene Frage, warum es nicht ratsam gewesen wäre, „eine angebotene Stelle für einen Kurort abzulehnen, in welchem einer der Wiener Orchesterdirektoren Kurkapellmeister“ gewesen sei (die Aussage galt seinem Engagement in Bad Vöslau 1879), wird dies deutlich: „Weil durch die Ablehnung das Winterengagement im Theater unsicher geworden wäre“, zumal auch „keine Auswahl unter den wenigen freien Stellen“ bestanden habe.⁸⁴⁴ Zumindest in größeren Kurorten dürften die Kontakte aber nicht nur über die Kapellmeister selbst, sondern ebenso über ältere Kollegen gelaufen sein, welche in städtischen Orchestern bereits über Winterstellen verfügten und jüngeren Kurmusikkollegen entsprechende Engagements vermitteln oder sie zumindest über solche informieren konnten.

Wie wichtig diese Ensembleform für Musiker_innen war, lässt sich aber auch daran ermessen, dass der OeUMV Vereinsgründungen von Anfang an ausdrücklich auch in „Curorten“ anstrebte.⁸⁴⁵ Und auch das verbandseigene Zentral-Stellenvermittlungsbüro

842 OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21.

843 Vgl. auch Bradley, *Water Music*, S. 11 f.

844 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 30.

845 OeMZ, V/5, 1.3.1897, S. 27.

bemühte sich emsig – und auch äußerst erfolgreich – um Kooperationen mit Kurstädten (vgl. auch Kap. 6): 1903 konnte dessen Leiter den Verbandsdelegierten gegenüber feststellen, es seien inzwischen „fast alle Kurorte durch unsere Stellenvermittlung besorgt.“⁸⁴⁶ Auch seine Bekanntgabe, er werde sich gemeinsam mit dem Präsidium um monarchieweite Gagenregulierungen in Kurorten bemühen⁸⁴⁷ (das Präsidium bezeichnete diesen Vorgang später als „Kurmusikreform“⁸⁴⁸), verweist auf das lebhafte Interesse des OeUMV an diesen Ensembles und der von ihnen gepflegten Musizierpraxis. Im Fokus standen dabei in erster Linie die Arbeitsbedingungen, deren Beschreibungen historiographisch aussagekräftige Rückschlüsse auf die spezifische Tätigkeit von Kurmusiker_innen zulassen. Ein Dokument aus Karlsbad/Karlovy Vary, und damit aus jener Kurstadt, in der sich bald einer der wichtigsten und größten Vereine des OeUMV herausbilden sollte, gibt über die Tätigkeiten von Kurmusiker_innen umfassend Auskunft. Konkret handelt es sich um einen Arbeitsvertrag, der 1894 zwischen der Stadtgemeinde Karlsbad/Karlovy Vary und dem dortigen Musikdirektor August Labitzky (1832–1903) abgeschlossen wurde. Dieser Vertrag enthält unter anderem auch eine detaillierte Beschreibung der Tätigkeiten der Musiker_innen.⁸⁴⁹ Demnach verfügte die dortige Kurmusik über ein zweigliedriges Orchester, dessen beide Teile häufig gleichzeitig an unterschiedlichen Orten aufspielten. Die Arbeitseinsätze der Musiker_innen bestanden im täglichen Musizieren „von 6–8 Uhr Morgens mit getheiltem Orchester in der Colonnade des Sprudels und des Mühlbrunnens“ sowie in Auftritten an drei Tagen pro Woche „von 4–6 Uhr Nachmittags“ mit dem ganzen Orchester. Hinzu kamen Konzerte „an den vom Stadtverordneten-Kollegium zu bezeichnenden Orten oder Lokalitäten“. Zudem war es dem Direktor gestattet, die Orchestermitglieder in Absprache mit dem örtlichen Regens Chori zur musikalischen Mitwirkung bei kirchlichen Anlässen zu verpflichten. Und außerdem stellte die Kurkapelle auch das Theaterorchester. Kapellmeister Labitzky war ferner dazu verpflichtet, mit der „einen Hälfte des Orchesters“ auch „während der sogenannten Wintermonate“, das heißt von Oktober bis April „in Karlsbad zu verbleiben“ und „in der vom Stadtrathe, beziehungsweise Stadtverordneten-Kollegium zu bestimmenden Weise Produktionen abzuhalten“. Diese vielfältigen und für die Musiker_innen insgesamt äußerst strapaziösen Dienste wurden relativ gut bezahlt, wie überlieferte Zahlen für das (über ganzjährige Engagements verfügende) „Winterorchester“ belegen: In der ersten Gehaltsklasse eingestufte Musiker_innen erhielten um 1894 monatlich 67,5 fl., jene der zweiten Klasse immerhin noch 57 fl. Vergleicht man diese Zahlen mit den oben aufgeführten Gagen fest engagierter Musiker_innen in Wien, und insbesondere in Wiener Theatern, lag der Verdienst von

846 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI.

847 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XVI. Konkret nannte Höllering Ischl, Gmunden und Mödling, während auch Vöslau bereits schriftlich zugesichert habe, einen Gagentarif einzuführen.

848 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 32.

849 Státní okresní archiv Karlovy Vary, Kar. 2178, Inv. 5878, Sign. K 7/1.

Mitgliedern des Kurorchesters um einiges höher (wenngleich die jeweilige örtliche Kaufkraft und weitere Faktoren in eine detaillierte vergleichende Einkommensanalyse miteinbezogen werden müssten).

Allerdings dürfen die Anstellungs- und Arbeitsbedingungen Karlsbad/Karlovy Vary nicht als repräsentativ für die Tätigkeit in Kurkapellen insgesamt aufgefasst werden. Sowohl was die Gagenhöhe und die Entlohnungsweise als auch die konkrete Musizierfähigkeit selbst betraf, existierten vielerorts andere (und härtere) Gebräuche, insbesondere bei Engagements, die jeweils nur einen Sommer lang dauerten. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein beruhte das Einkommen vieler Kurmusiker_innen der OeMZ zufolge häufig hauptsächlich auf „Musikbeiträgen“ von Kurgästen.⁸⁵⁰ Damit verbunden war die (in der – spärlich existierenden – Forschungsliteratur über Kurmusik nicht erwähnte, offenbar aber weitverbreitete) Musizierpraxis des Spielens von „Ständchen“. Gegen diese wandte sich der OeUMV besonders akzentuiert, und zwar in erster Linie deshalb, weil sie „das Ansehen unseres Standes tief, sehr tief herabsetzt, weit mehr, als dies der Musiker vermeint.“⁸⁵¹ Indem sich der OeUMV lautstark gegen diese Form des Musizierens wandte, dokumentierte er sie aber auch – zum Glück für die Historiographie, der die hier nur sehr cursorisch und verknüpft skizzierten Beobachtungen und Überlegungen einen produktiven Ausgangspunkt für weiterführende Erörterungen des Kurmusikwesens bieten können.

Die konkrete Gestaltung des „Ständchenspielens“ – als einer Musizierform, die in verschiedener Hinsicht als Gegenstück zu prestigeträchtigen, publikumswirksamen Veranstaltungen wie etwa Promenadenkonzerten betrachtet werden kann⁸⁵² – konnte auf verschiedene Weise ausfallen. Der Erinnerung des langjährigen OeUMV-Präsidenten (und prononciertesten verbandsinternen „Ständchen“-Kritikers) Franz Frank von 1920 zufolge waren es vor allem „Ankunft- und Abschiedsständchen bei den ankommenden und abreisenden Kurgästen“ gewesen, die Musikern das Haupteinkommen beschert hätten – bevor der OeUMV diesbezüglich aktiv geworden sei.⁸⁵³ Von einer anderen Form des „Ständchenspielens“ berichtete die OeMZ im Sommer 1902 mit Blick auf das Kurorchester in Bad Ischl.⁸⁵⁴ Dort würden „alljährlich“ zwei Orchestermitglieder mit der Aufgabe betraut, „von Haus zu Haus zu gehen und anzufragen, ob ein ‚Ständchen‘ gewünscht“ werde – für die OeMZ ein „bettelhafte[s] Anerbieten“. Machten die Gäste davon Gebrauch, so stelle sich „die ganze Capelle (25 Mann)“ vor das Haus des „Bestellers“, woraufhin „um einen äußerst geringen Betrag ein Programm“ heruntergespielt werde.

850 OeMZ, X/33, 15.8.1902, S. 129.

851 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. 105 f.

852 Für eine zeitgenössische Darstellung der Präsenz von Musik in Kurorten vgl. etwa den Musikpublizisten und Schriftsteller Richard Specht (1870–1932) in der OeMZ XVIII/34, 20.8.1910, S. 253 f.

853 OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21.

854 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. 105 f.

Die Kapelle agiere damit „ähnlich einem Werkelmann [svw. Drehorgelspieler, F. T.]“, wobei „Geigenkästen und Cylinderhüte [...] als Notenpulte“ herhalten müssten.⁸⁵⁵

Nicht musikpraktische oder sogar musikästhetische Aspekte waren es, auf die sich die Kritik des OeUMV an der „Ständchen“-Praxis richtete, sondern soziale bzw. die Sorge um das Sozialprestige betreffende. Ein Musiker werde „gerade nach der Art seiner musikalischen Berufsausübung beurtheilt“, so die OeMZ: Dieselbe Person werde „als Künstler geschätzt“, wenn sie Mitglied eines anerkannten Orchesters sei, wie sie als „Musikant“, ja sogar als „Gassenmusikant“ geschmäht werde, wenn sie „solchen unseres Standes unwürdigen und verletzenden Nebenverdienst“ mitmache. Und ähnlich wie oben im Zusammenhang mit der Ausübung von „Volksmusik“ bereits erwähnt, lässt sich auch hier eine (nun explizit geäußerte) mit musikalischen Werturteilen verknüpfte Gegenüberstellung von „veralteter“ und „moderner“ Musikpraxis beobachten: Solcherart „veraltete Sitten“ seien von Musikern „heutzutage“ nicht mehr zu bedienen, da sich „solcher Zopf“ nicht „mit den heutigen künstlerischen Anforderungen und dem Selbstbewußtsein eines anständigen Musikers“ vertrage.⁸⁵⁶ Dazu passt, dass sich Franz Frank noch 1920 daran erinnern wird, dass es die „älteren Musiker“ gewesen seien, die „zum Teil gegen die Beseitigung der Ständchen protestiert“ hätten, worauf „im Interesse unseres Standesansehens“ bei der von der Delegiertenversammlung 1903 beschlossenen „Kurmusikreform“ jedoch keine Rücksicht habe genommen werden können.⁸⁵⁷

Dass ein Musiker „nach der Art seiner musikalischen Berufsausübung beurtheilt“ werde, hob die OeMZ womöglich auch aus Sorge vor dem „Standesansehen“ beim Kurpublikum so pointiert hervor. Zwischen dem Winter- und dem Sommerpublikum der Musiker_innen dürften durchaus Überschneidungen existiert haben, zumal Kurorte für die Sommermonate nicht nur einzelne Musiker_innen engagierten, sondern mitunter auch ganze Orchester.⁸⁵⁸ Viele Kurgäste dürften die in den Kurorten tätigen

855 Diese Praxis des „Ständchenspiels“ in Bad Ischl bestätigt sich auch mit einem Blick auf Erinnerungsliteratur von Kurgästen. Vgl. etwa Alfred Freiherr v. Gerger, Vom alten Ischl. Stimmungen und Erinnerungen, in: Neue Freie Presse, 15.8.1907, S. 1–4, wo erwähnt wird, dass „[j]edem Ankömmling [...] einige Tage nach seiner Ankunft von der Kurmusik ein Ständchen gebracht“ worden sei (S. 2).

856 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. 106.

857 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 32. Zu dieser „Reform“, die in erster Linie der Vereinheitlichung der Tarifsätze in Kurkapellen galt, vgl. auch Kap. 8.

858 So etwa das Wiener Concertvereins-Orchester, von dem 40 Mitglieder ab 1902 zwischen 1. Mai und 15. Oktober zunächst die Kurmusik in Baden b. Wien besorgten (Jahres-Bericht des Wiener Konzert-Vereines über das dritte Vereinsjahr 1902/1903, Wien 1903, S. 8), und dann 1906 bis 1908 den über Sommer gesamthaft als Kurorchester nach Bad Kissingen (Bayern) engagiert wurden (OeMZ, XIII/4, 27.1.1905, S. 18), wo es „außer den täglichen Promenade-Konzerten“ jeweils auch „zwanzig Sinfonie-Konzerte“ spielte (Jahres-Bericht des Wiener Konzert-Vereines über das achte Vereinsjahr 1907/1908, Wien 1909, S. 8). Das vermutlich berühmteste Orchester, das in jener Zeit des Sommers als Kurorchester wirkte, war das „Berliner Philharmonische Orchester“; von 1885 bis 1910 bildeten die zumeist zweimal täglich abgehaltenen Konzerte zwischen Juni und September rein quantitativ betrachtet den weitaus größten Teil des gesamten jährlichen Konzertvolumens des Orchesters, vgl. Fritz Trümpl, Politisierte

Musiker_innen, wenn auch nicht unbedingt persönlich so womöglich als Angehörige jeweiliger Klangkollektive bereits von zu Hause her gekannt haben. Durch den Anschluss vieler Kurstädte an das Eisenbahnnetz (was etwa für Karlsbad/Karlovy Vary bereits in den 1870er Jahren der Fall war) dürfte sich dies allerdings nach und nach geändert haben: Reisen wurde günstiger, womit nicht nur eine zahlenmäßige Zunahme des Kurpublikums, sondern auch eine Verbreiterung von dessen sozialer Struktur einherging.⁸⁵⁹ Möglicherweise lag darin auch einer der Gründe für die ambivalente Bewertung des Kurpublikums durch die OeMZ: Einmal machte sie, den „Wert“ der Kurmusik hervorhebend, geltend, Kurgäste würden „bei sonst gleichartigen Kurorten denjenigen Ort bevorzugen, welcher sich die bessere Kurmusik“ leiste,⁸⁶⁰ ein andermal beargwöhnte sie hingegen, das Kurpublikum (in diesem Fall jenes von Vöslau) neige dazu, Symphoniekonzerten „gegen Entrée“ fernzubleiben, um sich dann am nächsten Tag für herkömmliche kostenlose Konzerte wieder zahlreich einzufinden.⁸⁶¹ Dass diesem Verhalten nicht unbedingt nur das Eintrittsentgelt, sondern womöglich auch der musikalische Geschmack des Publikums zugrunde lag, legt eine Darstellung aus unternehmerischer Perspektive nahe: 1896 beklagte ein Hotelier in Karlsbad/Karlovy Vary gegenüber dem dortigen Stadtrat, Konzerte mit „fast ausnahmslos classische[r] Musik“ erfreuten sich zwar „weitaus über die Grenzen dieser Stadt eines Rufes, welcher den Interessen der Kurstadt Karlsbad nur förderlich“ sei, allerdings seien diese „nur bei dem geringsten Theile des Kurpublikums beliebt“, dessen „Geschmack [...] sich wohl lieber der leichteren Musik“ zuwende.⁸⁶²

Doch unabhängig vom musikalischen Publikumsgeschmack und damit zusammenhängenden musikpraktischen Erwägungen berührten Bemühungen um eine Verbesserung des Sozialprestiges der Musiker_innen auch deren äußere Erscheinung. Dies kommt etwa in den genau festgelegten – und ausschließlich auf Männer gemünzten – Kleidervorschriften in einer „Dienst-Ordnung der Karlsbader Kurkapelle“ von 1894 zum Ausdruck: Jedes Orchestermittglied habe „bei den Morgen- und Abend-Concerten in dunkler, bei den Nachmittags-Concerten in schwarzer Kleidung und schwarzer Halsbinde zu erscheinen, bei außergewöhnlichen Fällen oder festlichen Anlässen mit weißer Halsbinde“, wobei „[h]elle Ueberröcke, sowie farbige Halsbinden [...] nicht

Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 39.

859 Vgl. Mirjam Triendl-Zadoff, *Nächstes Jahr in Marienbad. Gegenwelten jüdischer Kulturen der Moderne*, Göttingen 2007, S. 12 f. Zu den alten Eliten gesellten sich im Zuge billiger werdender Reisemöglichkeiten nach großen Kurorten immer mehr auch Angehörige des mittleren und kleinen Bürgertums ebenso wie Arbeiter_innen und mittellose Kranke.

860 OeMZ, XVIII/37, 10.9.1910, S. 275.

861 OeMZ, VII, 17, 1.9.1899, S. 128.

862 Státní okresní archiv Karlovy Vary/AM Karlovy Vary, Kar. 2178, Inv. 5877, Sign. K 7.



Abbildung 2: Abendkonzert in Karlsbad – Heliogravüre nach einer Xylografie von Wilhelm Gause, 1895

© OeNB, Bildarchiv Austria

gestattet“ und bei den „Morgenconcerten [...] stets Cylinderhüte zu tragen“ seien.⁸⁶³ Bekleidung aber war um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, um es mit der Soziologin Anja Meyerrose auszudrücken, keineswegs eine unbedeutende Nebensache, sondern markierte die gesellschaftliche Stellung ihrer Träger.⁸⁶⁴ Es war, so wird auch an den Kleidervorschriften deutlich, eine bürgerliche Welt, in der sich die Musiker_innen in Kurorten bewegten. Doch aus Sorge um deren angemessenen Platz in dieser Welt wandte sich der OeUMV mitunter auch gegen Maßgaben der Kurverwaltung, wenn ihm diese nicht mehr zeitgemäß erschienen. So etwa 1913 in Form eines Protests gegen eine neu eingeführte „Verordnung des Franzensbader Stadtrates“. Diese schrieb den Kurmusikern vor, „bei allen Vorführungen in Schwarz und mit Zylinderhut zu erscheinen“, doch nach Auffassung des Verbandspräsidiums handelte es sich dabei um eine „längst veraltete Sitte des Zylindertragens“, weshalb es die Mitglieder der Kurkapelle ermunterte, „in entsprechender Weise“ dagegen zu protestieren.⁸⁶⁵ Das „Standesansehn“ von Musikern, so wird daran deutlich, bemaß sich nach Auffassung des OeUMV auch

⁸⁶³ Státní okresní archiv Karlovy Vary, Kar. 2178, Inv. 5878, Sign. K 7/1.

⁸⁶⁴ Meyerrose, Herren, S. 12.

⁸⁶⁵ OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. 207.

hinsichtlich von dessen äußerer Erscheinung nicht am Althergebrachten, sondern am Zeitgemäßen.

Berg- und Werksmusik

In gänzlich anderen musikpraktischen wie sozialen Sphären bewegten sich Mitglieder von Berg- und Werkskapellen, deren Existenz in enger Verknüpfung mit der durch die Wirtschaftskrise 1873 beförderten Verlagerung der Investitionstätigkeit in periphere Räume⁸⁶⁶ zu betrachten ist: Die dadurch angestoßene Ansiedlung „mechanischer Fabriksbetriebe“ in „peripherisierten Industrieregionen“ führte der Historikerin Andrea Komlosy zufolge zu einer neuen „Zentralisierung“ von Arbeitsplätzen.⁸⁶⁷ Davon blieben musikalische Betätigungsfelder nicht unberührt, was sich gerade auch in der Gründung von Werkskapellen ausdrückte (und für die Existenz bereits bestehender lokaler musikalischer Praktiken wie etwa der Kirchenmusik oder auch verschiedener Volksmusiktraditionen einschneidende Folgen gezeitigt haben dürfte; der Einfluss neuer Institutionen wie der Werkskapellen auf solche Musikpraktiken wäre noch eingehend zu untersuchen).



Abbildung 3: Eisenwerk Witkowitz, Gesamtansicht, 1908

© OeNB, Bildarchiv Austria

Im Folgenden sollen die wichtigsten Eigenheiten dieser Ensemblégattung skizziert werden – wenn auch ohne Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, denn allein schon die Anstellungsbedingungen und auch die Einkommensverhältnisse dieser Musikergruppe (der soweit erkennbar ausschließlich Männer angehörten) waren je nach Region

⁸⁶⁶ Komlosy, Grenze, S. 130.

⁸⁶⁷ Komlosy, Grenze, S. 112.

und auch einzelnen Industrierwerken von großen Unterschieden geprägt⁸⁶⁸. Da das Phänomen der Werksmusik bis heute so gut wie unerforscht ist, kann dabei zudem kaum auf Sekundärliteratur zurückgegriffen werden. Insofern blieb das 1982 erhobene Postulat des Musikwissenschaftlers Hanns-Werner Heister zur Notwendigkeit einer diesbezüglichen musikhistorischen Forschung bis heute unerfüllt: dass „keine künftige Musikgeschichte des 19. oder 20. Jahrhunderts von Rang“ um die Kenntnissnahme der Zusammenhänge zwischen Industrie(werken) und Musik herumkomme.⁸⁶⁹ Heister äußerte dies in einer Rezension des 1978 von Monica Steegmann herausgegebenen Sammelbandes mit Beiträgen zur Entwicklung von Werksorchestern und Fabrikschören,⁸⁷⁰ doch die Musikgeschichtsschreibung knüpfte bis heute nicht daran an.⁸⁷¹ Steegmanns Sammelband bildet somit nach wie vor das diesbezügliche Referenzwerk. Und aus diesem liefert insbesondere der Beitrag des Musiksoziologen Josef Eckhardt über in Industrierwerken tätige Berufsmusiker für die folgenden Ausführungen wichtige Orientierungspunkte und Reflexionsansätze.⁸⁷²

Diese Ausführungen – sie sind in ähnlicher Form inzwischen auch in eine weitere Publikation eingeflossen⁸⁷³ – sollen sich an einem Dokument entfalten, das ich im Zuge von Archivrecherchen in Tschechien entdeckte: an den um 1893 erlassenen Statuten⁸⁷⁴

868 Vgl. Josef Eckhardt, Berufsmusiker und Werksmusikpflege, in: Monica Steegmann (Hrsg.), Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester, Regensburg 1978, S. 61–84, hier S. 79.

869 Hanns-Werner Heister, Sozialgeschichte der Musik ohne System, Politik und Ästhetik? Zum Sammelband „Musik und Industrie“, in: Die Musikforschung 35 (1982), S. 266–277, hier S. 267.

870 Monica Steegmann (Hrsg.), Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester, Regensburg 1978.

871 Abgesehen von Manfred Blechschmidt, Fahrende Bergmusik aus dem Erzgebirge, Regensburg 1996, wird Berg- und Werksmusik zumeist im Zusammenhang mit Industriegeschichte (kurz) gestreift, vgl. etwa Horst Weckelmann, Musik als Ausgleich zur bergmännischen Arbeit – Preussag Werksorchester machte „Musik für Viele“, in: Der Anschnitt 64/2–3 (2012), S. 123–124; Außerdem existieren einige Chroniken von Werkskapellen, für Österreich vgl. etwa Gernot Fournier, 100 Jahre Werkskapelle Zeltweg: 1893–1993, Judenburg 1993; Hermann Strumbl, Musikverein – Werkskapelle Donawitz, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz 1986; Hannes Haider, Chronik der Werkskapelle Veitsch, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz 1995. – Für Überlegungen zur übergeordneten Funktion von Werkskapellen zur Entschärfung von Arbeitskonflikten durch Steigerung der Arbeitsmoral und Disziplin der Arbeiter_innen durch den Musikkonsum vgl. ferner Kraft, Artists, S. 513 f.

872 Eckhardt, Josef. Berufsmusiker und Werksmusikpflege, in: Monica Steegmann (Hrsg.), Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester, Regensburg 1978, S. 61–84.

873 Fritz Trümpi, Ironworks as Venues of Music Production: The Ostrava/Vitkovice Case from the 1890s to the 1910s, in: Dagmar Abfalter/Rosa Reitsamer (Hrsg.), Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present. Routledge: London/New York 2021, S. 23–36.

874 In den Statuten von 1893 ist in der Präambel erwähnt, dass die „seit 1. Mai 1874 bestehenden Musikstatuten außer Kraft“ gesetzt würden. Zudem findet sich der Hinweis, dass eine „gemeinschaftlich gegründete Musikkapelle“ auf 1862 zurückgehe. Ihre Musiker rekrutierte die Kapelle aus verschiedenen

der „gemeinsamen Musikkapelle der Ostrauer Gewerkschaften“⁸⁷⁵. Das Dokument ermöglicht eine detaillierte Beschreibung der Tätigkeiten und Arbeitsbedingungen in Werks- und Bergkapellen (so die Bezeichnung für Musikensembles der Grubenarbeiter). Und es ist als solches umso aussagekräftiger, als es eine Kapelle dokumentiert, die nicht nur im Dienst eines einzelnen Werks stand, sondern als kollektives Ensemble einen gewichtigen musikalischen Faktor für eine ganze Region darstellte.⁸⁷⁶ Und nicht zuletzt bildete dieses Ensemble bereits seit der Konstitution des OeUMV Ende 1895 auch eine der beiden zentralen organisatorischen Stützen des schon öfters erwähnten „[Ersten Internationalen] Musikervereins von Witkowitz/Vítkovice und Umgebung“⁸⁷⁷ – und damit eines Verbandsvereins, der die Entwicklungen des OeUMV maßgeblich mitprägte (vgl. auch Kap. 4).⁸⁷⁸

Werksbetrieben: Die Statuten zählten insgesamt sechs an der Kapelle beteiligte Werke auf (§ 1): „1. Die Gewerkschaft Str. Ex. Des Herrn Grafen Wilanek; 2. des Herrn Zwierzina; 3. des Herrn Fürsten Salm; 4. der K. F. Nordbahn; 5. der Kohlenbergbau-Gesellsch[af]t u[nd] Coaksanstalt; 6. der vereinigt[en]. Witkowitz Steinkohlegruben.“ Archiv Vítkovice, a. s. [Werksarchiv], Mappen-Nr. 2/14/K., Statuten der Werkskapelle.

875 Mit „Gewerkschaften“ sind hier Unternehmen bzw. Gesellschaften gemeint, die häufig auch als „Gewerke“ bezeichnet werden. Zur Terminologie vgl. Franz-J. Brüggemeier, Grubengold. Das Zeitalter der Kohle von 1750 bis heute, München 2018, S. 69.

876 Dabei dürfte sie überregional aufgetreten sein; so wies die Wiener Tagespresse etwa darauf hin, die Kapelle sei „auch den Wienern wohlbekannt“ (Illustriertes Wiener Extrablatt, 24.6.1902, S. 4).

877 Dieser Verein verfügte über zwei stellvertretende Obmänner, die je eine der beiden Vereinssektionen vertraten: Der eine war für Ostrau/Ostrava zuständig, der andere für Witkowitz/Vítkovice (OeMZ, IX, 34, 16.8.1901, S. 138). Dass der die Sektion Ostrau/Ostrava vertretende Josef Mazák aus den Reihen der Vereinigten Bergkapelle stammte, lässt sich daraus schließen, dass er 1903 als Obmann des „Bundes der Mitglieder der vereinigten Bergkapelle“ in Erscheinung trat (Zemský Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 1001, Sign. 427/1: Bund der Mitglieder der vereinigten Bergkapelle, Schreiben des „Bundes“ an das Polizeikommissariat in Ostrau/Ostrava, 22.2.1903). Die Gründung dieses „Bundes“ scheint das Resultat einer wechselhaften und schwierigen Beziehung zwischen den Mitgliedern der Kapelle und dem OeUMV gewesen zu sein. Diese gehörten zunächst dem Verbandsverein „Witkowitz“ an, doch schon 1901 sprach dessen Obmann von „bösen unsichtbaren Geistern“ und deren „Bundesgenossen“, welche die „Auflösung des Vereins herbeizuführen“ versucht hätten (OeMZ, IX/34, 16.8.1901, S. 138). Die Statuten des 1902 gegründeten „Bundes der Mitglieder der vereinigten Bergkapelle“ legen es nahe, dass sich dieser kurze Zeit später aus dem Verbandsgefüge herauslöste; inhaltlich sind die Statuten eindeutig nach dem Muster derjenigen der Verbandsvereine des OeUMV verfasst, aber eine Zugehörigkeit zu diesem wird nirgends erwähnt (vgl. Zemský Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 1001, Sign. 427/1: Bund der Mitglieder der vereinigten Bergkapelle).

878 Bei der zweiten Stütze handelte es sich um die Werkskapelle in Witkowitz/Vítkovice, von der während der Konstituierungsphase des Verbands die Gründung des Verbandsvereins ausging (OeMZ, III/11, 1.6.1895, S. 56) und die noch 1911 als dessen „Grundstock“ bezeichnet wurde (OeMZ, XIX/27, 8.7.1911, S. 219).

Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Fundort der Statuten der „gemeinsamen Musikkapelle“ zunächst reichlich verwirrend war: Ich habe sie bei Recherchen im Werksarchiv der Firma VÍTKOVICE s. a., einer Nachfolgesellschaft des Eisenwerks in Witkowitz/Vítkovice, entdeckt. Dort waren sie in

Die „gemeinsame Musikkapelle“ umfasste gemäß den Statuten 30 Musiker, welche den Reihen der „Bediensteten und Arbeiter der beteiligten Gewerkschaften entnommen“ waren. Jede von ihnen hatte dabei eine festgelegte Anzahl von Musikern einzubringen (Statuten, § 12), wobei die Auswahlverfahren, denen sich diese unterziehen mussten, leider nicht dokumentiert sind. Die Kapelle fand sowohl „im [A]llgemeinen“, als auch „für bergmännische Zwecke“ Verwendung. Bei etwaigen Einsätzen für „politische Agitationszwecke, nationale Demonstrationen oder andere ähnliche Fälle“ war zudem im Vorfeld eine „Musikerversammlung einzuberufen und zu befragen“ (§ 12). In erster Linie stand die Kapelle aber den Gewerkschaften und Bergbeamten für „Concerte“ und „Ballmusik“ zur Verfügung. Ihnen war es dabei auch gestattet, Gäste einzuladen „und ein Entrée zu erheben“ – woran deutlich wird, dass Gewerkschaften und deren Beamte in gewisser Weise auch auf eine über das Werk hinausreichende Funktion als (nebenberufliche) Musikunternehmer innehatten (zumal die Statuten selbst von ihnen diesbezüglich als „Unternehmer“ sprachen). Einschränkend wurde jedoch eine Veranstaltungshierarchie festgelegt. Demnach mussten für größere Veranstaltungen üblicherweise „wenigstens 5 Beamte die Musik verlangen“, während „für geschlossene Gesellschaft“ drei Beamte und für eine „Hausveranstaltung“ sogar einer allein „als Unternehmer“ genügten (§ 18).

Als Aufführungsorte der „Concerte und Unterhaltungen“ sahen die Statuten die „beseren anständigen Gast- und Privatlocalitäten“ vor. Doch auch bei öffentlichen Feiern trat die Kapelle gelegentlich in Erscheinung: Die Musikkapelle wurde für schlesische Feuerwehrfeste ebenso engagiert⁸⁷⁹ wie für niederösterreichische Landesschießen⁸⁸⁰. Und zumindest bei dieser Art von öffentlichen Veranstaltungen verstanden sich die Musiker auch als Angehörige und Repräsentanten „ihres“ Werks, was sie durch ihre Arbeitskleidung zum Ausdruck brachten: Offizielle Auftritte absolvierten sie „in kleidsamer Gewerkstracht“⁸⁸¹, worin sich auch ihre soziale Verortung zeigte (vgl. dazu auch die oben genannten Kleidervorschriften der Kurmusiker).

Auch die Orchesterzusammensetzung gestaltete sich anlassbezogen: Einmal traten die Musiker in der Formation einer „Harmonie“, d. h. als reines Bläserensemble auf,⁸⁸²

einer auf Deutsch beschrifteten Mappe „Statuten der Werkskapelle“ abgelegt. Mit der Werkskapelle von Witkowitz/Vitkovice ist die „Gemeinsame Kapelle“ jedoch nicht identisch, da das Eisenwerk mit ersterer über eine eigene Kapelle verfügte, die bereits 1881 gegründet worden war (vgl. die Berichte über das „30jährige Bestands-Jubiläum der Werkskapelle in Witkowitz“, OeMZ, XIX/27, 8.7.1911, S. 219 f. sowie XIX/31, 5.8.1911, S. 248).

879 Österreichische Verbands-Feuerwehr-Zeitung, XVIII/14, 20.7.1894 (Beilage), S. 31.

880 Das Vaterland, 3.9.1888, S. 2.

881 So die Zeitung „Das Vaterland“, 3.9.1888, S. 2, über einen Auftritt der „Ostrauer Bergcapelle“ beim niederösterreichischen Landesschießen von 1888.

882 So anlässlich eines Wohltätigkeitskonzerts in Hruschau/Hrušov zugunsten des „Schulkreuzervereins“, Neue Schlesische Zeitung, 21.10.1900, S. 4.

ein andermal als Streichorchester und häufig auch in großer Gesamtbesetzung.⁸⁸³ Was das Repertoire betrifft, wären (mit sehr viel Aufwand verbundene) Recherchen in Archiven sowie in lokalen und regionalen Zeitungen erst noch zu leisten. Über Programme der größeren „Productionen“ der Kapelle lässt sich aber auch so bereits einiges aussagen, vor allem im Falle symphonisch besetzter Aufführungen in Konzerthallen, die von der Tagespresse rezensiert wurden. So etwa in einem im April 1897 erschienenen „Concertbericht“ des „Mährisch-schlesischen Grenzboten“, der in der OeMZ wiedergegeben wurde und ein offenbar als Eigenveranstaltung abgehaltenes Konzert rezensierte, in dem die „trefflichen Leistungen der Bergcapelle“ gewürdigt wurden.⁸⁸⁴ Darin werden aufschlussreiche Koordinaten sichtbar, die für eine Repertoirestudie noch detaillierter zu betrachten wären. So der Ort: Das Konzert fand im „Deutschen Haus“ in Ostrau/Ostrava statt. Dann der Veranstaltungstyp: Die Aufführung fand als „Volkskonzert“ statt. Damit zusammenhängend enthält der Bericht auch Hinweise auf das Publikum: Die Bezeichnung „Volkskonzert“ sei durch den „massenhaften Besuch“ zwar gerechtfertigt gewesen, auch wenn es sich inhaltlich vielmehr um ein „Elite-Concert“ gehandelt habe, da die Kapelle auch „vor den schwierigsten [...] Werken“ nicht zurückgeschreckt sei. Und damit wird auch das gespielte Programm greifbar: Die Kapelle spielte Richard Wagners „Lied an den Abendstern“ (Tannhäuser), eine „Große Phantasie über Motive aus der Oper ‚Die Makkabäer‘ von Rubinstein“⁸⁸⁵ sowie die Ouvertüre zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn Bartholdy und außerdem einige „mehr volksthümliche Programmnummern“.

Einen deutlichen Kontrast zu Veranstaltungen wie diesen bildete die in den Statuten genannte „Beistellung der Leichenmusiken“, zu der die „gemeinsame Musikkapelle“ verpflichtet wurde. Nicht zuletzt manifestierte sich darin der Umstand, dass die Bergarbeit sowohl unfall- als auch krankheitsbedingt überdurchschnittlich lebensgefährlich war.⁸⁸⁶ Die näheren Ausführungen der Statuten zur Gestaltung der Leichenmusik beinhalten dabei interessante Hinweise auf die musikalische Repräsentation hierarchischer Verhältnisse, die in den Bergwerken vorherrschten.⁸⁸⁷ Zwar wurde die Leichenmusik für alle „zahlenden Beamten“ als „frei“ (d. h. kostenlos) festgelegt, und auch deren Familienmitglieder hatten Anspruch auf „eine niedrigere Taxa“. Die Position der verstorbenen

883 So 1901 im Rahmen einer „Jubelfeier des Männergesangsvereins in Mähr.-Ostrau“, zu der die Kapelle „sehr tüchtige, beifällig aufgenommene Orchestervorträge“ beigesteuert habe (Mährisches Tagblatt, 10.12.1901 [S. 5]).

884 Zit. in: OeMZ, V/8, 16.4.1897, S. 48.

885 Dabei dürfte es sich um ein Potpourri des auf Opernfantasien spezialisierten Komponisten Adolf Schreiner gehandelt haben, vgl. den (kurzen) biographischen Eintrag zu Schreiner in: Paul Frank/Wilhelm Altmann, Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst, Leipzig¹³ 1927, S. 358.

886 Zur erhöhten Lebensgefahr von Grubenarbeitern vgl. Brüggemeier, Grubengold, S. 122–133.

887 Zur Arbeitsorganisation und -hierarchie in Bergwerken vgl. Brüggemeier, Grubengold, S. 71–77.

Personen in der Werkhierarchie bestimmte jedoch den Umfang des Musikensembles. Für einen verstorbenen „Steiger“ (svw. oberster Aufseher im Bergwerk) wurden „16 Mann“ „beigestellt“, während die Kapelle für einen verstorbenen „Oberhauer“ immerhin noch aus zwölf Mitgliedern, für einen gewöhnlichen „Arbeiter“ jedoch nur aus acht Musikern bestand (§ 18).

Auch die Kapelle selbst war hierarchisch organisiert, obschon sie zugleich ein gewisses Maß an demokratischen Strukturen aufwies. Die „Musikverwaltung“ der „zu diesem Zwecke geeinigten Gewerkschaften“ wurde von einem „engeren Comité“ ausgeführt, das von einem „Musikdirector“ geleitet wurde und dem drei Mitglieder angehörten, wobei bei deren Wahl „auch [auf] musikalische Kenntnisse Bedacht zu nehmen“ war (§ 2). Dem „Comité“ oblag es, „über Aufnahme und Entlassung der Mitglieder der Kapelle und über alle Angelegenheiten“ zu entscheiden, die nicht der „mindestens einmal jährlich stattfindenden Musikerversammlung vorbehalten“ waren. Außerdem konnte es „auf das Repertoire der Kapelle Einfluss [...] nehmen“ (§ 5). Direkter „Vorgesetzter“ der Musikkapelle war der „Kapellmeister“, der dazu angehalten war, wöchentlich „mindestens 2 Musikproben“ abzuhalten (§ 15). Er unterstand jedoch dem Musikdirektor und durfte „nur nach einer von den Gewerkschaftsvertretern approbirt und gefertigten Instruction“ handeln (§ 9).

Auch die Finanzierung der Kapelle war statutarisch genau geregelt. Ihre Mittel setzten sich aus Beiträgen der Bergbeamten, aus Subventionen der Gewerkschaften „im Verhältnisse des Musikerstandes“ sowie aus den Einnahmen der Musikkapelle selbst zusammen (§ 6). Die Höhe der Musikereinkommen ist jedoch trotz der den Statuten beigelegten Tariftabellen nicht ohne Weiteres zu konkretisieren, da aus diesen nicht hervorgeht, wie viele Dienste die Mitglieder der Kapelle innerhalb einer bestimmten zeitlichen Periode zu leisten hatten. Immerhin wird aus ihnen aber ersichtlich, dass die Entlohnung nach genau festgelegten Tarifen vorgenommen wurde, deren Höhe sich einerseits an der Art des Dienstes und andererseits an der jeweiligen Dauer der „Productionen“ bemaß (während „Überzeit“ zusätzlich vergütet wurde). Dabei betrug die vorgesehene Dauer für Konzerte vier und für Bälle acht Stunden, während „Leichenmusikern“ keine Zeitangabe enthielten und am schlechtesten bezahlt waren (§§ 16–17).⁸⁸⁸ Ganz allgemein betrachtet lassen sich die finanziellen Verhältnisse von Werks- und Bergmusikern, auch Josef Eckhardt zufolge, als zwar sehr bescheiden, aber solide charakterisieren.⁸⁸⁹ Jedenfalls dürfte die Vertragslage der „Werksmusiker“ im Vergleich mit den Vertragsbedingungen vieler anderer „hauptberuflicher Musiker“ verhältnismäßig gut ausgefallen sein.⁸⁹⁰

888 Die §§ 16 und 17 nennen je einen eigenen Tarifsatz; der eine ist in drei verschiedene Stufen unterteilt, der andere enthält jedoch Einheitssätze – welches Tarifmodell wann zur Anwendung gelangte, geht aus den beiden Paragraphen nicht hervor.

889 Eckhardt, Berufsmusiker, S. 64.

890 Eckhardt, Berufsmusiker, S. 70.

Statutarische Bestimmungen sagen aber noch nichts über deren praktische Umsetzung aus. Vom OeUMV wurden die Arbeitsbedingungen von Werks- und Bergmusikern denn auch äußerst unterschiedlich bewertet. Einem Verbandsdelegierten aus Ostrava/Ostrau zufolge galt die musikalische Tätigkeit in Bergkapellen etwa als beschwerlich: „Unleidliche Verhältnisse bei der Bergkapelle; Dienst bei Tag und Nacht“ umschrieb er diese 1907.⁸⁹¹ Doch Schilderungen des Dienstes in Werkskapellen konnten auch überaus positiv ausfallen. Aus Witkowitz/Vítkovice berichtete der Delegierte Karl Waclik anlässlich des „Musikertages“ 1895 etwa, die dortigen Werksmusiker würden „anständig bezahlt“ und ihr Dienst sei „nicht zu anstrengend und strenge“, da als Hauptverpflichtung lediglich „ein Sonntagsconcert für die Arbeiter und eines in der Woche für die Beamten“ auf der Agenda stehe.⁸⁹² Doch mindestens so sehr wie von den statutarischen Bestimmungen hingen die Arbeitsbedingungen auch von der Arbeits- und Leistungsauffassung der verantwortlichen Kapellmeister ab: Nur wenige Jahre nach seiner positiven Schilderung der Verhältnisse im Werksorchester von Witkowitz/Vítkovice beschwerte sich derselbe Verbandsfunktionär, Karl Waclik, eben darüber. Er tat dies in Form einer arbeitspraktischen Beschwerde, die hier als sinnvolle Ergänzung zur Darstellung der Arbeitsbedingungen anhand normativer Quellen wie den Statuten dienen kann. Die Beschwerde thematisierte die schlechte Behandlung der Werksmusiker durch den dortigen Werkskapellmeister (einen gewissen Franz Lorenz). Waclik verfasste sie im Mai 1899 in seiner Eigenschaft als Obmann des Musikervereins in Witkowitz/Vítkovice zuhänden des Generaldirektors der Eisenwerke.⁸⁹³ Gegenstand war einerseits die Klage darüber, dass die Kapelle täglich „drei Stunden ununterbrochen“ zu proben habe, obschon monatlich „nur zwei bis dreimal gespielt“ werde (was nach Waclik „[i]n ganz Europa“ nirgends sonst vorkomme). Die Proben verliefen zudem in „sekanter Weise“. Denn der Kapellmeister verstehe sich „als alleiniger Herrscher im Orchester“ und behandle dessen Mitglieder brutal und ärger als Hunde, etwa indem er diese bei jeder sich bietenden Gelegenheit „mit den ärgsten und ordinärsten Schimpfnahmen“ belege. Andererseits hätten die Musiker in ihrer Freizeit „unentgeltlich“ Noten zu schreiben und dem Kapellmeister regelmäßig allerlei Geschenke zu machen („Cigarren, Cognac, Kapauner, Gänse, Fleisch, Noten etc.“), um in der Kapelle verbleiben zu dürfen. An diesen Schikanen waren Waclik zufolge bereits mehrere Musiker zugrunde gegangen: Einige seien „irrsinnig“ geworden, andere hätten „sich erschossen“. Offenbar bestätigte ein (von Lorenz gegen Waclik in Gang gebrachter Gerichtsprozess wegen „Verleumdung“) die Richtigkeit der Vorwürfe Waclicks – was diesem zufolge jedoch nur

891 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 123.

892 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 42.

893 Die Beschwerde ist deshalb überliefert, weil sie im Jahr darauf bei der Delegiertenversammlung ausführlich zitiert wurde: Im Protokoll der Delegiertenversammlung ist das Schreiben in vollem Wortlaut abgedruckt (OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XIII f.), was darauf hindeutet, dass es auch für (erweiterte) agitatorische Zwecke genutzt werden sollte.

dazu führte, dass Lorenz die Musiker umso mehr „sekkirt“ und sämtlichen Mitgliedern der Kapelle „50 Trauermärsche zum Abschreiben gegeben“ habe. Zu diesem Zweck habe sich jeder „für sein Geld hiezu eine gute Tinte und Notenfeder kaufen“ und die Trauermärsche „nach dem Dienste, das ist in der Nacht“ abschreiben müssen. Als weitere Folge der Niederlage vor Gericht versuche der Kapellmeister nun außerdem, „diese scandalösen Sachen“ auf das „nationale Gebiet zu übertragen“, um „seinen Schandthaten“ eine politische Deutung zu verleihen. Doch Lorenz habe „die deutschen Musiker gerade so behandelt, wie die slavischen“, denn die „irrsinnig gewordenen Musiker“ seien Deutsche gewesen, ebenso wie jene, die sich selbst das Leben genommen hätten.

Neben den Einblicken, die Waclicks ausführliche Klage über den Werkskapellmeister in den Arbeitsalltag von Werksmusikern vermittelt (auch wenn die Beschwerden übertrieben dargestellt sein mochten), zeigt sich daran auch die Relevanz, die Werkskapellen seitens des OeUMV offenbar zugesprochen wurde. Und zudem dokumentiert die Klage, wie innerbetriebliche agitatorische Praxis des OeUMV vonstatten gehen konnte – im konkreten Fall sogar erfolgreich: Lorenz wurde entlassen und durch einen neuen Kapellmeister namens Franz Hacker ersetzt, der nach Waclick „das Gegentheil von Lorenz“ war, weshalb seitens der Musiker seit dem Wechsel „nichts zu wünschen übrig“ geblieben sei.⁸⁹⁴ Die Klage verweist somit auch auf die Breite des Handlungsspektrums des OeUMV. Neben dem Anspruch, strukturelle Missstände mittels Regulierungen zu reduzieren, wenn nicht zu beseitigen, bediente sich der OeUMV offensichtlich auch punktueller innerbetrieblicher Interventionen gegen bestimmte Personen, um diese entweder zu disziplinieren oder aber aus ihren Ämtern zu entfernen.

Dass der OeUMV die Arbeit in Werkskapellen über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg sehr aufmerksam verfolgte, ist aber noch aus einem anderen Grund bemerkenswert. Nämlich deshalb, weil die meisten Werks- und Bergmusiker (wenn auch ausdrücklich nicht alle) ihre musikalische Tätigkeit in Teilzeitarbeit ausübten. Im Unterschied zu Musiker_innen in anderen Musizier- und Ensembleformen verrichteten Berg- und Werksmusiker neben den Musikdiensten zumeist eine weitere betriebliche Tätigkeit. Josef Eckhardt zufolge handelte es sich bei Berg- und Werksmusikern zunächst häufig überhaupt um „Nichtberufsmusiker“, d. h. um musikalische „Amateure“, für die das Musizieren in erster Linie eine geistige und materielle Bereicherung des Alltagslebens bedeutet habe.⁸⁹⁵ Für das späte 19. Jahrhundert jedoch beobachtet Eckhardt eine der zunehmenden Konkurrenz geschuldete allmähliche Professionalisierung der Mitglieder von Werkskapellen: Immer mehr „Berufsmusiker“ ließen sich von Werkskapellen engagieren, auch wenn sie ihre musikalische Tätigkeit dort nur zeitweise ausüben konnten und deshalb üblicherweise als „Nebenberufsmusiker“ ein-

⁸⁹⁴ OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XIV.

⁸⁹⁵ Eckhardt, Berufsmusiker, S. 61.

gestuft wurden.⁸⁹⁶ Dies bestätigt sich auch für die Belegschaft des Werksorchesters der Witkowitz Eisenwerke: Anhand von um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ausgestellten Arbeitsausweisen von Musikern zeigt sich, dass mehrere von ihnen vor dem Engagement in der Werkskapelle bereits eine Stelle als Musiker innegehabt hatten, gleich zwei von ihnen etwa im Stadttheater in Olomouc/Olmütz.⁸⁹⁷ Jedoch ist für keinen der in den Arbeitsausweisen dokumentierten Musiker der Werkskapelle in Witkowitz/Vítkovice eine Musikausbildung erwähnt: Zumeist findet sich lediglich der Hinweis auf die Absolvierung einiger Jahre „Volksschule“, während einer außerdem das „Realgymnasium“ und ein weiterer eine „Handelsschule“ abgeschlossen hatte. Sie alle gehörten jedoch dem „Musikerverein Witkowitz, Ostrau und Umgebung“ an.⁸⁹⁸ Und einer von ihnen, Anton Zák (1857–?), wirkte ab 1900 zunächst als Obmannstellvertreter⁸⁹⁹ und ab Oktober 1901 dann als Obmann des Vereins.⁹⁰⁰ Auch Zák verfügte gemäß den Angaben auf dessen Arbeitsausweis über keine Musikausbildung. In der Spalte „Studien und frühere Verwendung“ ist ausschließlich „Volksschule V Classen“ vermerkt, jedoch nichts, was auf eine frühere Stelle als Musiker hindeuten würde. Und nicht nur für leitende Vereins-, sondern auch für führende Verbandsfunktionäre ist dasselbe zu beobachten: Auch beim hier schon häufig in Erscheinung getretenen Karl Waclik, welchem der OeUMV unter anderem einen großen Teil der Agitationsarbeit in den böhmischen Ländern verdankte (vgl. Kap. 4), handelte es sich nicht um einen Berufsmusiker. Waclik ist, nach eigenem Bekunden von 1900, vielmehr für 12 Jahre in der Eisengießerei des Werks in Witkowitz/Vítkovice „bedienstet“ gewesen.⁹⁰¹ Währenddessen amtierte er als Obmann des Verbandsvereins in Witkowitz/Vítkovice und übergab das Amt 1901 an Zák. Waclik war inzwischen ins Präsidium des OeUMV gewählt worden und hatte sich in Wien niedergelassen.⁹⁰² Einer Funktionärsliste von

896 Eckhardt, Berufsmusiker, S. 65 f.

897 Dabei handelte es sich um Josef Demel (1855–1916) und Josef Rippel (1862–?), während sich für Karl Hönig (1863–?) unter „früherer Verwendung“ ebenfalls die Eintragung „Musiker“ findet, jedoch ohne Nennung früherer Stellen (Historický Archiv Vítkovice a. s./„Arbeitsausweise“). Solche Arbeitsausweise würden sich in besonderer Weise als empirischer Ausgangspunkt für historische Darstellungen von Biographien von Musiker_innen eignen, welche in musikhistorisch nichtkanonisierten Ensembles und Musizierzusammenhängen tätig waren und dementsprechend spärlich dokumentiert sind.

898 Vgl. das Mitgliederverzeichnis des Vereins von 1895, Zemský Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: Musiker-Local-Verein für Witkowitz.

899 Zemský Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: Musiker-Local-Verein für Witkowitz, Schreiben „I. Internationaler Mähr.-Schles. Musiker-Verein in Witkowitz“ an Polizeikommissariat, 7.5.1900.

900 Zemský Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 942, Sign. 196/1: Musiker-Local-Verein für Witkowitz, „I. Internationaler Mähr.-Schles. Musiker-Verein in Witkowitz“ an Polizeikommissariat, 26.10.1901.

901 OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XIII. Ein Arbeitsausweis von Waclik ist im Werksarchiv nicht überliefert.

902 Vgl. etwa OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XV.

1902 zufolge hatte er dort eine Stelle im Orchester des „Orpheums“ inne – ob primär als Musiker oder vielmehr als Organisator, geht daraus nicht hervor.⁹⁰³

Den Arbeitsausweisen nach zu schließen übten auch alle anderen Musiker aus Witkowitz/Vítkovice eine zusätzliche nichtmusikalische Werkstätigkeit aus, unabhängig davon, ob ihre Einstellung als Musiker erfolgt war oder nicht. Die meisten von ihnen fanden im administrativen Bereich Verwendung, was einer allgemein üblichen Praxis entsprach: Musiker sollten möglichst schonungsvolle betriebliche Tätigkeiten verrichten, damit eine reibungslose Ausführung ihrer Musikdienste gewährleistet werden konnte.⁹⁰⁴ Ob dabei der Musik- oder der Werksdienst überwog, war von Werk zu Werk verschieden. Im Falle von Witkowitz/Vítkovice war das aus den „Musikerdiensten“ erzielte Einkommen auf das gesamte Jahresgehalt bezogen jedenfalls verhältnismäßig gering.⁹⁰⁵

5.4 Musik als Beruf oder Nebenerwerb? Zum Verhältnis von „Berufs-“ und „Nichtberufsmusiker_innen“

„Nichtberufs-“ und „Nebenberufsmusiker“ waren also seit der Gründung des OeUMV Ende 1895 bis in die höchste Funktionärssebene hinauf im Verband repräsentiert. Zumindest bei einem Teil der Verbandsmitglieder waren solche Mitgliedschaften allerdings nicht unumstritten. Noch bevor die Verbandsstatuten beschlossen wurden, hatte sich anlässlich des „Musikertags“ im April 1895 auch eine grundsätzliche Debatte über die Frage entsponnen, ob eine Verbandsmitgliedschaft ausschließlich „Fachmusikern“ vorbehalten sein solle bzw. welchem Berufsprofil die zukünftigen Mitglieder des Verbandes entsprechen sollten.⁹⁰⁶ Die Positionen lagen weit auseinander. Viele Delegierte (und

903 OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. X. Damit dürfte das Varietétheater „Danzers Orpheum“ gemeint gewesen sein. Zu dieser Spielstätte vgl. etwa Andrea Harrandt, Art. Harmonietheater, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Harmonietheater.xml (zuletzt gesehen: 11.6.2020) sowie Linhardt, Residenzstadt, S. 40–42.

904 Vgl. Eckhardt, Berufsmusiker, S. 70.

905 Ersichtlich wird dies etwa am Arbeitsausweis des schon erwähnten Josef Demel: Demel war per 1.6.1892 als „Musiker“ eingestellt worden, nachdem er zuvor als „Musiker beim städt Theater Olmütz“ [sic] tätig war. Über eine professionelle musikalische Ausbildung verfügte er jedoch gemäß den Angaben auf dem Arbeitsausweis nicht, unter „Studien und frühere Verwendung“ findet sich der Eintrag „4 Kl Volksschule“. Bis 1912 erhielt er ein Jahresgehalt von 1080 Kronen, bezog 20 % „Quartiergeld“ und hatte jährliche „Musikverdienste“ von 220 Kronen (wobei unklar ist, ob dies im Jahresgehalt bereits eingerechnet war); ferner erhielt er ab 1907/8 eine „Remuneration“ in der Höhe von 50 Kronen, während für 1912 auch ein „Stundenlohn f. Kanzleiarbeiten i. d. Walzhütte I“ in der Höhe von „K 0,45 (früher K 0,325)“ angegeben ist.

906 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 43. Diskussionen über die Frage, wie Musiker_innenorganisationen mit „Nichtberufsmusikern“ umgehen sollten, fanden gleichzeitig auch in anderen Ländern statt, wobei sich zumeist eine pragmatische Haltung durchsetzte und „Nichtberufsmusiker“ in die Organisationen aufgenommen

durchaus auch solche aus großen Städten wie Wien oder Graz) waren gewillt, sämtliche Personen, „welche überhaupt Musik betreiben, also auch jene mit Nebenbeschäftigung“ in den Verband aufzunehmen. Einige wenige wie etwa ein Vertreter aus Teplitz/Teplíce deklarierten sich sogar selbst als „Vertreter von Nichtberufsmusikern“. Diese begründeten die Relevanz der Aufnahme aller Musiker mit klassenkämpferischen Argumenten (es werde dadurch „der Kampf erleichtert und die Erziehung zu classenbewußten Streitern beschleunigt“) und drohten damit, im Falle eines Ausschlusses eine eigene Organisation gründen zu wollen.⁹⁰⁷ Die meisten der Befürworter eines für „Nichtberufsmusiker“ offenen Verbands erklärten ihre Position jedoch vor allem anhand strategischer Gesichtspunkte. Sie argumentierten etwa, man brauche auch „die Nichtfachmusiker im Verband“, denn da würden sie „uns“ nützen, während sie außerhalb des Verbands „gefährlich sein könnten“. Vom Verband ausgeschlossene „Nichtberufsmusiker“ nämlich seien dann eben auch „nicht zur Einhaltung unserer Beschlüsse gezwungen“. Die „Fachmusiker“ drohten deshalb zum „Opfer unserer Tarife“ zu werden, falls nicht „alle Musiker in die Organisation“ aufgenommen werden würden. Karl Waclik illustrierte dies als Delegierter aus Witkowitz/Vitkovice einige Jahre später an einem Beispiel aus Troppau/Opava, wo die dortige Sektion des Verbandsvereins zwar erreicht habe, dass eine „Postkapelle“ (d. h. ein aus Postbeamten bestehendes Musikensemble) nicht mehr uniformiert spielen dürfe. Diese würde nun aber eben zivil gekleidet auftreten und den Zivilmusikern damit weiterhin Konkurrenz bereiten, weil sie viel billiger spiele, was nicht geschehen wäre, hätte man „getrachtet, jene Musiker zum Beitritte in den Verein zu bewegen und sodann einen einheitlichen Tarif aufzustellen“.⁹⁰⁸ Ein weiteres Argument, das immer wieder zugunsten einer möglichst breiten Öffnung vorgebracht wurde, war die Gefährdung der Organisationsgröße durch allzu selektive Aufnahmekriterien.⁹⁰⁹

wurden – in erster Linie um Gehaltsdumping zu unterbinden. Für einen Überblick über die Diskussionen und Regelungen in Frankreich, Großbritannien und den USA vgl. David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 298 f.; für Deutschland vgl. Rempe, *Kunst*, S. 206.

907 Vgl. *Arbeiter-Zeitung*, 12.4.1895, S. 3.

908 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XIX.

909 So ein Delegierter aus Graz, der berichtete, dass der dortige Verbandsverein durch einen solchen allgemeinen Ausschluss „auf 14 Fachmusiker“ herabgesunken sei, weshalb man davon abgesehen habe, doch nun spalte er sich in zwei Parteien auf: in die der Theater- und die der übrigen Zivilmusiker, „unter welchen sich allerdings viele Nichtberufsmusiker“ befänden. Was Graz betrifft, hielt ein Bericht in der OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 63, allerdings auch fest, Nichtberufsmusiker würden „ihren Verpflichtungen gegen den Verein fast besser nachkommen, wie die Theatermusiker“. Spannungen zwischen den beiden Gruppen kamen dort offenbar immer wieder auf. 1900 berichtete der Grazer Delegierte von einer anhaltenden Feindschaft der Berufsmusiker (die vor allem im von Martin Spörr geleiteten, städtisch subventionierten Orchester wirkten) gegen „sogenannte Nichtberufsmusiker“, von denen einige auch im Vereinsausschuss vertreten seien, weswegen es an den Vereinsversammlungen manchmal „sehr lärmend“ zugehe (OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. XII).

Demgegenüber sprachen sich einige Delegierte (etwa Alexander Wunderer aus Wien, Mitglied des Hofopernorchesters und der Philharmoniker⁹¹⁰) dezidiert gegen die Aufnahme von „Nichtberufsmusikern“ aus, weil sie daraus eine Beschädigung ihrer sozialen Stellung befürchteten („im eigenen Interesse und der öffentlichen Meinung wegen“ dürfe man dies nicht zulassen). Diese Sichtweise war allerdings nicht mehrheitsfähig. Die Mehrheit der Delegierten hieß es gut, im zukünftigen Verband auch „Nichtberufsmusiker“ als Mitglieder zu akzeptieren,⁹¹¹ auch wenn der Versammlungsvorsitzende Josef Scheu darauf hinwies, dass eine zentralisierte Entscheidung über die Aufnahme von „Nichtberufsmusikern“ im Grunde gar nicht zulässig sei, da dies in die Kompetenz der Verbandsvereine falle. Diese aber gingen mit der beschlossenen Regelung äußerst unterschiedlich um. Viele setzten in ihren Statuten kein konkretes Mitgliederprofil voraus.⁹¹² Andere hingegen exkludierten von vornherein weitreichend,⁹¹³ während nicht wenige nach und nach dazu übergingen, die Selektionskriterien enger zu fassen und sich allmählich stärker auf „Berufsmusiker“ als Vereinsmitglieder zu fokussieren. Auch protestierten einzelne Verbandsmitglieder schon kurz nach der Gründung des OeUMV lauthals gegen „Nebenberufsmusiker“ (so trat ein Musiker aus Brno/Brünn 1897 mit der Begründung aus dem „Brünner Musikerbund“ aus, von diesem würden „keine Berufsmusiker, sondern nur Hausmeister“ unterstützt⁹¹⁴). Zugleich aber erfuhren „Nichtberufsmusiker“ vom Verband auch organisatorische Protektion. Dabei lässt sich beobachten, dass der Konflikt um „Nichtberufsmusiker“ auch einer zwischen den einzelnen Regionen war und als solcher der räumlichen Ausdehnung der Musiker_innenorganisation geschuldet. Wie schon beim „Musikertag“ von 1895 war es auch einige Jahre später erneut der Verbandsverein aus dem mährisch-schlesischen Teplitz/Teplitz, der eine verstärkte Einbindung von „Nichtberufsmusikern“ in Verbandsvereine forderte und dies mit dem warnenden Hinweis verband, es hätten sich in dieser Region Nordböhmens bereits viele musizierende Arbeiter in Vereinen zusammengeschlossen.⁹¹⁵ Damit knüpfte der Verein indirekt an eine auf 1893 zurückgehende „Correspondenz“ aus Teplitz/Teplitz an, in der darauf hingewiesen worden war, dass die im Sommer aus 30, im Winter aus 18–20 „Mann“ bestehende „Teplitzer Curmusik“ die „einzige Berufsmusikercapelle des ganzen Bezirkes“ sei, während die Tanzmusik in der Stadt

910 Merlin, Philharmoniker II, S. 192 f.

911 Teplitz-Schönaauer Anzeiger, 17.4.1895, S. 5.

912 Ähnliche Formulierungen wie jene in den Statuten des Musikervereins in Linz, wonach „Musiker/Orchestermusiker, Musiklehrer, Sänger, Clavierspieler etc.“ Mitglieder werden konnten, finden sich auch in vielen anderen Vereinsstatuten (für Linz: Oberösterreichisches Landesarchiv, Statthaltereil/Allgemeine Reihe, Schachtel 1937: Registr.-Bez. 12/10).

913 Der (allerdings nur kurze Zeit existierende) Verein in Klagenfurt etwa bestimmte: „Der ersten und zweiten Section zusammen können nur einzig allein die Mitglieder der Klagenfurter Städtischen Capelle angehören.“ (Kärntner Landesarchiv, Sicherheitsdirektion, Vereinsakt Nr. 2057, Statuten 1900, § 4).

914 OeMZ, V/3, 1.2.1897, S. 18.

915 OeMZ, VII/14, 16.7.1899, S. 100–102.

und in den umliegenden Ortschaften größtenteils „von Dilettanten“ besorgt werde. Diese aber waren nach Auffassung des Korrespondenten überhaupt dazu gezwungen, die Musik als Nebenerwerb zu betreiben, weil sie in ihrem eigentlichen Beruf zu wenig verdienten.⁹¹⁶ Sechs Jahre später schien sich daran kaum etwas geändert zu haben. Der Bericht des Vereinsvertreters aus Teplice/Teplitz von 1899 machte geltend, dass das Erlernen eines Musikinstruments in den Jugendjahren eine Vorsorgeoption für das Erwachsenenalter bilde, auch wenn er nicht unerwähnt ließ, dass beim Erlernen eines Instruments „als Jüngling“ selbstverständlich die Leidenschaft für die Musik im Mittelpunkt stehen solle, die auch im Erwachsenenalter prägend sein müsse für das nebenberufliche Musizieren.⁹¹⁷ Teplice/Teplitz forderte folglich eine Gleichstellung von „Nichtberufsmusikern“ mit „Berufsmusikern“, denn auch der „Nichtberufsmusiker“ habe „ein reges Interesse an der Gestaltung der Verhältnisse im Musikergewerbe“, weshalb „alle Musiker“ gemeinsam zu organisieren seien.

Waren es in Teplitz/Teplice „Arbeiter“, die sich nebenher für Entgelt als „Musiker“ betätigten, existierte auch das Gegenteil (und dies durchaus auch in den großen Städten, wie eingangs des Kapitels für Wien bereits gezeigt wurde): professionelle Musiker_innen, und mitunter sogar in städtischen Konzert- oder Theaterorchestern engagierte, die aus finanziellen Gründen zeitaufwendigen nichtmusikalischen Nebenbeschäftigungen nachgingen.⁹¹⁸ Ein Delegierter aus Bielitz/Biala/Bielsko-Biala/Biłsko-Bělá etwa berichtete 1900, in „Deutschböhmen [...] mit Ausschluß des Egerlandes“ existierten „tausende Musiker“, die „nur durch die [...] obwaltenden Zustände Nichtberufsmusiker geworden“ seien.⁹¹⁹ Er plädierte dafür, die „deutschböhmisches[n] Nichtberufsmusiker“ in den OeUMV aufzunehmen, weil die Musikerorganisation sonst „in diesem Theile der Monarchie niemals Wurzeln schlagen“ könne, da auch „in hundert Jahren [...] dortselbst immer noch keine Berufsmusiker“ zu finden sein würden. Dabei ging der Delegierte auch näher auf die „obwaltenden Zustände“ in „Deutschböhmen“ ein und illustrierte diese anhand einer kurzen, aber interessanten biographischen Skizze, in der

916 OeMZ, I/9, 1.5.1893, S. 39.

917 OeMZ, VII/14, 16.7.1899, S. 100–102.

918 Vgl. dazu exemplarisch eine 1897 eingebrachte Beschwerde eines Stephan Skuhrovec, erster Flötist des Stadtorchesters in Varasd/Varaždin/Warasdin, über den dortigen Kapellmeister Vjekoslav Rosenberg-Ružić. Aus ihr geht hervor, dass der Musiker für monatlich 30 fl. im Stadtorchester engagiert war und zudem den „Dienst eines Expediten“ (sow. wie ein kaufmännischer Angestellter) beim Stadtmagistrat versah (den er nach eigenen Angaben deswegen erhalten hatte, da er „der kroatischen Sprache in Wort und Schrift mächtig“ war). Zur Bewältigung der beiden Dienste war ein hoher Arbeitseinsatz erforderlich; der Flötist war „des Tages von 8 Uhr Früh bis 10 Uhr Abends fortwährend im Dienste“, und zwar weil die städtischen Musiker dort „auch als Musiklehrer jede Woche vier Stunden in der städtischen Musikschule fungieren“ mussten. Für die zwei Dienste erhielt Skuhrovec insgesamt 50 fl., was bedeutete, dass ihm die Tätigkeit als Musiker nur wenig mehr als die Hälfte des Gesamteinkommens eintrug (OeMZ, V/24, 16.12.1897, S. 143 f.).

919 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XX.

das geltend gemachte erzwungene Oszillieren zwischen der Existenz als „Nichtberufs“- und „Berufsmusiker“ sichtbar wird.

„Ein noch junger Musiker – erlernte nichts anderes als eben nur Musik von Kindheit an – auf seinem Instrument ein Meister, musikalisch theoretisch gebildet, Militärfahre bei einer Musikcapelle abgedient, geht nach der Dienstzeit wieder nach Hause, findet aber ein ganzes Jahr kein Engagement und macht nun alle Spielverdienste, die sich ihm bieten, mit den anderen (Nichtberufs)-Musikern, die aber unter genau den selben Umständen Nichtberufsmusiker wurden, mit. Tagsüber ging er, da er auch keine Lectionen erhielt, tagelöhnern, d. h. er war Schreiber bei einem Advokaten. Er schrieb an verschiedene Agenten. Endlich bekommt er Stelle und zwar in unserem Orchester. Nun ist er wieder Berufsmusiker. [...] Jetzt ist er natürlich eifriges Verbandsmitglied.“⁹²⁰

Auf das darin beschriebene Problem reagierten das Präsidium des OeUMV bzw. die Verbandsvereine widersprüchlich. Einerseits gingen viele der letzteren nach und nach dazu über, ihre Statuten im Sinne einer Professionalisierung musikalischer Tätigkeiten zu überarbeiten.⁹²¹ Und auch ein ab 1900 verstärkt beobachtbares Auftreten von (wenn auch bloß lokal aktiven) „Nichtberufsmusiker“-Organisationen deutet darauf hin, dass der OeUMV bzw. viele seiner Verbandsvereine der oben erwähnten Festlegung beim „Musikertag“ von 1895, wonach „Nichtberufsmusiker“ grundsätzlich als Verbandsmitglieder zuzulassen seien, offenbar nicht umfassend nachkamen. Vor allem in Nordböhmen häuften sich Gründungen solcher Organisationen – und damit in

920 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XX.

921 Vgl. dazu exemplarisch die Statutenrevisionen des „Grazer Musiker-Bunds“: 1900 hieß es in den Statuten noch pauschal, alle „Musiker und Musikerinnen“ könnten „wirkliches Mitglied des Vereins“ werden (wenn auch mit der ab dem frühen 20. Jahrhundert bei den Verbandsvereinen weitverbreiteten Einschränkung, sie müssten „ihr 16. Lebensjahr überschritten“ haben). Dies änderte sich 1909, als der Grazer Verein zu einer relativ strengen Mitgliederelektion überging: „Wirkliche Mitglieder können nur Berufsmusiker und Berufsmusikerinnen werden, die unbescholtenen Rufes sind und das 16. Lebensjahr zurückgelegt haben. Um die Aufnahme ist schriftlich anzusuchen, und zwar unter Nachweis der musikalischen Vorbildung“ (§ 4 der Statuten von 1909). Für eine gewisse Entschärfung sorgte allerdings die Ausweitung der Mitgliedschaftsoptionen. So gab es in Graz neben den „wirklichen“ auch die „mitwirkenden Mitglieder“. Solche konnten „Persönlichkeiten beiderlei Geschlechtes werden, welche zwar nicht Berufsmusiker sind, aber ausreichende Kenntnisse besitzen, um an den musikalischen Veranstaltungen des Vereines ausübend teilzunehmen.“ Unterschiede zwischen den beiden Mitgliedertypen bestanden somit weder in der Weise der Ausübung von Musik noch bezüglich der Vereinsrechte, etwa was die Beteiligung an internen Wahlen und Abstimmungen betraf. Der Hauptunterschied bestand vielmehr im Zugang zu vereins- bzw. verbandsinternen Dienstleistungen, das heißt der „Inanspruchnahme aller Einrichtungen des Vereines“ wie etwa einem Anspruch auf Rechtsschutz, und damit in der finanziellen Absicherung der „wirklichen Mitglieder“, denen außerdem exklusiv das Recht zustand, bei öffentlichen „Unternehmungen“ des Vereines das Vereinsabzeichen zu tragen (§ 6/1909). Steiermärkisches Landesarchiv, Landesregierung 206 Mu 57/1937 (Grazer Musikerbund).

einer Region, in der auch die vehementeste Gegnerschaft der „Nichtberufsmusiker“ zu finden war. Zu ihnen gehörte auch der zweitgrößte Verbandsverein des OeUMV, die „Vereinigung der Berufsmusiker für Karlsbad und Umgebung“. Schon in den späten 1890er Jahren ließ sie keine Gelegenheit aus, Stimmung gegen die „Nichtberufsmusiker“ zu machen, etwa indem sie Zirkulare an „sämtliche hiesige, sowie auswärtige Vereine, Unternehmungen“ versandte, in denen sie in aller Schärfe über „Nichtberufsmusiker“ herzog.⁹²² Dabei ging es ihr in erster Linie um die Verhinderung gemeinsam abgehaltener Konzerte von „Berufs“- und „Nichtberufsmusikern“. Sie beklagte, dass die „guten Berufsmusiker, die es unter ihrer Würde halten, mit jedem x-beliebigen Dilettanten, der die Musik ausübt, im Orchester zu sitzen“, gezwungen seien, „im Winter Karlsbad den Rücken zu kehren“, was „Dilettanten“ dort Auftrittsmöglichkeiten verschaffe. Es gebe, so die Musikervereinigung, „nur ein Mittel, der drohenden Vernichtung der Berufsmusiker in den Wintermonaten in Karlsbad entgegenzutreten“, nämlich: „Dilettanten nicht mehr zu engagieren, um den Dilettantismus gänzlich auszurotten“.⁹²³

Unbeeindruckt davon kooperierte das Präsidium des OeUMV jedoch weiterhin mit „Nichtberufsmusiker“-Organisationen.⁹²⁴ Und auch die OeMZ tat mit und publizierte unter anderem Hinweise auf „Nichtberufsmusiker-Kongresse“, etwa auf jenen im böhmischen Dux/Duchcov von 1911.⁹²⁵ Als allerdings ruchbar wurde, dass sich dort auch ein „deutsch-böhmischer Nichtberufsmusiker-Verband“ formierte, reagierte der OeUMV verhalten bis ablehnend („[b]isher lebten wir sozusagen im herzlichsten Einvernehmen gegenseitigen Mißtrauens“).⁹²⁶ Der organisatorische Konkurrenzdruck dürfte durch solche Gründungen jedenfalls deutlich angestiegen sein, besonders in Nordböhmen. 1912 setzte sich das OeUMV-Präsidium denn auch „mit unseren Vereinen in Deutschböhmen ins Einvernehmen“, um über den Umgang mit dieser neuen „Nichtberufsmusiker“-Organisation in Böhmen zu beraten,⁹²⁷ während umgekehrt

922 OeMZ, VII/20, 16.10.1899, S. 139.

923 OeMZ, VII/20, 16.10.1899, S. 139.

924 So mit dem „Verband der Nichtberufsmusiker in Reichenberg“, der den OeUMV 1903 darum bat, den Verbandsverein in Reichenberg anzuweisen, die Tarifbestimmungen für Zivilkapellen einhalten zu wollen – was das Präsidium einem Protokollbericht zufolge auch umgehend erledigte (OeMZ, XI/41, 9.10.1903, S. 187). Auch mit dem „Verband der Musiker des Aussig-Karbithier Bezirkes (Nichtberufsmusiker)“ zeigte sich das Präsidium zehn Jahre später kooperativ, als dieser eine Beschwerde über Tätigkeiten von (im OeUMV organisierten) Theaternmusikern in einer Salonkapelle erhob, da sie dadurch in den Tätigkeitsbereich der „Nichtberufsmusiker“ eingedrungen seien; das Präsidium hielt in seiner Antwort zwar fest, dass es „den Musikern nicht verbieten könne, spielen zu gehen, wenn ihr Dienst im Theater darunter nicht leidet oder das Ansehen der Musiker nicht herabgesetzt“ werde, doch zugleich forderte es von den Vertrauensmännern im Theaterorchester eine Stellungnahme ein (OeMZ, XXI/46, 15.11.1913, S. 413 f.).

925 OeMZ, XIX/32, 12.8.1911, S. 254.

926 OeMZ, XIX/37, 16.9.1911, S. 292 f.; XXI/7, 15.2.1913, S. 56.

927 OeMZ, XX/15, 12.4.1912, S. 117.

auch einer ihrer Vertreter zur OeUMV-Delegiertenversammlung von 1913 zugelassen wurde.⁹²⁸

An der fortschreitenden Fokussierung des OeUMV auf „Berufsmusiker“ änderte dies allerdings nichts. Eine solche zeigte sich insbesondere in entsprechenden Debatten, die von der OeMZ zum Ende des Untersuchungszeitraums hin vermehrt wiedergegeben wurden und in denen sich eine deutliche Verschärfung der Argumentation gegen „Nichtberufsmusiker“ äußerte. Das „Nichtberufsmusikertum“ wurde immer öfter gleichgesetzt mit musikalischer bzw. musizierpraktischer Inkompetenz. Das in Kap. 4 bereits ausführlich geschilderte tiefgreifende Zerwürfnis in Wien etwa führte dazu, dass die führenden Köpfe der einen Konfliktpartei von der anderen „als gewesene Schneidermeister“ und als „abgetackelte Selchermeister“ bezeichnet wurden, wogegen sich die andere Seite mit dem Hinweis zur Wehr setzte, dass „jener Musiker, der mit so pikanten ‚Enthüllungen‘ operiert“ habe, selbst „ein – Bierbrauer ist!“⁹²⁹ Doch nicht nur für Wien lässt sich diese Weise der Konfliktaustragung beobachten. Als weiteres anschauliches Beispiel dafür kann eine Auseinandersetzung zwischen einem Kapellmeister und den Musikern (sämtlich OeUMV-Mitglieder) der von ihm geleiteten Kapelle gelten, die sich 1913 in Saaz/Žatec zutrug. Beide Konfliktparteien warfen sich gegenseitig wahlweise eine fehlende musikalische Ausbildung, mangelnde musikalische Kenntnisse sowie eine berufliche Sozialisierung jenseits des Musikbereichs vor. Einem Bericht der OeMZ zufolge begann der Streit mit der Bemerkung des Kapellmeisters, wonach „es in Saaz seßhafte Berufsmusiker nicht gibt, sondern die Mitglieder des Saazer Lokalvereines des österreichischen Musikerverbandes sind fast durchwegs Maurer, Schreiber, Tagarbeiter, Hausmeister, Eisenbahnbedienstete und Schuhmacher.“⁹³⁰ Die betreffenden (und betroffenen) Musiker reagierten darauf, indem sie dem Kapellmeister vorhielten, nicht einmal über eine „konservatorische Ausbildung“ zu verfügen. Dieser sei vielmehr, so die Musiker, bis zum 19. Lebensjahr „als Schreiber in einer Advokatenkanzlei“ beschäftigt gewesen, bevor er „freiwillig in eine ungarische Militärkapelle“ eingerückt sei. Danach habe er seine Tätigkeit als Schreiber wieder aufgenommen, jedoch zugleich die „hiesige“ Feuerwehrkapelle geleitet, bevor er dann zwischenzeitlich nach Dresden weggezogen sei und nach seiner Rückkehr nach Saaz/Žatec als Kapellmeister der Schützenkapelle gewirkt habe.⁹³¹ Ein „Wagner oder sonst ein Großer“ würde ihnen als Musikern durchaus vorwerfen dürfen, keine „Berufsmusiker“ zu sein. Doch von jemandem, der selbst einmal Schreiber gewesen sei und der es den „von ihm so geschmähten Handwerkern zu danken“ habe, seinerzeit die „Schützenkapellmeisterstelle“ erlangt und dadurch „in Saaz festen Fuß“ gefasst zu haben, würden sie sich das nicht gefallen lassen. Die Musiker bestritten nicht, dass sie nicht ausschließlich vom Erwerb aus musikalischen Tätigkeiten

928 OeMZ, XXI/7, 15.2.1913, S. 56.

929 OeMZ, XVI/18, 1.5.1908, S. 149.

930 OeMZ, XXI/28, 12.7.1913, S. 256.

931 OeMZ, XXI/28, 12.7.1913, S. 256.

lebten. Und sie betonten, dass sie es „nicht nötig [haben], darüber zu erröten, daß wir Handwerker, Schreiber und Eisenbahnbedienstete sind und die Musik als Nebenberuf betreiben [...]“. Sie pochten allerdings darauf, „die Fähigkeit“ zu besitzen, „die Musik auch als Hauptberuf auszuüben“, und diese „Zugehörigkeit zur Berufsmusikerschaft“ sahen sie (einen Zirkelschluss anbringend) in der von ihnen erfolgreich betriebenen Gründung eines „Zweigvereins des österreichischen Musikerverbandes“ hinlänglich bewiesen.⁹³² Hellhörig macht außerdem der Verweis der Musiker auf mehrere Vereine, „z. B. in Witkowitz, Mährisch-Ostrau, Karwin, St. Pölten, Cilli“, deren Mitglieder neben der Musik ebenfalls noch einen weiteren Beruf betrieben.⁹³³ Daran wird deutlich, dass zwischen der allgemein beobachtbaren Zunahme der Fokussierung auf „Berufsmusiker“, in der sich eine vom OeUMV ebenso angestrebte wie auch tatsächlich mitbewirkte Professionalisierung der Musikausübung anzeigte (vgl. auch Kap. 6), und der realen Mitgliederstruktur des Verbands bis zum Ende des Untersuchungszeitraums ein gewisser Widerspruch geherrscht haben dürfte.⁹³⁴ Eine strikte Trennlinie zwischen „haupt“- und „nebenberuflich“ ausgeübter Tätigkeit ist allerdings ohnehin schwer zu ziehen und dementsprechend auch kaum quantifizierbar – darauf machten Fachleute schon um 1900 in berufsstatistischen Erhebungen aufmerksam.⁹³⁵

Anhand dieses Widerspruchs wird erkennbar, dass der OeUMV nicht nur als einer der maßgeblichen Schrittmacher der Professionalisierung im Musikgewerbe zu benennen ist, sondern zugleich auch als Instanz für die institutionelle Bewahrung einer gewissen musikpraktischen Diversität wirkte. Diese Doppelfunktion mag auf den ersten Blick paradox erscheinen. Doch sie wird erklärbar aufgrund des Monopolanspruchs des

932 OeMZ, XXI/28, 12.7.1913, S. 257.

933 OeMZ, XXI/28, 12.7.1913, S. 257.

934 Denn nur schon angesichts der hier erwähnten Verbandsvereine handelte es sich um eine beträchtliche Anzahl von „Nichtberufsmusikern“, die dem Verband angehörten (zusammengenommen waren dies für die erwähnten Vereine 1913 knapp über 200 von insgesamt rund 3000 Mitgliedern, vgl. Tab. 1 und 2 in Kap. 2).

935 So stellten diese 1900 fest, dass kein „Erhebungsmoment“ einer Berufszählung so viele Schwierigkeiten bereite „als die Erfassung des Nebenerwerbes“, weshalb „die Bildungshöhe und der Wille des Zensiten“ maßgeblich seien, um entscheiden zu können, „welche Erwerbstätigkeit derart regelmäßig ist, daß sie als Nebenerwerb gelten“ müsse – die hauptsächlichen Schwierigkeiten der Erfassung des Nebenerwerbs wurden einerseits in „Steuerbedenken“ und der „allgemein menschliche[n] Abneigung, Persönliches der Öffentlichkeit bekannt zu geben“, andererseits aber auch in der „Unsicherheit über den Begriff des Nebenerwerbes im praktischen Einzelfall“ gesehen (K. K. Statistische Zentralkommission [Hrsg.], Österreichische Statistik, LXVI. Band, 1. Heft: Berufsstatistik nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 31. Dezember 1900 in den im Reichsrat vertretenen Königreichen und Ländern, Wien 1904, S. XCI). Die Schwierigkeiten bei der Erhebung des Nebenerwerbs durch damalige Beamte manifestieren sich aber auch historiographisch: In den oben untersuchten Debattenbeiträgen zum Thema der „Berufs“- und „Nebenberufsmusiker“ sucht man jenseits von sehr groben Annäherungswerten vergeblich nach einer stichhaltigen Quantifizierung der beiden Musiker_innengruppen. Vor dem Hintergrund der amtlich bestätigten Erhebungsschwierigkeiten erscheint diese Auslassung jedoch plausibel.

OeUMV bezüglich der monarchieweiten Organisation musikalisch Arbeitender. Allein schon am Untertitel der OeMZ lässt sich ein solcher ablesen: „Organ zur Vertretung der Interessen der Musiker Oesterreich-Ungarns“. Und auch ein Blick auf die internationalen Entwicklungen macht den Monopolanspruch des OeUMV umso deutlicher. Denn nordamerikanische Musiker_innenorganisationen beispielsweise operierten bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts entlang der Grenzlinien musikalischer Genres: Während sich die „National League of Musicians“ primär um Mitglieder von Sinfonieorchestern kümmerte, vertrat die „American Federation of Musicians“ hauptsächlich die im „Unterhaltungs“-Sektor engagierten Musiker_innen.⁹³⁶ Eine solche Aufteilung von Musiker_innen nach musikalischen Sparten war dem OeUMV (wie auch weiteren Musiker_innenorganisationen in Österreich-Ungarn) fremd – und auch darin äußert sich dessen weitgreifender Organisationsanspruch (welche Rückschlüsse daraus auf die Charakteristik der Musikpraxis in Österreich-Ungarn gezogen werden können, wäre noch zu untersuchen). Dasselbe lässt sich auch für die Umgangsweise des OeUMV mit im Raum stehenden Gründungen neuer Musiker_innenorganisationen geltend machen. Als sich um 1902/1903 ein „Österreichischer Wohlfahrtsbund für Musiker“ formierte, entsandte das Verbandspräsidium Delegierte zur konstituierenden Versammlung, denen es gelang, die Gründung des Bundes – und damit das Aufkeimen von Konkurrenz – zu verhindern.⁹³⁷ Der organisatorische Monopolanspruch des OeUMV reichte aber noch weiter und führte schließlich auch zu originellen Regelungen, was Kooperationen zwischen organisierten und nichtorganisierten Musiker_innen betraf. Als der Verbandsverein aus Brünn/Brno 1909 bei der Delegiertenversammlung einforderte, es dürfe „organisierten Musikern [...] nicht gestattet“ sein, mit solchen, die der Organisation fernstehen, in festem Engagement zu wirken, entfachte dies zunächst eine lebhafte Debatte (an der historiographisch betrachtet überdies aufschlussreiche Hinweise auf interne Funktionsweisen in Orchestern ablesbar sind).⁹³⁸ Die Mehrzahl der Delegierten folgte schließlich dem OeUMV-Präsidenten Franz Frank, der davor warnte, durch einen solchen Beschluss „Zwist und Streit“ in die Orchester zu tragen. Auch die Vertreter aus den beiden Metropolen Wien und Prag/Praha schlossen sich dieser Befürchtung an, wobei jene aus Wien auch auf die „Mitglieder in der k. k. Hofoper“ verwiesen und zu bedenken gaben, dass sich unter diesen „gar viele“ befänden, die zu einem Verbandsbeitritt bestimmt nicht zu bewegen seien. Im Falle einer Umsetzung der Forderung aus Brünn aber drohten den „organisierten“ Orchestermitgliedern derartige Probleme zu erwachsen, dass sie wohl gezwungen sein würden, den Verband zu verlassen.⁹³⁹ Die Delegierten beschränkten sich deshalb auf eine Empfehlung an

936 Vgl. Kraft, Artists, S. 528 f.

937 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II.

938 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

939 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

die Vertrauensmänner, Orchestermitgliedern, die „der Organisation noch fernestehen“, den Verbandsbeitritt nahezulegen.⁹⁴⁰ Doch auch daran zeigt sich letztlich der vom OeUMV vertretene Monopolanspruch. Denn um den Preis einer möglichst flächendeckenden Präsenz in Orchestern und Kapellen war man ohne Weiteres bereit, organisatorische Prinzipien preiszugeben, die anderswo längst unangefochten Geltung erlangt hatten: Dem in großen Teilen des angelsächsischen Raums fest etablierten „closed shop“-System⁹⁴¹ jedenfalls stand die diesbezügliche organisatorische Praxis des OeUMV geradezu diametral entgegen.

5.5 Instrumentalisiert und marginalisiert: Der Umgang des Verbands mit Musikerinnen

Im November 1895, und damit kurz vor der Verbandskonstituierung, erschien in der OeMZ ein ausführlicher Nachruf auf „Frau Messerschmidt, geb. Grüner“. Marie Messerschmidt-Grüner, „Gründerin und Leiterin einer der ersten ‚Wiener Damencapellen‘“, wurde gerade einmal 48 Jahre alt. Ihr Name, so die OeMZ, sei „bei den Musikern und Musikerinnen“ hochgeachtet gewesen, wovon nur schon die „trotz des heftigsten Unwetters starke Beteiligung am Leichenbegängnisse“ gezeugt habe.⁹⁴² Unter den „Leidtragenden“ habe man außer den Verwandten „die Mehrzahl der einstmals unter ihrer Leitung gestandenen Mitglieder“ wahrnehmen können, so „den bekannten Capellmeister Herrn Dominik Ertl“ sowie „fast alle Musiker und Musikerinnen der hiesigen Damencapellen (Musikdirectorin Frau Karoline Richter mit allen Mitgliedern ihrer Capelle) nebst vielen anderen Theater- und Orchestermusikern.“

Die Ausführlichkeit, mit der die OeMZ der ebenso weitgereisten wie im Wiener Musikbetrieb fest verankerten Musikerin gedachte, kann in gewisser Weise als ein Zeichen anerkennender Wertschätzung musikalisch tätiger Frauen betrachtet werden. Zwar war die OeMZ damit nicht allein: Fast alle großen Wiener Tageszeitungen und auch einige Musikzeitschriften veröffentlichten Nachrufe auf Marie Messerschmidt-Grüner,⁹⁴³ und sie alle wiesen auf ihre Beliebtheit hin und betonten ihre Wichtigkeit für das Wiener

940 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV. Zur Institution und Funktion der „Vertrauensmänner“ vgl. Kap. 6.

941 Unter „closed shop“ wird die Pflicht eines jeden Orchestermitglieds (bzw. sämtlicher Werkstätigen eines Unternehmens) verstanden, einer Berufsorganisation anzugehören. Während Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 9 u. 59, für Großbritannien anführen, die Einführung des „closed shop“-Systems sei von den Musiker_innenorganisationen seit den späten 1890er Jahren angestrebt worden, doch eine umfassende Etablierung habe noch länger auf sich warten lassen, weist Spitzer, *Orchestras*, S. 84 f., darauf hin, dass „closed shop“ für die amerikanischen Musiker_innenorganisationen schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum organisatorischen Grundprinzip geworden sei.

942 OeMZ, III/21, 1.11.1895, S. 109.

943 So etwa die *Neue Freie Presse*, 17.10.1895, S. 6; *Presse*, 16.10.1895 (Abendblatt), S. 3; *Neues Wiener Journal*, 17.10.1895, S. 3; *Signale für die musikalische Welt* 53/51, Oktober 1895, S. 807.

Musikleben.⁹⁴⁴ Was die Rezeption durch die OeMZ historiographisch betrachtet jedoch besonders interessant macht, ist der Umstand, dass sich die Berichterstattung über das Messerschmidt-Begräbnis in eine Reihe weiterer Artikel über Damenkapellen (und Musikerinnen überhaupt) einfügte. Und dies geschah zu einem Zeitpunkt, an dem die Vorbereitungen zur Gründung des OeUMV auf Hochtouren liefen (was mir hier umso erwähnenswerter erscheint, als Bezüge zwischen Musikerverbänden und in Damenkapellen tätigen Musikerinnen bisher weder von der Forschung über Damenkapellen⁹⁴⁵ noch von jener über Musikerorganisationen⁹⁴⁶ näher berücksichtigt bzw. überhaupt hergestellt worden sind).

Nur wenige Wochen nach der Veröffentlichung des Messerschmidt-Nachrufs in der OeMZ fanden Musikerinnen zudem prominente Erwähnung in den Verbandsstatuten (§ 3). Diese hielten fest, im Verband würden sich Musikervereine der österreichisch-ungarischen Monarchie zusammenschließen, „deren Mitglieder nicht nur Musiker, sondern auch Musikerinnen sein können“.⁹⁴⁷ Diese Formulierung, ebenso wie die Berücksichtigung der Musikerinnen in den Statuten überhaupt, ging in erster Linie auf den (in Kap. 4 bereits vorgestellten) Verbandsanwalt Carl Ornstein zurück.⁹⁴⁸ Angesichts der damals vorherrschenden Auffassungen über die Rolle von musizierenden Frauen

944 Zur medialen Rezeption von Marie Messerschmidt-Grüner vgl. auch Magdalena Ley, *Wiener Damenkapellen. Der Ruf der KapellmeisterInnen*, Bachelorarbeit an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2019, S. 20–26. Damenkapellen sind im Allgemeinen inzwischen relativ gut erforscht. So legten Dorothea Kaufmann und Margaret Myers schon in den 1990er Jahren grundlegende Studien dazu vor: Kaufmann, „Trommlerin“; Margaret Myers, *Blowing Her Own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993. Für Forschungsarbeiten aus jüngster Zeit vgl. etwa Nuppu Koivisto, *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomesta 1877–1916 (Electric Lights, Champagne, and a Wiener Damenkapelle: Ladies' Salon Orchestras and Transnational Variety Show Networks in Finland, 1877–1916)*, Helsinki 2019 (=Acta Musicologica Fennica 34); auf S. 280–297 findet sich außerdem eine umfangreiche Bibliographie zum Thema. Für neue methodische Ansätze zur Erforschung von Damenkapellen vgl. ferner dies., *New Data, New Methods? Sources on Ladies' Salon Orchestras in Europa, 1870–1918*, in: *Музикологична/ Musicology* 26/1 (2019), S. 41–60.

945 Die bisherige Forschung zu Damenkapellen bezieht sich fast ausschließlich auf Quellen aus dem Umfeld von Berufsorganisationen für Varieté- und Unterhaltungskünstler_innen (vgl. etwa die Hinweise auf Archivquellen bei Kaufmann, „Trommlerin“, S. 16 f.; ebenso bei Koivisto, *Data*, S. 47–48, wo „Der Artist“, ein Fachblatt für „Circus, Varieté-Bühnen und reisende Theater“ die Referenzquelle bildet).

946 Bei Rempe, *Kunst*, S. 108–111, werden Lebensläufe von Musikerinnen in Damenkapellen thematisiert, jedoch ohne Bezug zu Musiker_innenorganisationen. Demgegenüber bleiben Damenorchester und Musikerinnen überhaupt in den Studien von Williamson/Cloonan und von Spitzer weitgehend unberücksichtigt.

947 *WStLA*, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920 [Österreichisch-(ungarisch)er Musikerverband], Statut des Oesterr.-ungar. Musiker-Verbandes [1895].

948 OeMZ, III/16, 16.8.1895, S. 81.

im Musikbetrieb steckte darin zweifellos emanzipatorisches Potential.⁹⁴⁹ Doch für die angestrebte organisatorische Integration von Musikerinnen war letztlich weniger der Emanzipationsaspekt ausschlaggebend, sondern vielmehr ein Kontrollanspruch. Ein solcher lässt sich über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg immer wieder feststellen,⁹⁵⁰ zumindest reichte er bis in die frühen 1890er Jahre zurück. Schon damals wurden Musikerinnen immer wieder dazu aufgefordert, sich an Kundgebungen und Veranstaltungen der Musikerorganisation zu beteiligen, wie aus Annoncen zu „Musikerversammlungen“ hervorgeht.⁹⁵¹ Und auch die Gruppe der „Gehilfen“ innerhalb der „Wiener Musiker-Genossenschaft“ (vgl. Kap. 2) strebte die Eingliederung von Musikerinnen bereits 1891 an, mit dem erklärten Ziel, die Musikerinnen ebenfalls dem „gesetzliche[n] Zwange“ zu unterwerfen, wodurch deren Tätigkeiten leichter reglementierbar würden. Unter dem (womöglich in Anspielung auf das von Wilhelm Wiesberg

949 Praktisch zeitgleich dazu machte die „Österreichische Musik- und Theaterzeitung“ in Artikeln wie „Die Frauen in der Musik“ geltend, diese seien hauptverantwortlich dafür, dass sich der ökonomisch-soziale „Wert“ der Musik auf Kosten des ästhetischen immer stärker ausbreite: Dass Musik „so schwer misshandelt“ und „so häufig zum ausschliesslichen Broterwerbsmittel herabgedrückt“ werde wie keine andere Kunst, liege vor allem am „schöne[n] Geschlecht“, das „sein Scherflein redlich“ zu diesem „Missbrauch“ beitrage; denn während „das zarte Geschlecht“ früher noch „vom Concertpodium und erst gar von der Bühne“ ausgeschlossen gewesen sei, entfalte es „heutzutage daselbst eine ausgebreitete Tätigkeit“ (Österreichische Musik- und Theaterzeitung, 6/23–24, Sept. 1894, S. 9). Zur zeitgenössischen Rezeption öffentlich musizierender Frauen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vgl. ferner u. a. Erika Funk-Hennigs, Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland, in: Alenka Barber-Kersovan/Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), *Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, Karben 2000, S. 35–63; Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau und ihre Wahrnehmung in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt 1991.

950 Besonders ausgeprägt zeigt sich dies an einem mit „Žena v orchestru“ [Die Frau im Orchester] überschriebenen Artikel von 1908 in der damals neu gegründeten „Hudební Věstník“, dem Organ des „Svaz hudebníků českoslovanských“ (Hudební Věstník I/9, 1.8.1908, S. 65 f.). Darin wurden Musikerinnen einerseits dazu aufgefordert, der Organisation beizutreten, andererseits aber drückte der Autor ihnen gegenüber seine Skepsis aus und sprach vom noch jungen Phänomen der „Flut von Frauen in unsere Orchester“, wo doch eine Frau als aktives Mitglied eines Orchesters vor 20 Jahren noch als abnormal betrachtet worden sei. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, so der Autor, könne gegen diese Entwicklung zwar nichts eingewendet werden, aber die Kollegen müssten sich vor dieser „nicht zu unterschätzenden Konkurrenz“ in Acht nehmen. Und an die Musikerinnen selbst erging eine Mahnung: Sie sollten sich in gesellschaftlicher Hinsicht zurückzuhalten und es nicht ihren männlichen Kollegen gleichtun, was etwa abendliche Wirtshausbesuche nach Konzerten oder Vereinsversammlungen betreffe. Zugleich baute der Autor einen erheblichen Druck auf Musikerinnen auf, dem „Svaz hudebníků českoslovanských“ beizutreten: Er prognostizierte ihnen, dass sie in Zukunft größere Unterstützung für die Verteidigung ihrer Rechte benötigten als bisher, und zwar gerade deshalb, weil sie in Orchestern bald keine Besonderheit mehr darstellten, wodurch sich das bisherige „galante“ Verhalten der Musiker ihnen gegenüber vermutlich bald in „kalte Berechnung“ verwandeln werde.

951 So richtete sich ein Aufruf zur Teilnahme an der „öffentliche[n] allgemein-zugängliche[n] Versammlung der Musiker Wiens“ in der Arbeiter-Zeitung vom 18.11.1892, S. 7, ausdrücklich an „Musiker und Musikerinnen!“.

komponierte Couplet „Dö von der Damenkapell'n!“⁹⁵² so bezeichneten) Titel „Die von der Damenkapell'n“ berichtete das „Neue Wiener Tagblatt“ im Oktober 1891 in kritischer Manier über entsprechende Pläne der „Gehilfen“ sowie über deren Beanstandung nächtlicher musikalischer Aktivitäten von Musikerinnen: Ihre „männlichen Kollegen“ würden die „Einbeziehung der Abends in den Pratergaststätten konzertierenden Damen“ fordern, falls diese „die Musik berufsmäßig betreiben“. Zugleich hätten es die Musiker „für die gute Sitte und die Moral“ aber „bedenklich gefunden, wenn Damenkapellen nach 12 Uhr Nachts noch Musik“ machten – was zwar ohnehin selten geschehe, wie das „Tagblatt“ erläuterte, doch nun solle das „überhaupt nicht mehr geschehen“.⁹⁵³ Kurzum: Die Musikerinnen sollten also Mitglieder der Musikergenossenschaft werden, sodass diesen anschließend, unter dem Deckmantel von „Sitte und Moral“, für die Zeit nach Mitternacht ein Auftrittsverbot erteilt werden konnte – um sie als Konkurrenz kurz zu halten. Die Zeitung stellte sich dabei deutlich erkennbar auf die Seite der Musikerinnen. Der „Wunschzettel der Musikergehilfen“, so stellte sie abschließend fest, sage „leider nichts“ darüber aus, ob „in Anbetracht des verringerten Erwerbsbereiches für die ‚Musikerinnen‘ auch der Genossenschaftsbeitrag ein geringerer sein soll.“ Und in einem kurze Zeit später veröffentlichten Bericht über die Versammlung der Musikergehilfen erwähnte das „Neue Wiener Tagblatt“, es hätten dieser auch „einige Mitglieder von Damenkapellen“ beigewohnt, was darauf hinweist, dass sie der Genossenschaft, von der die Versammlung einberufen worden war, inzwischen beigetreten waren.⁹⁵⁴ Die zuvor verlautbarten Pläne der Regulierung weiblicher Musikarbeit standen dem Bericht zufolge dann zwar nicht mehr zur Debatte. Dass die Musikerinnen aufgrund der Mitgliedschaft in der Genossenschaft von einer umfassenden arbeitsrechtlichen Gleichstellung profitiert hätten, darf angesichts der Motive der „Gehilfen“, die einen solchen Beitritt einforderten, jedoch bezweifelt werden.

Waren die genossenschaftlichen Erfahrungen der Musikerinnen mitverantwortlich dafür, dass diese dem OeUMV einige Jahre später nur in sehr geringer Zahl beitraten – und dem Verbandsverein in Wien überhaupt nicht? Denn trotz der Verbandsstatuten, die den Musikerinnen den Weg zu einem Beitritt zumindest formal ebneten, sprechen die Zahlen zu den weiblichen Verbandsmitgliedern eine deutliche Sprache: Der von Anfang an ohnehin sehr geringe Musikerinnenanteil sank mit zunehmender institutioneller Verfestigung des OeUMV und einem damit verbundenen starken Zuwachs männlicher Mitglieder im Laufe der Jahre stetig (vgl. Tab. 2). Die beitrittswerbende Wirkung der Statuten dürfte diesbezüglich äußerst gering gewesen sein, dies zeigt sich auch an jenen der einzelnen Vereine. Denn viele von ihnen verfügten, analog zu den

952 Vgl. Wienbibliothek/Handschriftensammlung, „Teilnachlass Wilhelm Wiesberg“ (Aufstellungsnummer 10), Bestandssystematik, S. 16, online <http://media.obvsg.at/AC15945089-1001> (zuletzt gesehen 8.9.2023).

953 Neues Wiener Tagblatt, 7.10.1891, S. 4.

954 Neues Wiener Tagblatt, 21.11.1891, S. 6.

OeUMV-Statuten, über einen entsprechenden Mitgliederpassus zu Musikerinnen.⁹⁵⁵ Doch wie eine vergleichende Durchsicht der jeweiligen Vereinsstatuten ergab, waren es vielfach keineswegs sie, die in ihren Reihen auch tatsächlich Musikerinnen aufwiesen. Häufig war dies vielmehr bei jenen Vereinen der Fall, deren Statuten auf einen expliziten „Musikerinnen“-Passus verzichteten⁹⁵⁶ (vgl. auch Tab. 2). Bis zum Jahr 1900 lässt sich das zahlenmäßige Geschlechterverhältnis unter den Mitgliedern nur verbandsweit beziffern (1897 standen 11 Musikerinnen 637 Musikern gegenüber⁹⁵⁷), doch seither publizierte die OeMZ „Mitgliederstatistiken“, an denen auch der Musikerinnenanteil der einzelnen Verbandsvereine ablesbar ist. Eine quellenkritische Beobachtung lässt an der Richtigkeit dieser Statistiken zwar leise Zweifel aufkommen, doch am krassen Ungleichgewicht, das im Verband zwischen Musikern und Musikerinnen herrschte, ändert dies nichts. Dennoch: Bei der Delegiertenversammlung 1900 wies ein Vertreter aus Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá auf Wachstumsprobleme seines Verbandsvereins hin, welchen er als „am weitest nach dem Nordosten der Monarchie vorgeschobene[n] Posten unserer Organisation“⁹⁵⁸ bezeichnete (in Lemberg/Lwiv/Lwów war die Organisation zu diesem Zeitpunkt noch nicht präsent). Der Verein befände sich folglich „durch die Reichsgrenzen in einem scharf begrenzten Gebiet“, während auch „das schlesische

955 So für den Local-Verein der Musiker für Meran und Umgebung (1899, § 4), Tiroler Landesarchiv, Statthalterei für Tirol und Vorarlberg/Vereine/Meran, 1899, Zl. 19.926, Fasz. 1126; Grazer Musiker-Bund (1900, § 6a), Steiermärkisches Landesarchiv, Landesregierung 206 Mu 57/1937 (Grazer Musikerbund); Ortsverein der Musiker in Marburg a/D. (1904, § 6a), Steiermärkisches Landesarchiv, Statthalterei M 297a 841/1914 (Musikerverein Marburg); Localverein des österr.-ungar. Musiker-Verbandes für Linz (in den Statuten von 1895 noch nicht explizit erwähnt, erst in jenen von 1902, § 4a), Oberösterreichisches Landesarchiv, Statthalterei/Allgemeine Reihe, Schachtel 1937: Registr.-Bez. 12/10; Musiker-Verein für das Kronland Salzburg (1895, § 4), Landesarchiv Salzburg, Bibliotheksbestand.

956 So etwa in Linz (Oberösterreichisches Landesarchiv, Statthalterei/Allgemeine Reihe, Schachtel 1937: Registr.-Bez. 12/10, Zl. 20746 ex 1895, Statuten des Localvereines des österr.-ungar. Musiker-Verbandes für Linz, § 5), in Kärnten (sowohl bei der ersten als auch zweiten Verbandsgründung: Statuten des Local Vereines des österr. Ung. Musiker Verbandes für das Kronland Kärnten [1900] § 4. Kärntner Landesarchiv, Sicherheitsdirektion, Vereinsakt Nr. 2057; Statuten des Local-Vereines des österr. Ung. Musiker-Verbandes für das Kronland Kärnten [1902] § 4. Kärntner Landesarchiv, Sicherheitsdirektion, Vereinsakt Nr. 2005), aber auch in den großen Kurorten Franzensbad/Františkovy Lázně (Národní Archiv, Böhmisches Statthalterei, Kt. 4054, Fasc. 30, num. 185, subnum. 196, „Statuten des Localvereines der Musiker für Franzensbad u. Umgebung [Verbandsverein des österr.-ung. Verbandes]“ vom 30.5.1900, § 4, Marienbad/Mariánské Lázně (Národní Archiv, Böhmisches Statthalterei, Kart. 4182, Fasc. 30, num. 218, subnum. 221, „Statuten des Localvereines der Musiker für Marienbad und Umgebung“ vom 15.2.1900, § 5) und Karlsbad/Karlovy Vary (Národní Archiv, Böhmisches Statthalterei, Kart. 4115, Registratur-Abtlg. 30, Nummer 202, Sub-Nr. 372, „Statuten der Vereinigung der Berufsmusiker für Karlsbad und Umgebung in Karlsbad“ vom 7.4.1899, § 5).

957 Vgl. etwa OeMZ, V/3, 1.2.1897, S. 17: Es werden zwar (verbandsweit) „11 Damen, 637 Herren“ angeführt, für die Verbandsvereine aber nur der jeweilige Gesamtbestand der Mitglieder genannt.

958 OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. X.

Organisationsgebiet gänzlich abgeschnitten“ sei durch den Verbandsverein von Witkowitz/Vítkovice und die „zu ihr gehörigen Brudersectionen“. Eine Vereinsvergrößerung habe dennoch herbeigeführt werden können, und zwar durch die vermehrte Aufnahme von Musikerinnen, sodass „der Bielitzer Verein die meisten weiblichen Mitglieder in seinem Stande“ führe.⁹⁵⁹ Widersprüche gegen diese Darstellung sind nicht überliefert, doch gemäß der Mitgliederstatistik von 1899/1900 verfügte der Verein in Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Biłsko-Bělá über kein einziges weibliches Mitglied (vgl. Tab. 2, Kap. 2).⁹⁶⁰ Die Angaben des Delegierten decken sich somit in keiner Weise mit der Mitgliederstatistik, was an deren Richtigkeit Zweifel aufkommen lässt. In Ermangelung an alternativen Mitgliederdaten muss sie hier dennoch als Quellenbasis Verwendung finden, wenn es auch angezeigt erscheint, ihrer Aussagekraft eine gewisse Unschärfe beizumessen. Was an der Verteilung der Mitgliedschaften von Musikerinnen in Verbandsvereinen um 1900 aber außerdem sichtbar wird, ist ein allgemein beobachtbarer Umstand: Es waren mehrheitlich Verbandsvereine in kleineren Städten, denen Musikerinnen angehörten. Die gerade einmal vier Musikerinnen, die 1900 als Mitglieder des OeUMV aufgeführt waren (und denen 1464 Musikern gegenüberstanden), besaßen je eine Mitgliedschaft in Karlsbad/Karlovy Vary (neben 122 Musikern), in Witkowitz/Vítkovice (neben 109 Musikern), in Bozen/Bolzano (neben 22 Musikern) und in Brünn/Brno (neben 76 Musikern).⁹⁶¹ Und in den Folgejahren war es stets der „Badener Musikerverein“, der die größte Zahl an Musikerinnen aufwies,⁹⁶² während Vereine in größeren Städten wie Graz und Brünn/Brno höchstens gelegentlich über einige Musikerinnen verfügten.

Dass Musikerinnen in kleineren sowie in „peripheren“ Regionen gelegenen Städten insgesamt bessere Tätigkeitsbedingungen und Entfaltungsmöglichkeiten vorfanden, lässt sich daraus zwar nicht ohne Weiteres ableiten. Doch die Mitgliederstatistiken

959 OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. X.

960 Im Archiwum Państwowe w Katowicach/Oddział w Bielsku-Białej konnte ich inzwischen einen Quellenbestand des Bielitzer Musikervereins lokalisieren (zespół 13/8, sygn. 253 Bielsko-Bialskie Stowarzyszenie Muzyczne, z lat 1895–1896 r.; sygn. 259 Bielsko-Bialski Komitet Muzyczny, z 1896 r.), dessen Sichtung und Auswertung mir bisher allerdings noch nicht möglich war. Für die Recherche und Information der dortigen Archivarin, Irena Machalica, bedanke ich mich an dieser Stelle herzlich.

961 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 48.

962 Und dies, obschon auch der Badener Verein in seinen Statuten darauf verzichtete, Musikerinnen zu erwähnen; vgl. die 1895 ausgearbeiteten und 1896 approbierten Statuten des Badener Musikervereins, § 3: „Um die Mitgliedschaft des Vereines als ordentliches Mitglied zu erlangen ist erforderlich, daß der Aufzunehmende Berufsmusiker ist und in Baden wohnt; sowie, daß derselbe gesund ist und die bürgerlichen Ehrenrechte besitzt.“ NÖLA, VerAkten 1896/G4 ad 31020 K 19. – 1901 standen im Verein zwei Musikerinnen 143 Musiker gegenüber, 1903 waren es bereits sechs weibliche gegenüber 158 männlichen Mitgliedern, wobei zwei Jahre später sämtliche weibliche, jedoch auch rund zwei Drittel der männlichen Mitglieder ausgetreten waren. Für 1902 wird im Zusammenhang mit einer Versammlung des „Localvereins“ außerdem ein „Fräulein John“ namentlich erwähnt (die Musikerin sei dieser ferngeblieben), vgl. OeMZ, X/37, 12.9.1902, S. 147.

machen diesbezüglich zumindest deutlich, dass es lohnend sein dürfte, weiterführende Studien zu (Instrumental-)Musikerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auch an soziogeographischen Gesichtspunkten auszurichten, wobei die regional unterschiedlichen Organisationsgrade von Musikerinnen wichtige Anknüpfungspunkte dafür liefern können. Am „Musikerverband für das Königreich Galizien mit dem Sitze in Lemberg“ lässt sich dies gut veranschaulichen. Obschon dem dortigen Verein (wenn auch über viele Jahre hinweg) nur eine Musikerin angehörte (neben ca. 50 Musikern), war sie (wenn ich dies richtig überblicke) die einzige im gesamten Verband, deren Wortmeldung in einem in der OeMZ publizierten Versammlungsprotokoll an die Verbandsöffentlichkeit gelangte. Gemäß diesem Protokoll beantragte eine „Frau Laurecka“ in der Jahreshauptversammlung von 1905, „einige kleinere Konzerte zu veranstalten“, und sie regte außerdem an, während der Saison ein „größeres Konzert zugunsten des Vereins zu veranstalten“.⁹⁶³ Bei „Frau Laurecka“ dürfte es sich um Joanna Laurecka (1860–1926) gehandelt haben, welche am Aufbau des galizischen Musikbetriebs maßgeblichen Anteil hatte.⁹⁶⁴ Wie das erwähnte Versammlungsprotokoll verrät, engagierte sich Laurecka auch im Bereich der Konzertorganisation, und dazu scheint ihr die Vereins- bzw. Verbandsmitgliedschaft insofern von Nutzen gewesen zu sein, als sie dadurch Zugang zu institutionellen Ressourcen und Netzwerken erhielt. Die Zugehörigkeit zur Musiker_innenorganisation, so zeigt sich an diesen kurz skizzierten Ausführungen zu Joanna Laurecka, wussten Musikerinnen mitunter durchaus auch emanzipatorisch zu nutzen.⁹⁶⁵

Allerdings waren Musikerinnen weder in den Vereins- und Verbandsgrmien noch in der Redaktion des Vereinsorgans vertreten. Wenn der OeUMV also Musikerinnen in arbeitsrechtlichen Belangen gelegentlich öffentlich unterstützte und arbeitsbezogene Missstände von Musikerinnen in der OeMZ mitunter ungeschönt anprangerte, geschah dies stets aus der Perspektive musizierender Männer, was historiographisch betrachtet

963 OeMZ, XIII/42, 20.10.1905, S. 265.

964 Laurecka studierte zunächst in Lemberg am Konservatorium des 1838 gegründeten Galizischen Musikvereins („Galicyskie Towarzystwo Muzyczne“), (der sich nach seiner Auflösung 1853 als „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien“ neu konstituierte). Weitere Ausbildungsstationen waren Krakau/Kraków und Wien. Nach Lemberg zurückgekehrt, baute sie dort 1885 eine Musikschule auf, bevor sie die Musikabteilung des Lehrerinnenverbands in Lemberg leitete (und diese vermutlich auch begründet hatte), musikpädagogische Schriften veröffentlichte und sich auch als Übersetzerin von musikalischen Schriften betätigte. Vgl. Leszek Mazepa, Schüler von Karol Mikuli, in: Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa (Hrsg.), Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig – Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Heft 6 (Juni 2000), S. 85–106, hier S. 95.

965 Zu den soziogeographischen Verhältnissen für Frauen in Galizien vgl. etwa Brigitta Bader-Zaar, Anmerkungen zu Räumen und Grenzen in der österreichisch-ungarischen Monarchie aus frauen- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive, in: Wladimir Fischer u. a. (Hrsg.), Räume und Grenzen in Österreich-Ungarn 1867–1918, Tübingen 2010, S. 227–242.

relevant ist: Die Quellen zur Präsenz von Musikerinnen im Musikbetrieb, auf die ich mich hier stütze, sind von – organisierten – Musikern geschaffene. Zweifellos lassen sie eine Vielzahl an musikhistorisch relevanten Einblicken in die Rolle und die Stellung von Musikerinnen im Musikbetrieb der späten Habsburgermonarchie zu. Doch es sollte dabei berücksichtigt werden, dass sie weniger die Präsenz von Musikerinnen im Musikbetrieb als solche, sondern vielmehr den institutionellen – und damit zugleich männlich geprägten – Blick darauf dokumentieren. Auch was seine männlich dominierten Mitglieder- und Entscheidungsstrukturen betraf, ähnelte der OeUMV einmal mehr den Organisationen der Arbeiter_innenbewegung: Auch in den sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Leitungsgremien waren Frauen höchstens marginal eingebunden.⁹⁶⁶ Wie die Historikerin Gabriella Hauch aufzeigt, hatte der sozialdemokratische Parteitag 1891 zwar beschlossen, „Fachvereine“ dazu zu verpflichten, „in den betreffenden ‚Produktionszweige(n) beschäftigte Frauenpersonen‘ in ihre Strukturen einzubeziehen“.⁹⁶⁷ Die operative Einbindung erwerbstätiger Frauen in Leitungspositionen der Arbeiter_innenorganisation wurde von den männlichen Kollegen allerdings größtenteils sabotiert, sodass ab 1895 der Aufbau einer separaten Arbeiter_innenorganisation im Raum stand, welche es aus Sicht der Arbeiterführung jedoch um jeden Preis zu verhindern galt, um konkurrierende Organisationen gar nicht erst aufkommen zu lassen.⁹⁶⁸

Der 1891 beschlossene Miteinbezug von Frauen in sozialdemokratische Organisationen fand gleichzeitig mit der Eingliederung von Musikerinnen in die „Musikergewerkschaft“ statt. Dabei dürfte es sich kaum um eine zufällige zeitliche Überlagerung gehandelt haben, auch wenn die Musiker_innenorganisation nicht nur Bezüge zur sozialistischen, sondern mindestens so sehr auch zur bürgerlichen Frauenbewegung aufweist. Ablesbar ist dies etwa an den in der OeMZ (unter der Rubrik „Vermischtes“) regelmäßig publizierten Hinweisen auf den „Allgemeinen österreichischen Frauenverein“ – der von organisierten Arbeiterinnen (die dem Musikbereich zunächst tendenziell indifferent gegenüberstanden⁹⁶⁹) äußerst skeptisch, wenn nicht (klassen-)feindschaftlich betrachtet wurde.⁹⁷⁰ Die OeMZ bewarb damit dessen soziales Angebot, das unter anderem eine Rechtsberatung für „unbemittelte Frauen und Mädchen“ umfasste, bei der sich diese „unentgeltlich Rath und Hilfe in ihren Rechtsstreitigkeiten“ verschaffen

966 Vgl. Hauch, *Charme*, S. 107 f.

967 Hauch, *Charme*, S. 106.

968 Hauch, *Charme*, S. 107 f.

969 Vgl. etwa die Darstellung von Viktoria Kofler (?–1894), einer Pionierin der Arbeiterinnenbewegung, in der „Arbeiterinnen-Zeitung“ von 1892: Musik gehe an den „Arbeitern, ob männlichen oder weiblichen Geschlechts“ zumeist spurlos vorüber, da „durch die Magenfrage, de[n] Kampf um's liebe Brod“ eine „Antheilnahme an den schönen Künsten, als deren vornehmste die Musik gilt, ausgeschlossen“ bleibe (Arbeiterinnen-Zeitung, I/3, 5.2.1892, S. 3).

970 Vgl. Hauch, *Charme*, S. 109–111.

konnten.⁹⁷¹ Und gerade Musikerinnen in Damenkapellen hatten Rechtsberatung allzu oft dringend nötig. Ergänzend zur allgemeinen Berichterstattung über Damenkapellen prangerte die OeMZ auch regelmäßig Betrugs- und Misshandlungsfälle an, denen Musikerinnen zum Opfer fielen. Zwar wurden Musikerinnen im Verbandsorgan ihrerseits auch schon mal der Delinquenz bezichtigt, etwa indem ihnen vorgeworfen wurde, aus ihrer Minderjährigkeit geschäftlichen Profit zu ziehen.⁹⁷² Doch in der Regel wandte sich die OeMZ mit Vehemenz gegen den Missbrauch von Musikerinnen, wozu auch Fälle von Mädchenhandel gehörten.⁹⁷³

Besonders Heinrich Kosnapfl, während der Genossenschaftsphase bezeichnenderweise Obmann der „Gehilfen“ (vgl. Kap. 2), nahm sich auch im OeUMV der Musikerinnenangelegenheiten an. Von Kosnapfl, der auch den oben erwähnten Nachruf auf die Damenkapellmeisterin Marie Messerschmidt-Grüner verfasste, stammte etwa ein im November 1895 veröffentlichter Bericht über das „Musikerinnen-Elend“.⁹⁷⁴ Darin berichtete er wie zuvor schon mehrere andere Medien, darunter die „Arbeiterinnen-Zeitung“,⁹⁷⁵ über besonders grausame Misshandlungen einer Reihe von mehrheitlich minderjährigen Musikerinnen durch einen Musikdirektor und dessen Gattin.⁹⁷⁶ Die minutiöse Beschreibung der Vorfälle, die auch die Nennung der Namen aller Beteiligten und Betroffenen umfasste, diente jedoch nicht ausschließlich der Anprangerung des Verbrechens, sondern mindestens ebenso sehr auch der Bekämpfung von „Schmutzkonkurrenz“ (als die Kosnapfl das Paar betrachtete). Denn als mindestens so schwer wie die Gewaltanwendungen gegen die Musikerinnen scheint für Kosnapfl der Umstand gewogen zu haben, dass der Täter, ein „Musikdirektor Julius Onczay“, „keine Note kennt und absolut nichts von Musik versteht.“⁹⁷⁷ Kosnapfl, der von Onczays Verbrechen nach eigenem Bekunden aus einem Bericht des „Illustrierten Wiener Extrablatts“ Kenntnis bekommen hatte, beklagte „den bestehenden Gesellschaftszustand“, der es

971 OeMZ, I/5, 1.3.1895, S. 23.

972 Vgl. OeMZ, XI/16, 17.4.1903, S. 76. Die „Musikerin Therese Skopal, Flötistin und Kontrabassistin, II. Bezirk, Seegasse wohnhaft“ wird darin als „gewöhnheitsmäßige Kontraktbrecherin“ bezeichnet: Sie entziehe sich jeweils ihren vertraglich eingegangenen Verpflichtungen, wobei ihre Eltern die Vertragsabschlüsse im Nachhinein „unter Hinweis auf die Minderjährigkeit ihrer Tochter“ anfechten würden.

973 Vgl. außer den bereits erwähnten Artikeln auch u. a. OeMZ, I/7, 1.4.1893, S. 30; II/19, 1.10.1894, S. 87 f.; IV/6, 16.3.1896, S. 30 f.; IX/32, 2.8.1901, S. 133; XVII/37, 11.9.1909, S. 263.

974 OeMZ, III/21, 1.11.1895, S. 106 f. Dass es sich beim Autor um Kosnapfl handelt, erschließt sich anhand des Kürzels „K-I“, mit dem der Artikel gezeichnet ist.

975 Arbeiterinnen-Zeitung, IV/21, 7.11.1895, S. 8.

976 Für eine ausführliche Darstellung dieser Vorfälle vgl. Nuppu Koivisto, 'The European slave trader' Julius Onczay and his ensemble: patriarchal power structures and strategies of resistance in late nineteenth-century ladies' orchestras, in: Hamer, L. and Minors, H. J. (eds.) *The Routledge Handbook on Women and/in Musical Leadership*, London (die Veröffentlichung des Handbuchs ist für 2024 vorgesehen – die Autorin hat mir das Manuskript ihres Aufsatzes dankenswerterweise vorab zur Verfügung gestellt).

977 OeMZ, III/21, 1.11.1895, S. 107 (Hervorhebung im Original).

ermögliche, „daß Leute, die nichts gelernt [haben] und absolut nichts verstehen“, dennoch „von anderer Leute Fähigkeiten und Arbeitsertrag“ lebten. Kosnapfl, so wird darin deutlich, bedauerte weniger die Musikerinnen, als vielmehr den Musikerstand. Denn mehr noch als die Gewalttaten verurteilte er, dass „solche Leute [wie Onczay, F. T.] einen Gewerbeschein erhalten“ und durch ihre ausbeuterische Tätigkeit „andere Capellen, in welchen Sitte und Moral geachtet wird [sic], in Mißcredit [...] bringen und gewissenhafte, reelle Musikdirectoren durch Schmutzconcurrentz niederconcurriren“ würden. Und dass „diese Art von Leuten“ auch „nicht einmal Steuer zahl[t]en“, weil sie aufgrund ihres „Nomadenlebens für die Steuerbehörden nicht controlirbar und nicht aufzufinden“ seien, stieß Kosnapfl obendrein sauer auf. Damit aber sprach er nicht mehr als fürsorglicher Funktionär des OeUMV, sondern als Unternehmer, der den Ruf von Damenkapellmeistern in Gefahr sah – und ein solcher war er, als Direktor der „Ersten Wiener Radfahr-Damenkapelle“,⁹⁷⁸ selbst. Auch wenn er die Interessen von „Civilmusikern und Musikerinnen“ angesichts dieser „Schmutzconcurrentz“ miteinander gleichsetzte und betonte, beide befänden sich „auch in gewerbegesetzlicher Hinsicht“ in derselben „Ausnahmsstellung“, ist seiner Darstellung der Verfehlungen Oncays auch eine Instrumentalisierung des beschriebenen „Musikerinnen-Elends“ zugunsten der Zivilmusiker immanent, die sich, in unterschiedlicher Gestalt, auch anderweitig beobachten lässt.

So beispielsweise an der Hervorhebung des integren Agierens und der Organisationsqualität von Leiterinnen bestimmter Damenkapellen, was vor allem dazu diente, missliebige Kapellmeister umso prägnanter zu diskreditieren. Davon zeugt etwa die sehr ausführliche 1895 in der OeMZ publizierte Gegenüberstellung der renommierten „Damencapelle ‚Richter‘“ und der „Saloncapelle des Herrn E. Prokop“, die beide allabendlich, einander abwechselnd, im Vergnügungsetablisement „Eldorado (Direction Bistrizky I. ‚Am Peter‘)“ musizierten. Die Arbeitsbedingungen der Musiker in

978 Dieses Ensemble konnte ich bisher nur über Annoncen (sowohl in Tageszeitungen als auch in der OeMZ) identifizieren, obwohl es diesen zufolge über mehrere Jahre hindurch bestand (vgl. etwa Arbeiter-Zeitung, 31.12.1896, S. 10; OeMZ, IX/20, 10.5.1901, S. 84). Eine weiterführende Beschäftigung mit dieser originellen Sonderform der Damenkapelle erschien mir vielversprechend, auch weil sich daran die Komplexität des Umgangs mit Geschlechterrollen im Musikbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts möglicherweise umso prägnanter sichtbar machen und zugleich auf die Vielfalt von gesellschaftlichen Klassenbezügen von Damenkapellen verweisen ließe: Der Publizistin Petra Sturm zufolge wurden Radlerinnen in Wien um 1895 herum allmählich als Zielgruppe entdeckt, wobei sich die Akzeptanz radfahrender Frauen an der von diesen gewählten Bekleidung bemaß und sich der Zugang zu diesen neuen Fahrgeräten zunächst überhaupt auf bürgerliche Kreise beschränkte, bevor sie ab 1905 allmählich auch für Frauen der unteren Schichten erschwinglich wurden (Petra Sturm, *Die bewegte Frau. Rad fahrende Frauen in Wien um 1900*, in: Bernhard Hachleitner u. a. [Hrsg.], *Motor bin ich selbst. 200 Jahre Radfahren in Wien*, Wien 2013, S. 62–65, hier S. 63). In diesem Zusammenhang erscheint es mir erwähnenswert, dass in der OeMZ 1905 tatsächlich erstmals eine Annonce für Fahrräder erschien, auf denen fahrende Frauen abgebildet waren (OeMZ XIII/13, 31.3.1905, S. 78).

Prokops Kapelle wurden darin als in jeder Hinsicht unzulänglich beschrieben, und zur Verdeutlichung zog die OeMZ die Damenkapelle als positives Gegenbeispiel heran. Dass der Vergleich letztlich jedoch weniger auf eine Aufwertung der Musikerinnen bzw. der Damenkapelle zielte, sondern vielmehr auf die Demontage des Kapellmeisters, der sich (sogar) von einer Damenkapelle unterkriegen lasse, wird auch daran deutlich, dass Prokop zugleich vorgeworfen wurde, sich auch „von seiner Frau“ kurz halten zu lassen.⁹⁷⁹ Solidarität mit Musikerinnen und ihren Ensembles endete denn auch spätestens dann, wenn der OeUMV Konkurrenz für (unbescholtene) männliche Kollegen witterte⁹⁸⁰ – und davon waren nicht nur ganze Damenensembles, sondern auch einzelne Musikerinnen in Orchestern betroffen.⁹⁸¹

Hinzu kamen herabwürdigende Parodien, die von der OeMZ gelegentlich publiziert wurden und auch als eine Art Konkurrenzerklärung lesbar sind.⁹⁸² Sie reichten von in der OeMZ annoncierten Couplets über Damenkapellen, die „bei hum[oristischen] Concerten riesigen Lacherfolg“ erzielen würden,⁹⁸³ bis hin zu Auftritten von Musikern, die sich, etwa für Einlagen bei Vereinskränzchen, als Musikerinnen von „Damenkapellen“ verkleideten.⁹⁸⁴

979 OeMZ, III/2, 16.1.1895, S. 5 f. und III/3, 1.2.1895, S. 12 f.

980 So etwa im Juni 1893, als der Wirt des „Etablissement Stalehner's“ in Wien-Hernals eine Zivillkapelle mit der Begründung kündigte, er wolle stattdessen eine Damenkapelle engagieren, wogegen der Verband sogleich protestierte und den entlassenen Musikern Unterstützung anbot (OeMZ, I/12, 16.6.1893, S. 52).

981 Vgl. etwa den Artikel „Frauenbewegung“ (OeMZ, IX/35, 23.8.1901, S. 143 f.), in dem über Bestrebungen einer verstärkten Zulassung von Frauen in Konzert- und Theaterorchestern in London berichtet wurde. Dieser stünden, so die OeMZ, „fast alle Kreise sympathisch gegenüber“ – „außer den Orchestermusikern selbst“. Am sympathischsten sei dies hingegen den Unternehmern, die „diese Angelegenheit nicht nach ihrer socialen oder culturellen Bedeutung betrachten, sondern vom Standpunkte des Säckels aus“. Dies veranlasste die OeMZ abschließend davor zu warnen, Musikerinnen auch noch den „Tactstock“ schwingen zu lassen, denn die Musiker der Theaterorchester hätten bereits angekündigt, „in den Ausstand treten zu wollen, sobald eine Frau für ein Theaterorchester engagiert wird.“

982 Zum Diffamierungspotential von Parodien über Damenkapellen vgl. auch die ausführliche Analyse des in der Zeitschrift „Der Artist“ erschienenen „Lieds von einer gewissen Damencapelle“ bei Kaufmann, „Trommlerin“, S. 164–167.

983 OeMZ, III/2, 16.1.1895, S. 10. Damit warb der Volksliedkomponist Hilmar Mückenberger für seine Humoreske „Die Wiener Damencapelle und der Polizeidiener Schwippchen“, die er als ein Stück „[z]um Todtlachen“ anpries. Mückenberger, ein Wirt im Vogtland, hatte überhaupt eine Vorliebe für weibliche Sujets, die er in seinen Liedern dem Spott preisgeben konnte (z. B. in „Die Dicke vun Zwickel“ oder „s Bärbele“). Davon zeugen auch mehrere der Liedpostkarten, welche er großteils im Selbstverlag herausgab, wobei nur die Noten und Texte von ihm stammten, nicht hingegen die Illustrationen auf den Karten (vgl. das Informationsportal über den erzgebirgisch-böhmischen Heimatdichter Anton Günther [1876–1937], online http://www.liedpostkarte.de/agl_Mueckenberger.html [zuletzt gesehen 8.11.2022], wo ein großer Teil der Liedpostkarten, aber auch eine Übersichtsbiographie zu Mückenberger einsehbar ist).

984 Ein anschauliches Beispiel dafür gab etwa die Stadtkapelle in Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá ab. Wie oben gezeigt, war es der dortige Musiker_innenverein, der für sich in Anspruch nahm, verbandsweit



Abbildung 4: Damenkapelle G. Richter, um 1905
© OeNB, Bildarchiv Austria

Es lässt sich aber auch noch eine ganz andere Form der Instrumentalisierung von Musikerinnen durch Verbandsfunktionäre beobachten, nämlich eine nationalistisch motivierte. Darin bestätigt sich die von Pieter Judson beschriebene Beobachtung einer gerade unter deutschnationalen Gruppen in Böhmen allgemein verbreiteten Verschränkung von „sex-related identities to concepts like patriotism or national culture“.⁹⁸⁵ Die von Dorothea Kaufmann und Nuppu Koivisto vertretene Auffassung, wonach sich die tourneebedingte kosmopolitische Arbeitsroutine von Damenkapellen schwerlich nach

über den höchsten Frauenanteil zu verfügen. Doch die Travestiegruppe der Stadtkapelle, deren Musiker(innen?) zum Kernbestand des Verbandsvereins zählten, konnte beim Ballfest im März 1900 offenbar bereits auf eine gewisse Tradition zurückblicken, als nach diversen „Capellen-Imitationen“, so die OeMZ, die „vom Vorjahre her bekannte Damencapelle“ auf „allgemeines Verlangen“ in der Mitternachtspause wieder auftreten müssen: Die „Damen (Herr Bilek, Machold, Malek Robert, Kudziela, Pastor und Hofmann)“ hätten in der „Costümierung wieder so reizend“ ausgesehen „wie ihre Vorgänger, pardon Vorgängerinnen“, wodurch sie „ihre gewohnte Anerkennung gefunden“ hätten (OeMZ, VIII/5, 1.3.1900, S. 44).

985 Pieter M. Judson, *The Gendered Politics of German Nationalism in Austria, 1880–1900*, in: David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes, *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Providence/Oxford 1996, S. 1–18, hier S. 14.

„nationalen“ Parametern analysieren lasse (worin sie einen der Gründe erkennen, dass diese Ensembleform aus dem Sichtfeld der Musikhistoriographie verschwunden sei),⁹⁸⁶ steht dazu zweifellos im Widerspruch. Doch genauso gut ließe sich geltend machen, dass es gerade das Tourneehafte war, was Damenkapellen und deren Mitglieder umso leichter auch als Multiplikatorinnen national-kultureller Botschaften rezipieren ließ. Dann nämlich, wenn sie als „nationale“ Gruppe identifiziert wurden. Und genau dies lässt sich in der OeMZ um 1909 beobachten – kurz nach der „nationalen“ Aufspaltung der Musiker_innenorganisation in Böhmen. In einem mit „Böhmische Musikanten“ überschriebenen Artikel forderte der in Kapitel 3 bereits in Erscheinung getretene Funktionär aus Karlsbad/Karlovy Vary, Moritz Kaufmann, mit Nachdruck eine „nationale“ Differenzierung des „Böhmischen“ und fokussierte dazu insbesondere auf Musikerinnen. In „[g]anz unrichtiger Weise“ nämlich würden „alle aus Böhmen stammenden, wandernden Musikgesellschaften“ als „Böhmische Musikanten“ bezeichnet. Es sei jedoch streng zwischen „deutschböhmischen“ und „tschechischen“ Gruppen zu unterscheiden, denn erstere setzten sich nicht nur in sittlicher und moralischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht „sehr vorteilhaft“ von den letzteren ab.⁹⁸⁷ In der Folge diffamierte Kaufmann das „tschechische Musikwandertume“, dessen „Stammgebiet“ er in der „ostböhmischen Gegend bei Königgrätz“ lokalisierte, als verwahrlost und tendenziell delinquent. Es handle sich bei diesem um einen „durch Hunger, Entbehrung, Alkohol und Exzesse frühzeitig gebrochene[n] Organismus“, wobei „die weiblichen Mitglieder“ solcher Kapellen „meist schon am allerersten Konzertplatze der Prostitution“ verfielen. Demgegenüber stilisierte er die aus der „Erzgebirgsgegend um Preßnitz“ stammenden „deutschböhmischen“ Damenkapellen als zivilisiert und gut ausgebildet.⁹⁸⁸ Schon seit den 1860er Jahren leisteten die Kapellen der „Deutschböhinnen“ „musikalisch [...] unendlich besseres als die tschechischen Unternehmungen“, da diese Musikerinnen „nur gesunden, sittlichen Zielen“ zustrebten – schließlich habe man noch nie davon gehört, „daß die Deutschböhmen“ von einer Reise „in verwahrlostem Zustande“ zurückgekehrt seien. Für Kaufmann lag dies auch darin begründet, dass diese aus dem Erzgebirge stammenden Musikkapellen zumeist „aus ganzen Familien mit

986 Koivisto, Data, S. 43 sowie Kaufmann, „Trommlerin“, S. 97–100, zit. in: Koivisto, Data, S. 43.

987 OeMZ, XVII/23, 5.6.1909, S. 176, auch für die folgenden Zitate (Hervorhebungen im Original) dieses Abschnitts.

988 Kaufmann zufolge existierten diese seit den 1860er Jahren. Die Kulturwissenschaftlerin Elvira Werner datiert die Anfänge der böhmischen Damenkapellen allerdings auf die Mitte des 18. Jahrhunderts; die „Preßnitzer ‚Schallere‘ und ‚Harfenmädchen‘“ gelten demnach als „die frühesten böhmischen Wandermusikanten“. Elvira Werner, *Fahrende Musikanten – eine böhmisch-sächsische Erfahrung*, in: Heike Müns (Hrsg.), *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, München 2005, S. 153–166, hier S. 160. Zum Sozialprofil von Musikerinnen aus Pressnitz/Prisečnice vgl. ferner Nuppu Koivisto, *From Bohemia to the Balkans. Towards a Socioeconomic History of Itinerant Women Musicians. 1860–1889*, in: Dagmar Abfalter/Rosa Reitsamer (Hrsg.), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*. London/New York 2021, S. 37–51.

ihren Verwandten zweiten und dritten Grades oder wenigstens aus guten Bekannten“ beständen, denen „die Eltern ihre Kinder mit vollem Vertrauen übergeben“ würden, da auch sie „nicht nur musikalisch Tüchtiges“ leisteten, sondern „auch von moralischer Seite vollkommen tadellos und einwandfrei“ seien. Ergänzend dazu hob Kaufmann die staatlich subventionierte „öffentliche städtische Musikschule in Preßnitz, in welcher zumeist Mädchen unterrichtet“ würden, lobend hervor.⁹⁸⁹ Vor dem Hintergrund dieser nationalistischen Schablone forderte Kaufmann schließlich „eine straffe Organisation der Damenkapellen“, was außer einer Verbesserung der Arbeitsverhältnisse vor allem auch die Erhöhung der Reputation „deutschböhmischer“ Damenkapellen ermöglichte. Dazu gehörte für Kaufmann sogar das Bestreben, sie aus dem von ihnen üblicherweise gepflegten Genre der Unterhaltungsmusik herauszuheben: Es ärgere ihn, gestand er, dass sein Vorschlag zu ihrer besseren Organisation „von vielen“ höchstens „mit einem geringschätzenden Kopfschütteln und Lächeln hingenommen“ werde, da „die Ansicht vorherrscht, daß die Damenkapellen von ernstesten musikalischen Dingen fernzuhalten seien“, dabei würde allein schon die Musikschule imstande sein, das „so außerordentlich vorzügliche Material für die Damenkapellen“ auf eine Weise heranzubilden, dass diese dann auch „ernst genommen“ werden müssten.⁹⁹⁰

Solche Forderungen hatten ihrer nationalistischen Aufladung zum Trotz offensichtlich einen schweren Stand, und sie kamen außerdem um Jahre zu spät. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, und damit gleichzeitig mit dem Aufkommen der oben erwähnten Versuche zur Gründung separater Arbeiterinnenorganisationen, war die Schaffung von eigenen Musikerinnenorganisationen im Verband durchaus noch diskutiert worden (und dies nicht nur in Österreich, sondern ebenso in Deutschland, wo in den späten 1890er Jahren die Gründung eines „Interessens-Verbands“ für Mitglieder von

989 Tatsächlich dürfte die „Preßnitzer Musikschule“ über eine gute finanzielle Ausstattung verfügt haben; für 1897 etwa ist eine vom böhmischen Landtag beschlossene „Erhöhung der Subvention“ überliefert (Prager Tagblatt, 19.2.1897, S. 1).

990 Tatsächlich dürften die Ausbildungsgänge jenen von Konservatorien nicht unähnlich gewesen sein. Diesen Eindruck gewinnt man zumindest angesichts des in Schulkonzerten gespielten Repertoires. Das „Festkonzert des Orchesters der Preßnitzer Musikschule“ vom Mai 1908 „anlässlich des 50jährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät“ etwa umfasste außer dem „Waldweben“ aus dem zweiten Akt von Richard Wagners „Siegfried“ den „Hochzeitsmarsch“ von Mendelssohn Bartholdy, ferner diverse Sätze aus dem Nonett (op. 31) und dem Notturmo für Blasinstrumente (op. 34) von Louis Spohr sowie (neben einigen Chorstücken) die Ouvertüre zu Carl Maria von Webers „Freischütz“. Kaufmann erwähnte ergänzend, dass die „gründliche Ausbildung der Musikerinnen in der Preßnitzer Musikschule“ unter Oberaufsicht der Behörde stehe, die „den Prager Konservatoriumsprofessoren Josef Lupert“ zum „k. k. Musikinspektor“ bestellt habe. Dabei handelte es sich um Josef Lugert (1841–1928), ab 1876 Inspektor für „alle deutschen Musikschulen“, vgl. Alexander Rausch, Art. Lugert, Josef, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lugert_Josef.xml, (zuletzt gesehen 19.12.2017).

Damenkapellen erwogen wurde⁹⁹¹). Zunächst unterstützte der OeUMV entsprechende Pläne. 1897 propagierten hohe Verbandsfunktionäre die „Gründung von Musikerinnenvereinen“ und wiesen insbesondere für Wien „auf die Möglichkeit und Nützlichkeit der Gründung solcher Vereine“ hin.⁹⁹² Die Delegiertenversammlung stimmte dem zu, forderte aber zugleich auch „deren Anschluß an den Verband“. Doch nur wenige Monate später, als das Präsidium über die Umsetzung solcher Gründungen in Wien beriet, gelangte es zu dem Schluss, den idealen Zeitpunkt dafür noch abwarten zu wollen: Gegenwärtig seien „kaum 40 Musikerinnen [...] in Wien thätig“, jedoch würden „für die Charwoche 1898“ bestimmt die meisten Musikerinnen in der Stadt sein, was dafür spreche, dann eine Musikerinnen-Versammlung einzuberufen.⁹⁹³ Musikerinnen, so wird daraus ersichtlich, sollten – zumindest nach Auffassung der Funktionäre des OeUMV – vom Verband ausgehend und seinen Gesichtspunkten folgend organisiert werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt wird an dieser Wortmeldung deutlich: Die Erwerbsarbeit von Musikerinnen war offenbar in einem besonders hohen Maß von Mobilität geprägt.⁹⁹⁴ Möglicherweise war dies mit ein Grund dafür, dass sie sich nur sehr vereinzelt den örtlich gebundenen Verbandsvereinen anschlossen, während sich die Gründung eigener Organisationsstrukturen dadurch umso mehr aufdrängte. Im selben Jahr, 1897, boykottierten Arbeiterinnen den sozialdemokratischen Parteitag, weil ihnen, Gabriella Hauch zufolge, allmählich bewusst wurde, dass sich eine mit den Arbeitern gemeinsam betriebene Organisation letztlich gegen ihre eigenen Interessen richten musste.⁹⁹⁵ Dass Musikerinnen zur gleichen Einsicht gelangt sein dürften, ist angesichts ihrer spezifischen Arbeitsbedingungen naheliegend.

Auch der OeUMV-Präsident ging kurz nach der erwähnten Präsidiumssitzung, in einem Leitartikel der OeMZ zum Jahreswechsel 1897/98, dazu über, den Verbandsbeitritt nicht nur von Musikern, sondern ausdrücklich auch von Musikerinnen einzufordern.⁹⁹⁶

991 Kaufmann, „Trommlerin“, S. 175. Auch diese Verbandsgründung wurde nicht umgesetzt. Kaufmann („Trommlerin“, S. 176) begründet das Scheitern mit unterschiedlich gelagerten Interessen der beteiligten Personen und Berufsgruppen. Eine detaillierte Analyse dieses Scheiterns – falls dies die (von Kaufmann nicht näher ausgewiesene) Quellenlage überhaupt zulassen sollte – steht noch aus, doch sie erschiene mir für eine Untersuchung über Machtverhältnisse im Musikbetrieb um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert überaus vielversprechend.

992 OeMZ, V/18, 16.9.1897, S. 105.

993 OeMZ, V/23, 1.12.1897, S. 135.

994 Die hohen Mobilitätsanforderungen dürften zweifellos eine zusätzliche Hürde für das Ergreifen des Musikerinnenberufs dargestellt haben, und zwar nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund des im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein verfestigten familien- und mutterassozierten Rollenbildes der Frau (vgl. u. a. Reich, *Women*, S. 132). Die Präsenz von Musikerinnen im österreichischen Musikbetrieb ist somit auch im Kontext von Mobilitätsaspekten zu betrachten – inwiefern genau, wäre empirisch noch zu prüfen.

995 Hauch, *Charme*, S. 108.

996 OeMZ, VI/1, 1.1.1898, S. 1.

Von der Gründung eigener Musikerinnenvereine war hingegen nicht mehr die Rede, und das Thema sollte auch über den gesamten Betrachtungszeitraum hinweg nicht wieder auf die Verbandsagenda zurückfinden. Musikerinnen, so wird daran deutlich, sollten nun nur noch über den bestehenden Verband organisiert werden. Doch der organisatorische Elan des OeUMV zugunsten von Musikerinnen ebte insgesamt bald ab. 1912 erklärte der Obmann der „Vereinigung der Wiener Musiker“ in deren Generalversammlung, man beabsichtige nicht, mit „den Damenkapellen uns eng zu liieren“. Zwar regte er – und soweit überblickbar nach langer Zeit zum ersten Mal wieder – die „Gründung einer Organisation der Damenkapellen“ an, doch allein zum Zweck, um „auf diese mindestens so viel Einfluß zu gewinnen, daß sie uns in einem eventuellen Kampfe nicht in den Rücken fallen“.⁹⁹⁷ Ein wirkliches Interesse an der Organisation von Musikerinnen spricht daraus nicht mehr; die weit fortgeschrittene und ausschließlich an Musikern orientierte Institutionalisierung musikalischer Tätigkeiten wirkte sich Musikerinnen gegenüber nun ausdrücklich exkludierend aus. Nicht einmal mehr das oben dargestellte „nationale“ Argument des Moritz Kaufmann zugunsten „deutschböhmischer“ Musikerinnen verfiel bei den Verantwortlichen des OeUMV (und dies nach der „nationalen“ Aufspaltung der Organisation): Im präsidentalen Tätigkeitsbericht von 1909 informierte Franz Frank auch darüber, die Musikschulleitung in Preßnitz habe dem Verband die Gründung einer Stellenvermittlung für Musikerinnen vorgeschlagen, doch auch wenn das Präsidium „die Notwendigkeit, auf diesem Gebiete reformierend einzugreifen“, anerkenne, sei es „nicht in der Lage, sich damit befassen zu können“.⁹⁹⁸ Deutlicher ließ sich das Desinteresse des Verbands an der Organisation von Musikerinnen kaum formulieren. Dass sich die Musikschulleitung in Preßnitz/Přísečnice aber überhaupt dazu veranlasst sah, beim OeUMV den Aufbau einer Stellenvermittlung für Musikerinnen zu erwirken, verweist auf die wichtigste Einrichtung innerhalb des Verbands überhaupt: Auf dessen Zentral-Stellenvermittlungsbüro, welches, so legt es schon die bloße Anfrage aus Preßnitz/Přísečnice nahe, am institutionellen Ausschluss von Musikerinnen seinerseits maßgeblichen Anteil hatte.

997 OeMZ, XX/24, 15.6.1912, S. 203.

998 OeMZ, XVII/ 16, 17.4.1909, S. 120.

6. Das „Central-Stellenvermittlungs-Bureau“: Organisatorischer Monopolanspruch des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbands

Für die Arbeitsvermittlung im Musikbereich galt in vielerlei Hinsicht dasselbe, was die Historiker_innen Sigrid Wadauer, Thomas Buchner und Alexander Mejstrik für die Arbeitsvermittlung allgemein geltend machen: Die Vermittlung von Arbeitsstellen erfolgte im 19. Jahrhundert auf viele verschiedene Weisen.⁹⁹⁹ Dieses Kapitel beansprucht nicht, historisch feststellbare Formen der musikbezogenen Arbeitsvermittlung in ihrer Gesamtheit zu behandeln. Angesichts des Umstands, dass die Thematik bisher bloß geringfügig erforscht ist, wäre das in diesem Rahmen auch gar nicht zu bewerkstelligen: Sekundärliteratur zur historischen Arbeitsvermittlung im Musikbereich existiert, zumindest auf den europäischen Raum bezogen, kaum,¹⁰⁰⁰ und auch von der Historiographie zu Musiker_innenorganisationen blieb dieses Themenfeld bisher so gut wie unberührt.¹⁰⁰¹ Die folgenden Ausführungen beschränken sich deshalb auf eine (wenngleich umfangreiche) Analyse der zunächst vom „Wiener Musikerbund“ und ab 1896 vom OeUMV geleisteten Organisationsbeiträge zur musikalischen Arbeitsvermittlung in Wien und Österreich.

6.1 „Musikerbörsen“ und „Engagements-Vermittlungs-Sectionen“: Institutionelle Stellenvermittlung von Musiker_innen in Wien vor 1896

Um 1875, nur wenige Jahre nach seiner Gründung, verfügte der „Wiener Musikerbund“ bereits über eine eigene Stellenvermittlung: Im August 1875 erwähnt die OeMZ erstmals eine vereinseigene „Engagements-Vermittlungs-Section“, bei welcher sich Vereinsmitglieder „um allfällig vorgemerkte Anstellungen oder zeitweilige Beschäftigungen

999 Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejstrik, Introduction. Finding Work and Organizing Placement in the Nineteenth and Twentieth Centuries, in: dies. (Hrsg.), *History*, S. 23–52, hier S. 3. Vgl. auch Irina Simone Vana, *Gebrauchsweisen*, S. 18–20.

1000 Zur Arbeitsvermittlung im Theaterbereich, von der auch Musiker_innen betroffen waren, vgl. Watzka, *Vermittler*, S. 12–35; Hildebrand, *Theateragenten*. Für die transatlantische Vermittlungstätigkeit von Theateragenten vgl. ferner Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925)*, Göttingen 2018.

1001 So zuletzt bei Remppe, *Kunst*, wo von der Arbeitsmarktgestaltung im Allgemeinen zwar verschiedentlich die Rede ist (den hier diskutierten Untersuchungszeitraum betreffend etwa auf S. 16 f., 27, 65 f., 84, 91 und 112), auf das Stellenvermittlungswesen jedoch nicht näher eingegangen wird.

erkundigen“ konnten.¹⁰⁰² Praktische Ansprüche wie eine möglichst gute Erreichbarkeit des Stellenvermittlers¹⁰⁰³ sowie eine „rasche Verbindung mit der Zeitung“¹⁰⁰⁴ verweisen auf eine bereits äußerst umsichtig konzipierte Arbeitsvermittlung, wovon außerdem die im selben Jahr erstmals in der OeMZ veröffentlichten Stellenannoncen zeugen.¹⁰⁰⁵

Im Vergleich mit den zumindest auf die 1860er Jahre zurückgehenden „Musikerbörsen“ dürfte es sich bei dieser „Section“ des „Musikerbundes“ um ein neuartiges Stellenvermittlungskonzept gehandelt haben. Zeitgenössische Beschreibungen solcher „Börsen“ erhärten diesen Befund. In der Musik- und Theaterzeitung „Der Zwischen-Akt“¹⁰⁰⁶ von 1862 etwa findet sich ein auf Berlin bezogener Bericht, in welchem Musiker als musikalische Tagelöhner gezeichnet werden: So „wie der Gensdarmenmarkt [sic] seine Getreidebörse unter freiem Himmel“ habe, „so hat der Platz vor der Hauptwache alltäglich seine Musikerbörse“, wo es täglich von „Musikern“ wimmle.¹⁰⁰⁷ Diese würden dort auf „die musikbedürftigen Wirthe“ treffen, die für den Abend „so und so viel Mann“ benötigten: „Der eine braucht eine Klarinette – er ruft die Klarinetten auf und sie sind da. Dort fordert einer zwei Violinen – er hat sie. Jener Gartenwirth braucht einen Bratschisten – auch ihm wird geholfen.“ Dass sich die Stellenvermittlungspraxis für den Musikbereich jedoch in relativ kurzer Zeit maßgeblich verändert haben dürfte, wird etwa an einer 1882 in den „Signalen für die musikalische Welt“ erschienenen Darstellung der Berliner „Musikerbörse“ deutlich: Die „Börse“ werde seit einiger Zeit nicht mehr „unter freiem Himmel“, sondern in einem Restaurant „in der Johannisstraße“ abgehalten.¹⁰⁰⁸ Sie sei vom „Verein der Berliner Musiker“ 1869 gegründet worden und werde von einem Vorstand geleitet, der bei der Stellenvergabe nach genauen Satzungen vorgehe: „Er vertheilt die eingegangenen Bestellungen und wacht darüber, daß der aufgestellte Normaltarif inne gehalten wird.“

Ähnliche Formen der musikbezogenen Stellenvermittlung scheinen in den 1880er Jahren bereits vielerorts verbreitet gewesen zu sein,¹⁰⁰⁹ auch wenn die Gründung einer

1002 OeMZ, 7/1875, 1.8.1875, S. 3.

1003 OeMZ, 13/1875, 1.11.1875, S. 5. Nachdem sich der Obmann der Sektion aufgrund einer „Wohnungsveränderung“ in der Auffassung des Vereinsausschusses „zu sehr vom Centrum der Stadt entfernt“ hatte, erwog dieser die Wahl eines neuen Obmanns.

1004 OeMZ, 13/1875, 1.11.1875, S. 5.

1005 OeMZ, 15/1875, 1.12.1875, S. 8.

1006 Das Blatt erschien von 1859 bis 1871 in Wien, vgl. die editorischen Informationen der Zeitschrift in http://anno.onb.ac.at/info/zwa_info.htm (zuletzt gesehen 16.4.2018).

1007 Der Zwischen-Akt, 9.10.1862 [S. 3].

1008 Signale für die musikalische Welt, Nr. 57 (1882), S. 907.

1009 Aus New York berichtete das in Leipzig von 1870–1910 erschienene „Organ für Musiker und Musikfreunde“ im Mai 1886 über die Gründung einer Musikerbörse, die allerdings ein kommerzielles Unternehmen darstellte: Eine Aktiengesellschaft habe sich „für die Schöpfung der New-York Musical Exchange“ gebildet, wo „alle auf Engagements bezüglichen Geschäfte“ gemacht werden sollten. Musikalisches Wochenblatt XVII/21 (1886), S. 270. Ähnliche Institutionen lassen sich in den USA sogar

„Musiker-Agentur“ in Prag 1881 als „Neuheit“ gefeiert wurde, was jedoch eher auf die lokalen Verhältnisse gemünzt gewesen sein dürfte.¹⁰¹⁰ Solche „Börsen“ und „Agenturen“ waren jedoch keine Besonderheit des musikalischen Arbeitsmarkts, sondern existierten europaweit (und auch in Wien) für fast alle Erwerbsbranchen.¹⁰¹¹

Bei der „Engagements-Vermittlungs-Section“ des „Wiener Musikerbundes“ handelte es sich somit um ein zeittypisches Phänomen. Dass der Bedarf nach einem solchen Institut hoch gewesen sein dürfte, lassen schon die Reaktionen auf die erste Stellen-annonce in der OeMZ vom Dezember 1875 erahnen.¹⁰¹² Die Zeitung berichtete im Nachgang von „sehr viele[n] Zuschriften von auswärtigen Musikern (Nichtvereinsmitgliedern)“ und sah sich zur Erklärung veranlasst, die Section dürfe den Statuten zufolge „nur [ihren] Mitgliedern Anstellungen“ vermitteln; um die Vermittlungsdienste in Anspruch zu nehmen, müsse zuvor also die Vereinsmitgliedschaft erworben werden.¹⁰¹³ Der „Musikerbund“ schloss den Zutritt „auswärtiger Musiker“ zur „Engagements-Vermittlungs-Sektion“ jedoch keineswegs aus, sondern förderte ihn geradezu, indem er eine zweistufige Mitgliedschaft einführte: Ein Beitritt zur „ersten Section“ ermöglichte die Nutzung der Stellenvermittlung, während der Beitritt zur „zweiten Section“ zusätzlich die Mitgliedschaft bei der „Kranken-Unterstützungskasse“ umfasste, was jedoch nur in Wien wohnhaften Musikern (und Musikerinnen?) gestattet war.¹⁰¹⁴

bis in die späten 1850er Jahre zurückverfolgen, vgl. James P. Kraft, *Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890–1950*, Baltimore/London 1996 (= *Studies in Industry and Society* 9), S. 11 f.

1010 Vgl. Prager Tagblatt, 21.8.1881, S. 7: „[...] daß ein Institut zur Vermittlung von Stellen für Musiker trotz seiner Neuheit in Prag einen gedeihlichen, das allgemeine Interesse kräftig fördernden Bestand haben wird.“

1011 Vgl. etwa Knotter, *Placement*, S. 117. Ausgehend von einer Analyse des Stellenmarkts für Wiener Hutmacher_innen skizziert Knotter die Existenz und Entwicklung branchenspezifischer Arbeitsbörsen und verweist im Zuge dessen auch auf die weite Verbreitung dieser Form der Arbeitsvermittlung in vielen Arbeits- und Berufsbereichen.

1012 Musikbezogene Stellenanzeigen sind in Tageszeitungen allerdings bereits für die Zeit vor der Gründung der vereinseigenen Vermittlungssektion überliefert. Sie erschienen einerseits in Form von Amtsblatt-Einträgen, die dann auf weitere Medien hinwiesen (vgl. etwa die Anzeige für „Musikerstellen in der k. Freistadt Warasdin [200 fl. sammt Nebenverdiensten], bis 30. September, Magistrat daselbst“ im Wiener Fremden-Blatt, 12.9.1867 [Beilage, 2. Seite], das „Aus dem Amtsblatte der ‚Wiener Zeitung‘ zitierte). Andererseits publizierten sie die Zeitungen aber auch in Rubriken mit allgemeinen kommerziellen Anzeigen (vgl. etwa die Annonce für offene Musikerstellen beim „städtischen Orchester in Fünfkirchen“ im Neugigkeits-Welt-Blatt, 10.8.1875 [S. 16]).

1013 OeMZ, 15/1875, 1.12.1875, S. 8.

1014 OeMZ, 20/1876, 16.2.1876 S. 7. Dies aus einem praktischen Grund: Die Aufnahme in die zweite Sektion erfolgte „durch einen der in Wien wohnenden Vereinsärzte“, weil dem Ausschuss die Möglichkeit zustand, „eine eventuelle Krankheit durch den Vereinsarzt oder zwei Ausschußmitglieder kontrollieren zu lassen“. Zudem war für die Mitgliedschaft in der zweiten Sektion „die Mitwirkung bei den vom Vereine zu Gunsten der Krankenkasse veranstalteten Konzerte[n]“ erforderlich, was „auswärtigen Musikern“ nicht immer ohne Weiteres möglich gewesen sein wird. – Ob und in welchem Ausmaß Musiker(innen?) im Falle eines Zuzugs nach Wien von diesem Angebot des „Musikerbunds“ überhaupt

Nun führten die in Kap. 2 bereits ausführlich geschilderten anhaltenden politischen Interventionen aber zu einer zunehmenden organisatorischen Passivität des „Wiener Musikerbundes“. Darunter litten auch die Aktivitäten der „Engagements-Vermittlungs-Section“, die im Laufe der 1880er Jahre allmählich zum Erliegen gekommen sein dürften. Zwar unterhielt die Vereinigung weiterhin ein Stellenvermittlungsbüro,¹⁰¹⁵ doch in der Presse fand es so gut wie nie Erwähnung, was auf seine weitgehende Inaktivität schließen lässt.

Umso größer war das Aufsehen, als die 1891 gegründete „Genossenschaft der Musiker in Wien“ auch die Reorganisation der Stellenvermittlung für Musiker_innen anging. Noch im selben Jahr schuf sie eine genossenschaftseigene „Musikerbörse“, die bereits im Vorfeld ihrer Gründung von zahlreichen Tageszeitungen und Zeitschriften thematisiert wurde.¹⁰¹⁶ Auftraggeberin war die Gewerbebehörde, die von der Genossenschaft verlangte, eine „Musikerbörse“ einzurichten, welche „nach dem Muster bereits in Hamburg und Berlin bestehender, ähnlicher Institutionen“ aufgebaut sein solle.¹⁰¹⁷ Ihr Hauptzweck bestand darin, „den Civilmusik-Capellmeistern in ordnungsmäßiger Weise die nothwendigen Musiker zu verschaffen“ und „die Musiker“ zugleich „vor Uebergreifen seitens ihrer Arbeitsgeber zu schützen.“¹⁰¹⁸ Allerdings waren die Teilnahmebedingungen von einer gewissen Ungleichheit geprägt: Während Unternehmer_innen („Gastwirth und Musikdirectoren“) zu jedem Börsentag unentgeltlich erscheinen konnten, mussten Musiker_innen eine „Legitimations-Karte zu einem Gulden“ lösen, um sich Zutritt zu den Vermittlungsgeschäften zu verschaffen, obschon diese nur Genossenschaftsmitgliedern offenstanden.¹⁰¹⁹

Mit der Gründung einer genossenschaftseigenen „Musikerbörse“ wurde den bereits bestehenden (nun jedoch inoffiziellen) Börsen eine erhebliche Konkurrenz bereitet.

Kenntnis hatten, ist jedoch fraglich. Franz Frank etwa berichtete als ehemaliger OeUMV-Präsident in seinem Lebens- und Berufsrückblick von 1920, dass er bereits mehrere Jahre in Wien als Theatermusiker engagiert gewesen sei, als er erstmals von der Existenz des „Wiener Musikerbunds“ gehört habe (OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 31).

1015 Bzw. wurde ein solches Ende 1879 wiedereröffnet, das seinen Mitgliedern unentgeltlich zur Verfügung stand (Neue Freie Presse, 28.12.1879, S. 5).

1016 Die „Musikerbörse“ erfuhr dabei sehr unterschiedliche Bewertungen. Während die einen von einer „eigenartige[n] Institution“ sprachen (Prager Abendblatt, 11.9.1891 [S. 2]), ließen es sich satirische Blätter nicht nehmen, die „neue Musikerbörse“ als börsensprachlich gestalteten Gradmesser musikalischer Wertigkeiten in Wien zu parodieren: „Nach harben [sic] Tänzern beim Heurigen stets – grosse Nachfrage / Kunst-Elevinnen von Lebemännern mit Vorliebe – in Kost genommen / „Cavalleria rusticana“ noch immer – sehr begehrt / Kontra-Bässe gewisser Schwiegermütter für die betreffenden Schwiegersöhne – Wirkung – gedrückt / Fesche, flotte Wiener Lieder – Hausse / Jungtschechische Trompetenstöße, durch welche die äussere Politik der Monarchie zum Fall gebracht werden soll, nach dem neuesten Besuche des Kaisers in Prag – Baisse“ (Kikeriki, 4.10.1891 [S. 3]).

1017 Die Presse, 26.9.1891, S. 10.

1018 Die Presse, 26.9.1891, S. 10.

1019 Neue Freie Presse, 7.10.1891, S. 7.

Zwar waren Musiker_innen, die der Genossenschaft nicht angehörten, weiterhin darauf angewiesen, auf solche zurückzugreifen. Aber diese wurden von der Tagespresse und von der Genossenschaft nun verächtlich als „Winkelbörsen“ bezeichnet.¹⁰²⁰ Zudem strebte der Genossenschaftsvorsteher Johann Mörth (der zugleich Präsident des Wiener Musikerbundes war) die Einführung einer besonderen Vermittlungsverordnung an, der zufolge „Musik-Directoren oder Musiker, welche ihre Geschäfte ausserhalb der Börse“ abwickelten, „mit Geldstrafen belegt [und] eventuell der Gewerbe-Behörde zur Bestrafung überwiesen werden“ sollten.¹⁰²¹

Die Organisation des Stellenvermittlungsgeschäfts wurde seit der Genossenschaftsgründung zusehends institutioneller und verfeinerte sich auch operativ fortlaufend. So installierte die Genossenschaft etwa einen „Börsenvorstand“ (mitunter auch als „Börsenrath“ bezeichnet¹⁰²²) sowie eine Reihe von Beiräten, die über umfangreiche Kontrollkompetenzen verfügten. Außerdem führte die genossenschaftliche Vermittlungsstelle offizielle Öffnungszeiten ein: Üblicherweise war die Börse zweimal wöchentlich geöffnet.¹⁰²³ Zur „Carnevalszeit“ wurde sie hingegen auf täglichen Betrieb umgestellt.¹⁰²⁴ 1893 war die „Musikerbörse“ außerdem erstmals im Inhaltsverzeichnis von „Adolph Lehmann's allgemeinem Wohnungs-Anzeiger“ aufgeführt. Über eine ständige Adresse verfügend, war sie somit umso sichtbarer in die städtische Topographie eingeschrieben: Sie befand sich in „Hammerl's Saal ‚zum goldenen Luchsen‘“ an der Neulerchenfelder Hauptstraße 43,¹⁰²⁵ wo sie über eigene, Dritten gegenüber abgeschlossene Räume verfügte.¹⁰²⁶ Die Administrierungsweise der Vermittlungsgeschäfte wurde dabei zusehends

1020 Die Neue Freie Presse, 7.10.1891, S. 7, zählte drei „Winkelbörsen“, „und zwar beim ‚Schwan‘ in Neulerchenfeld, im zehnten Bezirke und in einem Gasthause auf dem Althanplatz, in welch letzterem Locale zumeist Zigeunermusik stark begehrt wurde.“ Einzelne „Musikerbörsen“ waren somit möglicherweise auf bestimmte spezifische Musizierformen und Musikgenres zugeschnitten.

1021 Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Zeitschrift für Musik und Theater. Organ zur Hebung österreichischer Militär-Musik, IV/1 (1891), S. 10. – Noch in seinem Lebens- und Berufsrückblick von 1920 bediente der langjährige OeUMV-Präsident Franz Frank diese ablehnende Haltung gegenüber den ‚alten‘ Musikerbörsen. Er habe eine solche „in der Hoffnung, dort eine Verdienstmöglichkeit zu finden“ einmal aufgesucht, doch habe ihm dieses eine Mal gereicht, da er sich „die Sache doch wesentlich anders vorgestellt“ habe, als sie „in Wirklichkeit“ gewesen sei (OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21).

1022 So die Österreichische Musik- und Theaterzeitung 4/1 (1891), S. 10. Als Börsenräte nannte sie „Stoppauer, Girs, Hiess, Windholz, Totali, Hirsch, Futterknecht und Wischek“.

1023 Die Neue Freie Presse, 26.9.1891, S. 6, machte dazu eine spezifischere Angabe: „jeden Samstag, Sonntag und Feiertag, sowie jeden einem Feiertage vorangehenden Wochentag“.

1024 Die Presse, 26.9.1891, S. 10.

1025 Vgl. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, 35/1, Wien 1893, S. 65.

1026 Die „Restauration ‚zum goldenen Luchsen‘“ diente an den Tagen bzw. zu den Uhrzeiten, während die „Musikerbörse“ geöffnet hatte, ausschließlich dem Börsenzweck, was bedeutete, dass der „Eintritt in diese Locale [...] daher nur gegen Vorweisung der Mitglieds- oder Legitimations-Karte gestattet“ war (OeMZ, I/11, 1. Juni 1893, S. 48).

penibler, die Ansprüche an die Stellensuchenden restriktiver: „Jeder Engagementsabschluß“ werde „protocollarisch sichergestellt“, während „die Mitglieder ihren Bedarf nicht anderwärts decken“ durften.¹⁰²⁷

Da die Begeisterung über diese neue Vermittlungspraxis unter Musiker_innen nicht ungeteilt war,¹⁰²⁸ unternahm die Genossenschaft umso größere Anstrengungen, etwa durch Annoncen in der Tagespresse,¹⁰²⁹ stellensuchende Musiker_innen und Musikunternehmer_innen vom gewohnheitsmäßigen Besuch des „sogenannten ‚Musikerplatzes‘“ im Gasthaus „Schwan“ abzuhalten und sie stattdessen zur Nutzung der neuen Lokalität der Musikerbörse im „Goldenen Luchs“ zu konditionieren. Dennoch dürfte die Musikerbörse im „Schwan“ weiterhin bestanden haben und nicht durch die Umtriebe der Genossenschaft, sondern erst durch die Schleifung des Gasthauses Ende 1910 aufgelöst worden sein.¹⁰³⁰

Dass die Genossenschaft den „Goldenen Luchs“, wo der „Musikerbund“ üblicherweise auch seine Vereinsversammlungen abhielt,¹⁰³¹ zum Ort ihrer Stellenvermittlung gewählt hatte, war kaum ein Zufall. Denn einerseits beherbergte das Lokal weitere sozialistische und gewerkschaftliche Gruppierungen,¹⁰³² worin sich die organisatorische Nähe zwischen Musiker_innen- und Arbeiter_innenbewegung auch räumlich ausdrückt. Andererseits war der „Goldene Luchs“ aber auch Tagungsort weiterer Musiker_innengruppen wie etwa der Wiener „Volkssänger“,¹⁰³³ zu welchen die Genossenschaftsleitung wie oben gezeigt in einem konfliktbehafteten Verhältnis stand. Die Wahl des „Goldenen Luchs“ als Geschäftslokal von „Musikerbund“ und „Musikergenossenschaft“ kann somit auch als Ausdruck eines Konkurrenzverhältnisses zwischen diesen beiden Organisationen und den „Volkssängern“ gesehen werden. Nach Klaus Hödl bestand deren Publikum großteils aus der in Ottakring niedergelassenen Arbeiter_innenschaft,¹⁰³⁴

1027 Neue Freie Presse, 7.10.1891, S. 7.

1028 So demonstrierten unzufriedene Musiker_innen gelegentlich „in der alten Musiker-Herberge beim ‚Schwan‘“ gegen die genossenschaftliche Stellenvermittlung (vgl. Neue Freie Presse, 7.10.1891, S. 7).

1029 Vgl. etwa Die Presse, 29.12.1891, S. 11.

1030 Wiener Bilder, 30.11.1910, S. 29. Auch nach Maderthaner/Musner, Anarchie, S. 125, hatte die Musikerbörse im „Weißen Schwan“ von 1856 bis 1910 Bestand. – Der Artikel in „Wiener Bilder“ äußerte sich höchst bedauernd über das Ende „eines der interessantesten und ältesten Wirtshäuser“ Wiens, in dem „seit Menschengedenken die Musiker und die Veranstalter von Festlichkeiten zusammenkommen, um Engagements abzuschließen“, weshalb „das kleine Gasthaus“ eine „Arbeitsbörse im wahren Sinne des Wortes“ gewesen sei, und dessen „Schankgerechtigkeit“ auf das späte 17. Jahrhundert zurückdatiere. Der Artikel ist mit einer Photographie bebildert, auf der eine größere vor dem Wirtshaus aufgestellte Männerrunde zu sehen ist; am rechten Rand des Bildes ist zudem ein längs über eine Säule gezogener Schriftzug „Musikbörse“ zu erkennen.

1031 Vgl. etwa OeMZ I/10, 16.5.1893, S. 42.

1032 So etwa die organisierten Arbeiterinnen, vgl. Hauch, Charme, S. 110.

1033 Hödl, Wienerlied, S. 98 f.

1034 Hödl, Wienerlied, S. 98 f.

was jedoch auch für viele der Musiksegmente galt, in denen die Mitglieder der „Musikergenossenschaft“ tätig waren. Darauf verweist allein schon der Umstand, dass auch die neue „Musikerbörse“ wiederum in Neulerchenfeld angesiedelt wurde, woran die sozioökonomische Prägung des Arbeitsumfelds eines großen Teils der Musiker_innen in Wien ersichtlich wird. Neulerchenfeld galt schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts als das „Reich, wo Bacchus mit seinem ganzen Gefolge schaltet und waltet“,¹⁰³⁵ und zu diesem Gefolge gehörten offenkundig auch Musiker_innen, die den hohen Bedarf an musikalischer Unterhaltung deckten.¹⁰³⁶ Die Geschäfte der „Musikerbörse“ waren dort am gedeihlichsten, wo die angebotenen Dienste der Musiker_innen stets und auch kurzfristig nachgefragt wurden.

Dennoch dehnte die genossenschaftliche Börse ihre Vermittlungspraxis bald auf Geschäfte aus, die weit über solche in der Regel auf Taglohn basierende musikalische Engagements hinausreichten. In einer Annonce von 1891 bewarb der Genossenschaftsvorsteher Johann Mörth die Börse mit dem Hinweis, diese sei imstande, „Musikcapellen jeder Gattung, vom Terzett angefangen bis zum großen Orchester“ beschaffen zu können. Dabei wies er auch auf die von der Genossenschaft vorgenommene Qualitätskontrolle hin: „Die an der Börse abgeschlossenen Geschäfte stehen unter der Controle der Genossenschafts-Vorsteherung und ist daher für deren genaue und pünktliche Einhaltung Garantie geboten.“¹⁰³⁷

In welchem Ausmaß die „Musikerbörse“ von Musikunternehmer_innen und Gastwirt_innen, an die sich Mörths Annonce in erster Linie richtete, tatsächlich genutzt wurde, ist jedoch unklar. Musizierende des „Kleinen Spiels“ etwa beklagten zwei Jahre nach Eröffnung der Börse, sie seien in ihren Erwartungen an die Genossenschaft und die neue Stellenvermittlung bitter enttäuscht worden.¹⁰³⁸ Denn nur wenige Wirte würden sich „im Bedarfsfalle an die Musikerbörse“ wenden, da sie von „den einen [...] musikalischen Lärm machenden Leuten überlaufen“ würden, die „mit sehr wenigem oder gar keinem Aufgeld“ spielten, was „der Berufsmusiker aus erklärlichen Gründen nicht thun kann.“ Die oben erwähnte Forderung nach Sanktionen gegen Wirte, die gegen die von der Gewerbebehörde und der Genossenschaft aufgestellten Regeln der „Musikerbörse“ verstießen, wurde also offenbar unzureichend umgesetzt. Als Instrument für eine Stabilisierung und Besserstellung der Arbeitssituation von Musiker_innen dürften sie somit wenig Wirkung gezeigt haben. Bei vielen Musiker_innen regte sich denn auch zunehmend Unmut gegen die Geschäftspraktiken der Musikerbörse. Im Zentrum der Kritik stand vor allem der für die Nutzung der „Musikerbörse“ eingehobene Eintrittsbetrag von „Gehilfen“ (vgl. Kap. 2), da die behördlichen Bestimmungen der Genossenschaft

1035 Adolf Schmidl, *Die Kaiserstadt und ihre nächsten Umgebungen*, Wien 1843, S. 337, zit. in: Maderthaner/Musner, *Anarchie*, S. 121.

1036 Zur populkulturellen Bedeutung Neulerchenfelds vgl. Maderthaner/Musner, *Anarchie*, S. 119–123.

1037 *Neue Freie Presse*, 29.12.1891, S. 4.

1038 *OeMZ*, I/10, 16.5.1893, S. 41. Zu Musizierenden des „Kleinen Spiels“ vgl. auch Kap. 5.

auferlegt hätten, „eine Stellenvermittlung unentgeltlich zu besorgen.“¹⁰³⁹ Gut möglich, dass das in Kap. 2 bereits ausführlich diskutierte Scheitern der Genossenschaft durch die aus Musiker_innenperspektive unzulänglich umgesetzte Stellenvermittlung zumindest beschleunigt wurde. Folgt man dem „neuesten Coursbericht von der Wiener Musikerbörse“ der Satirezeitschrift „Kikeriki“ vom April 1894, ist ein solcher Zusammenhang immerhin naheliegend: „Infolge Konkurrenz der Militärmusiken Stimmung schlecht. / Flötisten – blasen auf dem letzten Loch, / Blechinstrumente – blasen Trübsal, / Den Geigern – reissen die Saiten der Geduld und / Der Vorstand – pfeift auf die ganze Genossenschaft.“¹⁰⁴⁰ Die „Musikerbörse“ aber überlebte die Genossenschaft und wurde nach deren Sistierung durch den „Wiener Musikerbund“ weiterbetrieben.¹⁰⁴¹ Damit entging sie weitgehend der Kontrolle der gewerblichen Behörde und wandelte sich noch stärker zu einem Dienstleistungsinstrument der (nun wieder ausschließlich vereinsrechtlich verfassten) Berufsorganisation. Bis zum verbandsmäßig organisierten Stellenvermittlungsbüro sollte es damit nur noch ein kleiner Schritt sein.

6.2 Der Aufbau des verbandseigenen „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“: Ziele, Instrumente, Strukturen & Personen

Bereits anlässlich des „Ersten oesterreichischen Musikertages“ im April 1895 diskutierten die Delegierten ausführlich darüber, wie die Stellenvermittlung in Zukunft organisiert werden solle, auch in personeller Hinsicht. Die Delegierten kamen überein, es sei dafür ein „fähiger Fachmusiker“ zu finden, der „vor allen anderen Bewerbern den Vorzug haben“ solle.¹⁰⁴² Dass die Beratungen über ein verbandseigenes „Stellenvermittlungs-Bureau“ noch vor der offiziellen Konstituierung des Verbands begannen, verweist ebenso auf die hohe Relevanz dieser Institution wie die Wahl ihres ersten „Beamten“: Sie fiel auf den in der Wiener Musiker_innenschaft fest verankerten bisherigen „Gehilfen“-Obmann der Genossenschaft, Heinrich Kosnapfl.¹⁰⁴³ Die hohen Erwartungen an die verbandseigene Stellenvermittlung sollten allerdings bald zu häufigen Wechseln ihrer Leitung führen.¹⁰⁴⁴ Noch Jahre später bezeichnete der OeUMV-Präsident Franz Frank das „Amt des Stellenvermittlers“ als „ein höllisches“¹⁰⁴⁵ – und

1039 Die Presse, 6.9.1893, S. 10.

1040 Kikeriki, 19.4.1894 [S. 3].

1041 „Die Agenden der Musikerbörse hat – wie die Versammlung entschied – bis auf Weiteres der Wiener Musikerbund zu leiten“, Deutsches Volksblatt, 12.4.1894, S. 7.

1042 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44. Hervorhebung im Original.

1043 OeMZ, IV/1, 1.1.1896, S. 3 f.

1044 Vgl. etwa die Erörterungen zu Kosnapfls Demission 1897 in OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54, sowie V/10, 16.5.1897, S. 58.

1045 Präsident Frank bei der DV 1909 in Karlsbad, vgl. OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XV.

zwar wohl vor allem deshalb, weil die Stellenvermittlung bald als eine „Hauptkraft“ des Verbands anerkannt war, was den Druck auf deren Leitung zweifellos erhöhte.¹⁰⁴⁶

Stellenannoncen als Verbandswerbung

Die erste Stellenanzeige annoncierte das verbandseigene „Stellenvermittlungs-Bureau“ im November 1897, und darin wurde unter anderem auch auf das „Inslebentreten des Stellenvermittlungs-Bureaus“ hingewiesen.¹⁰⁴⁷ Stellenannoncen wurden in der OeMZ zwar seit jeher veröffentlicht. Lange Zeit handelte es sich dabei aber vor allem um solche von Theater- und Konzertagenten, doch seit der Verbandsgründung standen diese auf dem Prüfstand. Vorerst erlaubte es die Zeitungskommission der OeMZ als Verbandsorgan zwar, solche Inserate weiterhin anzunehmen. Einschränkend fügte sie aber hinzu, dies gelte nur, solange keine „Verbandsagentur“ bestehe. Sobald jedoch das „Engagements-Vermittlungsbureau activirt“ sei, sei die Aufnahme solcher Inserate nicht mehr gestattet.¹⁰⁴⁸

Und seit den ersten Annoncen des Stellenvermittlungsbüros wurde diese Anordnung von der OeMZ dann auch tatsächlich umgesetzt: Die Agenturanzeigen verschwanden restlos von den Seiten des Verbandsorgans. Und nach nur wenigen Jahren des Bestehens der Zentral-Stellenvermittlung konnte deren Leiter in seinem Tätigkeitsbericht von 1903 darauf hinweisen, auch „das Inserieren der Unternehmer“ habe man inzwischen „abgebracht“, sodass „die ganze Vermittlung in die Hände unserer Stellenvermittlung“ gekommen sei.¹⁰⁴⁹ Durch die Unterbindung solcher Inserate sollte verhindert werden, dass Musiker_innen direkt mit Musikunternehmer_innen Kontrakte abschlossen. Dafür nahm die OeMZ auch den Verlust von Einnahmen aus dem Inserategeschäft in Kauf,¹⁰⁵⁰ während sie in fast jeder Ausgabe Stellenanzeigen des Zentral-Stellenvermittlungsbüros

1046 OeMZ, XVII/32, 7.8.1909, S. XVI. 1908 bewertete der „oppositionelle“ „Wiener Musikerbund“ die Zentral-Stellenvermittlung als „Hauptfaktor“ und „Gradmesser für den Wert der Organisation“ (Wiener Musiker-Zeitung, I/10, 1.10.1908, S. 1).

1047 OeMZ, V/21, 1.11.1897, S. 126. Gemäß dieser Annonce wurde die Gründung des Vermittlungsbüros in der Präsidialsitzung des Verbands vom 4.10.1897 beschlossen. Die Annonce richtete sich sowohl an „Stellengeber“ als auch an „Stellensuchende“, wobei letztere Verbandsmitglieder sein mussten. Beide Gruppen wurden aufgefordert, sich „im Bedarfsfalle“ zu melden; die „Offerte“ würde dann nach „Maßgabe der vorhandenen Stellen, respective Musiker“ kostenlos erledigt. Offenbar hatten zuvor diverse Verbandsvereine beim Präsidium Druck gemacht. Aus Brno/Brünn etwa erging im Mai 1897 der dringende Wunsch, dieses möge doch „ehestens die Stellenvermittlung in's Leben rufen“ und mit Theaterdirektoren und Kapellmeistern „in Fühlung treten“, vgl. OeMZ, V/12, 16.6.1897, S. 72.

1048 OeMZ, IV/23, 1.12.1896, S. 118. Zwar veröffentlichte die OeMZ auch nach 1897 gelegentlich verbandsfremde Stelleninserate, allerdings stammten diese nicht von Agenturen, sondern von direkt suchenden Unternehmen.

1049 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1050 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

Solisten und Kunstfreunden

empfehle meine von hervorragenden Musikern hoch anerkannten Violinen, Violas, Cellen, Contrabässe etc. etc. in jeder beliebigen Weise (auch zur Zerstreuung) unter Garantie selbstiger, tadelloser Ausführung. — Rücksendungen u. d. neume anstandslos retour.

Karl Meier jr.

Strickinstrumenten-Erzeugung in Ober-Schönbach bei Gyr in Ungarn.

Preisliste gratis und franco. 603

Central-Stellenvermittlungsbureau des Österreichisch-Ungarischen Musikerverbandes.

Stellen suchen:

Ein I. Trompeter.
Ein I. und II. Hornist (frei ab 1. Jänner 1898).
Ein Clavier- und Harmoniumspieler.
Specialist (solist).
Ein Clavier- und Harmoniumspieler (solist).
Ein I. und II. Flötist (solist).
II. Clarinetist (vom Palmsonntag an frei).
I. Celloist (vom Palmsonntag an frei).
Ein Tambour für Sommer.
Ein Cellist.
Violoncell I. (F. Hof).
Violoncell II. (Hilfshorn II).
Hornist (frei ab 1. Jänner).
Violoncell II. (Horn II) für Sommer.

Offene Stellen:

II. Hornist (solist).
Primageiger (für Sommer-Engagement).
I. Flöte (solist, für eine Gewerkschaft).
Für eine Gewerkschaft ein Flötist, der gleichzeitig ein leichtes Horn oder Verwendung bei einer Polka findet. Ganzjährig.
Für ein Bad in Ungarn werden ungarische Nationalmusikanten gesucht, hauptsächlich ein Brimab, ein Geiger, ein Violoncellist und Schlagzeuger, welche Noten lesen, ferner ein Cymbalschläger u. d. Schlagzeuger und ein Tambour für Capelle.
Musiker verschiedener Instrumente, mit Vorkenntnissen in Klängen, für eine Stadtkapelle.
Ein Solageiger mit 70 R. und ein Soloncellist mit 60 R. Monatsgage für ein ganzjähriges Engagement. (Musiker unter 30 Jahren)

606

Die Vermittlung geschieht unentgeltlich. Gefällige Zuschriften, mit Retourporto versehen, wolle man richten an

E. Samet.

Leiter des Central-Stellenvermittlungsbureau
Wien, VI/1 Gumpendorferstraße 43, I. Stock, Thür 8.

Ausgewählte Compositionen Rudolf Gluck Ausgewählte Compositionen

Rus dem Verlage von Rebay & Robitschke, Wien, I. Bräunerstr. 2.

Für Gesang:

op. 18. *Lieder für eine Singstimm mit Pianofortbegleitung* (siehe oben tiefe Hohlge). Preis 30 Kr. 3. —
Nr. 1. „Der Iseur von Wien“ (Karl von Kraus). Nr. 3. „Die Melodien der Wiener Tracht“.
„Haben Sie, Herr, Sie?“
„2. „Das vom Döner“ (Joh. Ritter von). 4. „Hinter den“ (Wig. Hart)

op. 19. „*Der Pianist*“ (Ludwig Ullrich), für dreistimmigen Frauenchor mit obligatem Violoncell und Pianofortbegleitung. Preis 30 Kr. 3. u. 4. u. 5. u. 6. u. 7. u. 8. u. 9. u. 10. u. 11. u. 12. u. 13. u. 14. u. 15. u. 16. u. 17. u. 18. u. 19. u. 20. u. 21. u. 22. u. 23. u. 24. u. 25. u. 26. u. 27. u. 28. u. 29. u. 30. u. 31. u. 32. u. 33. u. 34. u. 35. u. 36. u. 37. u. 38. u. 39. u. 40. u. 41. u. 42. u. 43. u. 44. u. 45. u. 46. u. 47. u. 48. u. 49. u. 50. u. 51. u. 52. u. 53. u. 54. u. 55. u. 56. u. 57. u. 58. u. 59. u. 60. u. 61. u. 62. u. 63. u. 64. u. 65. u. 66. u. 67. u. 68. u. 69. u. 70. u. 71. u. 72. u. 73. u. 74. u. 75. u. 76. u. 77. u. 78. u. 79. u. 80. u. 81. u. 82. u. 83. u. 84. u. 85. u. 86. u. 87. u. 88. u. 89. u. 90. u. 91. u. 92. u. 93. u. 94. u. 95. u. 96. u. 97. u. 98. u. 99. u. 100. u. 101. u. 102. u. 103. u. 104. u. 105. u. 106. u. 107. u. 108. u. 109. u. 110. u. 111. u. 112. u. 113. u. 114. u. 115. u. 116. u. 117. u. 118. u. 119. u. 120. u. 121. u. 122. u. 123. u. 124. u. 125. u. 126. u. 127. u. 128. u. 129. u. 130. u. 131. u. 132. u. 133. u. 134. u. 135. u. 136. u. 137. u. 138. u. 139. u. 140. u. 141. u. 142. u. 143. u. 144. u. 145. u. 146. u. 147. u. 148. u. 149. u. 150. u. 151. u. 152. u. 153. u. 154. u. 155. u. 156. u. 157. u. 158. u. 159. u. 160. u. 161. u. 162. u. 163. u. 164. u. 165. u. 166. u. 167. u. 168. u. 169. u. 170. u. 171. u. 172. u. 173. u. 174. u. 175. u. 176. u. 177. u. 178. u. 179. u. 180. u. 181. u. 182. u. 183. u. 184. u. 185. u. 186. u. 187. u. 188. u. 189. u. 190. u. 191. u. 192. u. 193. u. 194. u. 195. u. 196. u. 197. u. 198. u. 199. u. 200. u. 201. u. 202. u. 203. u. 204. u. 205. u. 206. u. 207. u. 208. u. 209. u. 210. u. 211. u. 212. u. 213. u. 214. u. 215. u. 216. u. 217. u. 218. u. 219. u. 220. u. 221. u. 222. u. 223. u. 224. u. 225. u. 226. u. 227. u. 228. u. 229. u. 230. u. 231. u. 232. u. 233. u. 234. u. 235. u. 236. u. 237. u. 238. u. 239. u. 240. u. 241. u. 242. u. 243. u. 244. u. 245. u. 246. u. 247. u. 248. u. 249. u. 250. u. 251. u. 252. u. 253. u. 254. u. 255. u. 256. u. 257. u. 258. u. 259. u. 260. u. 261. u. 262. u. 263. u. 264. u. 265. u. 266. u. 267. u. 268. u. 269. u. 270. u. 271. u. 272. u. 273. u. 274. u. 275. u. 276. u. 277. u. 278. u. 279. u. 280. u. 281. u. 282. u. 283. u. 284. u. 285. u. 286. u. 287. u. 288. u. 289. u. 290. u. 291. u. 292. u. 293. u. 294. u. 295. u. 296. u. 297. u. 298. u. 299. u. 300. u. 301. u. 302. u. 303. u. 304. u. 305. u. 306. u. 307. u. 308. u. 309. u. 310. u. 311. u. 312. u. 313. u. 314. u. 315. u. 316. u. 317. u. 318. u. 319. u. 320. u. 321. u. 322. u. 323. u. 324. u. 325. u. 326. u. 327. u. 328. u. 329. u. 330. u. 331. u. 332. u. 333. u. 334. u. 335. u. 336. u. 337. u. 338. u. 339. u. 340. u. 341. u. 342. u. 343. u. 344. u. 345. u. 346. u. 347. u. 348. u. 349. u. 350. u. 351. u. 352. u. 353. u. 354. u. 355. u. 356. u. 357. u. 358. u. 359. u. 360. u. 361. u. 362. u. 363. u. 364. u. 365. u. 366. u. 367. u. 368. u. 369. u. 370. u. 371. u. 372. u. 373. u. 374. u. 375. u. 376. u. 377. u. 378. u. 379. u. 380. u. 381. u. 382. u. 383. u. 384. u. 385. u. 386. u. 387. u. 388. u. 389. u. 390. u. 391. u. 392. u. 393. u. 394. u. 395. u. 396. u. 397. u. 398. u. 399. u. 400. u. 401. u. 402. u. 403. u. 404. u. 405. u. 406. u. 407. u. 408. u. 409. u. 410. u. 411. u. 412. u. 413. u. 414. u. 415. u. 416. u. 417. u. 418. u. 419. u. 420. u. 421. u. 422. u. 423. u. 424. u. 425. u. 426. u. 427. u. 428. u. 429. u. 430. u. 431. u. 432. u. 433. u. 434. u. 435. u. 436. u. 437. u. 438. u. 439. u. 440. u. 441. u. 442. u. 443. u. 444. u. 445. u. 446. u. 447. u. 448. u. 449. u. 450. u. 451. u. 452. u. 453. u. 454. u. 455. u. 456. u. 457. u. 458. u. 459. u. 460. u. 461. u. 462. u. 463. u. 464. u. 465. u. 466. u. 467. u. 468. u. 469. u. 470. u. 471. u. 472. u. 473. u. 474. u. 475. u. 476. u. 477. u. 478. u. 479. u. 480. u. 481. u. 482. u. 483. u. 484. u. 485. u. 486. u. 487. u. 488. u. 489. u. 490. u. 491. u. 492. u. 493. u. 494. u. 495. u. 496. u. 497. u. 498. u. 499. u. 500. u. 501. u. 502. u. 503. u. 504. u. 505. u. 506. u. 507. u. 508. u. 509. u. 510. u. 511. u. 512. u. 513. u. 514. u. 515. u. 516. u. 517. u. 518. u. 519. u. 520. u. 521. u. 522. u. 523. u. 524. u. 525. u. 526. u. 527. u. 528. u. 529. u. 530. u. 531. u. 532. u. 533. u. 534. u. 535. u. 536. u. 537. u. 538. u. 539. u. 540. u. 541. u. 542. u. 543. u. 544. u. 545. u. 546. u. 547. u. 548. u. 549. u. 550. u. 551. u. 552. u. 553. u. 554. u. 555. u. 556. u. 557. u. 558. u. 559. u. 560. u. 561. u. 562. u. 563. u. 564. u. 565. u. 566. u. 567. u. 568. u. 569. u. 570. u. 571. u. 572. u. 573. u. 574. u. 575. u. 576. u. 577. u. 578. u. 579. u. 580. u. 581. u. 582. u. 583. u. 584. u. 585. u. 586. u. 587. u. 588. u. 589. u. 590. u. 591. u. 592. u. 593. u. 594. u. 595. u. 596. u. 597. u. 598. u. 599. u. 600. u. 601. u. 602. u. 603. u. 604. u. 605. u. 606. u. 607. u. 608. u. 609. u. 610. u. 611. u. 612. u. 613. u. 614. u. 615. u. 616. u. 617. u. 618. u. 619. u. 620. u. 621. u. 622. u. 623. u. 624. u. 625. u. 626. u. 627. u. 628. u. 629. u. 630. u. 631. u. 632. u. 633. u. 634. u. 635. u. 636. u. 637. u. 638. u. 639. u. 640. u. 641. u. 642. u. 643. u. 644. u. 645. u. 646. u. 647. u. 648. u. 649. u. 650. u. 651. u. 652. u. 653. u. 654. u. 655. u. 656. u. 657. u. 658. u. 659. u. 660. u. 661. u. 662. u. 663. u. 664. u. 665. u. 666. u. 667. u. 668. u. 669. u. 670. u. 671. u. 672. u. 673. u. 674. u. 675. u. 676. u. 677. u. 678. u. 679. u. 680. u. 681. u. 682. u. 683. u. 684. u. 685. u. 686. u. 687. u. 688. u. 689. u. 690. u. 691. u. 692. u. 693. u. 694. u. 695. u. 696. u. 697. u. 698. u. 699. u. 700. u. 701. u. 702. u. 703. u. 704. u. 705. u. 706. u. 707. u. 708. u. 709. u. 710. u. 711. u. 712. u. 713. u. 714. u. 715. u. 716. u. 717. u. 718. u. 719. u. 720. u. 721. u. 722. u. 723. u. 724. u. 725. u. 726. u. 727. u. 728. u. 729. u. 730. u. 731. u. 732. u. 733. u. 734. u. 735. u. 736. u. 737. u. 738. u. 739. u. 740. u. 741. u. 742. u. 743. u. 744. u. 745. u. 746. u. 747. u. 748. u. 749. u. 750. u. 751. u. 752. u. 753. u. 754. u. 755. u. 756. u. 757. u. 758. u. 759. u. 760. u. 761. u. 762. u. 763. u. 764. u. 765. u. 766. u. 767. u. 768. u. 769. u. 770. u. 771. u. 772. u. 773. u. 774. u. 775. u. 776. u. 777. u. 778. u. 779. u. 780. u. 781. u. 782. u. 783. u. 784. u. 785. u. 786. u. 787. u. 788. u. 789. u. 790. u. 791. u. 792. u. 793. u. 794. u. 795. u. 796. u. 797. u. 798. u. 799. u. 800. u. 801. u. 802. u. 803. u. 804. u. 805. u. 806. u. 807. u. 808. u. 809. u. 810. u. 811. u. 812. u. 813. u. 814. u. 815. u. 816. u. 817. u. 818. u. 819. u. 820. u. 821. u. 822. u. 823. u. 824. u. 825. u. 826. u. 827. u. 828. u. 829. u. 830. u. 831. u. 832. u. 833. u. 834. u. 835. u. 836. u. 837. u. 838. u. 839. u. 840. u. 841. u. 842. u. 843. u. 844. u. 845. u. 846. u. 847. u. 848. u. 849. u. 850. u. 851. u. 852. u. 853. u. 854. u. 855. u. 856. u. 857. u. 858. u. 859. u. 860. u. 861. u. 862. u. 863. u. 864. u. 865. u. 866. u. 867. u. 868. u. 869. u. 870. u. 871. u. 872. u. 873. u. 874. u. 875. u. 876. u. 877. u. 878. u. 879. u. 880. u. 881. u. 882. u. 883. u. 884. u. 885. u. 886. u. 887. u. 888. u. 889. u. 890. u. 891. u. 892. u. 893. u. 894. u. 895. u. 896. u. 897. u. 898. u. 899. u. 900. u. 901. u. 902. u. 903. u. 904. u. 905. u. 906. u. 907. u. 908. u. 909. u. 910. u. 911. u. 912. u. 913. u. 914. u. 915. u. 916. u. 917. u. 918. u. 919. u. 920. u. 921. u. 922. u. 923. u. 924. u. 925. u. 926. u. 927. u. 928. u. 929. u. 930. u. 931. u. 932. u. 933. u. 934. u. 935. u. 936. u. 937. u. 938. u. 939. u. 940. u. 941. u. 942. u. 943. u. 944. u. 945. u. 946. u. 947. u. 948. u. 949. u. 950. u. 951. u. 952. u. 953. u. 954. u. 955. u. 956. u. 957. u. 958. u. 959. u. 960. u. 961. u. 962. u. 963. u. 964. u. 965. u. 966. u. 967. u. 968. u. 969. u. 970. u. 971. u. 972. u. 973. u. 974. u. 975. u. 976. u. 977. u. 978. u. 979. u. 980. u. 981. u. 982. u. 983. u. 984. u. 985. u. 986. u. 987. u. 988. u. 989. u. 990. u. 991. u. 992. u. 993. u. 994. u. 995. u. 996. u. 997. u. 998. u. 999. u. 1000. u. 1001. u. 1002. u. 1003. u. 1004. u. 1005. u. 1006. u. 1007. u. 1008. u. 1009. u. 1010. u. 1011. u. 1012. u. 1013. u. 1014. u. 1015. u. 1016. u. 1017. u. 1018. u. 1019. u. 1020. u. 1021. u. 1022. u. 1023. u. 1024. u. 1025. u. 1026. u. 1027. u. 1028. u. 1029. u. 1030. u. 1031. u. 1032. u. 1033. u. 1034. u. 1035. u. 1036. u. 1037. u. 1038. u. 1039. u. 1040. u. 1041. u. 1042. u. 1043. u. 1044. u. 1045. u. 1046. u. 1047. u. 1048. u. 1049. u. 1050. u. 1051. u. 1052. u. 1053. u. 1054. u. 1055. u. 1056. u. 1057. u. 1058. u. 1059. u. 1060. u. 1061. u. 1062. u. 1063. u. 1064. u. 1065. u. 1066. u. 1067. u. 1068. u. 1069. u. 1070. u. 1071. u. 1072. u. 1073. u. 1074. u. 1075. u. 1076. u. 1077. u. 1078. u. 1079. u. 1080. u. 1081. u. 1082. u. 1083. u. 1084. u. 1085. u. 1086. u. 1087. u. 1088. u. 1089. u. 1090. u. 1091. u. 1092. u. 1093. u. 1094. u. 1095. u. 1096. u. 1097. u. 1098. u. 1099. u. 1100. u. 1101. u. 1102. u. 1103. u. 1104. u. 1105. u. 1106. u. 1107. u. 1108. u. 1109. u. 1110. u. 1111. u. 1112. u. 1113. u. 1114. u. 1115. u. 1116. u. 1117. u. 1118. u. 1119. u. 1120. u. 1121. u. 1122. u. 1123. u. 1124. u. 1125. u. 1126. u. 1127. u. 1128. u. 1129. u. 1130. u. 1131. u. 1132. u. 1133. u. 1134. u. 1135. u. 1136. u. 1137. u. 1138. u. 1139. u. 1140. u. 1141. u. 1142. u. 1143. u. 1144. u. 1145. u. 1146. u. 1147. u. 1148. u. 1149. u. 1150. u. 1151. u. 1152. u. 1153. u. 1154. u. 1155. u. 1156. u. 1157. u. 1158. u. 1159. u. 1160. u. 1161. u. 1162. u. 1163. u. 1164. u. 1165. u. 1166. u. 1167. u. 1168. u. 1169. u. 1170. u. 1171. u. 1172. u. 1173. u. 1174. u. 1175. u. 1176. u. 1177. u. 1178. u. 1179. u. 1180. u. 1181. u. 1182. u. 1183. u. 1184. u. 1185. u. 1186. u. 1187. u. 1188. u. 1189. u. 1190. u. 1191. u. 1192. u. 1193. u. 1194. u. 1195. u. 1196. u. 1197. u. 1198. u. 1199. u. 1200. u. 1201. u. 1202. u. 1203. u. 1204. u. 1205. u. 1206. u. 1207. u. 1208. u. 1209. u. 1210. u. 1211. u. 1212. u. 1213. u. 1214. u. 1215. u. 1216. u. 1217. u. 1218. u. 1219. u. 1220. u. 1221. u. 1222. u. 1223. u. 1224. u. 1225. u. 1226. u. 1227. u. 1228. u. 1229. u. 1230. u. 1231. u. 1232. u. 1233. u. 1234. u. 1235. u. 1236. u. 1237. u. 1238. u. 1239. u. 1240. u. 1241. u. 1242. u. 1243. u. 1244. u. 1245. u. 1246. u. 1247. u. 1248. u. 1249. u. 1250. u. 1251. u. 1252. u. 1253. u. 1254. u. 1255. u. 1256. u. 1257. u. 1258. u. 1259. u. 1260. u. 1261. u. 1262. u. 1263. u. 1264. u. 1265. u. 1266. u. 1267. u. 1268. u. 1269. u. 1270. u. 1271. u. 1272. u. 1273. u. 1274. u. 1275. u. 1276. u. 1277. u. 1278. u. 1279. u. 1280. u. 1281. u. 1282. u. 1283. u. 1284. u. 1285. u. 1286. u. 1287. u. 1288. u. 1289. u. 1290. u. 1291. u. 1292. u. 1293. u. 1294. u. 1295. u. 1296. u. 1297. u. 1298. u. 1299. u. 1300. u. 1301. u. 1302. u. 1303. u. 1304. u. 1305. u. 1306. u. 1307. u. 1308. u. 1309. u. 1310. u. 1311. u. 1312. u. 1313. u. 1314. u. 1315. u. 1316. u. 1317. u. 1318. u. 1319. u. 1320. u. 1321. u. 1322. u. 1323. u. 1324. u. 1325. u. 1326. u. 1327. u. 1328. u. 1329. u. 1330. u. 1331. u. 1332. u. 1333. u. 1334. u. 1335. u. 1336. u. 1337. u. 1338. u. 1339. u. 1340. u. 1341. u. 1342. u. 1343. u. 1344. u. 1345. u. 1346. u. 1347. u. 1348. u. 1349. u. 1350. u. 1351. u. 1352. u. 1353. u. 1354. u. 1355. u. 1356. u. 1357. u. 1358. u. 1359. u. 1360. u. 1361. u. 1362. u. 1363. u. 1364. u. 1365. u. 1366. u. 1367. u. 1368. u. 1369. u. 1370. u. 1371. u. 1372. u. 1373. u. 1374. u. 1375. u. 1376. u. 1377. u. 1378. u. 1379. u. 1380. u. 1381. u. 1382. u. 1383. u. 1384. u. 1385. u. 1386. u. 1387. u. 1388. u. 1389. u. 1390. u. 1391. u. 1392. u. 1393. u. 1394. u. 1395. u. 1396. u. 1397. u. 1398. u. 1399. u. 1400. u. 1401. u. 1402. u. 1403. u. 1404. u. 1405. u. 1406. u. 1407. u. 1408. u. 1409. u. 1410. u. 1411. u. 1412. u. 1413. u. 1414. u. 1415. u. 1416. u. 1417. u. 1418. u. 1419. u. 1420. u. 1421. u. 1422. u. 1423. u. 1424. u. 1425. u. 1426. u. 1427. u. 1428. u. 1429. u. 1430. u. 1431. u. 1432. u. 1433. u. 1434. u. 1435. u. 1436. u. 1437. u. 1438. u. 1439. u. 1440. u. 1441. u. 1442. u. 1443. u. 1444. u. 1445. u. 1446. u. 1447. u. 1448. u. 1449. u. 1450. u. 1451. u. 1452. u. 1453. u. 1454. u. 1455. u. 1456. u. 1457. u. 1458. u. 1459. u. 1460. u. 1461. u. 1462. u. 1463. u. 1464. u. 1465. u. 1466. u. 1467. u. 1468. u. 1469. u. 1470. u. 1471. u. 1472. u. 1473. u. 1474. u. 1475. u. 1476. u. 1477. u. 1478. u. 1479. u. 1480. u. 1481. u. 1482. u. 1483. u. 1484. u. 1485. u. 1486. u. 1487. u. 1488. u. 1489. u. 1490. u. 1491. u. 1492. u. 1493. u. 1494. u. 1495. u. 1496. u. 1497. u. 1498. u. 1499. u. 1500. u. 1501. u. 1502. u. 1503. u. 1504. u. 1505. u. 1506. u. 1507.

und regionaler Stellenvermittlungsinstitute von Verbandsvereinen publizierte.¹⁰⁵¹ Hinzu kamen gelegentlich Annoncen in großer Aufmachung, die darauf hinwiesen, dass der OeUMV in allen größeren Städten der Monarchie über Zweigvereine verfüge und seine „Verbandsmitglieder (Kapellmeister)“ dadurch in der Lage seien, „alle Arten von Musikdiensten“ zu übernehmen, wodurch „[d]ie Besorgung von Musikkapellen für Theater, Konzert und Kurorte, ebenso aber auch die Zusammenstellung von Salonorchestern, Soloquartetten und alle gewünschten Besetzungen“ durch die Zentral-Stellenvermittlung gewährleistet sei.¹⁰⁵² Solchen Annoncen wurde außerdem eine lange Liste mit entsprechenden Ansprechpartnern in den „Provinzstädten“ beigefügt (an der sich einmal mehr die im Verband repräsentierte musikpraktische Vielfalt spiegelt, wenn auch mit einer schwerwiegenden Einschränkung: Die Liste enthielt ausschließlich Kapellmeister, während Kapellmeisterinnen, etwa von Damenkapellen, fehlten).¹⁰⁵³ Tatsächlich lässt sich eine solcherart ausgeweitete Vermittlungstätigkeit auch auf lokaler Ebene festmachen. So umfasste das Dienstleistungsangebot der lokalen Stellenvermittlung der „Vereinigung der Wiener Musiker“ um 1911 nicht mehr nur „alle Aufträge behufs dienstweiser Bei- und Zusammenstellung von Orchestern in jeglicher Besetzungsart, wie Streich- und Blasorchestern“, sondern ebenso „die Beistellung aller einzelnen Instrumentalisten für Orchesterverstärkungen, als auch Solisten für Harfe, Klavier, Harmonium, Violine etc. etc.“¹⁰⁵⁴ War die Vermittlungstätigkeit des OeUMV in ihren Anfängen noch auf Ensemblesmusiker_innen beschränkt gewesen, hatte sie sich binnen rund zehn Jahren also auch auf Engagements von solistisch tätigen Musiker_innen ausgeweitet. Hinzu kam außerdem die gezielte Vermittlung von Kapellmeistern, wodurch eine maßgeschneiderte Gestaltung musikalischer Veranstaltungen ermöglicht wurde:

1051 Den vermittelten Musiker_innen selbst konnte diese Annoncierungspraxis mitunter allerdings zum Nachteil gereichen, etwa weil Musikunternehmer_innen die in den Anzeigen enthaltenen Informationen über allgemein übliche Gagenhöhen zu ihren eigenen Gunsten auszulegen begannen. Dies geht aus einer Mitteilung eines Delegierten aus Budweis/České Budějovice (Ludwig Lugert) hervor, der 1909 darauf aufmerksam machte, dass „bei angestrebten Gagerhöhungen von Direktoren und Kapellmeistern oft darauf hingewiesen“ werde, es würden „dort und dort viel kleinere Gagen bestehen“. Er forderte deshalb, die Gagenhöhe in Annoncen zukünftig nicht mehr zu nennen, was vom Leiter der Stellenvermittlung positiv aufgenommen wurde: Er werde künftig „nach Tunlichkeit die Veröffentlichung der Gagen vermeiden“ (OeMZ, XVII/32, 7.8.1909, S. XVI).

1052 OeMZ, XIX/44, 4.11.1911, 343 f.

1053 Konkret handelte es sich um folgende Städte (wiedergegeben in der Schreibweise des Artikels): Bielitz-Biala, Brünn, Graz, Salzburg, Witkowitz, Oderberg, Linz, Wels, Gmunden, Bozen, Innsbruck, Baden, Teplitz-Schönau, Cilli, Karlsbad, Meran, Marienbad, Franzensbad, St. Pölten, Klagenfurt, Olmütz, Reichenberg, Teschen, Engelsberg, Jägerndorf, Troppau, Freudenthal, Budweis, Aussig, Lemberg, Abbazia, Wiener Neustadt, Mährisch-Ostrau, Marburg/Drau, Saaz, Laibach, Karwin, Villach, Iglau und Hermannstadt.

1054 OeMZ, XIX/44, 4.11.1911, S. 344.

„Der Vereinigung der Wiener Musiker gehören zirka 40 Kapellmeister als Mitglieder an, welche die eingelaufenen Bestellungen zur Durchführung übernehmen.“¹⁰⁵⁵

Neben dem vielfältigen Vermittlungsangebot und einer breiten Palette musikalischer Tätigkeiten¹⁰⁵⁶ spiegeln die Annoncen zugleich auch eine zunehmende Standardisierung musikalischer Arbeit wider – und an deren Prägung und Durchsetzung hatte das Stellenvermittlungsbüro des OeUMV einen maßgeblichen Anteil. Dies allein schon deshalb, weil die Inanspruchnahme der Vermittlungsleistung mit der Befolgung der aus zehn Punkten bestehenden „Allgemeinen Bestimmungen“ des „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ einherzugehen hatte. Diese Bestimmungen wurden im April 1898 erlassen und dokumentieren – auf normativer Ebene freilich – die (auch administrativen) Bedingungen, denen die Nutzung der Vermittlungsstelle unterlag.¹⁰⁵⁷ Demnach konnten Stellensuchende vom Vermittlungsangebot zwar unentgeltlich Gebrauch machen, doch mussten sie das Antwortschreiben des Vermittlungsbüros in Form einer beigelegten Briefmarke selbst finanzieren. Stellenbewerber_innen hatten sich ferner mittels Angabe der Mitgliedsnummer und ihrer Vereinszugehörigkeit zu identifizieren. Und sie waren verpflichtet, „einen kurzen Bericht [ihrer] bisherigen

1055 OeMZ, XIX/44, 4.11.1911, S. 343.

1056 Vgl. dazu exemplarisch eine Annonce in der Ausgabe der OeMZ zum Neujahr 1898, die neben einer Reihe an Stellengesuchen auch sieben offene Stellen zu unterschiedlichen Musizier- und Ensembleformen anbot: Ein „II. Fagottist“ wurde „sofort“ gesucht, ein „Primgeiger“ hingegen für ein „Sommer-Engagement“, außerdem „[f]ür eine Gewerkschaft ein Flötist, der gleichzeitig ein leichtes Amt oder Verwendung bei einer Maschine findet“, und zwar „[g]anzjährig“. Ein „Bad in Ungarn“ benötigte außerdem „ungarische Nationalmusiker“: „hauptsächlich ein[en] Primas, ein[en] Geiger, ein[en] Violaspieler und Baßgeiger“, die alle „Noten lesen“, und „ferner ein[en] Cymbalschläger u. A.“. Eine „Curcapelle“ wiederum war auf der Suche nach einem „Baßgeiger und ein[em] Tambour[en]“, während eine „Stadtcapelle“ nach „Musiker[n] verschiedener Instrumente, mit Verwendbarkeit in Kanzleien“ Ausschau hielt. Nicht näher bezeichnet wurde die Verwendung hingegen für einen „Sologeiger mit 70 fl. und ein[en] Solocellist[en] mit 60 fl. Monatsgage für ein ganzjähriges Engagement“, die beide „unter 30 Jahren“ zu sein hatten (OeMZ, VI/1, 1.1.1898, S. 5). Stellenanzeigen, so zeigt allein schon dieses Beispiel, enthalten eine Fülle an (musik)historiographisch relevanten Daten, sodass eine nähere Beschäftigung mit ihnen ein lohnendes Forschungsunterfangen darstellte.

1057 OeMZ, VI/7, 1.4.1898, S. 37. Die Veröffentlichung dieser „Allgemeinen Bestimmungen“ erfolgte auf der Titelseite dieser Ausgabe der OeMZ. Daran zeigt sich, welches Gewicht ihnen aus Sicht der Verbandsfunktionäre zukam. 1903 wurden sie durch ein „Regulativ für die Geschäftsgebarung der Zentralstellenvermittlung des österr.-ungar. Musikerverbandes“ ersetzt, das in seinen Ausführungen den inzwischen massiv gestiegenen Mitglieder- und damit Vermittlungszahlen Rechnung trug (vgl. OeMZ, XI/51, 18.12.1903, S. 233 f.; Pläne für die Ausarbeitung eines solchen „Regulativs“ reichten bis April 1902 zurück, OeMZ, X/16, 18.4.1902, S. 65). Gegenüber den „Bestimmungen“ sah das „Regulativ“ vor allem eine stärkere Kontrolle des Leiters der Stellenvermittlung durch „Kontrolloren (die als Beiräte gedacht sind)“ vor. Außerdem wurde darin festgelegt, dass bei ihrer Wahl „auf deren Nationalität besondere Rücksicht genommen“ werden müsse, um das „Vertrauen zu der Institution zu festigen“ (bei den von der Delegiertenversammlung 1903 gewählten „Kontrolloren“ handelte es sich um Franz Branz, B. R. Hamaček und Eduard Heinz).

Verwendung schriftlich“ zu übermitteln, damit der Leiter eine „geeignete Placirung“ vornehmen konnte, „welche der Reihenfolge der Anmeldungen nach“ erfolgte. Arbeitszeugnisse wurden im Normalfall zwar nicht verlangt,¹⁰⁵⁸ doch der Leiter behielt sich vor, Verbandsmitglieder, „über welche im Laufe der Zeit wiederholt Klagen über Pflichtvergessenheit, Contractbruch und dergleichen an das Präsidium oder direct an das Bureau“ eingelaufen seien, von der weiteren Stellenvermittlung auszuschließen. Daran wird deutlich: Durch die Nutzung des Stellenvermittlungsbüros, mit der (so wird unten noch ausführlich gezeigt) in der Regel auch eine soziale und materielle Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Musiker_innen einherging, stieg für die Betroffenen auch die soziale Kontrolle und damit der Druck zur Selbstdisziplinierung. Denn offensichtlich archivierte die Stellenvermittlung dem Präsidium zugetragene Klagen über Verbandsmitglieder und wurde damit nicht zuletzt auch zum Erinnerungsspeicher für delinquentes Verhalten, der vom Stellenvermittlungsbüro nach Bedarf abgerufen und als erzieherisches Instrument gegen die betreffenden Musiker_innen eingesetzt werden konnte. Allerdings praktizierte es dasselbe auch für die Gruppe der Arbeitgebenden: „Aehnliches“ gelte auch für „jene Stellungsgeber“, „über welche gerechte Klagen der Mitglieder“ einlaufen würden. Und mit dem Soziologen Uwe Schimank lässt es sich als Ausdruck eines korporativen Verhältnisses zwischen sämtlichen Akteur_innen einer Interessensorganisation bezeichnen,¹⁰⁵⁹ dass die Verbandsmitglieder darüber hinaus auch über ein Beschwerderecht gegenüber dem Leiter des Stellenvermittlungsbüros als ihrem Kontrollleur verfügten, welches sie dazu ermächtigte, im Bedarfsfall beim Präsidium zu klagen.

Während die Stellenvermittlung von Arbeitnehmer_innenseite her nur Verbandsmitgliedern offenstand, sahen die Bestimmungen für „[d]ie Herren Stellungsgeber“ keine Verbandsmitgliedschaft vor: es sei „z. B. bei den Herren Theater-Directoren, Etablissementsbesitzern etc. etc.“ schlicht nicht möglich, dies zu verlangen. Dennoch stand die Stellenvermittlung des OeUMV auch diesen kostenlos zur Verfügung, wobei Inserate gebührenpflichtig waren („10 kr. per Zeile“). Sowohl bei Vertragsabschlüssen als auch beim Scheitern von Engagements war der Leiter des Stellenvermittlungsbüros „sofort davon in Kenntniß zu setzen“, um „weitere Schritte einzustellen, respective einschlagen zu können.“ Das Stellenvermittlungsbüro verstand sich also sowohl stellensuchenden Musiker_innen als auch „Stellungsgebern“ gegenüber im umfassenden Sinn als verantwortliche organisatorische Instanz. Und als solche fand es von Anfang an breite Anerkennung, zumindest der Nutzung der Vermittlungsdienste nach zu urteilen. Im Dezember 1897, nur wenige Monate nach Aufnahme seiner Tätigkeit, konnte der

1058 Auch 15 Jahre später sollte sich dies nicht geändert haben: Noch 1913 verzichtete der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung gerne darauf, da er sie für wertlos hielt (OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 132).

1059 Vgl. Schimank, Handeln, S. 301.

zuständige „Beamte“ bereits über „günstige Erfolge“ berichten.¹⁰⁶⁰ Der Bedarf nach einem solchen Instrument war offenkundig hoch, was sich auch an einer materiellen Unterstützung durch den Staat ablesen lässt: Ab 1902 wies das Handelsministerium der Vermittlungsstelle eine Subvention in der Höhe von 100 Kronen zu (nachdem durch eine massive Zunahme der geleisteten Vermittlungen die Ausgaben des Vermittlungsbüros deutlich angestiegen waren).¹⁰⁶¹ Eine darüber hinausgehende staatliche Involvierung in die Stellenvermittlung von Musiker_innen lässt sich anhand der verfügbaren Quellen jedoch nicht feststellen.¹⁰⁶²

Großen Bedarf für die Stellenvermittlung machte schon 1898 implizit auch der Stellenvermittlungsleiter gegenüber dem Präsidium geltend: Er wies darauf hin, dass „die Nachfrage um Musiker das Angebot bedeutend übersteige und er momentan nicht in der Lage sei, alle Plätze besetzen zu können“.¹⁰⁶³ Offenbar nutzten die „Stellengeber“ das neugeschaffene Angebot des OeUMV zunächst häufiger als die Musiker_innen selbst. Im Jahr 1900 nannte der Vermittlungsbeamte bereits 35 Korrespondenzen, die er täglich zu bewältigen habe, und betonte, der Hauptzweck des Stellenvermittlungsbüros sei damit insofern erreicht, als „der Stellungsgeber“ nun wisse, wohin er sich zu wenden habe, wenn er „die geeigneten Musiker“ suche.¹⁰⁶⁴ Das Zentral-Stellenvermittlungsbüro des OeUMV wurde damit binnen kurzer Zeit zu einem überaus wichtigen Partner der Musikunternehmer_innen, auch wenn die sonstigen Beziehungen zwischen den beiden Parteien immer wieder äußerst konfliktbeladen waren, wie unten noch deutlich werden wird.

Kampagnen gegen Theater- und Konzertagent_innen

Den Preis für den monopolartigen Anspruch des OeUMV auf das Stellenvermittlungsgeschäft im Musikbereich zahlten in erster Linie die Theater- und Konzertagenten. Bis zur Gründung des verbandseigenen Zentral-Stellenvermittlungsbüros lag in Österreich jegliche kommerziell basierte Vermittlung von Musiker_innen für Musikunternehmen in deren Händen. Dass sich die wenigen existierenden Forschungsarbeiten zur Geschichte von im Musikbereich tätigen Agent_innen fast ausschließlich auf deren

1060 OeMZ, VI/1, 1.1.1898, S. 4. Es handelte sich um Emil Samet, der das Amt bis 1901 ausübte, vgl. auch OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 31.

1061 Ausschlaggebend für die Subvention war vermutlich der intensivierte Kontakt des OeUMV mit dem dortigen „Arbeitsstatistischen Amt“, der durch die monatlich erfolgte Zusendung eines „Ausweises über die Tätigkeit der Stellenvermittlung“ zustande gekommen ist, vgl. OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68.

1062 Dies entgegen der Darstellung von Ad Knotter, wonach die gewerkschaftliche Stellenvermittlung „everywhere, be it locally or nationally“ in die staatliche Arbeitsvermittlung inkorporiert gewesen sei (Knotter, Placement, S. 119).

1063 OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 48.

1064 OeMZ, VIII/19, 17.8.1900, S. 158.

Tätigkeit als Vermittler_innen von Solist_innen und als Organisator_innen spektakulärer Tourneen in vornehmlich urbanen Räumen fokussieren, bedeutet in gewisser Weise eine historiographische Verengung des tatsächlichen Vermittlungsspektrums von Konzert- und Theateragent_innen.¹⁰⁶⁵ Denn für viele von diesen hatte das Vermitteln von Orchester- und Kapellenmusiker_innen sowie die anlassbezogene Zusammenstellung von Ensembles (auch jenseits spektakulärer Aufführungszusammenhänge) lange Zeit zum Hauptgeschäft gehört; auch wenn detaillierte Studien darüber bis dato ausstehen, lassen sich entsprechende Hinweise mindestens bis in die mittleren 1890er Jahre dokumentieren.¹⁰⁶⁶ Angesichts der massiven Zunahme an Verbandsaktivitäten bei der musikalischen Stellenvermittlung und des damit einhergehenden Zurückdrängens der Theater- und Konzertagenturen aus dem Vermittlungsgeschäft mit instrumentalen Ensemblesmusiker_innen stellt sich jedoch auch die Frage, wie jene auf den Verlust dieses Geschäftszweigs reagierten. Ist es denkbar, dass sie sich dadurch umso intensiver der Veranstaltungsorganisation und dem Verlagsgeschäft widmeten? Und fokussierten sie sich dadurch möglicherweise noch stärker als bisher auf die Vermarktung solistisch auftretender „Stars“ und vermarkteten auch Ensembles wie Streichquartette oder auch Orchester zusehends ebenfalls nach dem „Star“-Modell?¹⁰⁶⁷ Zweifellos waren solche Entwicklungen vom „Central-Stellenvermittlungsbureau“ des OeUMV nicht intendiert, aber dessen geradezu monopolartige Vermittlungspraxis in bestimmten Segmenten der Musikprofession dürfte sich auf die Tätigkeitsbereiche von Konzert- und Theateragenturen auf jeden Fall stärker ausgewirkt haben als dies auf den ersten Blick den Anschein erwecken mag – in welchem Umfang und mit welchen Resultaten genau, wäre in weiterführenden Forschungsarbeiten jedoch erst noch zu untersuchen.

Der OeUMV bekämpfte die agenturbasierte Vermittlungspraxis jedenfalls mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln. Schon um 1900 erklärte der Verband, er ziele dar-

1065 So Lætitia Corbière, *Du Concert au Show Business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850–1930*. Dissertation an der Université Lille 3-Charles De Gaulle/Université de Genève 2018; Sayuri Hatano, „Der intellektuelle Urheber bin doch ich!“ Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902, Dissertation an der Universität der Künste Berlin 2018, online: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-709062> (zuletzt gesehen 21.11.2023); Weber, *Concert Agent*; ders., *Origins*.

1066 Um nur eines von vielen Beispielen zu nennen: Als im Herbst 1895 für die erstmalig zusammengestellte Kurkapelle des „Curort[s] Salzerbad bei Klein Zell in Niederösterreich“ 14 Musiker gesucht wurden, war es (zum deutlich artikulierten Leidwesen der OeMZ) der „Wiener Theater- und Concertagent Thalboth“, der die Vermittlung besorgte und bei dem auch die Verträge „unterfertigt“ werden mussten. OeMZ, III/19, 1.10.1895, S. 96. Die OeMZ wandte sich dabei gegen das Geschäftsgebaren des Agenten und prangerte an, dass er 3 % der Gagen für die Vermittlungsdienste beansprucht habe. Zugleich griff sie aber auch den Kapellmeister an und kritisierte, dass er sich bezüglich der Engagements an eine Theater-Agentur gewandt habe.

1067 Zur Rolle von Konzertagenturen für die Herausbildung von „Stars“ im Musikbetrieb des späten 19. Jahrhunderts vgl. etwa Scott, *Sounds*, S. 34 f.

auf ab, den „bedeutenden Krebschaden des Musikerstandes – die Agentenwirtschaft“ auszumerzen.¹⁰⁶⁸ Und 1904 wiederholten Präsidiumsvertreter diese Forderung, indem sie gegenüber den Delegierten erklärten, es gelte „das Agentenunwesen vollständig [zu] beseitigen“.¹⁰⁶⁹ Zu diesem Zweck erließ der OeUMV, der das Stellenvermittlungsbüro in seiner ersten Phase selbst noch als „Verbandsagentur“ bezeichnet hatte,¹⁰⁷⁰ eine Reihe von Maßnahmen, die den betroffenen Unternehmer_innen und Musiker_innen zwar hilfreiche neue Möglichkeiten boten, zugleich aber auch einschneidende Restriktionen auferlegten. Die sie begleitenden Erläuterungen und Debatten, in denen auch viel die Rede davon ist, wie das Geschäft der Agent_innen denn am besten zum Erliegen gebracht werden könnte, dokumentieren zudem in anschaulicher (wenn auch womöglich in überspitzter) Weise die kommerzielle agenturbasierte Vermittlungspraxis. So findet sich darunter etwa eine wortreiche Beschreibung der Unterschiede zwischen dieser und der Verbandsvermittlung, die der Leiter der Stellenvermittlung, Emil Samet, im Sommer 1900 in der OeMZ publizierte.¹⁰⁷¹ Samet widmete sich in seinen Ausführungen all jenen Musikern, die nicht zu den „kaum 3 Procent“ gehörten, welche „durch Zufall oder besondere Protection“ in einem Symphonie- oder Opernorchester eine Stelle gefunden hätten. Denn dadurch seien diese ungeschützt den „wucherischen Agenten“ ausgeliefert, wenn sie irgendwann eine „halbwegs leidliche Stelle in einem Provinzorchester“ erhalten wollten. „Wucherisch“ nannte Samet die Agent_innen deshalb, weil sie von Musikern für die Vermittlung einer Stelle („es thaten [...] fast Alle“) bei einem Verdienst von „40–50 fl.“ monatlich „2–3 fl.“ Provision verlangten.¹⁰⁷² Samets Darstellung dürfte nicht übertrieben gewesen sein. Auch das „Statistische Departement“ des Handelsministeriums sprach 1898 in einer umfangreichen Publikation zur „Arbeitsvermittlung in Österreich“ von einer „Gebühr ganz besonderer Art“, die bei „Theateragenten“ – in deren Geschäftsbereich auch die Stellenvermittlung von Musiker_innen fiel – üblich sei.¹⁰⁷³ Zu den Theateragenturen und deren Geschäftspraxis hielt das „Statistische Departement“ ferner fest:

1068 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 53.

1069 OeMZ, XII/4, 22.1.1904, S. 15.

1070 OeMZ, IV/23, 1.12.1896, S. 118.

1071 OeMZ, VIII/19, 17.8.1900, S. 157 f.

1072 Die Währungsangaben in dieser Studie erfolgen quellengemäß. Dass Beträge einmal in Gulden (fl.), ein andermal in Kronen (K) ausgedrückt werden, hat den Grund darin, dass in Österreich-Ungarn 1892 eine Währungsreform stattfand, die einer Umstellung vom Silber- zum Goldstandard geschuldet war. Im Zuge dessen wurde der Gulden von der Krone abgelöst, wobei ein Gulden zwei Kronen entsprach. Die Währungsumstellung vollzog sich in der Praxis aber schleppend und erst 1900 wurde die Krone zum alleinigen gesetzlichen Zahlungsmittel erhoben. Vgl. Geldmuseum der Oesterreichischen Nationalbank (Hrsg.), *Oesterreichische Geldgeschichte. Vom Mittelalter bis zum Euro*, Wien, o. J., S. 75 f.

1073 Statistisches Departement im k. k. Handelsministerium, *Die Arbeitsvermittlung in Österreich*, Wien 1898, S. 81. Ob sich das „Statistische Departement“ dabei auf eigene Erhebungen bezog oder aber seinerseits ebenfalls von Berichten ausging, die ihm der OeUMV zugetragen hatte, muss dahingestellt

„Bei diesen wird entweder ein einheitlicher oder variabler Procentualsatz von dem Monatsgehalte des Untergebrachten eingehoben, und zwar nicht allein für den ersten Monat, sondern für die ganze Zeit der Dauer des Dienstvertrages. Wird der Vertrag prolongiert (auch ohne Intervention des Agenten), so ist der Künstler in vielen Fällen auch dann noch dem Agenten verpflichtet, wenngleich für diese Fälle immer ein Procentualsatz ausbedungen ist. Wenn zum Beispiel für die Zeit des ersten Vertrages 5 Procent zu zahlen waren, so verringert sich dieser Satz während der Dauer des prolongierten Vertrages gewöhnlich auf 3 Procent.“¹⁰⁷⁴

Ihrem Bericht fügten die Beamten im Handelsministerium auch ein mit „Missbräuche bei der modernen gewerbemäßigen Stellenvermittlung“ überschriebenes Kapitel bei, welches Theateragenturen abermals einen eigenen Abschnitt widmete. Darin wird neuerlich betont, „die Vermittlung von Engagements für Schauspieler, Sängerinnen u. s. w. in den Theater-Agenturen“ habe sehr eigenartige Züge ausgebildet, wobei das Gros der Engagements für Künstler durch Vermittlung „concessionierter Theater-Agenten“ erfolge. Auch „größere Theater, deren Directoren sich selbst durch ein Gastspiel oder dergleichen von der Brauchbarkeit eines Künstlers überzeugen“ könnten, würden „den Abschluss des Vertrages den Agenten“ überlassen.¹⁰⁷⁵ Die dabei anfallenden Vermittlungshonorare seien im Vergleich mit anderen Berufssparten jedoch „hoch“, und dennoch würden sie den Agenten nicht genügen. Denn es werde auch „vielfach geklagt, dass, wenn man die Gunst des Agenten nicht schon im Vorhinein durch ansehnliche Beträge“ gewinnen würde, ein Engagement „überhaupt nicht zu erreichen sei.“ Hinzu komme, dass „die Directoren den Agenten Provisionen zusichern, um sich ihre Protektion bei Vermittlung tauglicher Kräfte zu sichern.“ Und außerdem beständen häufig enge Beziehungen zwischen „Directoren und Lehrern einerseits und den Theater-Agenten andererseits“, sodass die „Directoren, respective Lehrer sich bei den nöthig werdenden Engagements der Mitwirkung eines bestimmten Agenten“ bedienten. Den Agenturen sei es jedoch „in erster Linie nur um einen materiellen Gewinn zu thun“, wodurch „vielfach Kunstkräfte von ihnen in unhaltbare Posten gebracht und durch einen reichen und billigen Nachschub jugendlicher Personen die älteren und künstlerisch reiferen Kräfte aus ihren Engagements gedrängt“ würden.

Angesichts dieser amtlichen Zustandsbeschreibung des Stellenvermittlungswesens im Theater- und damit auch im Musikbetrieb erscheint es durchaus glaubhaft, wenn Samet als Leiter der Zentral-Stellenvermittlung des OeUMV von einer „ungeahnte[n] Bewegung“ im Stellenmarkt spricht, welche die verbandseigene Vermittlungsarbeit „in

bleiben. Die Musiker_innenorganisation stand in dieser Zeit jedenfalls nachweislich in engem Austausch mit dem „Arbeitsstatistischen Amt“. So berichtete der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung 1903 von einer monatlich erfolgten Zusendung eines „Ausweises über die Tätigkeit der Stellenvermittlung“, vgl. OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68.

1074 Statistisches Departement im k. k. Handelsministerium (1898), Arbeitsvermittlung, S. 71.

1075 Statistisches Departement im k. k. Handelsministerium (1898), Arbeitsvermittlung, S. 81.

ganz kurzer Zeit [...] in der Musikerwelt hervorgerufen“ und damit viele Musiker_innen überhaupt erst zu einem Verbandsbeitritt bewogen habe – was sich an den nach 1897 massiv angestiegenen Mitgliederzahlen und dem Zuwachs an Zweigvereinen auch tatsächlich ablesen lässt¹⁰⁷⁶. Mit der Einführung der Zentral-Stellenvermittlung gingen für Samet außer einem quantitativen Erfolg für den Verband jedoch auch vielfältige qualitative Verbesserungen für die Musiker_innen einher. So betonte er, dass sich „Agenten“ früher „blutwenig weder um die Leistung des Musikers, noch um die ‚Sicherheit‘ des Unternehmers“ gekümmert hätten, wenn nur die Provision gesichert gewesen sei. Die „Central-Stellenvermittlung“ hingegen vermittele den Musikern nun ihrer „Individualität entsprechend“ Stellen, da es „in der Natur der Sache“ liege, dass „nicht jeder Musiker an jedem Orte am Platze ist und umgekehrt, nicht jedes ‚Engagement‘ jedem Musiker passen“ könne. Dies bedeutete allerdings zugleich, dass Musiker_innen nicht mehr so leicht selbst entschieden konnten, an welchen Orten und in welchen Ensembles sie ihre Engagements antraten, falls der Leiter des Stellenvermittlungsbüros ein Engagement für unpassend hielt – denn die letztgültige Entscheidungskompetenz lag nun bei diesem und nicht bei den stellensuchenden Musiker_innen selbst.

Wie aus Samets Bericht von 1898 hervorgeht, wurde eine solche „individuelle Qualifizierung“ der stellensuchenden Musiker_innen durch den Vermittlungsbeamten auch tatsächlich administriert. In der Praxis bedeutete dies, dass alle Stellensuchenden einen „Anmeldebogen“ auszufüllen und diesem auch ein „kurze[s] curriculum vitae“ beizufügen hatten.¹⁰⁷⁷ Diese Bögen waren beim Stellenvermittlungsbüro einzureichen, wo sie dann „sofort nach Einlauf“ registriert und mit einer Laufnummer versehen wurden, „um gerecht und unparteiisch in der Vermittlung selbst vorgehen zu können“. Die Laufnummer bestimmte – bei Eignung für die entsprechende Stelle – die Reihenfolge der Vermittlung nach Instrumentengattung bzw. Stimmengruppen. Wenn etwa, wie Samet ausführte, ein „Kapellmeister A. in B.“ für seine Kapelle „3 I. Violinen, 2 II. Violinen, 1 Viola, 1 Cello, 1 Baß usw.“ suche, erhalte dieser von der „Central-Stellenvermittlung“ die gesamte Liste mit den Adressen aller für die Stelle infrage kommender Musiker_innen. Der Kapellmeister trete dann „der Kürze des Verfahrens halber“ mit diesen direkt „in Correspondenz“ und erhalte durch die „Central-Stellenvermittlung“ laufend „neues Adressenmaterial“ und zwar so lange, bis er sein Orchester „complett“ habe. Im Falle eines Engagementsabschlusses seien beide Seiten, also Musiker_innen und Unternehmer_innen, verpflichtet, „die Centralstelle sofort von dem erfolgten Abschlusse zu verständigen“, ¹⁰⁷⁸ woraufhin der Anmeldebogen in der Zentrale als „erledigt“ verbucht werde. Doch es kam laut Samet auch vor, dass der Stellenvermittler bei ihm registrierte Musiker_innen direkt über offene Stellen unterrichtete. Ein(e) „Stadt- oder Werksca-

1076 Vgl. Tab. 1 und 2, Kap. 2.

1077 OeMZ, VIII/19, 17.8.1900, S. 157 f.

1078 Hervorhebung im Original, F. T.

pelle, Theater in C.“ etwa suche „nur 1 Trompeter oder II. Posaunist und Schlagwerker“. Dann schreibe er als Leiter der Stellenvermittlung die für die entsprechenden Instrumente vorgemerkten Musiker an, „soferne bei deren Anmeldung eine Briefmarke oder Karte zur Verständigung beigelegt wurde“,¹⁰⁷⁹ um dadurch zu einem für beide Seiten passenden Engagementsabschluss zu gelangen.

Die Kompetenzen des Zentral-Stellenvermittlungsbüros wurden jedoch laufend erweitert. Einen entscheidenden Schritt tat die Delegiertenversammlung etwa 1900, als sie beschloss, das Vermittlungsbüro solle nicht mehr bloß für die Vermittlung von Engagements zuständig sein, sondern müsse auch in der Lage sein, Stellenbesetzungen mittels eines standardisierten Vertragsformulars „endgiltig [sic] und bindend“ selbst vorzunehmen. Diese einschneidende Erweiterung vollzogen die Delegierten nicht zuletzt deshalb, weil der Leiter der Stellenvermittlung „bei der bisherigen Verfahrensweise“ über keine nähere Kenntnis der jeweiligen Vertragsbedingungen und Gagenvereinbarungen verfügt habe.¹⁰⁸⁰ Zwar ließ sich auch durch die neue Regelung zu Vertragsabschlüssen nicht verhindern, dass Kapellmeister bei solchen gelegentlich betrügerisch zu agieren versuchten.¹⁰⁸¹ Doch zweifellos vermochte der OeUMV mit diesem Instrument seine Kontrolle über Stellenbesetzungen deutlich zu erweitern und damit verbunden auch auf die Ausgestaltung der jeweiligen Arbeitsbedingungen der Musiker_innen größeren Einfluss zu nehmen. Um sich einen solchen dauerhaft zu sichern, handelte das Zentral-Stellenvermittlungsbüro in der Folge verstärkt prospektiv. So wartete dessen

1079 Interessanterweise führte Samet den Aspekt der beigelegten Briefmarke etwas länger aus, nachdem er festgehalten hatte, es handle sich dabei um einen „wunden Punkt“, und er wolle „so manches unliebsame Mißverständnis“ lieber gleich aufklären. Die Beilegung der Briefmarke sei wichtig, weil die Kosten für die unentgeltliche Stellenvermittlung des Verbandes ohnehin groß genug seien; auch so würden sich die „Portoauslagen“ auf durchschnittlich 50 K pro Jahr belaufen. Und einen Nutzen (Samet dürfte dadurch auf Anschuldigungen von Mitgliedern reagiert haben) ziehe der Verband keineswegs aus den Briefmarken, denn sie würden so lange verwahrt bleiben, bis eine Gelegenheit komme, ein Mitglied von einer neuen Stelle zu informieren.

1080 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55.

1081 So auch ein 1903 aus Arco gemeldeter Fall, bei welchem dem Kapellmeister vorgeworfen wurde, sehr kleine Gagen zu zahlen und vor allem auch „den Musikern in italienischer Sprache verfaßte Verträge“ vorgelegt zu haben, die sie nicht verstanden hätten „und die dann eine Waffe gegen sie“ geworden seien (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. III). Anscheinend handelte es sich bei dieser Meldung aus Arco der Darstellung des (neuen) Leiters der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering zufolge zwar um eine Falschinformation: Er betonte, die dortigen Gagen seien nicht niedriger als in vielen anderen Kurorten der Monarchie auch, und die beiden durch ihn vermittelten Musiker hätten in deutscher Sprache gedruckte Verträge erhalten. Allerdings nahm Höllering diesen Fall zum Anlass, um das Verhältnis von Sprache und Vermittlung ausführlich zu erörtern. Er fragte zunächst kritisch in die Runde (der Delegierten), warum Leute Verträge unterschrieben, die sie nicht verstünden, und hielt daraufhin fest, er habe nie jemanden mit einem italienischen Vertrag vermittelt, und „sogar“ für Vermittlungen nach Lemberg habe er darauf bestanden, „daß deutsche Verträge gegeben werden“, und dies obschon sie dort „sehr chauvinistisch“ seien, und ebenso habe er auch für Engagements in Prag stets auf deutschen Verträgen bestanden (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. III).

Leitung nicht mehr nur darauf, dass sich Vertragspartner_innen bei ihm meldeten, sondern bemühte sich auch aktiv um potentielle zukünftige Kooperationen, etwa indem sie am Ende einer Winterspielzeit Auftragsformulare „an sämtliche Theaterdirektoren für die Provinz“ versandte, um sich die Vermittlungsaufträge für kommende Spielzeiten von vornherein erneut zu sichern.¹⁰⁸² Mit den Kompetenzerweiterungen stieg allerdings auch der administrative Aufwand.¹⁰⁸³ Dies führte dazu, dass das Zentral-Stellenvermittlungsbüro bald mehr personelle und räumliche Ressourcen benötigte. Bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein hatten Treffen zwischen dem Stellenvermittler und stellensuchenden Musiker_innen zumeist im Kaffeehaus stattgefunden.¹⁰⁸⁴ Erst 1903 sollte ein für Verbandsfunktionäre gemeinsames Büro angemietet werden,¹⁰⁸⁵ in welches auch die Stellenvermittlung einzog, die dann ab 1908, nach einem neuerlichen Umzug, schließlich über den größten aller Büroräume verfügte¹⁰⁸⁶ (vgl. auch Kap. 3).¹⁰⁸⁷ Zudem wurde der Leiter der Stellenvermittlung – auch dies ein Zeichen

1082 OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XV.

1083 Dies zeigt sich auch an der peniblen Buchführung über die Anzahl der Korrespondenzen. Sprach Samet 1900 noch etwas ungenau von ungefähr 35 Korrespondenzen, die „mehr oder weniger täglich“ anfielen (OeMZ, VIII/19, 17.8.1900, S. 158), präsentierte der ihm als Leiter des Stellenvermittlungsbüros nachfolgende Funktionär Georg Höllering ein differenzierteres Bild des administrativen Aufwands (vgl. den detaillierten Geschäftsbericht der Stellenvermittlung für das Geschäftsjahr 1901/1902 in OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66–69). Für die Zeit zwischen Mai 1901 und Dezember 1902 legte er eine nach Monaten getrennte Liste mit „eingelaufenen“ Korrespondenzen vor, die er in Briefe, Telegramme und Korrespondenzkarten unterteilte und dabei auch zwischen Korrespondenzen von und mit Unternehmer_innen einerseits und Musiker_innen andererseits unterschied. In den besagten 20 Monaten belief sich der Eingang von Schriftstücken von Unternehmer_innen auf 1538 Korrespondenzen, während jener von Musiker_innen mit 5797 beziffert wurde. Die Antworten der Stellenvermittlung beliefen sich insgesamt auf 4811 Korrespondenzen (hier verzichtete Höllering auf eine Aufschlüsselung nach Unternehmer_innen und Musiker_innen). Hinzu kam der „persönliche Verkehr“ im Lokal der Stellenvermittlung, der nach Höllering stetig steigend war und sich täglich „durchschnittlich auf 20 Musiker“ belief, wobei er hinzufügte, dass während des Jahres 1902 oft auch 50 bis 60 und einmal sogar 120 Personen an einem Tag im Büro erschienen seien. Dass der „Auslauf an Korrespondenzen“ mit 4465 Stück nur wenige Jahre später (1906) allein in den ersten sieben Monaten des Jahres annähernd denselben Umfang erreichte wie während der 20 Monate 1900/1902 (OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 170), dokumentiert die massive Zunahme der Vermittlungstätigkeit des Verbands.

1084 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XIII.

1085 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. I. Eine Recherche nach den verschiedenen Adressen des OeUMV in „Adolph Lemann's allgemeinem Wohnungs-Anzeiger“ blieb (erstaunlicherweise) erfolglos.

1086 OeMZ, XVI/19, 8.5.1908, S. 157.

1087 Eine Schilderung der räumlichen Verhältnisse des Stellenvermittlungsbüros, die sich vermutlich auf die Zeit vor dem Umzug von 1908 bezieht, soll hier nicht unerwähnt bleiben, auch wenn sie möglicherweise übertrieben kritisch ausfiel (sie erschien in der ersten Ausgabe des neuen Presseorgans des 1908 in Opposition zum OeUMV getretenen „Wiener Musikerbundes“, die vor allem durch die Ausgestaltung der Stellenvermittlung durch den OeUMV hervorgerufen worden war, vgl. Kap. 4): Den stellensuchenden „armen Mitgliedern“ sei „ein schmaler finsterer Gang gleich beim Klosett angewiesen“

eines massiv angestiegenen Arbeitsaufkommens – seit 1903 durch einen „Hilfsbeamten“ entlastet.¹⁰⁸⁸

Debatten über die Finanzierung der Zentral-Stellenvermittlung

Trotz solcher Aufwandssteigerungen konnte das Zentral-Stellenvermittlungsbüro zunächst eine finanziell ausgeglichene Bilanz präsentieren. Dies lag einerseits an der bereits erwähnten Subvention des Handelsministeriums. Andererseits können dafür aber auch die mitunter großzügig bemessenen Spenden verschiedener Direktoren, Kapellmeister und Musikinstitutionen (wie etwa des Wiener Konzertvereins) angeführt werden.¹⁰⁸⁹ Darin dokumentiert sich zugleich auch eine weitläufige Anerkennung der Zentral-Stellenvermittlung durch Musikunternehmer_innen sowie eine offenbar bereits weit fortgeschrittene Konsolidierung ihrer Tätigkeit – auch wenn der OeUMV seinerseits zweifellos viel daran setzte, die Spendenbereitschaft von Unternehmer_innen zu fördern, wie dies an Debatten über die Finanzierung der Zentral-Stellenvermittlung verschiedentlich abgelesen werden kann und worauf außerdem der Umstand hinweist, dass Spender_innen als Gegenleistung prominent in der OeMZ „ausgewiesen“ wurden.¹⁰⁹⁰ Damit ließ sich die Unentgeltlichkeit, auf der die Nutzung der Stellenvermittlung des OeUMV basierte,¹⁰⁹¹ bis zu einem gewissen Grad substituieren. Allerdings war diese kostenlose Nutzung – sie stellte im internationalen Vergleich eine österreichische

worden, bei dem „gerade noch so viel Platz“ gewesen sei, „um eine Bank [...] anzubringen“ (Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908, S. 2).

1088 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XIV. Die Diskussionen über diese Stelle legten interessante Hinweise auf das Arbeitsprofil des „Hilfsbeamten“ frei. Der Leiter der Stellenvermittlung, Höllering, wünschte sich einen „Zwischenaktsmusiker“, da ein solcher ausreichend Zeit für die regelmäßige Büropräsenz habe, weil er nicht proben müsse. Andere Delegierte befanden es hingegen für wichtiger, dass er „eine schöne Handschrift“ habe „und Stenograph“ sein müsse („zu einer Schreibmaschine haben wir wohl noch Zeit“). Höllering fügte an, die Stelle mit einem Musiker zu besetzen sei wohl überhaupt schwierig, weshalb er einen Beamten des Konzertvereins vorschlug (und nebenher erwähnte, dass er selber dessen Stelle vor zwei Jahren hätte übernehmen sollen): Dieser sei „ein tüchtiger Stenograph und kann maschinschreiben [sic].“ Darin sahen jedoch manche Delegierte überflüssige Kompetenzen. So meinte etwa Karl Waclik, es genüge, einen Beamten zu haben, „der sich bei den Musikern auskennt“: „Im Konzertverein sind Millionäre, bei uns muß er nicht stenographieren können.“ Präsident Frank wiederum stellte sich einen Musiker vor, „der täglich acht Stunden dort wäre“. Aufgrund der auseinanderklaffenden Vorstellungen, welche Voraussetzungen ein solcher „Hilfsbeamter“ der Stellenvermittlung mitbringen solle, wurde zunächst nur die Höhe von dessen Vergütung beschlossen: 80 K. monatlich (OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XIV).

1089 Vgl. OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68. So ließen sich 1901/1902 die Subventionen von 100 Kronen durch Beiträge von insgesamt 25 Spendern in der Höhe von rund 220 Kronen ergänzen.

1090 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VIII. Dieses Finanzierungsmodell wurde kurze Zeit später auch auf die lokalen Stellenvermittlungsbüros übertragen, für Praha/Prag vgl. OeMZ, XII/48, 25.11.1904, S. 227.

1091 Vgl. etwa OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 53.

Besonderheit dar¹⁰⁹² – innerhalb des Verbands nicht unumstritten. Doch gelegentlich vorgebrachte Anregungen zur Aufhebung der Unentgeltlichkeit wies das Präsidium stets zurück. Es begründete dies damit, dass davon „nur der Arme“ getroffen werde, „der ohnedies nur ein schlechtes Engagement“ habe, während Leute, die „ganzjährig im warmen Engagement“ säßen, von einer solchen Steuer nicht berührt seien.¹⁰⁹³ Auch eine gebührenpflichtige Öffnung des Vermittlungsdiensts für Nichtverbandsmitglieder, von der sich die Antragsteller erhofften, dass sich die Beseitigung der „Agentenwirthschaft“ umso wirkungsvoller durchsetzen lassen werde, was „der gesamten Musikerschaft Oesterreich-Ungarns“ zur Hilfe gereichte,¹⁰⁹⁴ fand keine ausreichende Zustimmung. Ebenso wenig konnte das Präsidium der Einhebung einer Vermittlungsgebühr für Unternehmer_innen abgewinnen, weil sich diese dann womöglich „wieder an die Agenten wenden“ würden. Dagegen wandten die Antragssteller zwar ein, dass „wenn der Agent vermitteln will, er zuerst Musiker haben muß“, was „aber wohl ausgeschlossen“ sei.¹⁰⁹⁵ Doch von der Notwendigkeit, die Agenten weiter zurückzudrängen, waren auch sie überzeugt – und sie bestätigten mit ihrem Einwand zudem einmal mehr die monopolartige Position, die der OeUMV bezüglich des österreichischen Musiker_innenmarkts beanspruchte (und zumindest ansatzweise wohl auch einnahm). Konsequenterweise wurden Kooperationsangebote von Agenten auch dann abgelehnt, wenn sie finanziell aussichtsreich erschienen, da es doch „unser Ziel“ sei, „ihnen den Boden abzugraaben.“¹⁰⁹⁶

Vermittelte Engagements in Zahlen

Der stetig im Zunehmen begriffene Konsolidierungsgrad des Zentral-Stellenvermittlungsbüros lässt sich auch quantitativ zum Ausdruck bringen. Die untenstehenden Tabellen 4, 5 und 6 geben nach zeitlichen Perioden gegliederte Zahlen der vermittelten Engagements wieder, wobei darauf hinzuweisen ist, dass die Datenqualität nicht für alle Zeiträume gleich hoch ist: Die Zentral-Stellenvermittlung veröffentlichte bloß sporadisch Zahlen ihres Vermittlungsaufkommens und über größere Zeiträume hinweg

1092 Ablesbar ist dies etwa an einer Wortmeldung des aus München zur Delegiertenversammlung des OeUMV angereisten Vertreters des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbands“. Im deutschen Verband, äußerte sich dieser, herrschten „ganz andere Vermittlungsgebühren als hier vorgeschlagen werden“ vor, nämlich „mindestens dreimal so viel“ (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VIII).

1093 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VII f.

1094 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 53.

1095 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VII f.

1096 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. V. Konkret handelte es sich darum, dass ein Agent namens Schatz dem neu gegründeten Verbandsverein in Prag/Praha vorgeschlagen hatte, dass „er die Vermittlung für Böhmen übernehme“.

fehlen solche überhaupt.¹⁰⁹⁷ Dennoch lässt sich an den verfügbaren Daten ablesen, dass die Vermittlungstätigkeit – quantitativ betrachtet – in den ersten Jahren des Bestehens des Stellenvermittlungsbüros stark und bis 1911 mäßig anstieg, während sie in den letzten Jahren des Untersuchungszeitraums offenbar mehr oder weniger stagnierte.

Tabelle 4: Stellenvermittlungen durch den OeUMV, 1897–1902¹⁰⁹⁸

Periode	Vermittlungen nach Wien	Vermittlungen nach der „Provinz“	Vermittlungen gesamt
1.11.1897–1.1.1898	k. A.	k. A.	10
1.1.1898–1.1.1899	k. A.	k. A.	87
1.1.1899–1.1.1900	k. A.	k. A.	135
1.1.1900–1.5.1901¹⁰⁹⁹	k. A.	k. A.	k. A.
1.5.1901–31.12.1902	k. A.	k. A.	958

Der Vermittlung von annähernd 1000 Musiker_innen zwischen Mai 1901 und Dezember 1902 standen dem Leiter des Zentral-Stellenvermittlungsbüros zufolge nur noch wenige „Vertragsbrüche“, d. h. Engagements, die von Unternehmer_innen nicht über die verbandseigene Stellenvermittlung abgeschlossen wurden, gegenüber. Daran zeige sich, „daß die Unternehmer mit unserer Vermittlung besser daran sind als früher.“¹¹⁰⁰ Diese

1097 Die hier aufgeführten Daten stammen aus den in der OeMZ veröffentlichten Tätigkeitsberichten der Zentral-Stellenvermittlung und sind ab 1903 nur noch sporadisch verfügbar. Für die ersten Jahre, in denen die Zentral-Stellenvermittlung tätig war, ließe sich entsprechendes Zahlenmaterial außerdem den statistischen Jahrbüchern der Stadt Wien entnehmen (das mit dem in der OeMZ veröffentlichten weitgehend übereinstimmt), doch zwischen 1900 und 1907 fehlen dort Angaben zur Stellenvermittlung des OeUMV. Diese fand in den Jahrbüchern erstmals 1897 Erwähnung, unter der Rubrik „Arbeitsvermittlung durch Vereine“. Nach Monaten geordnet, finden sich dort Zahlenangaben zu „Arbeitssuchende[n]“ sowie „offene[n]“ und „vermittelte[n] Stellen“ (Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1897, Wien 1899, S. 677). Erst ab 1908 scheinen wieder Mitglieder- und Vermittlungsstatistiken zu Musiker_innen auf, doch vorerst nicht etwa solche des OeUMV, sondern des (in Kap. 4 ausführlich beschriebenen) „oppositionellen“ „Wiener Musikerbunds“ (Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1908, Wien 1910, S. 714; Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1909, Wien 1911, S. 702; Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1910, Wien 1912, S. 728). – Eine detaillierte Quantifizierung der vermittelten Engagements für den gesamten hier diskutierten Untersuchungszeitraum ist anhand der veröffentlichten Zahlen nicht möglich. Doch immerhin liefert die OeMZ historiographisch relevante Hinweise auf Quellenbestände, die, so sie nach wie vor existieren (eine entsprechende Archivrecherche wäre erst noch zu betreiben), u. U. eine umfassende Zählung ermöglichen könnte: Ein „Regulativ“ des Stellenvermittlungsbüros von 1903 hielt fest, dass dessen Leiter dazu verpflichtet sei, die „von den statistischen Behörden eingesandten Fragebogen [...] genau auszufüllen und regelmäßig abzusenden“ (OeMZ, XI/51, 18.12.1903, S. 234).

1098 Die Angaben für die Jahre 1897 bis 1902 gem. OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68.

1099 Für diese Periode wird im Bericht ausdrücklich auf das Fehlen von Daten hingewiesen (OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68).

1100 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68.

vom Verband vermittelten Musiker_innen gruppierte er in der OeMZ außerdem nach den Orten und Institutionen ihrer Engagements, woran die beträchtliche Reichweite der Zentral-Stellenvermittlung und damit die monarchieweite Präsenz des OeUMV gut sichtbar wird – und dies nicht zuletzt auch in der ungarischen Reichshälfte. Für diese machte Höllering 1903 geltend, die „besseren Theater und Bäder“ Ungarns befänden sich „vollständig in den Händen unserer Stellenvermittlung“.¹¹⁰¹ Und was Musik in

1101 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI. Die Stellenvermittlung diente dem OeUMV zunächst ganz offensichtlich auch dazu, in Budapest tätige Musiker_innen an den Verband zu binden: Wenn diese auch nicht OeUMV-Mitglieder werden durften (vgl. Kap. 4), stellte ihnen der OeUMV seinen Stellenvermittlungsservice für einen bestimmten Jahresbeitrag (er wurde mit vier Kronen beziffert) zur Verfügung (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II). An dieser Praxis hielt der OeUMV auch nach dem Abschluss eines Übereinkommens mit der ungarischen Musiker_innenorganisation „Magyaroszági Zenészek Egyesülete“ fest. Obschon dieses Übereinkommen mit Ungarn vorsah, solche Fälle an Budapest abzutreten, dauerte es mehrere Jahre, bis sich der OeUMV – nicht zuletzt auf internationalen Druck hin – an die Vereinbarung zu halten begann (vgl. dazu auch Kap. 4). So übernahm die Stellenvermittlung des OeUMV 1906 die Zusammenstellung eines Konzertorchesters in Preßburg/Pozsony/Prešporok (Bratislava), nachdem sich die dortigen Musiker geweigert hatten, mit Nichtverbandsmitgliedern zu spielen und auch gegen den Kapellmeister der Konzerte, „Dr. Kossow“, agitierten, dem sie vorwarfen, er schädige durch die „seit langem betriebene Winkelvermittlung von Musikern“ für seine Konzerte die Organisation in nachhaltiger Weise (OeMZ, XIV/2, 12.1.1906, S. 8). Bei „Dr. Kossow“ handelte es sich um Eugen Kossow (1860–1921), der u. a. bei Anton Bruckner studiert und in Sopron/Ödenburg einen „Verein der Musikfreunde“ („Zene-kedvelők Egyesülete“) gegründet hatte, vgl. den Personeneintrag auf dem Portal der „Arbeitsgemeinschaft Karpatendeutscher Familienforscher“, http://www.agkff.de/wiki/Eugen_Kossow (zuletzt gesehen 14.3.2018). Der „Magyaroszági Zenészek Egyesülete“ hatte jedoch schon bald nach seiner Gründung ein eigenes „Stellenvermittlungs-Bureau“ in Budapest eingerichtet, das im „Cafe ‚Sabaria‘“ (VII. Bezirk) Parteienverkehr abhielt (vgl. eine Annonce in Zenelap, XVI/20, 15.8.1902, S. 1). Über dessen Aktivitäten wurde in den im Organ des ungarischen Verbands veröffentlichten Jahresberichten bisweilen ausführlich berichtet (vgl. Magyar Zenészek Lapja VII/6, 15.3.1910, S. 2 ff.). Dass sich der OeUMV schließlich dazu durchrang, diesem Vermittlungsbüro aufgrund des Übereinkommens mit dem ungarischen Verband Stellenvermittlungen auch wirklich abzutreten, dürfte – einmal mehr – den verfestigten Strukturen der „Internationalen Musikerkonföderation“ geschuldet gewesen sein: Erst nachdem das bilaterale Übereinkommen zwischen Österreich und Ungarn in einen internationalen (Kontroll-)Zusammenhang eingebettet worden war, entfaltete dieses allmählich seine Wirkung, auch was die Praxis der Stellenvermittlung betraf. Als der Präsident des OeUMV dem Präsidium Ende 1912 Bericht über „den in Budapest stattgefundenen Kongreß der internationalen Konföderation“ erstattete, hielt er unter anderem fest, dass der „Zwist zwischen dem ungarischen und dem österreichischen Verband [...] endgültig beigelegt“ erscheine und die Stellenvermittlung beauftragt werde, „bei Engagerung von Musikern aus Ungarn zuerst in Budapest anzufragen und umgekehrt, um Vertragsbrüche [sic] vorzubeugen“ (OeMZ, XX/45, 9.11.1912, S. 367). Tatsächlich war dies offenbar mehr als ein bloßes Lippenbekenntnis. Als etwa die „Badedirektion in Stubica-Teplitz (Kroatien)“ für den Sommer 1912 beim OeUMV um „Beistellung einer Kapelle aus 10 bis 11 Mann“ ansuchte, leitete die Zentral-Stellenvermittlung die Anfrage mit der Begründung an den ungarischen Verband weiter, der Auftrag dürfe nur mit dessen Zustimmung erfolgen, nachdem Kroatien in dessen Kompetenz falle (OeMZ, XX/23, 8.6.1912, S. 186).

Bädern betraf, konnte Höllering überhaupt und monarchieweit feststellen, inzwischen seien „fast alle Kurorte durch unsere Stellenvermittlung besorgt.“¹¹⁰²

Tabelle 5: Engagementsvermittlungen durch den OeUMV, Mai 1901–Dezember 1902¹¹⁰³

Ort	Ensemble	Anzahl Engagements
Arco	Kurkapelle	2
Arad	Theater	2
Aussee	Kurkapelle	3
Baden	Theater	10
Baden	Kurkapelle	37
Baden	Fuchsorchester	14
Budweis	Theater	1
Bielitz-Biala	Stadtorchester	4
Brünn	Stadtorchester	3
Brünn	Tschechisches Theater	1
Cilli	Musikvereinsorchester	2
Darkau	Kurkapelle	11
Eger	Stadttheater	4
Franzensbad	Kurkapelle	12
Gmunden	Kurkapelle	3
Großwardein	Stadttheater	16
Graz	Stadttheater	1
Graz	Spörr-Orchester	15
Hall	Kurkapelle	11
Hermannstadt	Städt. Orchester	10
Innsbruck	Städt. Orchester	8
Jägerndorf		1
Krapina-Töplitz	Kurkapelle	8
Köln	Brachfeld-Quartett	3
Karlsbad	Bieler-Orchester	1
Karlsbad	Eberhard-Orchester	5
Klagenfurt	Städt. Orchester	36
Kaltenleutgeben	Kurkapelle	9
Leipzig	Zentraltheater	2
Lipik	Kurkapelle	3
Lemberg	Philharmonie	19
Linz	Variété Roithner	6

¹¹⁰² OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI.

¹¹⁰³ Orte und Ensembles werden hier in der Schreibweise des Artikels wiedergegeben. Zur besseren (geographischen) Orientierung sei hier auch auf die Karte auf S. 10–11 verwiesen.

Ort	Ensemble	Anzahl Engagements
Luhatschowitz	Kurkapelle	5
Meran	Kurkapelle	1
Marienbad	Kurkapelle	2
Mödling	Kurkapelle	20
Olmütz	Städt. Orchester	1
Olmütz	Ausstellung	5
Oedenburg	Theater	50
Pistyan	Kurkapelle	7
Preßburg	Theater	42
Preßburg	Zirkus	11
Pest	Orpheum	9
Pest	Theater	2
St. Pölten	Städt. Orchester	3
Passau	Konzertkapelle	1
Prag	Deutsches Landestheater	1
Pilsen	Tschechisches Theater	6
Reichenberg	Theater	31
Reichenau	Kurkapelle	3
Radegund	Kurkapelle	1
Raab	Theater	1
Steinamanger	Theater	2
Szegedin	Theater	1
Stubica-Teplitz	Kurkapelle	8
Trencsin-Teplitz	Kurkapelle	16
Tüffer	Kurkapelle	9
Ullersdorf	Kurkapelle	8
Vöslau	Kurkapelle	27
Veldes	Kurkapelle	1
Wiener Neustadt		41
Wien	Carltheater	84
Wien	Theater a. d. Wien	74
Wien	Orpheum Steiner	61
Wien	Riesenorchester (für „Venedig in Wien“)	101
Wien	Josefstädtertheater	4
Wien	Raimundtheater	2
Wien	Jantsch-Theater	4
Wien	Konzertverein	7
Wien	Strauß-Orchester	20
Wien	Mörth-Orchester	17
Wien	Kapelle Herlinger	2
Ungarn	Direktion Földesy	4
Gesamt		958

Über derart detaillierte Informationen zur Verwendungsweise der vermittelten Musiker_innen verfügten Geschäftsberichte der Zentral-Stellenvermittlung aus späteren

Jahren nicht mehr.¹¹⁰⁴ Hingegen ging deren Leiter 1911 dazu über, die Quantifizierung der Vermittlungstätigkeit saisonal zu gliedern, wie an der untenstehenden Tabelle 6 ersichtlich wird.

Tabelle 6: Stellenvermittlungen durch den OeUMV, 1905–1913¹¹⁰⁵

Periode	Vermittlungen nach Wien	Vermittlungen nach der „Provinz“	Vermittlungen gesamt
1.12.1905–1.7.1906	k. A.	k. A.	705
1.5.1911–31.10.1911	k. A.	k. A.	699
„Winter 1911–12“	323	344	667
„Sommer 1912“	303	284	587
„Winter 1912–13“	356	346	702

Die Berichte über die Vermittlungstätigkeit in den Jahren 1906¹¹⁰⁶ und 1911¹¹⁰⁷ enthalten aber noch weitere musikgeschichtlich aussagekräftige Informationen: Den Berichten beigegefügte Tabellen schlüsselten die vermittelten Engagements zusätzlich nach Instrumentengruppen auf. Damit stehen der historischen Forschung Daten zur Verfügung, die vielfältigen musikpraktischen Erhebungen als Referenz dienen können, etwa was Konjunkturen bestimmter Instrumente, Besetzungspraktiken oder auch des Repertoires betrifft.¹¹⁰⁸ Ferner kann an den Tabellen von 1906 und 1911 der Vermittlungserfolg des OeUMV abgelesen werden, da in ihnen sowohl die Zahl der vermittelten Engagements als auch die Anzahl der Stellensuchenden aufgelistet wurden. Ohne dass daraus bereits allgemein gültige Aussagen über die quantitative Entwicklung des Verhältnisses zwischen stellensuchenden Musiker_innen und Stellenangeboten abgeleitet werden können, lassen sich damit immerhin entsprechende Äußerungen der einzelnen Leiter des Stellenvermittlungsbüros zu diesem Verhältnis auch numerisch bestätigen:

1104 Mit Ausnahme des Tätigkeitsberichts von 1906, der die „Abschlüsse der Sommerengagements“ ebenfalls nach Orten aufgelistet präsentiert, jedoch ohne Nennung der Anzahl vermittelter Engagements (vgl. OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 170).

1105 Die Angaben 1905/06 gem. OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 170; für 1911 gem. OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 388; „Winter 1911–12“ bis „Winter 1912–13“ gem. OeMZ, XXI/20, 17.5.1913, S. XV (dabei handelt es sich um protokollierte, den Delegierten mündlich mitgeteilte Angaben eines „Herr[n] Cakl“, „Hilfsbeamte[r] der Stellenvermittlung“; Cakl erwähnte zudem, für die Sommersaison 1911 keinen Bericht vorlegen zu können, da „zu dieser Zeit das hiezu nötige Buch noch nicht angelegt“ worden sei).

1106 OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 170.

1107 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 388.

1108 Bemerkenswert hoch war bei den vermittelten Sommer-Engagements von 1906 etwa der Anteil an Hornisten: Von den 542 neu vermittelten Musiker_innen stellten sie nach den „Primgeigern“ (mit 125 Engagements) die zweitgrößte Gruppe dar, gefolgt von „Klarinetten“ und „Baßgeigern“. Auch unter den stellensuchenden Instrumentalisten waren Hornisten die zweitgrößte Gruppe, wiederum hinter den „Primgeigern“. Dieses Verhältnis ist auch bei den Engagementsabschlüssen für die Winterspielzeit 1911/12 zu beobachten: Auf die Violine folgt an zweiter Stelle das Horn.

Hatte die „Nachfrage“ nach Musiker_innen in den ersten Jahren das „Angebot“ der Zentral-Stellenvermittlung noch übertroffen,¹¹⁰⁹ kehrte sich dieses Verhältnis mit zunehmender Konsolidierung des verbandseigenen Vermittlungsgeschäfts allmählich um (was allerdings nicht für alle Instrumentengruppen im selben Ausmaß gelten musste¹¹¹⁰).¹¹¹¹

Diese Konsolidierung hing eng mit der Entwicklung der Mitgliederzahlen des OeUMV zusammen. In der Frühphase der Verbandstätigkeit hatte eines der wichtigsten Ziele noch darin bestanden, möglichst viele Musiker_innen für die Organisation zu gewinnen. Seit der Gründung der Zentral-Stellenvermittlung gelang dies umso leichter, als deren Nutzung ja eine Verbandsmitgliedschaft voraussetzte. Diesen Zusammenhang hob auch der Leiter der Stellenvermittlung Georg Höllering hervor, indem er 1903 mit Blick auf Wien geltend machte, dass „früher“ in einem vierzigköpfigen Orchester „nur 20 oder 10 Herren“ dem Verband angehört hätten, während ein Nichtverbandsmitglied heutzutage „überhaupt nicht“ mehr in die „größten Theater wie Theater an der Wien, Carltheater, Orpheum, englischer Garten“ hinein komme, weshalb auch die ehemals größten Gegner des Verbands heute Mitglieder seien.¹¹¹² Hinzu kam, dass seit 1900 die dem OeUMV angehörenden „Musik-Vorstände der Bade-, Concert- und Theater-Orchester“ verpflichtet waren, ausschließlich Verbandsmitglieder unter Vertrag zu nehmen,¹¹¹³ was ebenfalls maßgeblich zu einem raschen Anstieg der Mitgliederzahlen beitrug.¹¹¹⁴ Und noch zehn Jahre später erwähnte die OeMZ ein „förmliches Beitritts-wettlaufen zum Verbands“, das seit der Einführung der Zentral-Stellenvermittlung verzeichnet werden könne – wenn auch weniger aus „Liebe zur Sache oder aus Ueberzeugung“, sondern vielmehr aufgrund der „Hoffnung, durch den Verband eine Stelle zu erhalten“.¹¹¹⁵

Die daraus resultierenden hohen Mitgliederzahlen führten bei der Zentral-Stellenvermittlung allerdings zu einer allmählichen Neubewertung der Ansprüche an

1109 Im April 1898 berichtete der Leiter der Stellenvermittlung (Samet) noch, dass „die Nachfrage um Musiker das Angebot bedeutend übersteige und er momentan nicht in der Lage sei, alle Plätze besetzen zu können“ (OeMZ, VI/8, 16.4.1898, S. 48).

1110 So betonte der Leiter der Stellenvermittlung (Höllering) noch 1903, er müsse überhaupt froh sein, „wenn die Musiker kommen“, und hob hervor, dass manche Instrumente überhaupt nur schwer zu besetzen seien und man „Posaunisten und Cellisten“ gar nicht bekommen könne (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VIII).

1111 So erhielten 1906 in der genannten Periode 542 der 776 bei der Stellenvermittlung gemeldeten stellensuchenden Musiker_innen ein Engagement (OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 170), während 1911 817 eingegangenen Bewerbungen 699 vermittelte Engagements gegenüberstanden (OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 388).

1112 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1113 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55.

1114 Detailliert zur Entwicklung der Mitgliederzahlen vgl. Tab. 1 und 2 in Kap. 2.

1115 OeMZ, XIX/49, 9.12.1911, S. 384.

die zu vermittelnden Personen. Als ein Delegierter aus Schlesien 1913 beim Leiter des Vermittlungsbüros eindringlich darum bat, bei Neubesetzungen in „Provinztheatern“ wenn immer möglich „Musiker“ zu berücksichtigen, „welche bereits eine gewisse Routine besitzen“, ging dieser ohne zu zögern darauf ein, ohne auf die Voraussetzung einer Verbandsmitgliedschaft zu pochen.¹¹¹⁶ Nicht mehr nur die Verbandsmitgliedschaft als solche, so zeigt sich daran, bedingte die Vermittlung eines Engagements, sondern vor allem auch die spielpraktischen „Qualifikationen“ der Musiker_innen. Dies bestätigt sich auch an einem Bericht des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung von 1913: Er müsse „konstatieren, daß der Bedarf an Musikern gegenüber den stellensuchenden Mitgliedern in ungünstigem Verhältnisse“ stehe, da „[a]lle Jahre [...] so und so viele Mitglieder dazu“ kommen würden, während „die Verdienstfelder“ jedoch immer dieselben blieben. Dabei stelle er fest, dass „ein Teil unserer Verbandsmitglieder in künstlerischer Beziehung viel zu wünschen übrig“ lasse, weshalb künftig „bei Aufnahme neuer Mitglieder mit großer Vorsicht vorgegangen werden sollte.“¹¹¹⁷ Die Zentral-Stellenvermittlung des OeUMV, so wird daran deutlich, dürfte somit auch als Schrittmacher einer Professionalisierung des Musikgewerbes gewirkt haben. Dass der Verband am Musiker_innenmarkt zumindest in bestimmten Segmenten im Laufe der Zeit eine monopolartige Position errungen hatte, bildete eine umso günstigere Voraussetzung dafür – inwiefern genau, soll im Folgenden nun noch etwas näher beleuchtet werden.¹¹¹⁸

¹¹¹⁶ OeMZ XXI/18, 3.5.1913, S. VIII.

¹¹¹⁷ OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 132.

¹¹¹⁸ Der hier dargestellte Professionalisierungsprozess im Musikbereich als dem Ergebnis arbeitspraktischer Vorgänge steht in einem gewissen Gegensatz zu anderen kursierenden Auffassungen über musikbezogene Professionalisierungsverläufe im Zusammenhang mit Berufsorganisationen. So etwa zu jener, die James P. Kraft vertritt: Auf die Verhältnisse in den USA gemünzt, macht dieser geltend, die Glaubwürdigkeit von Musiker_innengewerkschaften habe in den Augen der Musikunternehmer_innen aufgrund fehlender Qualifikationsnachweise der Gewerkschaftsmitglieder im späten 19. Jahrhundert vielfach gelitten (Kraft, Stage, S. 14). Unter Berücksichtigung der Stellenvermittlungspraxis des OeUMV lässt sich dies für Österreich in keiner Weise bestätigen – ebensowenig wie Martin Rempes Feststellung mit Blick auf den deutschen Musikbetrieb, wonach es dem Musiker_innenberuf eines solchen Nachweises ermangelt habe, weshalb man von ihm letztlich nicht als einer „monopolisierbaren“ oder „rechtlich sanktionierbaren“ Profession sprechen könne (Rempe, Kunst, S. 20). Rempe bezieht sich dabei vor allem auf die berufssoziologisch orientierte (musikgeschichtlich jedoch vage) Lesart von Jon Frederickson/James F. Rooney, *How the Music Occupation Failed to Become a Profession*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21/2 (1990), S. 189–206. Zugleich beurteilt Rempe den Aussagewert solcherart Diskussionen über eine „idealtypische“ Kategorisierung des Musiker_innenberufs – meiner Auffassung nach völlig zu Recht – jedoch als „nicht entscheidend“.

6.3 Der Verband auf dem Weg zur Monopolstellung im Stellenvermittlungswesen – reichsweit und regional

Was die Zeitung des „oppositionellen“ „Wiener Musikerbunds“ (vgl. Kap. 4) dem OeUMV 1908 im Zorn attestiert hatte, kann auch als Bestätigung des von diesem erhobenen Monopolanspruchs im Stellenvermittlungswesen gelesen werden: Der OeUMV verfolge eine „Agitation zur Werbung der Mitglieder [...] in terroristischer Weise, ohne Rücksicht auf Qualifikation als Berufsmusiker“, nur um noch höhere Mitgliederzahlen und noch höhere Einnahmen zu erlangen.¹¹¹⁹ Die Richtigkeit dieses Vorwurfs vorausgesetzt, bewegte sich der OeUMV damit gewissermaßen im Fahrwasser der Gewerkschaften: Auch diese strebten um 1900, und zwar europaweit, wie der Historiker Ad Knotter hervorhebt, nach einer monopolhaften Stellung bezüglich der Stellenvermittlung ihrer Mitglieder. Wirklich erfolgreich waren die meisten von ihnen damit allerdings nicht. Knotter zufolge ließen sich die gewerkschaftlichen Ansprüche auf die Organisation des Stellenvermittlungswesens kaum irgendwo durchsetzen, wenngleich er für Österreich insgesamt eine besonders hohe Dichte an gewerkschaftlichen Stellenvermittlungsbüros nachweist.¹¹²⁰ Auch die Sozialhistorikerin Sigrid Wadauer macht geltend, dass die Arbeitsvermittlung bis zum Ersten Weltkrieg europaweit mehrheitlich von kommerziellen Agenturen beherrscht gewesen sei.¹¹²¹ Davon lassen sich die Errungenschaften des OeUMV somit umso prägnanter abheben, auch wenn dabei zu berücksichtigen ist, dass sich die Situation im Musikbereich aufgrund der (oben bereits erläuterten) vielfach missbräuchlich agierenden Theateragent_innen möglicherweise anders darstellte als in den von den Gewerkschaften betreuten Arbeitsfeldern. Die Vermittlungstätigkeit des OeUMV ließ sich unter Umständen auch darum leichter und erfolgreicher durchsetzen als in anderen Erwerbszweigen. Verbandseigene Darstellungen, wonach seit 1900 in ganz Österreich „keine 20 Musiker jährlich mehr durch Agenten“ vermittelt worden seien und das „Agentenunwesen“ „beim Musiker“ überhaupt fast vollständig aufgehört habe,¹¹²² mögen ebenso übertrieben ausgefallen sein wie die Feststellung im Präsidialbericht von 1903, es würden monarchieweit nur noch zwei Agenten existieren –

1119 Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfangs Juli 1908, S. 2.

1120 Knotter, Placement, S. 119 u. 126. Erfolgsquoten der gewerkschaftlichen Stellenvermittlung in Österreich nennt Knotter allerdings nicht, seine detaillierteren Ausführungen widmen sich in erster Linie west- und nordeuropäischen Staaten.

1121 Vgl. Wadauer/Buchner/Mejstrik, Introduction, S. 3. Aufgrund der verfügbaren Arbeitsmarktdaten gehen sie davon aus, dass „commercial placement agencies“ für eine klare Mehrheit der vermittelten Stellen – so sie denn registriert wurden – verantwortlich waren.

1122 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66. Gelegentliche Nachrichten von einlenkenden Agenten verliehen dem hochpolierten Bild des Erfolgs der OeUMV-Stellenvermittlung zusätzlich Glanz: „Von der Theater- und Musikeragentur A. Straup in Prag wird zur Kenntnis gebracht, daß sie dem Ersuchen von Seite der Zentralstellenvermittlung entsprechend, gegebenenfalls Musiker unter dem angegebenen Gagentarif für das Leitmeritzer Theater nicht vermitteln werde.“ OeMZ, XI/41, 9.10.1903, S. 187.

„Straup und Schatz in Prag“ –, die mit „minderen Gagen für ganz Oesterreich vermitteln“ und sich von den Musikern zusätzlich Tantiemen zahlen ließen.¹¹²³ Dennoch darf angenommen werden, dass die Zentral-Stellenvermittlung des OeUMV tatsächlich außergewöhnlich erfolgreich agierte. Ablesbar ist dies nicht zuletzt an der internationalen Anerkennung, die sie genoss. Sogar der „Allgemeine Deutsche Musikerverband“, an dem sich der OeUMV seinerseits immer wieder stark orientierte (vgl. Kap. 2), fasste 1905 den Beschluss, das deutsche Stellenvermittlungswesen „nach dem Muster“ des „österreichischen Zentral-Stellenvermittlungsbureaus zu reformieren“.¹¹²⁴ 1913 konnte Gustav Cords, Präsident des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes“, als Gast der Delegiertenversammlung des OeUMV sodann berichten, man habe die Stellenvermittlung in Deutschland seinerzeit mit Erfolg „nach dem Muster des österreichischen Verbandes geschaffen und eingerichtet“, und seither bewähre sie sich in vielerlei Hinsicht – unter anderem auch „als vorzügliches Agitationsmittel“.¹¹²⁵ Im Zuge dessen sprach Cords allerdings auch die „grundverschiedenen Verhältnisse Deutschlands im Vergleiche zu Oesterreich“ an und erklärte, „die Agenten“ hätten in Deutschland noch immer „eine gewisse Einwirkung auf die Musiker“, welche sie „von der Organisation“ fernhielten.¹¹²⁶ Damit aber bestätigte Cords implizit die dominierende Stellung des OeUMV im Vermittlungswesen auf dem österreichischen Musikstellenmarkt.

Diese Stellung hatte der OeUMV in erster Linie dadurch erreicht, dass er gegenüber Musikunternehmer_innen schon früh erheblichen Druck aufbaute. 1903 erläuterte Georg Höllering rückblickend, er sei nach seiner Wahl zum Leiter der Stellenvermittlung 1901 „sofort an fast sämtliche Unternehmer mit dem Ersuchen heran[getreten], daß sie ihren Bedarf an Musikern durch unser Bureau decken möchten“.¹¹²⁷ Damit aber waren nicht mehr vorrangig die (oben erwähnten) verbandsangehörigen „Musik-Vorstände“ Ansprech- und Zielpersonen der Zentral-Stellenvermittlung. Höllering weitete den Kreis der Kontaktpersonen vielmehr massiv aus und verlieh diesem auch publikumswirksam Sichtbarkeit: Er veröffentlichte in der OeMZ eine lange Liste dieser Kontaktpersonen und ihrer jeweiligen Institutionen und Orte, die das weitverzweigte Netzwerk der Zentral-Stellenvermittlung eindrücklich dokumentierten (wodurch auch einer historiographischen Vertiefung der personellen und institutionellen Netzwerke der organisierten Musiker_innen wichtige Daten zur Verfügung stehen, vgl. die untenstehende Tabelle 7. Für eine geographische Orientierung sei hier zudem auf die Karte, S. 10–11 hingewiesen).

1123 OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. I.

1124 OeMZ, XIII/34, 25.8.1905, S. 209.

1125 OeMZ XXI/18, 3.5.1913, S. VIII.

1126 OeMZ XXI/18, 3.5.1913, S. VIII. Dass die genossenschaftliche Organisation insbesondere des Bühnenpersonals in Deutschland aus verschiedenen Gründen überaus schwerfiel, wird auch bei Watzka, Vermittler, S. 21, bestätigt.

1127 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

Tabelle 7: „Kontaktpersonen“ des verbandseigenen Zentral-Stellenvermittlungsbüros (inkl. Orte und, im Falle Wiens, teilweise auch Institutionen)¹¹²⁸

Unternehmer	Institution	Ort
Komzak		Baden
Schreiber		Baden
Wallner		Baden
Fuchs		Baden
Veit		Brünn
Dießl		Cilli
Dr. Degre		Darkau ¹¹²⁹
Schulz		Darkau
Heissiger		Eger
Oelschlegel		Franzensbad
Spörr		Graz
Lortzing ¹¹³⁰		Innsbruck
Pick		Krapina-Töplitz ¹¹³¹
Brachfeld		Köln
Wolf		Klagenfurt
Schuhbauer		Lipik
Dreßler		Linz
Volanek		Luhatschowitz ¹¹³²
Arlt		Mödling
Geyer		Mödling
Rödl		Olmütz
Wiedemann		Oedenburg; Wiener Neustadt
Dr. Kossov		Oedenburg
Galoßy [Galotzy?]		Pilsen
P. Blasel		Preßburg
Pelz		Preßburg
Szendrey		Preßburg
Kassar		Pest

¹¹²⁸ OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66. Namen, Orte und Institutionen werden hier in der Schreibweise des Artikels wiedergegeben.

¹¹²⁹ Tschech.: Lázně Darkov, mähr.-schlesisch. Kurort bei Karwin/Karviná.

¹¹³⁰ Vermutlich Karl Krafft-Lortzing (1856–1923), der 1901 bis 1907 das Stadtorchester Innsbruck leitete, vgl. Jutta Höpfel, 150 Jahre Musikverein – 75 Jahre Städtisches Orchester, in: Amtsblatt der Landeshauptstadt Innsbruck, 31/12 (Dezember 1968), S. 1–2, hier S. 2.

¹¹³¹ Kroat.: Krapinske toplice, ungarisches Staatsgebiet (heute Kroatien).

¹¹³² Tschech.: Luhačovice, einer der ältesten Kurorte Mährens.

Unternehmer	Institution	Ort
Westen		Reichenberg
Schück		Reichenau
Weiß		Salzburg
Feuer		Trencsin-Teplitz ¹¹³³
Stumpf		Tüffer ¹¹³⁴
Perl		Ullersdorf ¹¹³⁵
Bruno		Vöslau
Jeray		Veldes
L[eopold] Müller	Carltheater	Wien
Zemlinsky		Wien
Amann	Carltheater	Wien
Wallner	Theater a. d. Wien	Wien
Karczag	Theater a. d. Wien	Wien
Lehar	Theater a. d. Wien	Wien
Ziegler	Theater a. d. Wien	Wien
Eibenschütz	Theater a. d. Wien	Wien
Steiner	Englischer Garten	Wien
Löwe	Konzertverein	Wien
Kirchl	Konzertverein	Wien
Barthlme	Konzertverein	Wien
Kapeller	Orpheum	Wien
Reiterer	Orpheum	Wien
Ranzenhofer	Jantschtheater	Wien
Pleban	Jantschtheater	Wien
Strauß		Wien
Mörth		Wien
Robicek		Wien
Benn-Tieber		Wien
Herlinger		Wien
Wutschka		Bürgenstock Schweiz
Waldvogl		Zürich
Einödshofer		Berlin

Höllering zufolge hatten die meisten dieser Unternehmer die Stellenvermittlung „sofort“ in die Hände des OeUMV gelegt, während sich auch die vorerst zögernden im Laufe der Zeit dazu veranlasst gesehen hätten, „dasselbe wie die anderen Kapellmeister und Unternehmer“ zu tun. Als Hauptgrund nannte Höllering den Umstand, dass der Verband fast alle zu vermittelnden Musiker_innen kenne und dadurch umso besser in der Lage sei, die konkreten unternehmerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Dazu gehöre

1133 Ung.: Trencsénteplic, Kurort in ungarischem Staatsgebiet (heute Slowakei).

1134 Slow.: Laško, Kurort in Slowenien.

1135 Tschech.: Velké Losiny, Schwefelbad in Mähren.

auch, dass die „schlechten oder unanständigen Musiker“ von der Stellenvermittlung leichter „zu kontrollieren“ seien als von den Unternehmern selbst, was schließlich dazu geführt habe, dass diese außer einzelnen Musikern immer häufiger auch ganze Orchester durch das Stellenbüro des OeUMV bezogen hätten, was sich umso günstiger auf den Mitgliederzuwachs des Verbands ausgewirkt habe.¹¹³⁶

Musikunternehmer_innen wurden vom OeUMV im Zuge der Einführung des „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ also verstärkt partnerschaftlich betrachtet und behandelt, und mit vielen von ihnen stand dessen Leiter auch „in persönlichem Verkehr“. ¹¹³⁷ In Konfliktfällen bedeutete dies für die beteiligten Unternehmer_innen zumeist erleichternde Umstände; so lässt sich vielfach beobachten, dass das Präsidium von Maßnahmen absah, die, etwa in Form von Streiks, bis zum Äußersten gereicht hätten. Als Franz Frank den Delegierten des internationalen Musikkongresses in Mailand/Milano 1906 über die Funktionsweise und Erfolge der verbandseigenen Stellenvermittlung berichtete, bezeichnete er den Streik als „letzte Waffe“, von welcher der OeUMV „noch niemals Gebrauch gemacht“ habe, denn immer habe „als äußerstes Mittel die bloße Drohung genügt“. ¹¹³⁸ Und auch wenn auf lokaler Ebene gelegentlich

1136 Als die Zentral-Stellenvermittlung 1901 etwa mit der Zusammenstellung des Orchesters im Theater an der Wien beauftragt worden war, traten alle Orchestermitglieder dem OeUMV bei (OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. X). Dabei war das Geschäft für den OeUMV desto einträglicher, je größer die bestellten Ensembles und Orchester waren. Geradezu spektakulär war etwa der Aufbau des „Riesenorchesters“, den der OeUMV für den sommerlichen Betrieb des Unterhaltungsetablissemments „Venedig in Wien“ im Wiener Prater zu besorgen hatte. Dieser „gute Einfall“, so die OeMZ, sei dessen Direktor Gabor Steiner gekommen, doch handle es sich beim „neue[n] Concertorchester“ letztlich um ein „Kind des österreichisch-ungarischen Musikerverbandes“ (OeMZ, X/20, 16.5.1902, S. 82). An den im Artikel benannten Schwierigkeiten bei der binnen 14 Tagen zu erfolgenden Organisation des 140-köpfigen Orchesters (vgl. OeMZ, X/20, 16.5.1902, S. 82; andere Quellen sprechen von 120 Orchestermitgliedern) lassen sich zugleich historiographisch interessante Planungsdetails ablesen: So sei das „große Concertorchester“ als eines zu „formiren“ gewesen, das sich einerseits „in drei selbstständige und gleichfalls tadellos functionirende kleine Orchester“ zerlegen, und andererseits „in ein imposantes Blasorchester“ umwandeln lasse. Im Laufe des Sommers wurde das Orchester dann von einer Reihe illustrierter Gäste dirigiert: „Josef Bayer, Karl Kapeller, Adolf Kirchl, Eduard Kremser sen., Kremser jun., Franz Lehar, Ernst Reiterer, Josef Roubitschek, K. M. Ziehrer und Anton Wunderer mit zirka 50 Mitgliedern des Oesterr. Waldhornistenbundes“ (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II). Zum Unterhaltungskonzept von „Venedig in Wien“ vgl. ferner Norbert Rubey/Peter Schoenwald, *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Wien 1996; für das Unterhaltungskonzept im räumlich-architektonischen Kontext vgl. außerdem Elisabeth Wernig, *Venezianischer Mythos als gebautes Architekturzitat. Wiens verschwundenes Venedig und der wiederentdeckte Dogenhof*, Diplomarbeit an der Technischen Universität Wien 2008, sowie Ingrid Erb, *Venedig in Wien. Die Inszenierung des Ephemereren als Spielfeld der Moderne*, Dissertation an der Technischen Universität Wien 2016. – In der Folge ist die Vermittlung vollständiger Orchester durch die Zentral-Stellenvermittlung immer häufiger zu beobachten und dies nicht nur für temporäre Projekte, sondern ebenso etwa für Theaterorchester.

1137 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1138 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 255 f.

Streikwille aufzog, reagierte das Präsidium stets äußerst kritisch und setzte alles daran, es nicht zum Streikfall kommen zu lassen.¹¹³⁹ Zu einer übermäßig vorauseilenden Konfliktvermeidung führte die Zurückhaltung des Präsidiums beim Einsatz arbeitskämpferischer Mittel allerdings nicht, denn auch so lassen sich noch häufig genug Spannungen zwischen OeUMV und Musikunternehmer_innen ausmachen, deren Beziehung zueinander insgesamt von eigentümlichen Ambivalenzen geprägt war.¹¹⁴⁰

1139 So verurteilte Frank etwa eine streikartige Auflehnung gegen eine unterlassene Erhöhung der Bezüge für die Mitglieder der Stadtkapelle in Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Bílsko-Bělá von 1909 aufs Schärfste (OeMZ, XVII/28, 10.7.1909, S. IX). Eine vertiefende Studie zum Phänomen von Musiker_innenstreiks in Österreich-Ungarn wäre gerade auch mit Blick auf die Verhältnisse in den kleineren Städten ein vielversprechendes Unterfangen.

1140 Besonders anschaulich lässt sich dies am Umgang der Musiker_innenorganisation mit dem Dirigenten und Komponisten Karl Komzák (1850–1905) darstellen. In den 1890er Jahren überzog ihn die OeMZ noch mit polemischer Kritik, nachdem der „k. und k. Militär-Capellmeister“ die Leitung der Badener Kurkapelle übernommen hatte. „Wir vermögen uns das mit der militärischen Stellung des genannten Herrn nicht zu reimen [...]“, so die OeMZ, zumal Komzák als Militärkapellmeister bis vor Kurzem noch die „Wiener Musiker niederzuecurriren“ gepflegt habe. Stattdessen beute er inzwischen, „[u]m sich noch mehr zu bereichern“, „die Civilmusiker durch Hungergagen“ aus (OeMZ, I/9, 1.5.1893, S. 38; OeMZ, III/17, 1.9.1895, S. 85). Gleichzeitig schätzten ihn OeUMV-Funktionäre schon damals als Komponisten, was sich etwa daran zeigt, dass „Gründungsfeste“ von Verbandsvereinen mit der Aufführung von Komzák's populärem Potpourri „Der Wiener am Land“ begangen wurden (OeMZ, IV/19, 1.10.1896, S. 94). Einmal nannte ihn die OeMZ einen „einsichtsvoll[en]“ und „entgegenkommend[en]“ Musikdirektor (OeMZ, XI/37, 12.9.1902, S. 148), dann ließen es die Badener Musiker_innen kurze Zeit später wieder „beinahe zum Streik“ kommen (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VII). Und noch im ausführlichen Nachruf auf Komzák blieben die „kleine[n] Differenzen“, die zwischen ihm und der Organisation immer wieder entstanden seien, in der OeMZ nicht unerwähnt. Zugleich geht aus dem Nekrolog aber auch hervor, dass es der Leiter der Stellenvermittlung (Höllering) persönlich war, der am „offenen Grabe [...] dem verstorbenen Meister“, der „seit vielen Jahren dem ‚Wiener Musikerbund‘“ angehört habe, „im Namen der Musikerschaft Oesterreichs einen tiefempfundenen Nachruf“ gehalten habe (OeMZ, XIII/17, 28.4.1905, S. 102). – Reichlich Anschauungsmaterial für die ambivalente Beziehung der Musiker_innenorganisation zu Unternehmer_innen liefert auch der Umgang der OeMZ mit dem Komponisten und Dirigenten Eduard Strauss (1835–1916). Was ihn betrifft, ist ein zunehmend kritischer Verlauf der Rezeption in der OeMZ zu beobachten (vgl. auch Kap. 2), der anlässlich des Erscheinens seiner „Erinnerungen“ einen Höhepunkt erreichte: Ende 1906 veröffentlichte der Redakteur der Zeitung einen langen Artikel („Eduard Strauss und die Musiker“), in dem er, ausgehend vom neuerschienenen Band, ausführlich und in harschen Worten über das Geschäftsgebahren des Kapellmeisters herzog (OeMZ, XIV/47, 23.11.1906, S. 311 f.). Demgegenüber war Eduard Strauss im Gründungsjahr des „Wiener Musikerbundes“, 1872, noch zum geschätzten Personenkreis gezählt worden, der die Musikerorganisation „mit höheren Beiträge[n]“ unterstützte (Fremden-Blatt, 1.12.1872, S. 5).

Verdichtetes Netz: Stellenvermittlung auch auf lokaler Ebene

Neben dem Zentral-Stellenvermittlungsbüro des OeUMV existierten auch einzelne regional ausgerichtete Stellenvermittlungsinstitute, die von Verbandsvereinen betrieben wurden. Relativ gut dokumentiert sind jene in Wien und Prag/Praha. Deren Funktionsweisen sollen nun im Folgenden näher betrachtet werden.¹¹⁴¹ Auch wenn sich die Zuständigkeiten der Zentral- und der lokalen Stellenvermittlungsbüros bisweilen überlappten,¹¹⁴² wird anhand von Debatten in den Leitungsgremien der beiden Verbandsvereine deutlich, dass die zentrale und die lokale Stellenvermittlung in der Regel unterschiedliche Funktionen innehatten: Mittel- und längerfristige Engagements wurden zumeist über die Zentral-Stellenvermittlung vergeben, während die zahlreichen kurzfristig anfallenden „Gelegenheitsdienste“ vor allem von den lokalen Vermittlungsbüros organisiert wurden.¹¹⁴³ Diese Arbeitsteilung bestätigte auch die Delegiertenversammlung von 1907, indem diese auf den „lokalen Charakter“ der Stellenvermittlung des Vereins in Praha/Prag verwies und festhielt, sie sei „zum Abschluß dauernder Verträge nicht autorisiert“. ¹¹⁴⁴ In der Verrichtung solcher „Gelegenheitsdienste“ lag für zahlreiche Musiker_innen die Hauptbeschäftigung (vgl. auch Kap. 5) und dementsprechend begehrt waren sie denn auch. Ablesbar wird dies auch am Unmut, den

1141 Vgl. OeMZ, XIX/44, 4.11.1911, S. 343, wo die Stellenvermittlungen und Übernahme von Spieldiensten nach Zweigvereinen geordnet aufgelistet sind. Die lokale Stellenvermittlung in Prag/Praha war dem Wiener Institut (als dem deutlich älteren der beiden) nachgebildet, wie aus dem Bericht eines Funktionärs des dortigen Vereins hervorgeht. Dieser war „zum Studium für die neu zu errichtende lokale Geschäfts- und Stellenvermittlung nach Wien entsendet“ worden. Zurück in Prag/Praha, sprach er in einer Musiker_innenversammlung in den höchsten Tönen von der lokalen Stellenvermittlungsorganisation des „Wiener Musikerbundes“ und eröffnete (in einem Kaffeehaus namens „Café „Sport““) eine vereinseigene „Geschäfts- und Stellenvermittlung“ in Prag/Praha (OeMZ, XIII/9, 3.3.1905, S. 51). Diese etablierte sich offenbar schnell und erzielte bald beträchtliche Erfolge: Nur zwei Jahre später hob der Obmann des Vereins in Prag/Praha hervor, das Stellenvermittlungsbüro habe einen „großen erziehlchen Wert“ und stelle „das stärkste Werbemittel“ des Verbandsvereins dar (OeMZ, 12.4.1907, S. 123). Seine „lokale Stellenvermittlung“ betrieb dieser nach der „nationalen“ Aufspaltung von 1908 weiterhin (OeMZ, XVII/37, 11.9.1909, S. XXV). – Demgegenüber hatte die lokale Stellenvermittlung des „Wiener Musikerbunds“ zunächst offenbar mit Anlaufschwierigkeiten zu kämpfen, was einen Delegierten aus Wien 1907 dazu veranlasste, von einer „fünfmal eingegangene[n] lokale[n] Stellenvermittlung“ zu sprechen, zugleich aber hervorhob, „dank der ausgezeichneten neuen Leitung“ würde sie nun florieren und obendrein in hervorragender Weise mit der Zentralstellenvermittlung „zum Vorteil beider Institute“ zusammenwirken (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116).

1142 In einem Tätigkeitsbericht der Zentral-Stellenvermittlung von 1910 etwa werden Vermittlungsfälle angeführt, die an sich der lokalen Stellenvermittlung oblagen. So vermittelte die Zentral-Stellenvermittlung für die Wiener Theater 87 Substituten und stellte für die Aufführung einer Operette im Wiener Bürgertheater ein Orchester von „28 Mann“ zusammen (OeMZ, XVIII/42, 15.10.1910, S. 316).

1143 Dies geht aus Berichten über die lokalen Stellenvermittlungsbüros hervor (für Praha/Prag vgl. etwa OeMZ, XIII/9, 3.3.1905, S. 51, für Wien OeMZ XIII/14, 7.4.1905, 82 f.).

1144 OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116.

die Vergabepaxis der lokalen Stellenvermittlungen häufig hervorrief. Dieser rührte nicht zuletzt daher, dass die „ambulanten Musiker“ (so die in der OeMZ verwendete Bezeichnung für Musiker_innen ohne festes Engagement) nicht nur innerhalb ihrer eigenen Gruppe einem hohen Konkurrenzdruck unterlagen, sondern zudem in einem Wettstreit mit den „Professionisten“ standen (in der Regel über feste Engagements verfügende Theatermusiker), die sich auf der Suche nach Zusatzverdiensten ebenfalls um „Gelegenheitsengagements“ bemühten. Die lokale Stellenvermittlung verfolgte diesbezüglich jedoch eine eindeutige Praxis. Trotz immer wiederkehrender Beschwerden der „Professionisten“ bevorzugte sie die „ambulanten Musiker“ bei der Vergabe von „Gelegenheitsdiensten“. Der Obmann des lokalen Stellenvermittlungsbüros verteidigte dies mit der Begründung, auch „Kollegen“ ohne Engagement hätten „das Recht zu leben“ und müssten außerdem „genau wie die anderen in Engagements stehenden Mitglieder die [Verbands-]Beiträge leisten“.

Solche Dienste vermittelten die Verbandsvereine in großer Zahl und bei der Gelegenheit wurden häufig auch gleich verbindliche tarifliche Bestimmungen erlassen.¹¹⁴⁵ Für das Jahr 1909 sind 1240 Aufträge überliefert, die durch den Wiener Verbandsverein vermittelt wurden. Diese Aufträge umfassten die auf den ersten Blick beeindruckende Zahl von 11.361 einzelnen Diensten¹¹⁴⁶ – und dies zu einem Zeitpunkt, als der oppositionelle „Wiener Musikerbund“ und die verbandsloyale „Vereinigung der Wiener Musiker“ als getrennte Organisationen beiderseits die Vermittlung solcher „Gelegenheitsdienste“ besorgten.¹¹⁴⁷ Allerdings erachtete der Stellenvermittlungs-Obmann der Letzteren „die Zahl der Aufträge noch [für] zu gering im Verhältnisse zu der Zahl der zu vermittelnden Musiker“.¹¹⁴⁸ Doch zugleich hob er die Vielfalt der Auftragslage

1145 Davon zeugen etwa die „Minimal-Tarifsätze für die im Bereich des ‚Wiener Musikerbund[s]‘ zu besorgenden Gelegenheitsdienste“ vom Herbst 1906 (OeMZ, XIV/43, 26.10.1906, S. 277 f.). Unter detaillierter Nennung der Musikdienste („Konzerte“, „Konzerte mit darauffolgendem Tanzkränzchen“, „Bälle“, „Bühnenmusiken“, „Begräbnismusiken“, „Ausrückungen“, „Ausflüge“, „Platzmusiken“, „Auferstehungs- und Fronleichnamsumzüge“, „Vertretungen in den Theaterorchestern“, „Kirchendienste“ sowie „Dienstleistungen bei phonographischen Aufnahmen“) wurde nach Instrumenten und Stimmen geordnet genau festgelegt, welche Dienste von den Unternehmer_innen nach welchen Tarifsätzen zu vergüten waren.

1146 OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 65. Die Differenz zwischen der Anzahl Aufträge und Anzahl Dienste kam zustande, da ein Auftrag in der Regel mehrere Musiker_innen verlangte, woraus auch die hohe Zahl an Diensten resultierte.

1147 Dass es auch der „oppositionelle“ „Musikerbund“ gezielt auf solche „Gelegenheitsdienste“ abgesehen hatte, geht aus einer in dessen Vereinszeitung 1908 veröffentlichten Anzeige der vereinseigenen „Geschäfts- und Stellenvermittlung“ hervor (Wiener Musiker-Zeitung, I/1, Anfang Juli 1908, S. 7).

1148 OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 65. Bei der Stellenvermittlung waren zu diesem Zeitpunkt gemeldet: „79 Violinspieler, 15 Bratschisten, 20 Cellisten, 23 Bassisten, 24 Flötisten, 17 Klarinettenisten, 8 Oboisten, 6 Fagottisten, 29 Hornisten, 24 Trompeter, 17 Posaunisten und 14 Tambours.“

hervor,¹¹⁴⁹ und in den Folgejahren stiegen die Zahlen für Vermittlungsdienste durch die lokale Stellenvermittlung des Wiener Verbandsvereins sukzessive an.¹¹⁵⁰

6.4 Das „Central-Stellenvermittlungs-Bureau“ als Kontroll- und Disziplinierungsinstanz für Musiker_innen und Musikunternehmer_innen

Kontrolle und Disziplinierung von Musiker_innen

1903 stellte der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung befriedigt fest, er habe „den meisten Engagementssuchenden“ eine Stelle verschaffen können und zugleich hätten sich diese großteils, seinen Rat befolgend, „an keinen Agenten mehr“ gewandt. Das Stellenvermittlungsbüro sei damit „zu einer bedeutenden Macht“ geworden und habe bei den „Musikern“ dazu geführt, dass sie über mehr Selbstbewusstsein verfügten als noch vor wenigen Jahren.¹¹⁵¹ Diesen Erfolg gab es für die Musiker_innen allerdings nicht umsonst. Der Preis, den sie dafür zu bezahlen hatten, bestand in der Unterwerfung unter verschiedene Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen. Dazu gehörte das Verbot, sich selbst um eine Stelle zu kümmern: Stellensuchende Musiker_innen, die auf eigene Faust operierten und sich womöglich „unter Tarif“ anboten, waren der Organisation aus naheliegenden Gründen ein Dorn im Auge. Erfuhren das Präsidium, das Stellenvermittlungsbüro oder auch einzelne Verbandsvereine davon, sanktionierte die Organisation nicht nur die betreffenden Musiker_innen, sondern „sperrte“ auch das entsprechende Unternehmen für die weitere Zusammenarbeit; durch die Übereinkünfte mit Deutschland und Ungarn, aber auch aufgrund der Mitgliedschaft des OeUMV in der internationalen Konföderation konnte dies seit 1904/05 umso wirkungsvoller

1149 Dabei fällt insbesondere ein offenbar steigendes Kooperationsinteresse von Kirchgemeinden mit der Lokalstellenvermittlung ins Auge: 1909 waren es mit 34 Kirchen um fünf mehr als im Vorjahr, die ihre musikalischen Aufträge über den Verbandsverein abwickelten. Hinzu kamen 30 Kapellmeister und sechs Wiener Orchestervereine für Veranstaltungen in Wien sowie „zahlreiche Vereine in der Umgebung“, die mit der (verbandsloyalen) „Vereinigung der Wiener Musiker“ in geschäftlicher Verbindung standen (OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 65).

1150 Für 1910 sind bereits 13.060 Dienste überliefert, die über die lokale Stellenvermittlung abgewickelt wurden (bei einer Gesamtzahl von 1180 Aufträgen). Die Dienste wurden für 1910 erstmals unterteilt in „Kirchendienste“ (1765), „Bälle, Konzerte, Substitute“ (10.172) und „Bühnenmusik“ (1123). Ebenso wurde das gesamthafte Honoraraufkommen für diese Dienste präsentiert: Demnach brachten die „Kirchendienste“ 6842,30 K ein, die „Bälle, Konzerte, Substitute“ 69.878,85 K und die „Bühnenmusik“ 6733 K. Für „Kirchendienste“ ergibt sich somit ein durchschnittliches Honorar von 3,88 K pro Dienst, für „Bälle, Konzerte, Substitute“ eines von 6,87 K und ein Dienst im Rahmen einer „Bühnenmusik“ wurde durchschnittlich mit 6 K honoriert (OeMZ, XIX/6, 11.2.1911, S. 46). – 1911 waren es insgesamt 15.505 Dienste, die aus 1529 Aufträgen resultierten; das Gesamthonorar lag um 8062,15 K. höher und belief sich auf 91.516,29 K. (OeMZ, XX/5, 3.2.1912, S. 38).

1151 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

umgesetzt werden. Der große Teil der Unternehmer_innen war dementsprechend bald darauf konditioniert, sich mit der Zentral-Stellenvermittlung im Vorhinein ins Einvernehmen zu setzen, um zu vermeiden, sich durch außerverbandliche Engagements von Musiker_innen eine Störung des Spielbetriebs einzuhandeln. Doch welche Konsequenzen drohten Musiker_innen, wenn sie sich nicht an die Verbandsregelungen hielten? Der Tätigkeitsbericht des Stellenvermittlungsleiters von 1903 gibt Auskunft darüber: Sie liefen Gefahr, sich nicht nur mit dem Verband, sondern auch mit den Unternehmer_innen selbst zu überwerfen. Die Kooperationsbereitschaft von „Unternehmern“ nämlich, so der Bericht, habe in jüngster Vergangenheit bereits so weit gereicht, „daß dem Stellenvermittler in den meisten Fällen die Schreiben derjenigen Musiker, welche sich hinter dem Rücken des Stellenvermittlers an die Unternehmer wendeten, ausgeliefert wurden“.¹¹⁵² Den betreffenden Musikern sei dadurch „mit einemmale die Existenz entzogen“ worden, triumphierte der Stellenvermittler. Und er hielt ergänzend fest, dass inzwischen nur noch jene „Musiker“ eine Stelle erhielten, die „beim Verband und auch anständig“ seien, sodass in Österreich „den anständigen und tüchtigen Musikern das Vorrecht“ gesichert werde.¹¹⁵³ Bei der Bekämpfung des „Agententums“ forderte der Verband von den Musiker_innen zudem auch eine aktive Mitarbeit: Wenn diese von einer Agentur einen „Engagementsantrag“ erhielten, mussten sie die Zentralstellenvermittlung davon in Kenntnis setzen und sich bei ihr erkundigen, ob die entsprechende Stelle auch tatsächlich beim Stellenvermittlungsbüro gemeldet sei. Unterließen sie dies, liefen sie Gefahr, aus dem OeUMV ausgeschlossen zu werden.¹¹⁵⁴

Auch wenn die praktische Umsetzung solcher Regelungen vermutlich größere Spielräume zuließ als dies die Formulierungen des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung nahelegen, ist davon auszugehen, dass die von der Organisation gesetzten Maßnahmen insgesamt disziplinierend auf die Musiker_innen wirkten. Dies auch deshalb, weil sie in enger Abstimmung mit den Unternehmer_innen erfolgten, was den Druck auf die im Engagement stehenden Musiker_innen beträchtlich erhöht haben dürfte: Unternehmer_innen, Direktor_innen und Kapellmeister_innen wurden vom Vermittlungsbüro ersucht, sich bei Klagen über disziplinarisches Fehlverhalten oder nicht zufriedenstellende Spielkünste der durch den OeUMV vermittelten Musiker_innen direkt an die Leitung der Zentral- oder der lokalen Stellenvermittlungsbüros zu wenden. Vorausgesetzt, dass die Unternehmer_innen diesem Aufruf Folge leisteten, war der Verband

1152 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1153 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1154 Anlass für diese Regelung war offenbar ein konkreter „Engagementsantrag“, der dem Präsidium zufällig in die Hände kam. Darin wurden zwei Fagottistenstellen „in B.“ angeboten; eine erste wurde mit 120 K in der ersten, 130 K in der zweiten Saison honoriert, eine zweite mit 110 K resp. 120 K. In beiden Fällen forderte der Agent „A. S.“ fünf Prozent der Gage in der ersten und drei Prozent in der zweiten Saison, während bei einer Verlängerung über zwei Spielzeiten hinaus keine weitere Provision mehr zu zahlen sei (OeMZ, XII/4, 22.1.1904, S. 15).

somit umfassend über das Verhalten und die Tauglichkeit seiner Mitglieder informiert, und das versetzte ihn in die Lage, gegebenenfalls (auch individuelle) Maßnahmen gegen sie zu verhängen.

Schon in den ersten Jahren seines Bestehens führte der OeUMV entsprechende Mitgliederkontrollen bei Arbeits-, und Wohnortswechseln ein. Im November 1899 beschloss das Präsidium, dass „Verbandsvereine, welche ein Mitglied aufnehmen wollen, das schon früher einem Verbandsvereine angehörte, dortselbst Erkundigungen einziehen sollen, ob das betreffende Mitglied seinen Verpflichtungen nachgekommen“ sei.¹¹⁵⁵ Förderte die Überprüfung undiszipliniertes Verhalten von Musiker_innen zutage, liefen diese Gefahr, sanktioniert zu werden. Als der Leiter der lokalen Stellenvermittlung der „Vereinigung der Wiener Musiker“ 1910 bei deren Hauptversammlung von „Beschwerden der Herren Kapellmeister wegen Zuspät- oder Garnichtkommen der bestellten Musiker“ berichtete, schlug der anwesende Präsident des OeUMV, Franz Frank, vor, dass „die Betreffenden eventuell auf eine Zeit lang vom Genuß der Vermittlung ausgeschlossen werden“ sollten.¹¹⁵⁶ Ähnlich argumentierte in einem anderen Fall auch der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung des OeUMV anlässlich einer Präsidiumssitzung im selben Jahr. Man müsse Mitglieder, die sich „Disziplinslosigkeiten, Dienstesvernachlässigungen und oft sogar Trunkenheit im Dienste zu schulden kommen lassen“, von nun an „scharf im Auge behalten“, da durch sie „der gesamte Stand [der Musiker] in Mißkredit gebracht“ werde.¹¹⁵⁷ Mit steigendem Interesse der Organisation am Sozialprestige von Musiker_innen wuchs auch der Anspruch auf deren Kontrolle und Disziplinierung, wovon Maßregelungen wie der 1909 in der OeMZ veröffentlichte Verhaltenskodex namens „Die zehn Gebote des Musikers“ zeugen.¹¹⁵⁸

1155 OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. IV. Mögliche Verfehlungen konnten auch darin bestehen, mit als „gegnerisch“ aufgefassten Musikergruppen – konkret: mit Militärkapellen – zusammenzuarbeiten. In einer Präsidiumssitzung vom April 1900 etwa gelangte eine „Anzeige“ aus Preßburg zur Verlesung, wonach „ein Symphonieconcert der dort garnisonirenden Honvedcapelle“ stattgefunden habe, bei dem „4 Mitglieder vom Orchester des k. k. priv. Carltheaters in Wien und ein Civilmusiker aus Preßburg“ mitgewirkt haben sollen. Die Reaktion des Präsidiums war harsch: Es beschloss, „diese 4 Mitglieder zu eruiern und im Verbandsorgan zu veröffentlichen“ (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. V).

1156 OeMZ, XVIII/9, 26.2.1910, S. 65.

1157 OeMZ, XVIII/42, 15.10.1910, S. 316.

1158 OeMZ, XVII/2, 8.1.1909, S. 12 f. Die OeMZ übernahm diese „Weisungen“ nach eigener Darstellung vom Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband und betonte, sie habe ihnen „nichts hinzuzufügen“ und unterschreibe sie „zur Gänze“.

Die „Zehn Gebote“ lauteten: „I. Versäume keine Gelegenheit, Dich in musikalischer und geistiger Beziehung weiter zu bilden. Wissen und Können ist Macht! II. Versäume keine Versammlung, in welcher die Fragen Deines Standes zur Erörterung kommen. Denke, und halte mit Deiner Meinung nicht zurück. Höre aber auch die Meinung anderer und füge Dich den Beschlüssen der Mehrheit. III. Sei ein eifriger Leser Deiner Fachzeitung. Nur sie kann Dich darüber aufklären, was in beruflicher Beziehung zu wissen Dir not tut. IV. Sei nüchtern und pünktlich im Dienst. Sei nicht anmaßend gegenüber Deinen Vorgesetzten, nicht hochfahrend gegenüber Deinen Kollegen. Was Du aber zu

Die individuelle Evaluierung von Disziplin und Leistungsfähigkeit der Musiker_innen durch die Stellenvermittlungsbüros blieb jedoch nicht auf die Ahndung delinquenten Verhaltens beschränkt. Die Frage eines schlesischen Delegierten von 1909, ob „über die Leistungsfähigkeit der für die Stellenvermittlung in Betracht kommenden Mitglieder Statistik“ geführt werde, bejahte der Stellenvermittler.¹¹⁵⁹ Und 1911 machte der OeUMV-Präsident geltend, dass „trotz der großen Erfolge der Verbandsstellenvermittlung“ nach wie vor ein „Ueberschuß an nicht zu beschäftigenden Musikern bestehe“, wodurch es umso notwendiger sei, „bei der Aufnahme in die Organisation stets rigoros“ vorzugehen und „nur tüchtige[n] Musiker[n] Eintritt in den Verband“ zu gewähren.¹¹⁶⁰ Dieser Forderung des Präsidiums trugen die Delegierten 1913 insofern Rechnung, als sie „ohne Debatte“ beschlossen, Verbandsvereinsleitungen hätten dem Präsidium die Namen „solcher Musiker“ zu übermitteln, „deren angesuchte Aufnahmen abgelehnt wurden“.¹¹⁶¹ Diese müssten dann „in Evidenz“ geführt werden, um zu verhindern, dass sie später bei einem anderen Verein aufgenommen würden. Denn dadurch werde „der Proletarisierung unseres Standes vorgebaut“, da die Ablehnung „meist aus künstlerischen Gründen“ erfolge. Damit reagierten die Delegierten auch auf die Klage des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung, wonach der OeUMV durch seine rasche Ausbreitung in der gesamten Monarchie zu stark gewachsen sei, was zu einem Bestand an schlecht qualifizierten Musikern geführt habe, die aufgrund ihrer „Minderqualifikation“ kaum vermittelbar seien.¹¹⁶² Solche Maßnahmen, die zu einer

verlangen hast, lasse Dir von niemandem schmälern noch nehmen. V. Begehe keine Handlung, die mit Moral und Recht im Widerspruch steht. Wahre nicht nur die persönliche, sondern auch die Standesehre. VI. Schließe ein Engagement nur auf Grund eines schriftlichen Vertrages ab. VII. Schließe kein Engagement ab, ohne vorher genaue Kenntnis von dem Inhalt des Vertrages genommen zu haben. Denke daran, daß mündliche Vereinbarungen neben einem schriftlichen Vertrag keine Gültigkeit haben und sei eingedenk, daß Du als Ehrenmann einmal übernommene vertragliche Verpflichtungen auf das gewissenhafteste zu erfüllen hast. VIII. Verabscheue den Vertragsbruch und vermeide es, ihn zu begehen. Ist Dir ein Vertrag an Deinem Fortkommen hinderlich, so wird sich auf gütlichem Wege eine Lösung des Vertrages am ehesten herbeiführen lassen. Gutes Wort findet gute Statt! IX. Willst Du die Rechte in Anspruch nehmen, die Dir Deine Organisation gewähren kann, so versäume es nicht, die Pflichten zu erfüllen, die Dir die Organisation auferlegt. Ohne Pflichten – keine Rechte! X. Agitiere für Deinen Verband, werbe Deinem Verbands neue Mitglieder! Je größer unsere Mitgliederzahl, je größer unsere Macht und je näher der Erfolg unserer Bestrebungen, die allen Musikern, folglich auch Dir, von Nutzen sein werden. Allerdings: Ohne Kampf – kein Sieg! Also kämpfe, um zu siegen!“

1159 OeMZ, XVII/32, 7.8.1909, S. XVI.

1160 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122.

1161 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XVII.

1162 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131. Gegenüber James P. Krafts Beobachtung (Kraft, Stage, S. 14), wonach es für (amerikanische) Musikergewerkschaften schwierig gewesen sei, die Aufnahme von Musiker_innen selektiv zu gestalten (als Grund nennt Kraft unter anderem „[d]iverse and changing tastes in popular music“), kann für den OeUMV geltend gemacht werden, dass er über Selektionsmechanismen durchaus verfügte.

verschärften Aufnahmepraxis führten, dürften sich in weiterer Folge potentiell auch auf die spielpraktischen Fähigkeiten innerhalb der Orchester und Kapellen ausgewirkt haben – und damit auch auf deren „künstlerische Qualität“. Dies umso mehr, als Musiker_innen den gestiegenen Leistungsansprüchen ihrerseits verstärkt Rechnung zu tragen begannen: Immer häufiger versuchten sie die Leitungen der Stellenvermittlungsbüros mittels Arbeitszeugnissen von ihren Qualitäten zu überzeugen, um an eine Stelle zu gelangen (auch wenn damit nach Ansicht der Stellenvermittler häufig ein „großer Unfug“ getrieben wurde).¹¹⁶³ Zugleich erhöhten die verschärfte Selektionskriterien des OeUMV aber auch den Konkurrenzdruck unter Musiker_innen, was implizit all jene unter das Verdikt der ‚Minderwertigkeit‘ fallen ließ, denen das Mittun in einem sich qualitativ verbessernden Klangkörper verwehrt war.

Allen voran betraf dies die Musikerinnen. Für diese hatte allein schon die Existenz der verbandseigenen Stellenvermittlungsbüros letztlich gravierende Folgen: Wie im vorangehenden Kapitel bereits ausführlich dargestellt, traten diese dem OeUMV nur in sehr geringer Zahl bei, und daran änderte auch die Einführung der verbandseigenen Stellenvermittlung nichts – ganz im Gegenteil, wuchs doch das zahlenmäßige Missverhältnis zwischen Musikerinnen und Musikern im Verband mit zunehmender Konsolidierung der Zentral-Stellenvermittlung noch deutlich an. Vom Umstand, dass der Verband schon bald nach seiner Gründung wichtige Teile des musikalischen Stellenmarkts verwaltete (und damit kontrollierte), konnten Musikerinnen somit in keiner Weise profitieren. Sie waren bei der Suche nach Engagements deshalb in den meisten Fällen weiterhin dazu gezwungen, mit Theater- und Konzertagenturen zu kooperieren, wodurch sie außer der Ächtung des Verbands auch die vielfach harsche Geschäftspraxis der Agent_innen erdulden mussten – und gegenüber Künstlerinnen äußerte sich diese noch ungleich schlimmer und erniedrigender als gegenüber Künstlern, wie selbst das Handelsministerium 1898 feststellen musste.¹¹⁶⁴ Abgesehen davon

1163 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 132. Der Stellenvermittler beschwerte sich darüber, dass Kapellmeister, Direktoren und Komponisten den Musikern oft „die glänzendsten Zeugnisse“ ausstellten und sich „[z]um Schlusse“ dann aber doch herausstelle, dass so manche von ihnen „in musikalischer Hinsicht gar nicht zu gebrauchen sind und [...] der Stellenvermittler nur dadurch irregeführt“ werde.

1164 Wie an einer 1898 veröffentlichten Einschätzung des Handelsministeriums über die Geschäftspraxis von Theateragenturen mit Künstlerinnen deutlich wird, waren es bestimmt nicht die dort herrschenden Bedingungen, die Musikerinnen dazu bewogen, Engagements weiterhin über Agenturen abzuschließen: „Einzelne Agenten sind es auch, welche energisch die Werbetrommel schlagen für jene Engagements, bei denen die künstlerische Qualität erst in zweiter Linie in Betracht kommt und welche von Damen nicht angenommen werden können, ohne dass sie auf moralischem Gebiete capitulieren, da die contractlich gewährten Gagen in keinem Verhältnis zu dem nothwendig zu treibenden Aufwand in Costümen und Toiletten stehen und oft nicht einmal hinreichen, die Lebensbedürfnisse der Künstlerin zu decken.“ Die früher von Künstlern „so oft producierten ehrenden Zeitungsausschnitte“ würden dann „gegen die in Dutzenden den Theater-Agenturen eingeschickten Photographien weiblicher Kunstnovizen“ zurücktreten, wobei in den Agenturen „absichtlich [...] ein gewisser frivoler Ton angeschlagen [werde], um aus der Art, wie die Engagement suchenden Damen reagieren, ersehen zu können, ob sie tauglich seien,

dürften Agenturen zu vielen musikalischen Tätigkeitsgebieten aufgrund der inzwischen vorwaltenden Verbandsdominanz kaum noch Zugang gehabt haben und verzichteten auf Vermittlungen überhaupt von sich aus, um sich Scherereien mit dem OeUMV zu ersparen, sodass Musikerinnen, gerade im Falle von Engagements in Damenkapellen, möglicherweise auch auf alternative Netzwerke zurückzugreifen hatten.¹¹⁶⁵ Dass der Zentral-Stellenvermittlung als bedeutender regulativer Kraft bezüglich des Zugangs zu Orchester- und Ensemblestellen im österreichisch-ungarischen Raum auch eine wichtige Funktion beim Fernhalten der Musikerinnen zuzuschreiben ist, wird daran umso deutlicher erkennbar.¹¹⁶⁶

Kontrolle durch Kooperation: Gegenseitige Abhängigkeiten zwischen Verband und Musikunternehmer_innen

Doch nicht nur Musiker_innen, sondern auch Musikunternehmer_innen standen durch die Einführung der Zentral-Stellenvermittlung verstärkt unter Kontrolle des OeUMV. Von Beginn an verfügte das Vermittlungsbüro, dass ihm Verträge zwischen Unternehmer_innen und Musiker_innen „zur Begutachtung“ vorzulegen seien, bevor sie unterzeichnet würden.¹¹⁶⁷ Die meisten Unternehmer_innen zeigten sich offenbar von vornherein kooperativ. Dies wohl auch deshalb, weil sie (wie oben bereits gezeigt) von der Abwicklung durch den Verband durchwegs profitierten und überdies bald auch

im Theater oder auf der Varieté-Bühne gewisse Kreise des Publicums zu interessieren“ (Statistisches Departement im k. k. Handelsministerium, Arbeitsvermittlung, S. 82).

1165 In welchem Umfang Musikerinnen von der Kooperation mit Agenturen tatsächlich Gebrauch machten, wäre erst noch zu erheben. Kaufmann, „Trommlerin“, S. 101 f., nennt für Damenkapellen in Deutschland zwar Agenturen als hauptsächliche Stellenvermittlungsinstanzen, doch ihre Darstellung beruht in erster Linie auf Annoncen, was über die tatsächlich getätigten Engagementsabschlüsse noch nichts aussagt; ebenso wenig hilft die – überdies leider unbelegte – Darstellung Kaufmanns weiter, wonach um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert 90 Prozent der Zivilmusiker über Agenturen vermittelt worden seien – dies einerseits, weil Musikerinnen den Zivilmusikern in dieser Berechnungsweise subsumiert werden, und andererseits, weil die in Deutschland offenbar bis ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschende Dominanz der Agenturen für die österreichischen Verhältnisse von vornherein nicht geltend gemacht werden kann.

1166 Ob und inwiefern daraus Erklärungszusammenhänge über den hier fokussierten Untersuchungszeitraum hinaus abgeleitet werden können, wäre noch im Detail zu untersuchen. Die Tatsache jedoch, dass Österreichs berühmtestes Orchester, die Wiener Philharmoniker, die Aufnahme von Musikerinnen noch bis in die 1990er Jahre hinein strikt unterband (vgl. etwa die „Chronologie: Frauen bei den Wiener Philharmonikern“ von William Osborne und Abbie Conant, online <http://www.osborne-conant.org/vpo-chronologie.htm>, zuletzt gesehen 6.12.2022), könnte hierfür als Spur dienen.

1167 Ersichtlich wird dies am Entwurf eines „abzuschließenden Contracts“ zwischen dem Kapellmeister Martin Spörr und den Musiker_innen des Innsbrucker Stadtorchesters, der vom Stellenvermittlungsbüro „punktweise durchberathen und im Sinne der allgemeinen Musiker- und Verbandsinteressen mit diesbezüglichen Bemerkungen versehen“ retourniert wurde (OeMZ, V/23, 1.12.1897, S. 135).

kaum mehr eine andere Wahl hatten, da die Agenturen mit zunehmendem Vermittlungserfolg der Zentral-Stellenvermittlung über immer weniger zu vermittelnde Musiker_innen verfügten.¹¹⁶⁸ Die meisten Unternehmer hätten der Zentral-Stellenvermittlung bald „freie Hand und unumschränktes Recht“ gegeben, erklärte deren Leiter Georg Höllering 1903 rückblickend,¹¹⁶⁹ auch wenn es gelegentlich weiterhin vorkam, dass diese auf Musiker_innen „aus dem Ausland“ zurückgriffen, um kollektive Gagenvereinbarungen zu umgehen.¹¹⁷⁰

Die weitreichende Kooperationsbereitschaft der Unternehmer_innen forderte dem OeUMV aber auch Konzessionen ab. Wie oben bereits erwähnt, setzte dieser Maßnahmen gegen einzelne Unternehmer_innen zunehmend behutsam und mit viel Fingerspitzengefühl um. Diese Vorgehensweise begründeten Verbandsfunktionäre explizit damit, die Position der Stellenvermittlung tunlichst nicht zu gefährden: „Wir müssen stets trachten, für alle stellensuchenden Mitglieder Engagements zu finden und sind daher oft und oft genötigt, den Direktoren in der Provinz Konzessionen zu machen.“¹¹⁷¹ Als eine weitere Form der Konzession an Unternehmer_innen kann auch die von der Zentral-Stellenvermittlung ausgeübte Kontrolle von Musiker_innen gelten, die den Unternehmer_innen etwa bei der Durchführung von Konzertprojekten mitunter offiziell angeboten wurde, um sie damit zur Kooperation mit dem Verband zu bewegen.¹¹⁷²

1168 Nach Höllering halfen dagegen nicht einmal Familienbande: Sogar „der Theaterrichter W.“, dessen Vater in Wien eine bedeutende Agentur habe, sei gezwungen gewesen, sich an die Stellenvermittlung zu wenden, „wenn er überhaupt ein Orchester haben wollte“ (OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66). Mit „W.“ dürfte Robert Wild (1884–1942), der Sohn des Theater- und Konzertagenten Ignaz Wild (1849–1909) gemeint gewesen sein.

1169 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

1170 Noch 1909 führte ein Delegierter aus Nordböhmen Klage darüber und beantragte, ausländische Musiker_innen sollten im Falle eines Engagements in Österreich zum Verbandsbeitritt verpflichtet werden, „dann können wir die Direktoren zwingen, zu zahlen“ (OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XV). Demgegenüber bekannten Unternehmer bisweilen aber auch, dass sich das Engagement „billiger“ Musiker aus unternehmerischer Sicht keineswegs immer auszahle: In einem Brief von Eduard Strauss an seinen Bruder Josef vom Mai 1898 findet sich eine bezüglich musikalischer Praxis interessante Bemerkung, wonach man bei einer Orchesterzusammenstellung „zu den Italienern“ gegriffen habe, „weil billiger“, doch diese spielten „nur seriöse Musik, Symphonien etc.“ und „keinen Walzer“, seine Freunde hätten ihm geschrieben, „daß sich solche Musik im Garten nicht hält“ (Eduard Strauss an Johann Strauss, 27.5.1898, Mailer-Archiv/Sammlung Eduard Strauss I [Original: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I. I. N. 120.153]) – mit „Garten“ war vermutlich der „Englische Garten“ im Wiener Prater gemeint.

1171 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131. Als 1909 ein Delegierter aus Olmütz/Olomouc das Präsidium ersuchte, für die dortigen Engagements „in nächster Zeit eine Gagenhöhung in Angriff zu nehmen“, erklärte der Verbandspräsident, eine solche sei nur dann „zu erzwingen, wenn die Olmützer Mitglieder die Gefahr auf sich nehmen wollen“; eine Replik aus Olmütz/Olomouc ist nicht überliefert (OeMZ, XVII/32, 7.8.1909, S. XVI).

1172 So kam die oben thematisierte Zusammenstellung des „Riesenorchesters“ für den Unterhaltungsbetrieb „Venedig in Wien“ erst nach Zureden des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung zustande: Dessen Direktor, Gábor Steiner, hatte bis anhin offenbar „durchwegs Militärkapellen“ unter Vertrag gehabt und

Und auf solche Projekte zurückblickend konnte das Präsidium seinen Mitgliedern sodann verkünden, der Verband habe durch sein „oberstes Prinzip [...] Ordnung und Korrektheit“ zu erreichen vermocht, wodurch er den „Unternehmern trotz der ihnen abgerungenen Zugeständnisse“ nun nicht mehr „so ganz unsympathisch“ erscheine.¹¹⁷³

Trotz allem hatte die Konzessionsbereitschaft des OeUMV jedoch auch ihre Grenzen. Sie zeigten sich sowohl in der konkreten Ausgestaltung von Arbeitsverträgen als auch in der Ahndung von Vertragsbrüchen durch Unternehmer_innen. Die Verträge stellten für den OeUMV nämlich weit mehr als bloße individuelle Leistungsvereinbarungen zwischen Musiker_innen und Unternehmer_innen dar: Der Verband wusste sie auch geschickt zur Implementierung fester Tarife zu nutzen (wie unten noch näher ausgeführt wird). Und darüber hinaus erkannte die Zentral-Stellenvermittlung in den Arbeitsverträgen auch ein praktisches Mittel zur Regulierung des Arbeitsalltags der Musiker_innen – sei es, um diesen zusätzliche Einkommensmöglichkeiten zu verschaffen,¹¹⁷⁴ um ihnen einen gewissen Schutz vor der (mitunter auch körperlich spürbaren) Willkür der Dienstgeber zu bieten,¹¹⁷⁵ oder aber um Musiker_innen spielpraktische Er-

weigerte sich zunächst, „Zivilmusiker“ zu engagieren, da er mit diesen „böse Erfahrungen“ gemacht habe; erst als ihm der Stellenvermittler zusicherte, „die Oberaufsicht“ über das „Zivil-Orchester“ zu übernehmen, ließ sich Steiner auf das Vermittlungsgeschäft ein (OeMZ, XVII/32, 7.8.1909, S. XVI). Ähnlich verhielt es sich mit einer Kooperation zwischen dem OeUMV mit „Impresario Blum“ und „Regisseur Ferrari“ für eine „Italienische Opern-Stagione im Wiener Carltheater“ 1910: Der Leiter der Stellenvermittlung, Karl Denk, stellte erst das Orchester zusammen und übernahm dann, zur Sicherstellung der jeweiligen Anwesenheit der „Musiker“, deren Kontrolle für die tägliche Auszahlung der Honorare; diese Maßnahme ging offenbar darauf zurück, dass „Herr Blum den Einwurf“ gemacht habe, es sei schwer, bei den „Proben Kontrolle zu üben, wer von den Musikern erschienen sei und an welche Person die Honorare ausgefolgt werden könnten.“ Auch wenn sich Denk diesen Kontrolldienst seinerseits mit einem Honorar bezahlen ließ, wird daraus eine partnerschaftliche Kooperation zwischen Musiker_innenorganisation und Unternehmer klar ersichtlich (OeUMZ, XVIII/29, 16.7.1910, S. 215).

1173 OeMZ, XVII/44, 30.10.1909, S. 305.

1174 So etwa im Beschluss von 1907, der eine Überarbeitung der Arbeitsverträge von Musiker_innen vorsah: Die Klausel, wonach „die Orchestermitglieder für Nebenbeschäftigungen in ihrer dienstfreien Zeit um die Erlaubnis der Direktion anzusuchen“ hätten, wurde aufgehoben (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124 [Hervorhebung im Original]).

1175 Eine auf den ersten Blick womöglich unscheinbar wirkende Begebenheit vermag zu verdeutlichen, wie sehr Verträge auch auf der Ebene menschlichen Verhaltens regulierend einzugreifen versuchten: 1913 verfügte der OeUMV-Präsident, einen „aus den Reichenberger Verträgen“ gestrichenen Passus betreffend „die Beschimpfungen der Mitglieder durch Kapellmeister“ „[a]uf Grund der Vorkommnisse in der letzten Saison“ ab sofort wieder einzuführen (OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VIII). Über die Anwendung körperlicher Gewalt gegen Musiker_innen wurde in der OeMZ immer wieder berichtet, und auch bei den Delegiertenversammlungen kam das Thema gelegentlich zur Sprache. So berichtete ein schlesischer Delegierter 1900 etwa von einem Cellisten im 20-köpfigen Orchester von Johannisbad in Böhmen, der sich „ein absprechendes Urtheil“ über die Leistungsfähigkeit der Kapelle erlaubt habe. Deren Kapellmeister – der „sich keine ‚Musiker-Zeitung‘ halte (er sei „Oesterreicher, will aber von unserem Verbands nichts wissen“), wie die OeMZ explizit hervorhob – habe daraufhin „die von der

leichterungen zu gewährleisten (woran sich mitunter auch interessante musikpraktische Gepflogenheiten ablesen lassen).¹¹⁷⁶ Bei groben Vertragsverletzungen oder anderweitigen Verstößen gegen die vom OeUMV aufgestellten Anstellungsbedingungen griff dieser zu einer Maßnahme, die als einschneidendste überhaupt bezeichnet werden kann und vor allem in der frühen Phase der Zentral-Stellenvermittlung häufig angewandt wurde. Sie bestand darin, „die Stellenvermittlung nach bestimmten Orten oder zu einzelnen Kapellen einzustellen.“¹¹⁷⁷ Vertragsbrüchigen Unternehmer_innen wurde dadurch Personal entzogen, wodurch sie zur Erfüllung der vertraglichen Bedingungen gezwungen werden sollten, um den Spielbetrieb möglichst schnell wieder aufnehmen zu können. Der OeUMV bezeichnete dies als „Vermittlungssperre“¹¹⁷⁸, die allerdings nur dann erfolgversprechend war, wenn sich keine Musiker_innen bereit erklärten, sich dennoch engagieren und die Beschlüsse des OeUMV dadurch wirkungslos werden zu lassen.¹¹⁷⁹

Positionen gegenüber antisemitischer Personalpolitik in Orchestern

Die Zentral-Stellenvermittlung diente dem OeUMV aber auch zur – wenn auch selektiven – Durchsetzung von Maßnahmen gegen diskriminatorische Vorgehensweisen bei der Engagementsvergabe durch Unternehmer_innen. In erster Linie betraf dies krasse Fälle antisemitischer Personalpolitik in Orchestern. Einen solchen erörterte der

Kritik betroffenen Mitglieder“ beauftragt, den Cellisten „tüchtig durchzubläuen“, sodass dieser „einige Tage bettlägerig wurde“ (OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XX).

1176 So wurde 1907 beschlossen, dass die Zentral-Stellenvermittlung „Kontrabassisten und Schlagwerker“ künftig nur noch dann Engagements verschaffen solle, wenn deren Instrumente „vom Unternehmer beigestellt“ würden (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124). Mögliche musikpraktische Auswirkungen solcher Beschlüsse sollten nicht unterschätzt werden. So wäre etwa zu fragen, inwiefern sich Maßnahmen wie die erwähnte auf die Besetzungspraxis in Ensembles auswirkten und welche Einflüsse veränderte Besetzungen auf die Spiel-, wenn nicht die Repertoire- oder sogar die Kompositionspraxis gehabt haben könnten. Umgekehrt könnte eine Maßnahme wie die genannte aber auch zur Folge gehabt haben, dass sich die spielpraktische Zugänglichkeit zu bestimmten Instrumenten veränderte, wenn die Musiker_innen nicht mehr ihr eigenes besitzen mussten. Dies wiederum zieht Fragen nach der Qualität der Spielpraxis nach sich (etwa infolge eines möglicherweise erschwerten Zugangs zu den Instrumenten und daraus resultierender geringerer Möglichkeiten des Übens – oder aber im Gegenteil einer Häufung der Wahl dieser Instrumente aufgrund eines erleichterten Zugangs zu diesen, da sie nicht mehr von den Musiker_innen selbst erworben werden mussten, um sie spielen zu können).

1177 OeMZ, XII/27, 1.7.1904, S. 129.

1178 OeMZ, XII/27, 1.7.1904, S. 129.

1179 Unsolidarische Musiker_innen standen auf dem Index des OeUMV und dies sehr weit oben. Gelegentlich wurde in der OeMZ sogar die Meinung geäußert, die schlimmsten „Feinde der Musiker“ – „Ignoranten und Schädlinge aller Art“ – fänden sich „in Musikerkreisen selbst“ (OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 63), und auch das Präsidium sprach gelegentlich unzweifelhaft von „Schädlinge[n] und Unvernünftige[n] in den eigenen Reihen“ (OeMZ, XII/27, 1.7.1904, S. 129).

Präsident des OeUMV, Franz Frank, in seinem Jahresbericht von 1900 anlässlich der Delegiertenversammlung.¹¹⁸⁰ Dabei handelte es sich um einen Beschluss des Grazer Gemeinderats, wonach für die dortige Stadtkapelle nur noch „Deutsche christlicher Confession“ zu engagieren seien. Nachdem der Beschluss bekannt worden war, wandte sich der OeUMV sogleich mit der Aufforderung an den Gemeinderat, davon wieder abzugehen. Die Intervention war erfolgreich: Die Gemeinde Graz, so ein Protokollauszug der Präsidiumssitzung vom 5. März 1900, habe eine „Offertausschreibung“ zwecks Gründung eines Stadtorchesters veröffentlicht, die „keine Bedingungen wegen Confession oder Nation der zu engagierenden Musiker“ enthalte, weshalb die Sache bis zur Delegiertenversammlung vertagt werde.¹¹⁸¹ Doch Graz war nicht der einzige antisemitische Anlassfall. Von diesem ausgehend erläuterte der Leiter des Stellenvermittlungsbüros, Emil Samet, weitere antisemitische Vorfälle und berichtete detailliert über die Ablehnung eines von ihm vermittelten Musikers nach Innsbruck durch den dortigen Kapellmeister Pembaur „aus denselben Gründen, wie sie derzeit in Graz bestehen“.¹¹⁸² Der Delegierte aus Innsbruck erbat von Samet daraufhin genauere Auskünfte und fragte nach den konkreten Gründen „Director Pembauers [sic]“ für die Ablehnung des vermittelten Musikers. Samet antwortete, Pembaur habe von der Stellenvermittlung einen Concertmeister gewünscht, den er dann auch „zugewiesen“ erhalten habe, doch „[n]achdem derselbe jüdischer Confession war, wurde er von Herrn Pembaur nicht acceptirt.“ Unabhängig davon, welche Schlüsse und Konsequenzen die Delegierten aus solchen antisemitischen Vorfällen zogen (es entspann sich eine längere Debatte um die Ausschreibungskriterien bei Stelleninseraten, die historiographisch aufschlussreiche Differenzen unter Musikern gegenüber politisch motivierten Regulierungsmaßnahmen des Stellenvermittlungsbüros offenlegen¹¹⁸³), liefern diese Berichte wichtige Hinweise

1180 OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. V.

1181 OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. V.

1182 Josef Pembaur („d. Ä.“, 1848–1923) stand außerdem in einer weiteren Hinsicht in der Kritik: Er strebte für seine Konzerte offenbar nach einer Kooperation mit Militärmusikern, „wogegen die Vereinsmitglieder Protest erhoben und durch eine eingebrachte Resolution dies zu nichte“ gemacht hätten (vgl. OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI).

1183 OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. V. So stellte der Delegierte aus Witkowitz/Vítkovice (Karl Waclik) den Antrag, dass bei Stelleninseraten, die im Verbandsorgan veröffentlicht würden, künftig Sätze gestrichen werden sollten, die bestimmten, dass „nur Musiker bestimmter Nationalität und Confession berücksichtigt“ würden. Demgegenüber sprach sich ein Wiener Delegierter „für Inseratenaufnahme ohne Unterschied“ aus, da „dieses ein rein geschäftlicher Theil der Zeitung“ sei. Eine Kompromisslösung schlug schließlich Josef Scheu vor, der beantragte, dass „am Kopfe des Inseratentheiles“ angemerkt werden solle: „Für den Inhalt der Inserate übernimmt die Redaction keinerlei Verantwortung“. Die Versammlung folgte mehrheitlich Scheus Antrag (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI), was bedeutete, dass die Publikation antisemitischer Stellenannoncen im Verbandsorgan weiterhin zulässig war. Damit verzichteten die Delegierten auf eine klare Distanzierung von antisemitischer Stellenvermittlungspraxis im OeUMV, auch wenn dessen Präsidium antisemitische Vorgänge weiterhin ahndete und in der OeMZ veröffentlichen ließ. So auch in einer Notiz namens „Der Zar gegen die jüdischen Musikanten“, in

auf den Verbreitungsgrad antisemitischer Praktiken im beruflichen Alltag von Musiker_innen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

6.5 „Vertrauensmänner“: Verlängerter Arm des „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ in den Orchestern

Im August 1898 veröffentlichte der Leiter des Stellenvermittlungsbüros, Emil Samet, in der OeMZ eine Darstellung aktueller Missstände bei Musikerengagements, in der er sich vor allem auf Orchester in Ungarn bezog.¹¹⁸⁴ Samet verließ darin Klagen „zahlreicher“ Verbandsmitglieder Ausdruck, wonach „die Herren Orchesterdirectoren von den ohnehin kärglich bezahlten Musikern bei deren Engagements willkürlich eine Provision von 5–10 fl. verlangen“ würden. Dies führte nach Samet zu häufigen Engagementswechseln auch während der laufenden Saison, weil „durch die willkürliche Entlassung eines Mitgliedes von Seite des Herrn ‚Orchesterdirectors‘ demselben ein frisches ‚Honorar‘ erblüht.“¹¹⁸⁵ Samet sah darin ein „nichtswürdige[s] Ausbeuterthum“ durch Direktoren, welche zwar die kostenfreie Stellenvermittlung des Verbands beanspruchten, selbst aber ein Honorar für die Einstellung begehrten. Daran wurde eine Schwachstelle des bisherigen Systems der Stellenvermittlung manifest: Zwar standen der Musiker_innenorganisation durch die Vermittlungsbüros beträchtliche administrative Mittel gegen regel- und vertragsbrüchige Direktor_innen und Kapellmeister_innen zur Verfügung,¹¹⁸⁶

der angeprangert wurde, dass der Zar verboten habe, „jüdische Musikanten in den Kur- und Theaterkapellen anzustellen und zu beschäftigen“ (OeMZ, XVII/29, 17.7.1909, S. 215). Außerdem in einem Artikel von 1913, in dem die OeMZ (neben weiteren Vorwürfen) gegen das „Prager Konservatorium“ vorbrachte, dass von diesem „Juden [...] als Lehrer überhaupt nicht akzeptiert“ würden, was „in einer Kunstschule allerdings sehr merkwürdig“ sei (OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. 197 [Hervorhebung im Original]).

1184 OeMZ, VI/17, 1.9.1898, S. 103.

1185 Den „Beweis solcher Thatsachen“ führte Samet am Verhalten des „Orchesterdirectors des Sommertheaters in Nagy-Körös“, Josef Wenzl aus. Dieser habe in einem Schreiben an das Stellenvermittlungsbüro darum gebeten, ihm für die Wintersaison in Kecskemét „einen Baßgeiger und Violageiger zu besorgen“. Dieser Bitte sei das Stellenvermittlungsbüro nachgekommen und habe unter anderem „auch an das Verbandsmitglied Herrn K. S., Baßgeiger“ geschrieben. Dieser „S.“ habe Samet daraufhin mitgeteilt, daß er an die erhaltene Adresse geschrieben und kurz darauf eine sonderbare Antwort erhalten habe: Er, „S.“, erhalte das Engagement nur unter der Bedingung, wenn er „sofort“ anfangen und „bis Palmsonntag“ bleiben könne, wobei die „Winterstation 5 ½ Monate in Kecskemet“ betrage und das Orchester dort „15 Mann“ zähle – „[e]igene Baßgeige und Theateroutine unbedingt notwendig“; die Gage betrage 90 Kronen sowie 8 Kronen Reisegeld, außerdem „[m]ein Honorar 10 Kronen!“ (OeMZ, VI/17, 1.9.1898, S. 103).

1186 So berichtete etwa Höllering 1903, dass er seit der Übernahme des Stellenvermittlungsbüros 1901 bei zahlreichen „Versammlungen“ anwesend gewesen sei, insbesondere wenn Kontraktfragen diskutiert wurden, so bei diversen Wiener Orchestern (Carltheater, Theater an der Wien, Orpheum, Konzertver-

doch die Kontrolle innerhalb der einzelnen Orchester und Kapellen konnte damit nicht erreicht werden. Das Präsidium gab der Leitung der Zentral-Stellenvermittlung deshalb ein neues Instrument an die Hand, mit dem nun aus dem Inneren des einzelnen musikalischen Kollektivs heraus operiert und gleichermaßen nach Unternehmer_innen- und Musiker_innenseite hin Kontroll- und Disziplinierungsaufgaben wahrgenommen werden konnten: Es verfügte die Einsetzung von „Vertrauensmännern“ (bzw. „Orchestervorständen“ – zum Terminologiewandel s. unten) in den Orchestern.

Solche Vertrauensmänner waren allerdings keine Erfindung der Musiker_innenorganisation, sondern Ausdruck einer sozialdemokratisch-gewerkschaftlich orientierten Organisationsweise: Vertrauensmänner erfüllten auch in anderen Erwerbsfeldern eine Art Scharnierfunktion zwischen Belegschaft und Berufsorganisation.¹¹⁸⁷ Im Bereich der Musik lassen sich Vertrauensmänner in Österreich-Ungarn erstmals um 1900 nachweisen und seither wurden sie in Artikeln der OeMZ regelmäßig thematisiert.¹¹⁸⁸ Vertrauensmänner genossen beim Präsidium bald eine geradezu unantastbare Position.¹¹⁸⁹ Und dementsprechend verfügten sie auch über beträchtliche Kompetenzen. Ihre konkreten Aufgaben bestanden einerseits in der „Erstellung einer einheitlichen Dienstordnung für die verschiedenen Orchester“ und andererseits in der „Schaffung eines möglichst gleichen und nach Leistungen specificirten Lohntarifs [...]“.¹¹⁹⁰ Im Zuge dessen sollten sie auch für „die Aufrechthaltung des durch die gemeinsame Agitationsarbeit der Vertrauensmänner Errungenen“ sowie für die „Verbesserung und Vervollkommnung des bereits zur Verwirklichung Gebrachten“ sorgen, wodurch „die Musiker zu geordneten und besseren, ja sogar guten Verhältnissen gelangen“ könnten. Die Vertrauensmänner hatten sich auch mit der organisatorischen Vernetzung der

ein), aber auch bei solchen in Preßburg, Oedenburg, Budapest und Klagenfurt. OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 68.

1187 Zur Funktion der „Vertrauensmänner“ bei Gewerkschaft und Sozialdemokratie vgl. Beneš, *Workers*, S. 26.

1188 Der erste dieser Artikel – er war schlicht mit „Vertrauensmänner“ überschrieben – wurde bezeichnenderweise nicht von der Redaktion selbst verfasst, sondern stammte von einem Autor mit dem Kürzel „K. Hgr.“, der sich als „Nichtmusiker“ deklarierte. Dementsprechend wurde der Text im ersten Teil von einem allgemeinen Aufklärungs- und Agitationsbestreben beherrscht: Bei den Vertrauensmännern handle es sich um eine Einrichtung, die auf 1870 zurückgehe, erstmals bei den „Typographen“ Anwendung gefunden gehabt habe und im Allgemeinen dazu diene, „die Fabriks- und Werkstättenverhältnisse zu verbessern und darauf zu sehen, daß die Lohntarife [...] von Seite der Arbeitgeber wie der Arbeitnehmer pünktlich eingehalten“ würden. Die darauffolgenden Ausführungen zur Aufstellung der Vertrauensmänner in Musikinstitutionen lassen darauf schließen, dass sich diese Einrichtung für den Musiker_innenberuf zu diesem Zeitpunkt neu konstituierte (OeMZ, VIII/4, 16.2.1900, S. 29–31).

1189 So wurde ein Kapellmeister mit Orchestern in Teplitz/Teplice und Bad Ischl, dem vorgeworfen wurde, er habe „die Vertrauensmänner gemäßregelt“, kurzerhand aus dem Verband ausgeschlossen, da er sich damit „des größten Vergehens an der Organisation schuldig gemacht [hat], das nur möglich ist“ (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. XI).

1190 OeMZ, VIII/4, 16.2.1900, S. 30 f.

einzelnen Orchester untereinander zu befassen. Zu diesem Zweck wurde die Gründung eines „Vertrauensmännerinstituts“ veranlasst, dem sich die Vertrauensmänner sämtlicher Orchester anschließen sollten, um orchesterübergreifende Probleme zu diskutieren und gegebenenfalls gemeinsam Maßnahmen gegen allgemeine Missstände zu ergreifen.¹¹⁹¹ Die Arbeit dieses „Vertrauensmännerinstituts“ wurde außerdem durch einen „Widerstandsfonds“ gedeckt, der – in der etwas umständlichen Diktion der OeMZ – dazu diente, „bei der gerechtfertigten Abwehr von allen Versuchen, die Gagenbedingungen zu brechen, den nothwendigen Rückhalt sowohl für den Einzelnen wie für die Angehörigen ganzer, um ihr Recht streitenden Musikkörper“ zu verleihen.¹¹⁹² Der Fonds diente der Bildung finanzieller Rücklagen für den Fall von Arbeitsniederlegungen (bzw. Streiks); er war 1906 „von den Wiener Musikern“ gegründet worden und wurde kurze Zeit später verbandsweit eingeführt.¹¹⁹³

In den Orchestern selbst genossen Vertrauensmänner jedoch keineswegs das uneingeschränkte Vertrauen der Musiker_innen. Funktionäre des OeUMV hatten dessen Mitglieder schon 1900 darum ersucht, Beschwerden von Orchesterleitern „gegen ihr Personale“, die „ja hie und da vielleicht sogar mit Recht“ getätigt würden, nicht von vornherein abzuweisen: Vertrauensmänner hätten das „Anklagemateriale“ zu prüfen und dann zu entscheiden, ob die Einwände der Orchesterleitung berechtigt seien.¹¹⁹⁴ Doch die Rolle der Vertrauensmänner als Prüfungsinstanz war Orchestermitgliedern nicht immer genehm, und noch sechs Jahre später sah sich die OeMZ dazu veranlasst, an die Musiker_innen zu appellieren, keine vorschnelle „Animosität“ gegen Vertrauensmänner aufkommen zu lassen und in den Orchestern keine „geheimen Konventikel“ gegen sie abzuhalten.¹¹⁹⁵ Die „Vertrauensmännerinstitution“ habe, so gab das Präsidium öffentlich zu, „in sehr vielen Orchestern im Bereiche des O[e]sterreichisch-ungarischen Musikerverbandes noch immer nicht das richtige Verständnis gefunden“, auch wenn sich „das Solidaritäts- und Zusammengehörigkeitsgefühl“ unter den Orchestermitgliedern gerade über diese Institution „zu erwecken und zu kräftigen“ vermöge. Das Präsidium warb deshalb nachdrücklich um Akzeptanz für die Vertrauensmänner, da sie es seien, die dafür Sorge tragen würden, dass „der Kapellmeister oder Unternehmer den Musikern gegenüber die Vertragsbestimmungen“ genau einhalte; sie seien das „Bindeglied zwischen Orchester und Kapellmeister oder Unternehmer“ und damit

1191 Die Anzahl der von jedem Orchester entsandten Vertrauensmänner in diese „Plenarversammlung“ bestimmte sich dabei nach dessen Größe; die Vertrauensmänner wurden von den Orchestermitgliedern – also aus ihren eigenen Reihen heraus – gewählt. Dabei war folgender Schlüssel vorgesehen: Orchester von „bis zu 12 Mann“ einen „Vertrauensmann“, dann für alle weiteren 12 einen zusätzlichen, wobei Orchester von mehr als 36 Mitgliedern über insgesamt vier Vertrauensmänner verfügen durften (OeMZ, VIII/4, 16.2.1900, S. 30).

1192 OeMZ, VIII/4, 16.2.1900, S. 30.

1193 OeMZ, XIV/21, 25.5.1906, S. 135.

1194 OeMZ, VIII/4, 16.2.1900, S. 30.

1195 OeMZ, XIV/21, 25.5.1906, S. 135.

die Übermittler der „Wünsche und Beschwerden von Mitgliedern“. Zugleich richtete sich das Präsidium aber auch an die Vertrauensmänner und hielt diese dazu an, in ihren Orchestern „regelmäßig Versammlungen abzuhalten“, um die Musiker „zur Zusammengehörigkeit zu erziehen“, was etwa mittels „belehrende[r] Vorträge etc.“ geschehen könne. Diese Zusammenkünfte seien „so interessant als nur möglich“ zu gestalten, wobei aber auch Diskussionen über eventuelle „Unzulänglichkeiten“ und „Differenzen“ ausreichend Raum gelassen werden solle. Das Präsidium ersuchte die Vertrauensmänner aber auch ausdrücklich, gegen Orchestermitglieder, die es „mit der Erfüllung der übernommenen Pflichten“ nicht „besonders ernst“ nähmen, „in derselben Weise einzuschreiten, wie andernfalls die Rechte der Mitglieder geschützt werden müssen.“ Das Präsidium übertrug den Vertrauensmännern also explizit den Auftrag zu einer Disziplinierung der Orchestermitglieder, und dies zwecks einer „rückhaltslosen“ Vertretung von deren eigenen Interessen.¹¹⁹⁶

Zwar stellte das Präsidium Ende 1907 fest, seit der Einführung des „Orchester-Vertrauensmännersystems“ habe sich vieles verbessert.¹¹⁹⁷ Allerdings wurden Vertrauensmänner nun auch von Verbandsfunktionären zunehmend kritisch betrachtet, weil nach deren Auffassung oft die falschen Kollegen mit dem Amt betraut waren. Das Präsidium sah sich deshalb dazu veranlasst, die Orchestermitglieder, welche die Vertrauensmänner jeweils aus ihren eigenen Reihen zu bestimmen hatten, darüber aufzuklären, dass ein „Heißsporn“ oder „Brausekopf“ fehl am Platze sei, während „[d]er kaltblütige, besonnene Kollege“ die Aufgaben, die dieses Amt erfordere, ungleich besser zu lösen imstande sei. Doch die noch größere Sorge des Präsidiums galt einer allzu selbstherrlichen Handlungsweise von Vertrauensmännern. Als offizielle Begründung führte es an, dies könne leicht zu Klientelbildung führen, was eine innere Spaltung der Orchester vorantreibe.¹¹⁹⁸ Aber das Präsidium befürchtete wohl vor allem eine Schwächung seiner eigenen Kontrollhoheit über die Orchester. Die OeMZ machte denn auch geltend, Vertrauensmänner würden durch „selbstherrliches“ Agieren letztlich zu Widersachern der „Organisationsleitung“ (d. h. des Verbandspräsidiums), und der Präsident des OeUMV, Franz Frank, sprach von ihnen gelegentlich auch als Verbündeten der „Gegner in den eigenen Reihen“.¹¹⁹⁹ Dieses zunehmend stärker werdende Spannungsverhältnis – hier selbstbewusste Vertrauensmänner, dort das Präsidium des OeUMV – ist nicht zuletzt auch als Folge einer fortgeschrittenen Institutionalität des OeUMV zu betrachten: Von diesem geschaffene Instrumente wie das „Vertrauensmänner“-System verselbstständigten sich zusehends, was Interventionsmöglichkeiten des Präsidiums in die inneren Abläufe bei den einzelnen Musiker_innenkollektiven verringerte. Als Ausdruck davon kann auch die um 1909/10 geänderte Funktionsbezeichnung

¹¹⁹⁶ OeMZ, XIV/21, 25.5.1906, S. 135.

¹¹⁹⁷ OeMZ, XV/46, 15.11.1907, S. 370.

¹¹⁹⁸ OeMZ, XV/46, 15.11.1907, S. 370.

¹¹⁹⁹ OeMZ, XV/46, 15.11.1907, S. 370 f.

gelten: Aus „Vertrauensmännern“ waren „Orchestervorstände“ geworden. 1910 sprach der OeUMV-Präsident vor dem „internationalen Musikkongreß“ nicht mehr vom „Vertrauensmänner“-System, sondern von der „Institution der Orchestervorstände“, die „in allen Orchestern Oesterreichs“ eingeführt worden sei, und der „die Regelung und Durchführung sämtlicher, das jeweilige Orchester betreffenden Angelegenheiten“ obliege.¹²⁰⁰ Dass er damit die Vertrauensmänner meinte, geht aus dieser Funktionsbeschreibung ebenso hervor wie aus den eine Zeit lang synonym verwendeten Bezeichnungen in der OeMZ.¹²⁰¹ Indem sich der OeUMV aber der ursprünglichen gewerkschaftlichen Funktionsbezeichnung entledigte und sie durch eine konkrete orchesterbezogene ersetzte, trug er der Autonomisierung dieser Einrichtung ein Stück weit Rechnung. Ablesbar ist das einerseits daran, dass die Funktion in der OeMZ über diesen Zeitpunkt hinaus kaum mehr thematisiert wurde. Andererseits wurde die Autonomisierung in einem vom Präsidium ausgearbeiteten, im Herbst 1909 in der OeMZ veröffentlichten „Regulativ für Orchestervorstände“ aber auch inhaltlich festgeschrieben.¹²⁰² Dieses sah Orchestervorstände als „erste Instanz“ für die Lösung organisatorischer Probleme in Orchestern vor, während die „Lokalvereinsleitung, bzw. später der Verband“ erst „nach erfolgloser Intervention“ in Aktion treten und überhaupt nur noch in den „wichtigen Angelegenheiten von weitgehender Bedeutung“ konsultiert werden sollte.¹²⁰³

6.6 Migrationsregulierungen durch die verbandseigene Stellenvermittlung

Zu diesen „wichtigen Angelegenheiten“ gehörten insbesondere sämtliche „Engagement- und Gageangelegenheiten“, die – im Unterschied etwa zu Regelungen über „Substituten“ in den Orchestern – weiterhin in den Kompetenzbereich der Vereins- und Verbandsleitungen bzw. der Zentral-Stellenvermittlung fielen.¹²⁰⁴ Und diese „Engagement- und Gageangelegenheiten“ waren es auch, die deren Leiter immer wieder vor schwer zu meistern Herausforderungen stellten. Zu ihren schwierigsten Aufgaben gehörte zweifellos die Schlichtung von stetig wiederkehrenden Konflikten, die dem dauerhaften Spannungsverhältnis zwischen Wien und der „Provinz“ geschuldet waren – in welches auch die Leiter selbst oft persönlich involviert waren. Verdeutlichen lässt sich dies etwa an den 1903 erhobenen Vorwürfen von Wiener Delegierten gegenüber dem Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering, wonach dieser in Wien „nur

1200 OeMZ, XVIII/26, 25.6.1910, S. 192.

1201 „Um ein einheitliches Vorgehen zu ermöglichen und alle Mitglieder über die Rechte und Pflichten der Orchestervorstände (Vertrauensmänner) aufzuklären, wurde seitens des Präsidiums ein Regulativ verfaßt und zur Danachrichtung veröffentlicht“ (OeMZ, XVIII/26, 25.6.1910, S. 192).

1202 OeMZ, XVII/44, 30.10.1909, S. 305.

1203 OeMZ, XVII/44, 30.10.1909, S. 305.

1204 OeMZ, XVII/44, 30.10.1909, S. 305.

deutsch-böhmische Musiker“ unterbringe. Höllering, der aus der Umgebung von Karlsbad/Karlovy Vary stammte,¹²⁰⁵ entgegnete darauf, im Falle eines Wiener Nachfolgers würde von den „Provinzmusikern“ umgekehrt eine Bevorzugung der Wiener befürchtet werden.¹²⁰⁶ Genau diese Engagementsregelung war aber 1902 von der außerordentlichen Delegiertenversammlung bereits beschlossen worden: Gemäß der neuen „Geschäftsgebarung“ des Zentral-Stellenvermittlungsbüros waren bei Engagementsabschlüssen für Wien „in erster Linie die in Wien ansässigen Musiker zu berücksichtigen“.¹²⁰⁷ Diese Regelung, die zunächst ausschließlich für Wien galt, widersprach der bisher üblichen Stellenvermittlungspraxis einer „objektiven“ Reihung gemäß dem Eingangsdatum der Stellengesuche allerdings eklatant. Zwar ließen sich die Spannungen zwischen Wien und den restlichen Regionen kurzzeitig ein wenig beruhigen. Doch insgesamt blieb die Situation aufgeladen (auf den Umstand, dass die Verbandsspaltung von 1908 zu einem guten Teil auf dieses Konfliktfeld rund um die Stellenvermittlung zurückging, wurde in Kap. 4 bereits hingewiesen): Noch 1913 verurteilte Karl Denk als Leiter der Zentral-Stellenvermittlung kursierende Parolen wie „Weg mit der Stellenvermittlung, Freies Bewerbungsrecht, und Wien den Wienern“ und hielt diesen entgegen, dass dann „unsere Provinzkollegen“ mit gleichem Recht sagen könnten: „Die Provinz den Provinzlern.“¹²⁰⁸

Woran diese Forderungen und Konflikte letztlich rührten, lässt sich im weitesten Sinn als Feld der Arbeitsmigration von Musiker_innen rahmen. Die nachfolgenden Erörterungen der Maßnahmen, mit welchen der OeUMV und dessen Stellenvermittlungsbüro auf die hier aufgezeigte Problematik reagierte, lassen mannigfaltige Formen (und Dimensionen) von Migration im Musikbereich sichtbar werden.¹²⁰⁹ Die arbeitsbezogene

1205 Eduard Höllering, Georg und Franz Höllering und die sudetendeutschen Bühnen. Zwei Biographien, Regensburg 1998 (= Veröffentlichungen des sudetendeutschen Musikinstituts 4), S. 10.

1206 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. IX. Die (oben bereits näher ausgeführte) Einführung der Beiräte, die der Stellenvermittlungsleitung zur Seite gestellt wurden, waren eine direkte Folge dieser Auseinandersetzung (als „Controlore“ wurden ein Präsidiumsmitglied, Raimund Reith, und der Obmannstellvertreter des Wiener Musikerbundes, Heinrich Fischer, gewählt), vgl. OeMZ, X/17, 25.4.1902, S. 69. Höllerings Tätigkeitsbericht, auf dem die Debatte wohl fußte, vermittelt dabei auch interessante Hinweise auf Mobilitäts- und Migrationsaspekte: So hielt Höllering etwa fest, dass „früher“ „mancher Provinzmusiker“ durch Vermittlung von Agenten nach Wien gekommen sei und „demjenigen, der vielleicht schon auf dieses oder jenes Theaterengagement gerechnet“ habe, die Stelle weggeschnappt habe. „Heute“ hingegen werde zuerst der „in Wien ansässige Musiker“ berücksichtigt, und nur wenn „kein passender Bewerber hier“ sei, werde „von der Provinz ein Musiker nach Wien“ geholt; vor seinem Amtsantritt im Mai 1901 sei der Zuzug der „Provinzmusiker“ nach Wien ein viel größerer gewesen als gegenwärtig, was „durch die Orchesterlisten jederzeit nachgewiesen werden“ könne (OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66).

1207 OeMZ, X/16, 18.4.1902, S. 65.

1208 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 132.

1209 Zusammenhänge zwischen der Praxis von Stellenvermittlungsinstitutionen und Migrationsfragen wurden für den Musikbetrieb des 19. Jahrhunderts im engeren Sinne bislang kaum thematisiert. Remppe, Kunst, S. 87–91, behandelt Migrationsaspekte des Musiker_innenberufs, die er jedoch nicht im Kontext des Stellenvermittlungswesens diskutiert (zu Migrationsaspekten des Musiker_innenberufs vgl. ferner

Migration von Musiker_innen reichte von professionell organisierten ausgedehnten Orchestertourneen bis nach Russland oder in die USA über individuell besorgte Wechsel zwischen Sommer- und Winterspielorten und regional oder lokal gestaltete Spieltouren bis hin zu einer Art mobilitätsloser Arbeitsmigration durch häufige Stellenwechsel innerhalb derselben Stadt.¹²¹⁰ Historische Forschungsarbeiten zur Migration im Musikbereich existieren insgesamt und für die späte Habsburgermonarchie im Besonderen bislang nur vereinzelt,¹²¹¹ sodass die folgenden Ausführungen auch dazu dienen kön-

Rempe, Globalisierung). Für einen Überblick über die von der Migrationsforschung herausgearbeiteten (allgemeinen) Migrationstypologien, die in vielerlei Hinsicht auch für den Musikbereich geltend gemacht werden können, vgl. Sylvia Hahn, *Historische Migrationsforschung*, Frankfurt/New York 2012 (= *Historische Einführungen* 11), S. 27–29.

1210 Dies lässt sich etwa aus einer in der OeMZ, III/4, 16.2.1895, S. 17, beschriebenen Sammelaktion zugunsten eines erkrankten Musikers ableiten, die nahelegt, dass es sich bei den spendenden Institutionen und Personen um frühere und/oder aktuelle Arbeitgeber handelte: „Kosnapfl berichtet über die Collecte, welche zu Gunsten des erkrankten Mitgliedes F. eingeleitet wurde. Die Zeichnungen betrugen: Musikerbund fl. 25.-, Volkstheater 5.40, von vier Ausschußmitgliedern 4.-, J. S. 3.50, Orpheum-Orchester 5.40, durch Capellmeister Ertl 15.45, Raimundtheater 5.-, V. Paschek 0.20, Capelle Ed. Strauß 12.20, Carltheater 10.10, Theater a. d. Wien 11.60, Capelle Poschwa 3.65, Capelle Drescher 2.60, Operntheater, Burgtheater und Eldorado zusammen 11.-, Ronacher 0,9, Summa 116.10. Kosnapfl übermittelt anschließend den Dank an alle Spender.“

1211 So Christian Glanz, *Musikalische Wiener Jahrhundertwende mit Migrationshintergrund. Über den problematischen Zusammenhang zwischen Migration, Innovation und kultureller Vielfalt*, in: Elisabeth Röhrlich (Hrsg.), *Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2016, S. 357–374. Dass es sich bei der Migrationsthematik lange Zeit überhaupt um ein Forschungsdesiderat der Musikgeschichtsschreibung handelte, stellte vor einigen Jahren auch die Musikwissenschaftlerin Silke Leopold fest: *Musikwissenschaft und Migrationsforschung* seien zwei Bereiche, die bisher weitgehend von gegenseitiger Nichtwahrnehmung geprägt gewesen seien. Silke Leopold, *Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen*, in: Sabine Ehrmann-Herfort/dies. (Hrsg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel 2013 (= *Analecta musicologica* 49), S. 30–39, hier S. 30. Leopolds Plädoyer für eine Stärkung der Forschungsperspektive auf Migrationszusammenhänge in der Musikgeschichte bleibt dabei einem eher engen Fokus verpflichtet, der ausschließlich Komponisten im Blick hat und Migration von Musiker_innen als „Elitenmigration“ begreift (S. 31). Unterstützt wird sie darin von Andreas Gestrich, *Migration und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Ein Kommentar aus der Perspektive der historischen Migrationsforschung*, in: Ehrmann-Herfort/Leopold (Hrsg.), *Migration*, S. 295–301, hier S. 295: Gestrich betont, dass „Elitenmigration“ von der historischen Migrationsforschung bisher wenig Beachtung geschenkt worden sei, was dazu geführt habe, dass „Künstler und besonders Musiker“ in Überblicken zur europäischen Migrationsgeschichte meist „im Kontext von Unterschichten als ‚Spielleute‘ und ‚fahrendes Volk‘“ vorkommen würden. – Demgegenüber plädiere ich hier jedoch dafür, Migration von Musiker_innen zunächst im allgemeinen Sinn als Arbeitsmigration zu verstehen (wenn immer der Migration keine politischen Fluchtursachen zugrunde liegen); eine klassenspezifische Verortung der migrierenden Musiker_innen(-gruppen) ließe sich dann in weiterer Folge anhand der jeweiligen Musizierzusammenhänge, in denen sie aktiv waren, umso präziser treffen. – Orientiert sich der von Ehrmann-Herfort und Leopold herausgegebene Band vor allem an kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten von Migrationsaspekten in der Musik

nen, etwaige Einsatzstellen für weiterführende diesbezügliche Forschungsvorhaben zu identifizieren.

Sesshaftigkeit als Ziel – jedoch mit Einschränkungen

„Unstät, heimatlos“ seien „die meisten Musiker“, und durch die große Not hätten sie keine andere Wahl als zu wandern, „wie die Zugvögel“. Doch noch stärker glichen sie „dem ewigen Juden“, denn „unversehens fallirt hier ein Theater, geht dort ein Orchester in die Brüche“, und so wisse „der Musiker“ abends nicht, ob er am nächsten Morgen „brot- und stellenlos“ sein werde, weil sich „auf der ganzen Welt“ niemand um ihn kümmere. Erst mit der Gründung des OeUMV hätten die Musiker schließlich doch noch eine Heimat gefunden, denn dieser sei inzwischen zur „Heimat der Heimatslosen“ geworden.¹²¹² Die selbstbeweihräuchernde Note dieses Überblicksartikels zur Delegiertenversammlung 1900 einmal beiseitegelassen, zeigt sich an ihm ein durchwegs kritischer Blick auf Migrationsaspekte des Musikberufs. In seiner Handlungsweise allerdings gebärdete sich der OeUMV ungleich pragmatischer, was seine migrationsbezogenen Vorstellungen und Zielsetzungen mitunter widersprüchlich erscheinen lässt: Er ergriff sowohl Maßnahmen mit klar mobilitätsfördernden Effekten als auch solche, die entschieden migrationshemmend wirkten.

Mobilitätsfördernde Maßnahmen

Von klar mobilitätsfördernder Wirkung war die wiederholt vorgebrachte Forderung nach ermäßigten Fahrkartenpreisen für Musiker_innen (woran zugleich Hinweise auf

(im Sinne von durch Migration implementierten Kulturtransfers), so weist ein 2018 erschienener Sammelband ein ausgeprägt sozialhistorisches Interesse auf: Wolfgang Gratzner/Nils Grosch (Hrsg.), *Musik und Migration 1*, Münster/New York 2018; für einen Forschungsüberblick über Arbeitsmigration in der Musik vgl. Wolfgang Gratzner, *Musik und Migration. Vier Thesen/Vier Vorschläge*, in: ders./Grosch, *Musik*, S. 37–50, hier S. 38–40. Der Band repräsentiert überdies die Bestrebungen für eine „musikalische Migrationsforschung“ der in Salzburg angesiedelten, jedoch interuniversitär angelegten „Forschungsinitiative Musik und Migration“, online <https://www.plus.ac.at/kunst-musik-und-tanzwissenschaft/abteilung-musik-und-tanzwissenschaft/forschung-2/forschungsprojekte-der-abteilung-musik-und-tanzwissenschaft/interuniversitaere-forschungsinitiative-musik-und-migration/> (zuletzt gesehen: 8.9.2023). Für den Entstehungskontext dieser Initiative vgl. Wolfgang Gratzner/Nils Grosch, Vorwort der Herausgeber, in: dies. (Hrsg.), *Musik*, S. 9 f., hier S. 9. – Musikhistorische Forschungen im Feld der als „Frühe Neuzeit“ periodisierten Epoche können dabei mit Blick auf die Arbeitsmobilität und -migration von Musiker_innen Vorbildstatus beanspruchen: Vielfältige Forschungsaspekte versammelt etwa der Band Gesa zur Nieden/Berthold Over (Hrsg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Tagungsband zur Konferenz „Music Migration: From Source Research to Cultural Studies“, Bielefeld 2016 (= *Historische Kulturwissenschaften* 33).

¹²¹² OeMZ, VIII/9, 1.5.1900, S. 89. Hervorhebung im Original.

deren Mobilitätspraxis ablesbar werden). Eine solche Forderung ging 1897 etwa vom „Brünner Musikerbund“ aus, der betonte, dass „gewiß jeder Musiker, der gezwungen ist, jährlich einigemal sein Domicil zu wechseln“, die „Begünstigung“ mit Freuden begrüßen würde.¹²¹³ In der Folge versuchte der OeUMV, eine generelle 50-prozentige Fahrpreisermäßigung für jene Verbandsmitglieder zu erwirken, „welche von und zu einem Engagement“ reisten.¹²¹⁴ Die „Eisenbahndirectionen“ reagierten darauf allerdings unterschiedlich. Die „Oesterreichische Nordwestbahn“, die „Süd-norddeutsche Verbindungsbahn“ und die „Kaiser Ferdinands-Nordbahn“ gewährten „unter Hinweis auf die bestehenden billigen Zonentarife“ keine Vergünstigung,¹²¹⁵ und auch die „Direction der königl. ungar. Staats-Eisenbahnen“ erteilte der Forderung kurze Zeit später eine Absage.¹²¹⁶ Die „Südbahn-Gesellschaft“ hingegen erklärte sich zu einer Fahrpreisreduzierung für Musiker_innen bereit, aber nur unter der Bedingung „behördlich bestätigter Mittellosigkeitsnachweise“. Und auch die „Linien der k. k. österreichischen Staatsbahnen“ gewährten „in der III. Wagenklasse“ eine 50-prozentige Fahrpreisermäßigung, allerdings nur unter bestimmten Bedingungen: Musiker_innen hatten sich „mit Mittellosigkeitszeugnissen oder Empfehlungsschreiben der politischen oder Polizeibehörden“ auszuweisen, und ferner mussten sie „nachweislich ohne Engagement“ sein und die Reise „behufs Antrittes eines solchen“ unternehmen. Trotz dieser Auflagen erkannte das Präsidium in der vom „k. k. Eisenbahnministerium gewährte[n] Fahrpreisermäßigung“ günstige Bedingungen und riet den Verbandsmitgliedern, „im Bedarfsfalle davon Gebrauch zu machen.“¹²¹⁷

Ob und inwiefern sich Fahrpreisermäßigungen auf Reise- bzw. Ortspräferenzen stellensuchender Musiker_innen auswirkten, wäre noch zu untersuchen – wobei berücksichtigt werden müsste, dass ausgehandelte Fahrtkostenermäßigungen in praktischer Hinsicht mitunter schwierig zu erlangen waren, wie aus Beschwerden von betroffenen Musikern verschiedentlich hervorgeht.¹²¹⁸ Dass das Präsidium trotz Problemen bei der praktischen Umsetzung während längerer Zeit auf Fahrpreisverbilligungen drängte, verdeutlicht deren Relevanz. Zu Beginn des Jahres 1901 erhielten Präsidiumsmitglieder sogar eine „Audienz beim Eisenbahnminister“, die eine weitere „Fahrpreisermäßigung

1213 OeMZ, V/5, 1.3.1897, S. 30.

1214 OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54.

1215 OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54.

1216 OeMZ, V/12, 16.6.1897, S. 72.

1217 OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54.

1218 So beklagte sich etwa ein Vertreter aus Linz darüber, wie schwierig es dort sei, Fahrpreisermäßigungen zu erhalten, während ein Grazer Kollege darauf hinwies, dass man sie in Graz zwar erhalte, jedoch zu einem hohen Preis: Es könne geschehen, dass Musiker_innen zuvor „zum Armenrath geschickt“ würden, um ihre Mittellosigkeit nachzuweisen. Und auch aus Brno/Brünn wurde berichtet, dass die Erlangung einer Fahrpreisermäßigung sehr umständlich sei und entsprechende Ansuchen „sehr oft zurückgewiesen“ würden, und zwar sogar dann, wenn man die „Ausfertigungsgebühr von 50 kr.“ beigelegt habe (OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54).

auf den k. k. Staatsbahnen“ zu erwirken vermochte, wobei das Ministerium sogar weitreichender als vom OeUMV vorgeschlagen entschied: Es habe „in der Bewilligung einen Unterschied zwischen Verbands- und Nichtverbandsmitglieder[n] nicht gezogen“. ¹²¹⁹ Spätestens ab diesem Zeitpunkt war es somit sämtlichen Musiker_innen, die über einen Bedürftigkeitsnachweis verfügten, möglich, bestimmte Bahnlinien vergünstigt zu benutzen. Ab diesem Zeitpunkt beschäftigte sich die OeMZ kaum mehr mit dem Thema der Fahrpreisgestaltung, auch wenn sie in Annoncen gelegentlich weiterhin auf die Möglichkeit von „Fahrpreisermäßigungen für mittellose, ins Engagement reisende Musiker“ der „k. k. Staatseisenbahn“ und der „k. k. Südbahn“ hinwies. ¹²²⁰ Bei Musiker_innen dürfte sich wohl allmählich ein gewohnheitsmäßiger Umgang mit diesem Unterstützungsinstrument eingebürgert haben, bevor dieses 1913 offenbar aufgegeben wurde: Auf eine entsprechende Eingabe des OeUMV beim Eisenbahnministerium antwortete dieses im Februar 1913, dass eine „allgemeine Zusicherung von Fahrbegünstigungen an Musiker nicht erfolgen“ könne. ¹²²¹ Dass zwischen der praktischen Ausgestaltung von Arbeitsmigration und der Höhe der Reisekosten jedoch mitunter durchaus ein enger Zusammenhang bestehen konnte, zeigt sich auch in einem Antrag eines Delegierten aus Bielitz-Biala/Biłsko-Bělá/Bielsko-Biala von 1909. Dieser forderte, der Verband habe dafür zu sorgen, dass seinen Mitgliedern die Reisekosten durch die „musikalischen Unternehmer“ vergütet würden, ¹²²² da Kapellmeister sonst genötigt seien, „die ortsansässigen Musiker zu engagieren“, weil sich auswärtige während ihres Engagements „nicht einmal die Heimreise ersparen“ (d. h. ansparen, F. T.) könnten. ¹²²³ Sowohl der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung als auch eine Mehrheit der Delegierten sprachen sich allerdings dagegen aus, wenn auch unter Hinzufügung, dass bereits jetzt jederzeit versucht werden könne, „Reiseentschädigungen“ vertraglich auszuhandeln. Im Falle einer Verpflichtung dazu dürfte die Mehrheit der Delegierten aber wohl befürchtet haben, Unternehmer_innen und Kapellmeister_innen damit zu verstimmen und deren Bereitschaft zur Kooperation mit der Zentral-Stellenvermittlung womöglich aufs Spiel zu setzen.

Doch außer der Fahrpreisfrage wurden auch weitere mobilitätsfördernde Maßnahmen thematisiert und diskutiert. Der „Erste internationale mährisch-schlesische Musikerverein in Witkowitz“ ließ um 1900 etwa mit dem Vorschlag aufhören, es möge

1219 OeMZ, IX/7, 15.2.1901, S. 27.

1220 OeMZ, XVIII/16, 16.4.1910, S. 120.

1221 OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. III. Ob die von einem Delegierten aus Brno/Brünn geforderte diesbezügliche Anrufung des Eisenbahnrats“, von welchem „eine günstige Erledigung zu erhoffen“ sei, erfolgreich war, ist nicht überliefert.

1222 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIII.

1223 Um seine Auffassung zu unterstreichen, verwies der Antragsteller auf einen Fall in „Bielitz“, wo „Musiker, Familienväter aus Franzensbad, engagiert“ worden seien, die „der großen Teuerung wegen, sich nicht einmal die Heimreise ersparen konnten“.

für jedes Verbandsmitglied ein „Personal-Conto“ eingerichtet werden, damit sämtliche Vereinsvermögen in Wien deponiert werden könnten. Denn Musiker hätten „keine dauernde Lebensstellung“ und seien genötigt, „sehr oft ihr Engagement dort suchen zu müssen, wo ein solches zu finden“ sei. Sie würden ihren Beruf somit „in verschiedenen Orten“ ausüben, sodass sie häufig „von einem Musikervereine in den anderen übertreten müssen“, was für die Einführung eines zentral verwalteten Personalkontos spreche (die Umsetzung des Vorschlags wurde allerdings mehrmals verschoben und, soweit überblickbar, nie vorgenommen).¹²²⁴ Mitunter entsprangen mobilitätsfördernde Ideen aber paradoxerweise auch der Absicht, ortsansässige Musiker zu bevorteilen. 1913 unterbreitete ein früherer Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Heinrich Kosnapfl, den Delegierten den Vorschlag, man möge, da Wien mit auswärtigen Musikern „überflutet“ werde, für diese außerhalb der Monarchie neue Einkommensfelder schaffen.¹²²⁵ Dies kreuzte sich allerdings mit der auf internationaler Ebene längst eingependelten Gepflogenheit, die territoriale Hoheit der jeweiligen Landesorganisationen, auch was die Stellenvermittlung betraf, zu respektieren: Das Bemühen, ortsansässige Musiker_innen bei Stellenbesetzungen zu bevorzugen und Migrationsoptionen (im Sinne eines Zuzugs zu den jeweiligen Orten) dementsprechend möglichst gering zu halten, hatte sich inzwischen international durchgesetzt (vgl. Kap. 4).

Migrationshemmende Maßnahmen

Auch Kosnapfl hätten diese Gepflogenheiten einleuchten müssen, forderte er doch etwas ihnen Entsprechendes, wenn er einer Bevorzugung der in Wien ansässigen Musiker für Wiener Engagements das Wort redete.¹²²⁶ Doch er sprach 1913 bloß überdeutlich aus, was vom OeUMV längst praktiziert wurde, seitdem 1902 im oben bereits erwähnten „Regulativ für die Geschäftsgebarung der Stellenvermittlung“ die Protektion ortsanässiger Musiker_innen festgeschrieben worden war. Kurzzeitig beschränkte sich das Regulativ diesbezüglich ausdrücklich auf Wien,¹²²⁷ doch nur ein Jahr nach

1224 OeMZ, VIII/5, 1.3.1900, S. 40 sowie IX/16, 12.4.1901, S. 65.

1225 Kosnapfls Forderung lautete, das Vermittlungsbüro solle „die Schaffung von neuen Verdienstmöglichkeiten“ als seine „Hauptaufgabe“ betrachten und dazu auch das „Ausland“ in Betracht ziehen, wo sich „eine ganze Menge von Kapellen“ herumtrieben, die „unter der Wiener Flagge“ segelten und für die Stellenvermittlung „ein großes und dankbares Feld zur Tätigkeitsentfaltung“ darstellten (OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VII). Damit setzte er sich allerdings in einen Widerspruch zu den erwähnten Vereinbarungen; verdeutlicht wurde ihm dies in der Versammlung vom als Gast anwesenden Präsidenten des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes“, der sich ausdrücklich gegen den Vorschlag wandte: Ebenso wie der OeUMV in Österreich „sich gegen Orchester aus Deutschland“ wehrte, würde dies in Deutschland auch der deutsche Verband tun, „denn Verdienstfelder brauchen wir bei uns ebenso wie Sie in Oesterreich“ (OeMZ, XXI/19 (1913), S. IX).

1226 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VII.

1227 OeMZ, X/16, 18.4.1902, S. 65.

dessen Inkraftsetzen wurde es dahingehend erweitert, dass auch für andere Städte „bei Vergebung von Stellen [...] die dort ansässigen Verbandsmitglieder“ zu bevorzugen seien.¹²²⁸ Ob und inwiefern sich solche sozioökonomischen Motiven geschuldeten Migrationsregulierungen auch auf die Spielpraxis (und deren Rezeption) auswirkten, wäre noch eingehend zu untersuchen,¹²²⁹ doch unbestritten intendierten und beförderten sie eine Eindämmung der Arbeitsmigration im Musikbereich.

Das Regulativ enthielt aber noch weitere migrationsmindernde Regelungen. Eine davon betraf wie schon angesprochen internationale Vermittlungsgeschäfte: Solche nach Deutschland waren nun nur noch „nach vorheriger Anfrage bei dem betreffenden Lokalvereine“ gestattet. Dies dürfte, zumindest den Ausführungen des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung zufolge, auch entsprechend umgesetzt worden sein: In Deutschland tätige Musikunternehmer habe er „immer an das Zentral-Stellenvermittlungsbureau des deutschen Musikerverbandes“ verwiesen. Konkret sei seit Inkrafttreten des Regulativs auf diesem Weg die Vermittlung „in 12 Fällen mit 113 Musikern“ abgelehnt worden, um den „reichsdeutschen Musikern nicht eine unwürdige Konkurrenz“ zu machen.¹²³⁰ Aus der Fassung des „Regulativs“ von 1903 geht zudem hervor, dass der Migrationsfrage im Musikbereich zur selben Zeit auch staatlicherseits eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil wurde. Demnach war der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung neuerdings dazu verpflichtet, vor Vermittlungsgeschäften von „Kapellen nach anderen Kontinenten“ im handelsstatistischen Amt und bei betreffenden Konsulaten oder Botschaften „über die Sicherheit der Etablissements Informationen einzuholen“, nachdem die OeMZ schon

1228 OeMZ, XI/51, 18.12.1903, S. 233 f. Dies vermutlich auch als Reaktion auf die zu diesem Zeitpunkt vielerorts verbreiteten Spannungen, die unter Musiker_innen unterschiedlicher Herkunftsregionen herrschten: 1903 berichtete Frank etwa von einem Streitfall in der „Vöslauer Kurkapelle“, deren offene Stellen der Kapellmeister durch die Vermittlung des OeUMV habe besetzen lassen, woraufhin sich im Orchester „zwei Parteien gebildet“ hätten („Es war eigentlich ein Kampf zwischen den Wiener und den auswärtigen Musikern“, OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. V). Ebenfalls im Jahr 1903 berichtete Frank von einer Unterredung mit dem Vorstand des Innsbrucker Musikvereins („Dr. Wakernell“), welcher betont habe, in Tirol „trachte man, den Zuzug fremder Elemente zu verhindern“ (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI).

1229 Dass die Exklusion von „Fremden“ aus örtlichen Kapellen und Orchestern bei den ortsansässigen Musiker_innen etwa zum Anspruch und zum Selbstverständnis geführt haben könnte, mit diesem Ort assoziierte musik- und spielpraktische „Traditionen“ exklusiv zu repräsentieren, scheint mir dabei durchaus denkbar zu sein. Ein geeignetes Studienobjekt hierzu würde etwa die diesbezügliche Rezeptionsgeschichte der „Wiener Philharmoniker“ darstellen: Inwiefern ließe sich ihr (weit zurückreichender Anspruch) nach personeller Homogenität und daraus resultierender spielpraktischer „Wiener Identität“ (vgl. etwa Wilhelm Furtwängler, Die Wiener Philharmoniker. Rede anlässlich ihrer Hundertjahrfeier 1942, in: ders., Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954, Wiesbaden 1982, S. 175–183, hier S. 178) mit migrationshemmenden Maßnahmen im Musikbetrieb in Verbindung bringen?

1230 OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 66.

seit Längerem vor solchen Engagements, etwa nach den USA, gewarnt hatte.¹²³¹ Die gestiegene soziale Absicherung der Musiker_innen, die auch eine stärkere Kontrolle der Arbeitsorte mit sich brachte, wirkte sich somit ihrerseits in verschiedener Weise auf die Mobilitäts- und Migrationspraxis im Musikbereich aus. Die migrationshemmende Wirkung, die von den diesbezüglich gesetzten Maßnahmen ausging, war dabei keineswegs kollateral entstanden, sondern wurde von der Musiker_innenorganisation durchaus bewusst gefördert, gerade auch was den internationalen Kontext betraf. In einer Absichtserklärung des OeUMV-Präsidenten Franz Frank vor den Delegierten des internationalen Musikkongresses von 1906 wird dies unmissverständlich deutlich: Die österreichische Organisation strebe danach, „die Saisonkontrakte zu Jahreskontrakten, die Jahreskontrakte zu Lebenskontrakten und die wandernden Musiker seßhaft zu machen.“¹²³² Angesichts dessen erstaunt es kaum, dass sich die im Regulativ von 1903 erstmals allgemein festgeschriebene Protektion ortsansässiger Musiker_innen seither verfestigt hatte: Zehn Jahre später lautete eine Forderung aus Wien, es habe jeder Verbandsverein eine eigene Stellenvermittlungskommission einzurichten, die bei Besetzungen von Stellen zu konsultieren sei und „Engagements von aus anderen Orten kommenden Mitgliedern“ vorweg bewilligen müsse, denn erst dadurch sei ein „gerechte[r] Schutz der heimischen Musiker, welche bei gleichen künstlerischen Fähigkeiten selbstverständlich stets den Vorrang haben“, gewährleistet.¹²³³ Die Delegierten erteilten dem Präsidium daraufhin den Auftrag, eine grundlegende „Reformierung der Zentral-Stellenvermittlung auszuarbeiten und den Verbandsvereinen zum Studium zu unterbreiten“, womit der erwähnte Wiener Antrag zwar vorerst „als erledigt“ erklärt wurde.¹²³⁴ Daran zeigt sich jedoch, wie ausgeprägt das Protektionsbewusstsein zugunsten ortsansässiger Musiker_innen im Verband bereits war – was die mobilitätsbeschränkende und migrationshemmende Wirkung der diesbezüglichen Maßnahmen abermals verstärkt haben dürfte: Dass ein „Vorrang“ der „heimischen Musiker“ inzwischen als „selbstverständlich“ aufgefasst wurde, ist früheren Debatten so nicht zu entnehmen – doch es deckt sich mit entsprechenden zeitgleichen Entwicklungen in anderen Ländern.¹²³⁵ Diese protektive Selbstverständlichkeit drückte sich überdies auch

1231 So in OeMZ, IX/18, 26.4.1901, S. 75. Der Artikel trägt den Titel „Was den nach Amerika auswandernden Musiker erwartet“ und besteht aus einem warnenden Brief des „Verbands Deutscher Chordirigenten Amerikas“ in New-York“ an einen „der Ungunst der heimischen Verhältnisse fast erliegenden Kollegen“, in welchem Musikern dringend davon abgeraten wird, „nach Amerika zu kommen“. Möglicherweise handelt es sich dabei allerdings ebenfalls um eine protektionistische Taktik, um die dortige Konkurrenz möglichst überschaubar zu halten.

1232 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 255 f.

1233 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XIX.

1234 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XIX.

1235 Wenn auch nicht direkt auf die Praxis des Stellenvermittlungswesens bezogen, sind protektionistische Maßnahmen von Musiker_innenorganisationen für das 19. und 20. Jahrhundert insgesamt bereits relativ gut erforscht. Für einen vergleichenden Überblick über die international verbreiteten protek-

an praktischen Vorgängen im Stellenvermittlungsbüro aus. Dessen Leiter bekräftigte 1913, er berücksichtige für freie Stellen in Wien stets „in erster Linie Wiener Musiker“,¹²³⁶ doch gleichzeitig stellte er auch fest, dass „ein Großteil der Musiker, was ihre Leistungen anlangt, nicht auf der Höhe der Situation“ stehe.¹²³⁷ Dies lässt sich durchaus als Appell an die jeweiligen ortsansässigen Musiker_innen verstehen, sie mögen ihre Leistungsbereitschaft (und -fähigkeit) doch tunlichst erhöhen. Trotz des vorherrschenden Protektionismus waren die spielpraktischen Qualitäten der Musiker_innen als Selektionsreferenz also nicht vergessen.

6.7 Qualitative Verbesserung musikalischer Engagements durch Arbeitsregulierungen

Ein damit einhergehendes Versprechen des Verbands an die Musiker_innenschaft bestand bereits seit der Gründung des Zentral-Stellenvermittlungsbüros darin, die Qualität musikalischer Engagements dauerhaft verbessern zu wollen. Bemessen wurde diese vorrangig an der Höhe der Entlohnung sowie am zeitlichen Aufwand, der zur Ausübung der jeweiligen Tätigkeit erforderlich war, vor allem auch was die Häufigkeit und Dauer von Proben betraf.

Regulierungen der Gagen

Im Festlegen von Gagenhöhen (und damit verbunden im Betreiben von Gagenerhöhungen) bestand schon bald nach ihrer Gründung eines der Hauptgeschäfte der Zentral-Stellenvermittlung. Deren Leiter ging im Stellenvermittlungsbericht von 1903 neben den oben bereits dargestellten penibel aufgelisteten Vermittlungsergebnissen erstmals auch ausführlich auf durchgesetzte Gagenerhöhungen ein (für die Jahre 1901 und 1902 waren es 134, wovon 43 „auf Wien“ und 91 „auf die Provinz“ entfielen). Monetär umgerechnet bezifferte er ihr Volumen gesamthaft mit 10.020 Kronen. Außerdem ermittelte er, noch unter dem Eindruck der Konkurrenz zu den „Agenten“ stehend, den Betrag, den sich die vermittelten Musiker_innen durch das Wegfallen von

tionistischen Praxen der Musiker_innenorganisationen vgl. Rempe, Globalisierung, S. 212 f. Für eine anschauliche Darstellung zu Großbritannien vgl. ferner Martin Cloonan/Matt Brennan, Alien invasions. The British Musicians' Union and foreign musicians, in: *Popular Music* 32/2 (2013), S. 277–295. Für Australien (allerdings in den 1920er Jahren) vgl. Dreyfus, Kay, The Foreigner, the Musicians' Union, and the State in 1920s Australia: A Nexus of Conflict, in: *Music & Politics* 3/1 (2009), S. 1–16.

1236 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VII.

1237 OeMZ, XXI/18, 3.5.1913, S. VII.

Agenturprovisionen zusätzlich ersparten.¹²³⁸ Diesen addierte er zu den Gagenerhöhungen hinzu und vermochte den Verbandsmitgliedern dadurch eine eindrucksvolle Gesamtsumme zu präsentieren, welche die Zentral-Stellenvermittlung zugunsten der Musiker_innen habe einnehmen können. Neben den Zahlen selbst ist hier auch die Präsentationsweise des Rechnungsgebarens interessant. Sie verweist auf eine zweigliedrige Kommunikationsstrategie: Die Zentral-Stellenvermittlung inszenierte sich zum einen als erfolgreiche Kontrahentin von Agent_innen, zum anderen aber auch als durchsetzungskräftige Repräsentantin der Musiker_inneninteressen bei Verhandlungen mit Musikunternehmer_innen, und beides lässt sich als Verbandswerbung vor den eigenen (und etwaigen zukünftigen) Mitgliedern deuten.¹²³⁹ Doch die Prioritätensetzung der Zentral-Stellenvermittlung veränderte sich im Laufe der Zeit. Zehn Jahre später war im Tätigkeitsbericht der Stellenvermittlung von einer Konkurrenz zu Agent_innen keine Rede mehr, was als weiterer Hinweis darauf gelten kann, dass der Verband bei der Vermittlung von Ensemblesmusikern inzwischen tatsächlich die Oberhand gewonnen hatte. Und auch eine Quantifizierung der Vermittlungsgeschäfte fehlte im Bericht. Stattdessen war umso ausführlicher – und zwar fast ausschließlich – von den in Wien wie in der „Provinz“ erzielten „Gagenaufbesserungen“ die Rede (womit sich der Leiter der Stellenvermittlung in seinem Bericht nach eigenem Bekunden auf „das Wichtigste“ seiner „immens große[n] Arbeit“ konzentrierte).¹²⁴⁰ Darin lässt sich, als Folge einer Konsolidierung des Mitgliederbestandes und auch der vereinseigenen Vermittlungstätigkeit, eine deutliche Verlagerung der inhaltlichen Schwerpunkte des Zentral-Stellenvermittlungsbüros erkennen.

Die Verbesserung der Entlohnung von Musikern stand jedoch selbstverständlich seit jeher auf der Agenda der Musiker_innenorganisationen. Schon in den 1870er Jahren hatten Bemühungen um eine Verbesserung der Tarifgestaltung einen der Hauptanlässe für die Gründung des „Wiener Musikerbundes“ geliefert (vgl. Kap. 2).¹²⁴¹ Und seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert drängte der OeUMV auf eine monarchieweite Vereinheitlichung der Gagenstruktur, denn verbindliche Tarife waren bis dahin für zahlreiche Musizierformen inexistent. Lange Zeit hatten Musikunternehmer_innen überhaupt darauf verzichtet, mit Musiker_innen im Voraus Gagenhöhen auszuhandeln,

1238 Höllering rechnete mit einem „geringen Betrag von 3 Kronen monatlich“, d. h. mit 18 Kronen für eine sechsmonatige Spielzeit, was für die 958 durch den OeUMV vermittelten Stellen 17.244 Kronen ergebe, die den „Musikern“ nun gesamthaft erspart blieben.

1239 Höllering verkündete dabei eine „ganz annehmbare Summe von 27.260 Kronen“ mehr, die „in die Hände der Musiker“ komme, und dies, obschon die „bereits durch den Verband erreichten Gagenerhöhungen von Gmunden, Ischl, Baden und Mödling“ noch gar nicht mitgerechnet seien. Dennoch sei dies „erst ein kleiner Anfang“, denn „bei Fleiß und strammem Zusammenhalten der Verbandsmitglieder“ lasse sich in den kommenden Jahren noch viel mehr erreichen (OeMZ, XI/14, 3.4.1903, S. 67).

1240 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131 ff.

1241 Dabei handelte es sich in erster Linie um Tarife für Theaterorchester, was sich außer für Wien auch für Graz nachweisen lässt (vgl. OeMZ, Nr. 9, 1.9.1875, S. 3).

sondern ermunterten diese stattdessen häufig zum „Absammeln“ bei den Gästen.¹²⁴² Hinzu kam, dass es bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein üblich war, zumindest Teile des Entgelts für Musiker_innen in (zumeist flüssigen) Naturalien zu entrichten,¹²⁴³ sodass sich das Verbandspräsidium noch 1907 dazu veranlasst sah, den Mitgliedern „dringend an[zu]raten“, „auf keine Abmachung einzugehen, welche bezweckt, einen Teil der Lohnzahlung (des Honorars) in Form von alkoholischen Getränken abzustatten“.¹²⁴⁴ Es gehörte deshalb zu den erklärten Zielen des OeUMV, unter Berücksichtigung der jeweiligen örtlichen Verhältnisse monarchieweit geltende und für möglichst viele Musizierformen möglichst einheitliche Gagentarife durch- und festzusetzen. 1900 kündigte das Präsidium die konkrete „Ausarbeitung eines Gagen-Tarifes für Bäder-, Concert- und Theatercapellen“ an,¹²⁴⁵ der „den verschiedenen Localverhältnissen angepasst“ und auf Grundlage „einer Berufsstatistik“ errechnet werden sollte.¹²⁴⁶ Die Umsetzung des Vorhabens geriet allerdings bald ins Stocken, sodass 1903 mehrere Verbandsvereine erneut nach Gagentarifen in Bädern und Theatern, aber auch in „Stadtkapellen und Konzertkapellen“ verlangten, weil es nur durch feste Tarifsätze möglich sei, „die Agenten unschädlich zu machen“.¹²⁴⁷ Der Komplexität eines solchen Vorhabens war man sich im OeUMV dabei durchaus bewusst, galt es doch, einerseits mit Unternehmer_innen und Stadt- und Kurverwaltungen zu verhandeln, andererseits aber auch auf internationale Kooperationen mit anderen Musiker_innenorganisationen Rücksicht zu nehmen (so wurde das Präsidium 1903 dazu aufgefordert, diesbezüglich auch den deutschen Verband zu kontaktieren¹²⁴⁸), da Tarifhöhen sinnvollerweise mit diesen abzustimmen waren, um potentielle Unterbietungen durch „ausländische“ Musiker_innen von vornherein zu unterbinden.

Das Präsidium bemühte sich, schrittweise vorzugehen. Dabei räumte es der Gagenregulierung für Kurorchester gegenüber den „Winterengagements“ grundsätzlich den

1242 Die Praxis des „Absammelns“ wurde innerhalb des OeUMV sehr unterschiedlich bewertet; während das Präsidium 1902 (wie im Protokoll der Delegiertenversammlung von 1903 erwähnt) eine Warnung gegen ein Quartett in Bozen aussprach, weil dieses „absammeln“ gehe, „was unseres Standes unwürdig sei“, merkte der OeUMV-Präsident (Frank) an, er könne im „Absammeln“ nichts Verwerfliches und „keine besondere Standeserniedrigung“ erkennen. Frank illustrierte seine Position mit einem aufschlussreichen Beispiel: Gerade in Wien sei das „Absammeln“ weitverbreitet, und es seien ihm selbst „Musiker in höchster sozialer Stellung (Professor)“ bekannt, die in Kapellen spielten, „wo abgesammelt wurde“ (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. III).

1243 1890 etwa wurde ausgehend von einem Ball eines Arbeiter-Unterstützungsvereins in Prag berichtet, es sei dort „Gebrauch“, „jedem Musiker 3 Liter Bier zu geben und wenn ‚über Zeit‘ gespielt wird, dasselbe Quantum ‚anzufügen‘“. Prager Tagblatt, 6.2.1890, S. 6.

1244 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 124.

1245 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 55.

1246 OeMZ, VIII/9, 1.5.1900, S. 90.

1247 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. IX.

1248 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. IX.

Vorrang ein – dies vermutlich auch deshalb, weil die überwiegende Mehrheit der Verbandsmitglieder von der Annahme entsprechender Sommerengagements unmittelbar abhängig war. Dass Tarifregulierungen gestaffelt vorgenommen werden müssten, begründete das Präsidium jedenfalls damit, dass die Durchführung der Regulierungen für die betroffenen Städte und Unternehmer_innen äußerst kostenintensiv sei, weshalb sich Gagen etwa in Theatern nicht gleichzeitig regulieren ließen.¹²⁴⁹ Dass den Kurkapellen der Vorrang eingeräumt wurde, hatte aber auch einen strategischen Grund. Wie der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering, gegenüber den Delegierten 1903 darlegte, seien einheitliche Gagen nicht ohne Weiteres im gesamten Musikbetrieb möglich, weshalb ihre Einführung „je nach den Verhältnissen geschehen“ müsse. Dabei sei vor allem auch zwischen Sommer- und Winterengagements zu unterscheiden. Ersterer gehe er zuerst an, weil sie die „einfacheren“ seien. Dies deshalb, „weil die Musiker dort [in den Kurorten, F. T.] in der Regel nicht ansäßig“ seien und somit „vor einem Zwist [mit Arbeitgebern, F. T.] nicht so zurückschrecken“ würden.¹²⁵⁰ Tatsächlich verfügten Musiker_innen in Kurorchestern gegenüber Kurverwaltungen nachweislich über eine relativ gute Verhandlungsposition.¹²⁵¹ Winterengagements hielt Höllering hingegen für ungleich problematischer, weil sich diese „jeder Musiker erhalten“ wolle, was zu größerer Vorsicht im Umgang mit den Arbeitgebern führe. Für Gagenverhandlungen gelte es deshalb jeweils, bevorstehende Direktionswechsel bei den betreffenden Institutionen abzuwarten, um dann bei den neuen (bzw. designierten) Direktionen entsprechend Druck zu machen.¹²⁵² Doch neben strategischen Gründen führte Höllering auch materielle Aspekte an, die für den Vorrang der Gagenregulierungen in Kurorten sprächen: Die dortigen „Lebensbedürfnisse“ seien in den vergangenen Jahren „ganz enorm in die Höhe gegangen“ und eine allgemeine Aufbesserung der Gagen sei in den Kapellen zugleich seit Langem nicht erfolgt, weshalb entsprechende Gagenregulierungen insbesondere in Kurorten möglichst bald monarchieweit umgesetzt werden sollten.¹²⁵³ Das Reformvorhaben dürfte zwar nicht flächendeckend durchgesetzt worden sein, aber seit Höllerings Ankündigung von 1903 lassen sich auf lokaler und regionaler Ebene

1249 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. IX.

1250 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. IX.

1251 So beauftragten die Delegierten das OeUMV-Präsidium 1913 durchaus selbstbewusst damit, beim Abschluss von Sommerengagements zu erwirken, dass sich Kurkommissionen „für die Bereithaltung von entsprechenden Kleinwohnungen (Höchstpreis 30 K monatlich) in der Anzahl der engagierten Musiker“ zu verpflichten hätten, da von den Kurverwaltungen erwartet werden könne, „den zumeist nicht ortskundigen Musikern“ zu einem „nicht kurgemäßen“ Preise Wohnmöglichkeiten zu verschaffen, worauf sich das Präsidium bereitwillig einließ (OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XIX).

1252 Höllering erwähnte im Zuge dessen auch Beispiele von Orten, wo Gagentarife für Winterengagements bereits durchgesetzt worden seien; so in Preßburg, aber auch in Wiener-Neustadt „und anderen Orten“ stehe die Einführung eines solchen bevor.

1253 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XVI.

entsprechende Gagenregulierungen durchaus feststellen. Schon für 1903 nannte Höllering mehrere Kurorte (darunter auch größere wie Ischl, außerdem Gmunden, Mödling und Vöslau), die bereits einen Gagentarif eingeführt hätten oder die Einführung derzeit vorbereiteten.¹²⁵⁴ 1904 setzte der OeUMV für eine Kärntner Kurkapelle zudem neue Maßstäbe, indem die Tarifklassen massiv reduziert wurden: In Pörschach existierten fortan nur noch zwei verschiedene Tarife, die sich zudem nur geringfügig voneinander unterschieden (je einer für die ersten und die zweiten Stimmen in Höhe von 200 bzw. 180 K).¹²⁵⁵ Gut möglich, dass solche örtlichen Tarifreformen auch weitere überregionale Schritte unterstützten. Das Präsidium des OeUMV konnte in seinem Bericht an den internationalen Musikkongress von 1906 jedenfalls feststellen, es sei gelungen, „unser Prinzip in zahlreichen Kurorten und Bädern durchzusetzen [...]“.¹²⁵⁶

Der Tarifreform für Kurkapellen folgten entsprechende Bemühungen für Theaterorchester, und wiederum standen zunächst vor allem die Kurorte im Fokus: Was die Theaterdienste der Kurkapellen betreffe, existierten „fast so viele verschiedene Tarife als Kurorte“, beschwerten sich mehrere Vereinsvertreter bei der Delegiertenversammlung von 1909. Diese einigte sich deshalb auf einen radikalen Schritt: Sie beschloss, dass für Theaterdienste der Kurkapellen überhaupt nur noch ein einziger Tarif gelten solle, wobei zwischen größeren und kleineren Orten (wohl mit Rücksicht auf die unterschiedlichen Lebenshaltungskosten) zu unterscheiden sei und deshalb eine „I. Klasse für große, II. Klasse für kleine Kurorte“ eingeführt werden solle.¹²⁵⁷ Das Präsidium wurde von der Versammlung damit beauftragt, den Beschluss in den Kurorten durchzusetzen. Inwiefern und mit welchem Erfolg es dem Auftrag nachkam, wäre erst noch zu untersuchen. Doch die Delegiertenversammlung intensivierte damit eine bereits länger währende Diskussion über die Tarifstruktur von Theaterorchestern, in welchen die Entlohnung der Musiker_innen mitunter von krassen Unterschieden geprägt war.¹²⁵⁸ Bereits 1906

1254 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XVI.

1255 OeMZ, XII/49, 2.12.1904, S. 235.

1256 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256.

1257 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

1258 So bezeichnete der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung die Situation der „Kollegen in der Provinz“ noch 1913 als „um die Hälfte schlechter“ als die „gegenwärtigen Verhältnisse in Wien“ (OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131), nachdem er schon 1909 mitunter massive Einkommensungleichheiten in den verschiedenen Regionen der Monarchie aufgezeigt hatte. Für Aussig/Ústí nad Labem etwa nannte er Gagen von K 130 bis 150, die er 1908 ausgehandelt habe, während Theater in anderen Städten ungleich höhere Summen bezahlten: Mähr.-Ostrau/Ostrava monatlich etwa K 220, Gablonz/Jablonec nad Nisou K 220, Pilsen/Plzeň K 200 oder Budweis/České Budějovice K 270. Die niedrigsten Gagen der österreichischen Reichshälfte zahlten dieser Darstellung zufolge hingegen die Theater in Marburg/Maribor (95–100 K), Leitmeritz/Litoměřice (90–100 K) und Wiener-Neustadt (90–120 K). – Auf diesen Sachverhalt der Einkommensunterschiede von Musiker_innen in den verschiedenen Orten und Regionen der Monarchie kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine weiterführende Studie zur Erwerbslage der jeweiligen Musiker_innengruppen in den verschiedenen Regionen wäre höchst lohnend, hätte jedoch

hatte der Redakteur der OeMZ deshalb mit einer ähnlich lautenden Forderung aufhören lassen, als er in einem mit „Gehaltstabellen“ betitelten Leitartikel verlangte: „Fazit: Das Klassensystem ist abzuschaffen, die Einheitsgage anzustreben. Unausgesetzt sollten wir auf eine Verminderung der Stufenzahl hinwirken.“¹²⁵⁹ Damit war er allerdings vorgeprescht. Noch ein Jahr später bezeichnete das Präsidium eine Reduktion der Stafelung „auf erste und zweite Stimmen“ als „verfrüht und dermalen undurchführbar“¹²⁶⁰ und hielt vorerst an der „dritte[n] Kategorie der ‚Mittelstimmen‘“ fest.¹²⁶¹ Bei der Frage, auf welche Weise Gagenregulierungen zu gestalten seien, gingen die Meinungen offenkundig auseinander.¹²⁶² Dabei wurde vor allem die Tarifeinstufung der verschiedenen Instrumentengruppen intensiv diskutiert – woran nebenher auch interessante Hinweise auf örtliche und genrebezogene Unterschiede von Orchesterbesetzungen sichtbar werden. So plädierte ein Delegierter aus Bielitz-Biala/Bilsko-Bělá/Bielsko-Biała 1909 für eine größtmögliche Vereinheitlichung der Theatergagen „besonders in der Provinz“ (nur noch „I. und II. Klasse“), weil eine „vielseitige Gagenklassifizierung“ bei den Orchestermitgliedern fortwährend zu Unzufriedenheit und Spannungen führe. Im Zuge dessen sei auch die tarifliche Unterscheidung von „Streichern“ und „Bläsern“ aufzuheben, da sich erstere häufig („und nicht zu Unrecht“) darüber beklagten, dass

auch weitere Parameter wie Lebenshaltungskosten oder Durchschnittslöhne in anderen Erwerbsbereichen der jeweiligen Städte zu berücksichtigen. Die fast vollständig vorhandenen „Berichte aus den Verbandsvereinen“ (die Berichte wurden jeweils im Vorfeld der Delegiertenversammlungen erstellt und in der OeMZ publiziert) könnten als aussagekräftiges Quellenmaterial für ein solches Vorhaben dienen.

1259 OeMZ, XIV/35, 31.8.1906, S. 222. Am Beispiel des „Hornquartetts“ polemisierte er gegen die Verwendung von „Staffeltarifen“ (so seine Benennung eines hierarchisch nach Stimmen und Stimmengruppen unterteilten Gehaltssystems): „Angenommen, wir schlagen den Weg von oben ein und haben den Gehalt für den ersten Hornisten bestimmt, wobei unentschieden bliebe, ob derselbe als Solist oder als erste Stimme zu werten sei. Ein kindlich Gemüt könnte nun meinen, nach dem ersten käme nach Adam Riese der zweite Hornist an die Reihe. Der zweite Hornist aber ist gar kein Zweiter, sondern der dritte Hornist muss an seine Stelle rücken. Da jedoch der dritte Hornist seiner Qualität nach ein Erster ist, kann er eigentlich nicht als Zweiter gezählt (und bezahlt) werden. Es müßte nun wohl der Zweite als Dritter geachtet werden, wenn der Vierte, der eine wichtige Funktion und vielleicht auch technische Ueberlegenheit besitzt, ihm nicht den Rang streitig macht. Es wäre demnach nicht einmal der Erste zweifellos der Erste, da ihm der Dritte als gleichberechtigt an die Seite tritt, der Vierte wäre der Zweite, vorausgesetzt, daß der Dritte als Erster gilt. Schätzt man aber den Dritten als Zweiten, so träte der Zweite an die Stelle des Dritten; wird diese Stelle von dem Vierten ambitioniert, so muß der Zweite seinen Platz mit diesem tauschen u. s. f. Das ist doch klar wie die Sonne. Und nun belieben, bitte, das Gehaltsschema eines Hornquartetts ohne Nachdenken und ohne Stottern aufzusagen!“

1260 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 124.

1261 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 124.

1262 Als der OeUMV-Präsident in seinem Tätigkeitsbericht von 1909 auf eine Orchesterversammlung von Ende 1907 zurückblickte, stellte er fest, es sei damals heftig darüber gestritten worden, ob eine stufenweise Gagenregulierung zur Anwendung gelangen oder vielmehr eine Einheitsgage eingeführt werden solle (OeMZ, XVII/16, 17.4.1909, S. 119).

letztere bevorzugt würden. Dies führte der Delegierte an einzelnen Orchestertypen näher aus. So hätten die „Bläser“ in großen Konzertorchestern „einen ziemlich schweren Standpunkt“, da sie „gegen eine ganze Masse von Streichern ankämpfen“ müssten, während sich die Situation in den kleineren Theaterorchestern geradezu umgekehrt darstelle, da „die Zahl der Bläser [...] fast den gleichen Schritt mit den Streichern“ einnehme. Primgeiger oder erste Bratschisten seien gegenwärtig jedoch gleich eingestuft wie zweite Trompeter oder zweite Hornisten. Und da „eine große Anzahl Musiker auch noch eines Blasinstruments mächtig“ sei, drohe die Gefahr, dass es „in absehbarer Zeit sehr viel 2. Bläser, dafür jedoch sehr wenig gute 1. Streicher geben“ werde, da das zweite Blasinstrument ein geringeres Studium des Instruments erfordere und dennoch mit den ersten Streichern auf einer Gagenstufe stehe.¹²⁶³ Auch wenn sich der Delegierte mit dem Antrag auf eine tarifliche Gleichstellung von „Bläsern“ und „Streichern“ nicht durchzusetzen vermochte, lassen seine Ausführungen leicht erkennen, wie weitreichend die Konsequenzen der Gestaltung des Gagensystems sein konnten, und dies nicht nur in finanzieller, sondern ebenso in musikpraktischer Hinsicht.

So langwierig und schwierig es sein mochte, für die Theaterorchester österreichweite Tarifregulierungen durchzuführen, ließ sich dies örtlich begrenzt offenkundig leichter durchsetzen. 1909 konnte der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Karl Denk, berichten, in Wien sei es ihm gelungen, die Gagenregulierung „in jedem einzelnen Theater mit musikalischem Spielplan“ durchzusetzen. Dies sei umso notwendiger gewesen, als aufgrund der ungleichen Gagenstufen in den Wiener Theatern „Unzufriedenheit in den Reihen der Wiener Musiker“ geherrscht habe.¹²⁶⁴ Denk setzte durch, dass die Anzahl der Gagenstufen drastisch reduziert wurde,¹²⁶⁵ und er betonte dabei erfolgsbewusst, die Regulierung habe für die Orchestermmitglieder insgesamt eine „Gagenaufbesserung“ bewirkt. Werbewirksam addierte er diese nach Spielstätten geordnet zusammen und veröffentlichte sie in der OeMZ (vgl. Tab. 8).¹²⁶⁶

1263 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIII f.

1264 OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XIV f.

1265 Denk führte dies am Beispiel der Volksoper näher aus, wo bis dahin „nicht weniger als 17 Gagenabstufungen“ bestanden hätten. Dabei gelang es ihm, diese Abstufungen drastisch zu reduzieren. Die Gagen betrugen neu 140, 150, 170 oder 180 Kronen, mit Ausnahme des „Orchesterdirektors“ bzw. des „I. Trompeter[s] und I. Hornist[en]“, deren Gage je 200 K betrug. Die neuen Tarife im Raimundtheater bezifferte Denk mit 130, 140, 150, 170 K, in den „Operettentheatern Theater an der Wien, Carl-Theater und Johann Strauß-Theater“ 120, 130, 140 und 160 K, im Apollotheater 130, 140, 150, und 160 K und im „englischen Garten, Venedig in Wien“ 130, 140, 150, 170 K (OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XIV f.).

1266 OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XIV f. Den Gesamtaufwand der Musiker_innengagen an den Wiener Unterhaltungstheatern bezifferte Denk für 1908/09 mit 85.970 K. Für das neu erbaute „Straußtheater“ sowie das durch „Kumulierung“ mit dem „Theater an der Wien“ musikalisch aufgewertete „Raimundtheater“, das neu über ein 39-köpfiges Orchester verfügte, nannte Denk die „Gesamtetats“: Raimundtheater (Spielzeit 8 Monate; 39 Musiker) K 46.560; Straußtheater (Spielzeit 7 Monate; 40 Musiker) K 39.410.

Tabelle 8: Gagenaufbesserungen in Wiener Theaterorchestern, 1908–1909

Theater	Spielzeit (in Monaten)	Anzahl Musiker_innen	Mehrausgaben für Gagen (in K)
Venedig in Wien	4	42	5000
Volksoper	8	60	5000
Theater an der Wien	9	36	1100
Carl-Theater	9	38	3420
Apollotheater	8,5	27	2510

Die betroffenen Theaterdirektionen dürften vom gagenbezogenen Mehraufwand zwar kaum begeistert gewesen sein, aber die (auf relativ hohem Niveau) regulierten Tarife boten ihnen eine gewisse Gewähr dafür, die Orchester mit versierten Musiker_innen besetzen zu können; Theaterorchester mit unattraktiven Arbeitsbedingungen hatten zu diesem Zeitpunkt allgemein große Mühe, in ausreichender Zahl fähige Musiker_innen zu finden.¹²⁶⁷ Neben diesem Umstand, der dem Leiter der Zentral-Stellenvermittlung zweifellos zupass kam, waren es aber vor allem auch die vielfältigen Kompetenzen, die diesem als dem Verhandlungsführer vom OeUMV übertragen worden waren und die Durchsetzung von Regulierungsmaßnahmen maßgeblich erleichterten. Sie reichten so weit, dass er es Verbandsmitgliedern während laufender Verhandlungen mit Unternehmer_innen, Direktor_innen oder Stadt- und Kurverwaltungen untersagen konnte, „einen Vertrag zu unterschreiben oder die Zusage auf Annahme eines Engagements abzugeben“.¹²⁶⁸ Des Weiteren oblag es ihm, bei Agenturen zu intervenieren, wenn sie vom OeUMV durchgesetzte Tarife zu unterbieten versuchten.¹²⁶⁹ Und auf Weisung der Delegiertenversammlung verfügte er außerdem über die Kompetenz zur Verhandlungsführung für die Etablierung von Tarifen auch bei „außervertraglichen“ Veranstaltungsformen wie etwa den Nachmittagsveranstaltungen in Theatern.¹²⁷⁰ Unter

1267 Ein Delegierter aus Olmütz/Olomouc etwa beschwerte sich 1909 beim Leiter der Zentral-Stellenvermittlung darüber, man habe schon vor einem Jahr wegen der Besetzung freier Stellen angefragt, doch es sei „bis jetzt“ niemand vermittelt worden, weshalb auf Nichtverbandsmitglieder habe zurückgegriffen werden müssen. Der Leiter der Stellenvermittlung entgegnete, dass die „Verhältnisse in Olmütz [...] nicht so glänzend“ seien, weshalb die Stellen niemand annehmen wolle (OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XV).

1268 So beispielsweise während der „Durchführung neuer Verträge für Franzensbad“ im Herbst 1905, OeMZ, XIII/43, 27.10.1905, S. 263.

1269 Vgl. etwa OeMZ, XI/41, 9.10.1903, S. 187: „Von der Theater- und Musikeragentur A. Straup in Prag wird zur Kenntnis gebracht, daß sie dem Ersuchen von Seite der Zentralstellenvermittlung entsprechend, gegebenenfalls Musiker unter dem angegebenen Gagentarif für das Leitmeritzer Theater nicht vermitteln werde. Wird zur Kenntnis genommen.“

1270 Unter Berücksichtigung „ortsüblicher Tarife“ wurden für Nachmittagsdienste „einheitliche Honorare von K 4. – in allen Theater[n], wo die Möglichkeit hierzu vorhanden ist“, eingeführt (OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIII). Für Wien war diese Erhöhung 1909 bereits umgesetzt: Gemäß einem Bericht des OeUMV-Präsidenten von 1909 hatten sich Honorare für Nachmittagsvorstellungen „in den Ope-

Nutzung all dieser Kompetenzen zielte die Zentral-Stellenvermittlung stets auf die Schaffung möglichst einheitlicher Regelungen ab, einerseits um zu vermeiden, durch bloß punktuelle Lösungen neue Ungleichgewichte innerhalb der Musiker_innenschaft entstehen zu lassen,¹²⁷¹ andererseits aber schlicht auch aus verwaltungspraktischen Gründen. Der OeUMV dürfte mit diesem Vorgehen insgesamt erfolgreich gewesen sein: 1913 gab der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung bekannt, es habe mittlerweile eine „gewisse Deckelung der Gagen“ erreicht werden können.¹²⁷² Vom Erfolg dieser Regulierungen waren allerdings weitere musikpraktische Felder betroffen: Neben der Reorganisation der saisonalen Spielzeiten¹²⁷³ oblag es dem Zentral-Stellenvermittlungsbüro auch, die Probenarbeit neu zu regeln.

rettentheatern in Wien“ von 2 auf 4 Kronen sowie eine Gagenerhöhung der 1. Stimmen auf 160 Kronen durchsetzen lassen (OeMZ, XVII/15, 9.4.1909, S. 112). Nachmittagsveranstaltungen bedeuteten für die Musiker_innen einen „doppelten Dienst“, der deshalb „auch demgemäß honoriert werden“ sollte. Solche einheitlichen, im Musikbetrieb überregional zur Anwendung gelangten Regelungen konnten sich allerdings auch als kontraproduktiv erweisen. So musste der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung 1913 eingestehen, dass die zuvor durchgeführte „Erhöhung der Honorare für Nachmittagsvorstellungen“ (sie wurde „mit Ausnahme einiger ganz kleiner Theater“ flächendeckend umgesetzt) den weitgehenden Verzicht der „Herren Theaterdirektoren“ auf musikalische Nachmittagsvorstellungen zur Folge gehabt habe, „um das Honorar für die Orchestermitglieder zu ersparen“ (OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131). Vgl. dazu auch Kap. 8.

1271 Dass punktuelle Lösungen leicht Benachteiligungen für bestimmte Musiker_innengruppen nach sich zogen, gehörte zum allgemeinen Erfahrungswert der Stellenvermittler. Ein konkretes Beispiel: In der Grazer Oper etwa wurden 1903 anlässlich eines Direktorenwechsels trotz einer Orchestererweiterung höhere Bezüge für die Musiker_innen durchgesetzt – doch die Vergrößerung des Opernorchesters wurde dann mit der Auflösung des Ensembles, das die „Zwischenaktmusik“ besorgte, kompensiert (OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI f.). Auf die musikpraktischen Konsequenzen der von der Musiker_innenorganisation mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln verteidigten Beibehaltung der Zwischenaktmusik werde ich in Kap. 8 noch näher eingehen.

1272 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131.

1273 So identifizierte Karl Denk als Leiter der Zentral-Stellenvermittlung 1909 die regional unterschiedliche Dauer der Spielzeiten als eine der Hauptschwierigkeiten seiner organisatorischen Tätigkeit, vor allem was die Übergangszeit von den Sommer- zu den Winterengagements betreffe: Während die „Wiener Direktoren“ verlangten, dass „die Musiker zur festgesetzten Zeit eintreffen“, beständen „die Herren Kapellmeister in den Kurorten“ darauf, dass „die Musiker bis Schluß der Sommersaison in ihren Stellungen bleiben und den kontraktlich eingegangenen Verpflichtungen nachkommen“ (OeMZ, XVII/31, 31.7.1909, S. XV). Denk regte deshalb beim OeUMV-Präsidium an, dieses möge bei den „Wiener Theater Direktoren“ darauf hinwirken, die Wintersaison erst mit Mitte September beginnen zu lassen. Die Akteurschaft der Zentral-Stellenvermittlung in dieser Frage kam einige Jahre später noch deutlicher zum Ausdruck, als Denk erklärte, dass er in Wien „auf eine Verlängerung der Spieldauer in den Theatern“ hinarbeite, um den Orchestermitgliedern „zumindest elfmonatliche Verträge zu sichern.“ Denks Einschätzung, wonach „diese Forderungen von Seite der Wiener Theaterdirektoren auf großen Widerstand stoßen“ würden und deshalb „ohne Anwendung eines Radikalmittels auch nicht so leicht zur Durchführung gebracht werden“ könnten (OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131), erscheint mir musikhistoriographisch insofern relevant zu sein, als für die Erklärung von Phänomenen der

Regulierungen der Probenarbeit

Wie bereits erwähnt bemaß der OeUMV die Qualität von Engagements nicht nur an der Bezahlung, sondern ebenso am zeitlichen Aufwand, der für die Ausübung musikalischer Tätigkeiten erforderlich war – und dieser wurde nicht zuletzt auch von der Häufigkeit und der Dauer von Proben bestimmt. Ein wichtiges Betätigungsfeld erkannte die Zentral-Stellenvermittlung deshalb auch in der Regulierung der Probenarbeit. Nicht anders als die Tarifregulierungen sollten auch sie möglichst einheitlich und überregional Gültigkeit erlangen. Und wie unterschiedlich musikalische Proben in den verschiedenen Städten und Institutionen praktiziert wurden, wird an den zahlreichen Debatten über deren Regulierung erst richtig deutlich. 1903 machte Georg Höllering als Leiter des Zentral-Stellenvermittlungsbüros im Rahmen einer Veranstaltung über „österreichisches Theaterrecht“ nachdrücklich auf solche Unterschiede aufmerksam.¹²⁷⁴ Mit Blick auf die „Sonntagsruhe für sämtliche Bühnenangehörige“, der zufolge es „absolut verboten“ sei, an Sonn- und Feiertagen Proben abzuhalten, lobte er die „Macht unserer Organisation“, die in Wien dazu geführt habe, dass sonntägliche Proben abgeschafft seien, „da die Musiker Sonntags zu Proben eben nicht zu haben sind.“¹²⁷⁵ Ganz anders stelle sich die Situation hingegen in der „Provinz“ dar, wo Sonn- und Feiertage „für die Theaterangehörigen, ob Schauspieler, Musiker oder Theaterarbeiter eine wahre Schinderei“ bedeuteten. Er illustrierte dies an einem „üblichen Sonntag“ eines Theatermusikers „in der Provinz“ (und liefert der Historiographie damit zugleich aufschlussreiche Einsichten in den Berufsalltag von Theatermusiker_innen um 1900: Der Versammlungsbericht erwähnt keinen Widerspruch gegen Höllerings Schilderung, was darauf hindeutet, dass sie wohl halbwegs realistisch ausfiel): „Vormittag von 9 Uhr bis oft 1–½ 2 Uhr Probe, dann kann derselbe kaum nachhause Mittagessen gehen, um

Umgestaltung des Musikbetriebs gemeinhin unternehmerische und nicht arbeiter_innenbezogene Interessen herangezogen werden (vgl. auch die weiteren Ausführungen dazu in Kap. 8).

1274 OeMZ, XI/2, 9.1.1903, S. 5 f.

1275 Schon einige Jahre zuvor – noch kurz vor der Gründung des OeUMV – hatte sich die OeMZ ausführlich mit dem Thema „Sonntagsruhe“ beschäftigt. In einer Novellierung der Gewerbeordnung, die auch die Neuregelung der „Sonntagsruhe“ miteinschloss, sah die Redaktion einen behördlichen Angriff auf die Musiker, da davon auch die musikbezogene Sonntagsarbeit betroffen war. Zwar blieb Sonntagsarbeit an sich weiterhin gestattet, doch nur dann, wenn sie durch eine „Ersatzruhe“ kompensiert wurde („Eine 24stündige Ruhezeit am darauffolgenden Sonntage oder an einem Wochentage oder je eine sechsstündige Ruhezeit an zwei Tagen der Woche“, zit. nach OeMZ, III/17, 1.9.1895, S. 83) – was von der OeMZ abgelehnt wurde. Von dieser Verordnung waren jedoch nur die „gewerblichen“ Musiker_innen betroffen, zu denen die Theatermusiker_innen nicht gezählt wurden – was die OeMZ zu einer weiteren kritischen Äußerung veranlasste: „Aber auf diese Musiker, welche der Ruhe dringend bedürfen, hat jene Verordnung keinen Bezug, sie gilt nur für die ‚gewerbsmäßigen‘, bei Civilcapellmeistern beschäftigten Musiker [...]“. Dies dürfte sich bis 1903 jedoch geändert haben, denn offensichtlich war die „Sonntagsruhe“ zumindest in Wien zwischenzeitlich auch auf Theatermusiker_innen ausgedehnt worden.

3 Uhr muß er wieder in der Nachmittagsvorstellung sein; nach der Nachmittagsvorstellung eine kleine Pause bis zur Abendvorstellung (gewöhnlich eine große musikalische Aufführung).“ Ein Musiker sei an Sonntagen somit „von 9 Uhr vormittags bis 10 oder ½ 11 Uhr nachts“ im Dienst, arbeite also „gegen 13 bis 14 Stunden“, und obendrein werde er „in den Provinzen“ gerade auch für Nachmittagsvorstellungen sehr schlecht bezahlt.

Daran wird deutlich, dass Proben (etwa aufgrund der Nachmittagsvorstellungen) gerade sonntags zu einer deutlichen Steigerung des Arbeitspensums von Musiker_innen beigetragen haben dürften, was hinlänglich erklärt, warum das Thema Probenarbeit von der Musiker_innenorganisation immer wieder aufgegriffen wurde. Dass die Diskussion darüber bis zum Ende des hier fokussierten Untersuchungszeitraums nicht abbricht,¹²⁷⁶ deutet darauf hin, dass der OeUMV in seinem Bemühen um eine Regulierung der Probenarbeit zunächst kaum sonderlich erfolgreich war. Die Probenpraxis betreffende Erfolgsmeldungen wie jene des Leiters der Zentral-Stellenvermittlung von 1911, es sei gelungen, „in allen Wiener und in vielen Provinz-Theatern“ die unbezahlten Vorproben abzuschaffen,¹²⁷⁷ lassen sich für die spätere Phase des Untersuchungszeitraums überhaupt verstärkt beobachten. Dies dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass der Verband bei den Tarifregulierungen allmählich Fortschritte erzielte. Auf einen solchen Zusammenhang wies 1913 auch der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung hin, indem er erwähnte, er bemühe sich aufgrund einer „gewisse[n] Deckelung der Gagen“ nun verstärkt darum, „[...] in anderer Richtung für seine [sic] Mitglieder Reformen zu schaffen.“¹²⁷⁸ Und darunter verstand er in erster Linie „eine Regelung der Proben und deren Dauer“. In Wien, so betonte er, sei eine solche bereits umgesetzt, und es gelte nun, in Kooperation mit den „Gemeindevertretungen“ auch für die „Kollegen in der Provinz“ eine entsprechende Reform zu erzielen.¹²⁷⁹ Die Delegiertenversammlung erteilte der Zentral-Stellenvermittlung 1913 denn auch den Auftrag, die Proben „im

1276 Noch 1913 forderten Delegierte aus Graz, dass Proben an Wochentagen „in der Zeit von 9 Uhr vormittag bis 2 Uhr nachmittags“ stattfinden sollten, wobei eine Probe bis „nach 2 Uhr (bis längstens 3 Uhr) dauern“ dürfe und mit zwei Kronen zu honorieren sei. Die „Prager Musikervereinigung“ hingegen versuchte, eine „strikte Grundlage für die Dauer und Beginn der Proben“ festzulegen, und zwar angepasst an die jeweilige Aufführungsform: „Korrektur=2 Stunden, Reprisen=3 Stunden und Generalproben=4 Stunden“. Dies mit der bereits an Selbstoptimierung gemahnenden Begründung, dass dadurch „jedes Mitglied seine Zeit einteilen“ könne, um „vor materiellem Schaden bewahrt“ zu bleiben, wodurch auch „die Dienstunzufriedenheit“ entfalle. Interessanterweise scheint die Probenarbeit nur in der österreichischen Reichshälfte nicht geregelt gewesen zu sein, denn ein Delegierter aus Graz lobte (widerspruchlos) die „geregelten Probeverhältnisse in Ungarn“ und merkte selbstkritisch an, dass doch auch der österreichische Verband erreichen müsse, was eine „so junge und bedeutend kleinere Organisation erreicht“ habe (OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XVIII).

1277 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122.

1278 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131.

1279 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131. Entsprechende Beschlüsse würden von den Vertrauensmännern in den einzelnen Orchestern demnächst „durchgesetzt“: So hätten sich bereits „alle Orchester-

Einvernehmen mit den Verbandsvereinsleitungen beziehungsweise den in Frage kommenden Orchestern den örtlichen Verhältnissen entsprechend zu regeln.“¹²⁸⁰ Inwiefern und auf welche Weise sich deren Leiter mit der Umsetzung des Auftrags beschäftigte, wäre noch zu untersuchen – allerdings muss davon ausgegangen werden, dass etwaige Bemühungen kurze Zeit später dem Ersten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind.

Vertrauensmänner der Wiener Operettentheater“ darauf geeinigt, einen Beschluss „noch vor Ablauf der heurigen Saison den Direktoren“ zu unterbreiten.

1280 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XVIII.

7. „Der Staat, in dem wir leben, hat uns ja die Opposition gelehrt“: Militärmusikkonkurrenz als Schrittmacher politischer Kooperationen von Zivilmusikern

7.1 Konfiskationen der Musikerzeitungen – ein Konfliktindikator

In ihrer Ausgabe vom 16. März 1894 publizierte die OeMZ pflichtschuldig einen „[i]m Namen Sr. Majestät des Kaisers!“ verfügten Zensurbescheid des k. k. Landesgerichts Wien. Er galt zwei Artikeln der letzten Zeitungsausgabe, „Militarismus und Bürgerthum“ und „Geschäftliche Thätigkeit der Militärkapellen“.¹²⁸¹ Die OeMZ, so der Bescheid, habe damit gegen „§ 300 St. G.“ verstoßen, sodass „nach § 492 St. P. O. das Verbot der Weiterverbreitung dieser Druckschrift ausgesprochen“ und ferner „gemäß § 489 St. P. O.“ bestätigt werde, dass die besagte Ausgabe von der Staatsanwaltschaft habe beschlagnahmt werden dürfen und „nach § 37 Preßgesetz“ die „Vernichtung der saisirten Exemplare“ angeordnet worden sei.¹²⁸² Der Paragraphenaufzählung ließ das Landesgericht auch eine inhaltliche Begründung folgen: Es seien „durch Schmähungen Entscheidungen einer Behörde“ herabgewürdigt und „durch Verspottungen zur Verachtung und zum Hasse wider ein einzelnes Organ der Regierung in Bezug auf dessen Amtsführung aufzureizen versucht“ worden, weshalb „demnach deren Inhalt geeignet“ erscheine, „den Thatbestand des Vergehens nach § 300 St. G. zu begründen.“ Kein Jahr später, am 1. Februar 1895, wiederholte sich das Prozedere, wiederum aufgrund eines Artikels gegen Militärkapellen („Eine neue Militärkapelle“): Die OeMZ habe „gegen eine selbstständige Abtheilung der kaiserlichen Armee aufzureizen gesucht“, was die Beschlagnahmung der ersten Auflage dieser Ausgabe der Zeitung nach sich ziehe.¹²⁸³

1281 Erschienen in OeMZ, II/5, 1.3.1894, von der die zensierte Version überliefert ist.

1282 OeMZ, II/6, 16.3.1894, S. 29.

1283 OeMZ, III/3, 1.2.1895, S. 11. Die erste Auflage dieser Ausgabe ist (im Unterschied zur konfiszierten vom März 1894) überliefert, und somit auch der besagte Artikel. Diesem zufolge handelte es sich bei der „neuen Militärkapelle“ um die im Aufbau begriffene Kapelle des in Wien stationierten „zweiten Tiroler Kaiserjäger-Regimentes“, deren Organisation der Kapellmeister Gustav Mahr besorgte. Dazu bemerkte die OeMZ, sie bezweifle zwar nicht, „daß sich viele Localbesitzer um die neuuniformirte Militärkapelle“ bewerben würden, zumal diese „selbstverständlich um Vieles billiger als eine Civilcapelle spielen“ könne. Die OeMZ stellte allerdings infrage, ob es dem Kapellmeister gelingen werde, ausreichend Musiker für die Kapelle zu finden, da es scheine, dass es viele von ihnen „nachgerade satt“ bekämen, „sich von den k. k. Regimentsmusik-Kassen und Capellmeistern ausbeuten zu lassen“. Dass die Kapelle über „[d]ie nöthigen Natursänger und Kunstpfeifer“ bereits verfüge, sei allerdings naheliegend, denn diese seien schließlich „neben den Streich-Instrumentalisten die Hauptsache bei einer österreichischen Militärkapelle“, OeMZ, III/2, 16.1.1895, S. 7.

Und wenige Monate später wurde die OeMZ schließlich ein drittes Mal konfisziert – beim „Ersten oesterreichischen Musikertag“ war es zu militärkritischen Äußerungen gekommen. Die (publizierte) Ausgabe der OeMZ vom 16. Mai 1895 wurde auf der Titelseite mit „Nach der Confiscation zweite Auflage“ überschrieben, während das darin veröffentlichte Versammlungsprotokoll große Leerstellen aufwies: Mehr als die Hälfte des Textumfangs wurde als „[c]onfiscirt!“ deklariert, ebenso wie Teile eines weiteren Artikels zur „geschäftlichen Tätigkeit der Militärkapellen“.¹²⁸⁴

Diese dritte Konfiskation der OeMZ rief nun auch die Tagespresse auf den Plan. Die „Arbeiter-Zeitung“ etwa kommentierte, man habe sich „das Staunen über Confiscationen in Oesterreich erscheinender Blätter nachgerade abgewöhnt“, doch die „letzte Confiscation“ der Oesterreichisch-Ungarischen Musikerzeitung sei besonders merkwürdig – wenn auch weniger den Artikel über die Tätigkeit der Militärkapellen („das geschieht in letzter Zeit ziemlich regelmäßig“) als vielmehr das Protokoll des Musikertages betreffend.¹²⁸⁵ Denn dieses habe nichts anderes, wenn auch ausführlicher, wiedergegeben als die Tageszeitungen, hätten der Versammlung doch „von Anfang bis zu Ende Vertreter der Presse“ beigewohnt. Und sie alle hätten „ausnahmsweise wahrheitsgetreu“ darüber berichtet und außer der auszugsweisen Wiedergabe der Versammlungsreden auch die vom „Musikertag“ beschlossene Resolution „vollinhaltlich zum Abdrucke“ gebracht. Die „Arbeiter-Zeitung“ ließ es sich denn auch nicht nehmen, jene Protokollteile kenntlich zu machen, die von der OeMZ als Leerstellen abgedruckt worden waren: Es waren dies „alle Resumés und Bemerkungen des Vorsitzenden Scheu, das ganze Referat Kosnapfl's über die Militärkapellen, die ganze Rede Mörth's über denselben Gegenstand“ sowie die erwähnte Resolution selbst. Die „Arbeiter-Zeitung“ erachtete die Konfiskation als sinnlos und hätte eine solche der Tageszeitungen noch für verständlicher gehalten, da diese die „Thatsachen zur Kenntniß des großen Publicums“ bringen würden. Die OeMZ hingegen werde „doch nur von Musikern“ gelesen (was, wie in Kap. 3 bereits ausgeführt, allerdings nicht ganz zutreffend gewesen sein dürfte), und damit von Personen, welche die am „Musikertag“ thematisierten Verhältnisse ohnehin genau kennen würden. Nach Ansicht der „Arbeiter-Zeitung“ trug dieses „von der Staatsanwaltschaft beliebte Vorgehen“ somit vielmehr dazu bei, den Musikern über die geschäftliche Tätigkeit der Militärkapellen „vollends die Augen zu öffnen“.¹²⁸⁶ Und tatsächlich verstand es die Redaktion der OeMZ, die Beschlagnahme und Zensurierung gleich mehrerer Ausgaben des Organs agitatorisch zu nutzen, etwa indem sie in Artikeln detailliert aufzählte, was sie ungestraft „gegenwärtig nicht sagen“ dürfe.¹²⁸⁷

1284 OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 48–52.

1285 Arbeiter-Zeitung, zit. nach OeMZ, III/11, 1.6.1895, S. 55 f.

1286 Arbeiter-Zeitung, 19.5.1895, zit. in: OeMZ, III/11, 1.6.1895, S. 55 f.

1287 OeMZ, X/33, 15.8.1902, S. 130. Die OeMZ hielt dabei zudem fest, dass „die Leser“ der OeMZ „über dem Anblick der weißen Stellen in der Rubrik ‚Militärkapelle‘ nicht unmäßig erschrocken“ sein dürften, da es sich schließlich um „alltägliche Dinge“ handle. Eine Aufzählung dessen, was sie ungestraft „gegenwärtig

Statuierten die Behörden an der OeMZ also schlicht ein Exempel? Immerhin lag der Hauptzweck des „Musikertags“ von 1895 in der Gründung eines monarchieweit aktiven Musiker_innenverbandes, von welchem zu erwarten war, dass er die Kritik an den außerdienstlichen Tätigkeiten von Militärkapellen weitflächig verbreiten würde. Insofern erscheint es naheliegend, die Intervention der Staatsanwaltschaft bzw. des Wiener Landesgerichts im Zusammenhang mit der angekündigten Verbandsgründung zu sehen, zumal die „Militär-Musikapellenfrage“ beim „Musikertag“ „naturgermäh auch hier wieder“ den „meisten Raum“ eingenommen habe, wie dessen Vorsitzender Josef Scheu in einem Versammlungsbericht festhielt (vgl. auch Kap. 3).¹²⁸⁸

Sämtliche Musiker, die keiner Militärkapelle angehörten und deshalb gemeinhin als „Zivilmusiker“¹²⁸⁹ bezeichnet wurden, sahen sich durch die seit dem späteren 19. Jahrhundert stetig wachsende Präsenz der Militärmusik im öffentlichen Raum zusehends in ihrer Existensgrundlage bedroht. Dies deshalb, weil die Militäresembles ihre Tätigkeiten keineswegs nur in militärischen, sondern ebenso in zivilen Bereichen ausübten, worin die Musiker_innenorganisationen eine „staatliche Konkurrenz“¹²⁹⁰ erkannten (zu der sie auch weitere Formationen von „Beamtenkapellen“¹²⁹¹ zählten). Für Musik-

nicht sagen“ dürfe, lautete etwa: „Daß es einen Fall gegeben hat, in welchem die Militärbehörden der lauterer Weisheit und dem vollendeten Takte nicht ganz nahe gekommen waren; daß darob die Welt erstaunte; daß die Militärkapellen in Graz vermuthlich in Zukunft flauere Geschäfte machen dürften; daß Regierung, Polizei und Armee vor dem Männergesang nicht zu zittern brauchen; daß der Vertreter des Kriegsministers, FZM [Feldzeugmeister, F. T.] Schönaich, eine Auffassung der ‚außerdienstlichen Verwendung‘ bekunden könnte, die von der bisher üblichen sich unterscheiden etc.“. Ferner stellten aber auch die mit Leerstellen im Umfang der zensierten Teile publizierten Protokolle als solche eine (insgesamt weitverbreitete) agitatorische Praxis dar.

1288 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 41.

1289 Eine (offene) Definition der „Zivilmusiker“ lieferte die OeMZ im Zusammenhang mit einer Richtigtstellung einer Nachricht im „Neuen Wiener Tagblatt“, nachdem dieses von „Privatmusikern“ gesprochen hatte: „[...] wenn ein Musiker auf Grund eines Gewerbescheines – also mit ausdrücklicher Befugniß – und auf Grund seiner directen Steuerleistung allein oder mit Hilfe Anderer öffentlich oder gewerbsmäßig musicirt.“ OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 43.

1290 So Heinrich Kosnapf als Vertreter des „Wiener Musikerbunds“ anlässlich der Delegiertenversammlung von 1900, OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII.

1291 In der Folge dehnte sich die Konkurrenzperspektive des OeUMV auch auf andere Kapellentypen aus, die sich aus Beamten formierten; eine Resolution, die von der Delegiertenversammlung des OeUMV im April 1897 verabschiedet wurde, nannte neben der Anprangerung der geschäftlichen Tätigkeit der Militärkapellen auch jene der „staatlich und städtisch Angestellten“, bei welchen es sich in der Regel um „gewesene Militärmusiker“ handle, die „nach vollstreckter Dienstzeit staatliche oder städtische Bedienstungen“ annähmen und „dabei die Musik als Capellmeister oder Musiker gewerbsmäßig“ betrieben (jene Berufsmusiker, die bei Stadtkapellen unter der Bedingung engagiert seien, dass sie in den betreffenden Gemeindeämtern Dienste versehen würden, seien davon „natürlich“ ausgeschlossen). OeMZ, V/19, 1.10.1897, S. 110. Außerdem beschloss die Delegiertenversammlung 1905, dass die „Abwehr“ gegen die Tätigkeit der Militärkapellen „auch auf die Konkurrenz der Volksschullehrer ausgedehnt werden“ solle. OeMZ, XIII/17, 28.4.1905, S. 101.

veranstalter_innen (wie Gastwirte und Nachtcafébetreiberinnen, mitunter aber sogar Theaterdirektoren etc.) war es jedoch aus verschiedenen Gründen äußerst attraktiv, Militärkapellen zu engagieren: Zum einen waren diese preiswerter als „Zivilkapellen“, da die Militärmusiker über eine materielle Grundversorgung verfügten und deshalb zu günstigen Tarifen spielten. Zum anderen kam Militärkapellen aber auch ein äußerst hoher Attraktionswert zu. Und ein dritter Grund lag darin, dass Militärkapellen zu meist über ein hohes spielpraktisches Niveau verfügten – was nicht einmal von der OeMZ bestritten wurde und Verbandsfunktionäre mitunter auch zu selbstkritischen Reflexionen veranlasste.¹²⁹²

Dieser Grundkonflikt zwischen Zivil- und Militärkapellen existierte nicht nur in Österreich, sondern in vielen Teilen Europas und den USA. Trotz seiner offenkundigen musikhistoriographischen Relevanz (wie sich im Folgenden noch ausführlich zeigen wird) wurde dem Konflikt bisher nur in geringem Umfang musikhistoriographische Aufmerksamkeit gewidmet, wobei insbesondere auf Arbeiten von Martin Rempe hinzuweisen ist.¹²⁹³ Etwas ausgiebiger beschäftigte sich die Militärgeschichte mit der Thematik, jedoch (aus naheliegenden Gründen) in erster Linie aus der Perspektive der Militär- und weniger der Zivilkapellen.¹²⁹⁴ Die Tätigkeiten der Zivilmusiker waren aber in vielerlei Hinsicht von den Aktivitäten der Militärkapellen tangiert und wurden

1292 Im Verbandsorgan finden sich kaum je Herabsetzungen der Musizierqualität von Militärmusikern, abgesehen vom Vorwurf, sie seien „gedrillte ‚Musiker‘, welche ohne Empfindung und Verständniß spielen [...]“ (OeMZ, VI/7, 1.4.1898, S. 39). Hinsichtlich der Spielqualität äußerten sich Verbandsfunktionäre gelegentlich vielmehr selbstkritisch. So gestand ein Delegierter aus Bielitz-Biala/Biłsko-Bělá/Bielsko-Biala um 1900 ein, es gebe in „Deutschböhmen“ nur eine kleine Zahl von Kapellen, und zwar in Steinschönau/Kamenický Šenov und Brüx/Most, denen vom Publikum „die Leistungsfähigkeit der Militärkapellen zugeschrieben“ werde, was „in jenem Landestheile sehr viel heißen“ wolle (OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XX). Und sogar der unten noch ausführlich thematisierte Reichsratsabgeordnete Franz Schuhmeier, einer der politischen Hauptverbündeten des OeUMV bei der Bekämpfung von Militärkapellen, appellierte in einer Musikerversammlung an die „Civilmusiker“, musikalisch zumindest leisten zu wollen „was die Militärkapellen leisten“ (OeMZ, X/22, 30.5.1902, S. 90).

1293 So zur internationalen Verbreitung von Militärkapellen im kommerziellen Musikbetrieb (Martin Rempe, *Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music*. Itinerario 41/2 [2017], S. 327–352) sowie zum Verhältnis zwischen Zivil- und Militärkapellen in Deutschland, wo auch entsprechende Positionsbezüge der Zivilmusiker_innen dargestellt werden (Rempe, *Kunst*, S. 137–141).

1294 Für eine profunde Darstellung des Konflikts aus militärgeschichtlicher Perspektive vgl. etwa Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 70–75. Zu den „zivilen“ Aktivitäten österreichischer Militärkapellen vgl. ferner Elisabeth Anzenberger-Ramminger, *Private Konzertaktivitäten in der Militärmusik Österreich-Ungarns*, in: Michael Schramm (Hrsg.), *Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch/ Dokumentation zum Symposium, Bonn 2011* (= Militärmusik im Diskurs 6), S. 26–38; Friedrich Anzenberger, *Militärmusik im Umfeld von Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater)*. Untersuchungen zur Entwicklung der Militärkapellen als „zivile“ Unterhaltungsmusiken in Wien, in: Bernhard Habla (Hrsg.), *Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000 und Lana/Südtirol 2002, Tutzing 2003* (= *Alta musica* 24), S. 193–215.

von Musiker_innenorganisationen und deren Organen dementsprechend häufig und intensiv diskutiert. Und davon handelt dieses Kapitel.

7.2 Elemente des Leitkonflikts zwischen Zivil- und Militärmusikern in Österreich-Ungarn

„Es gibt zwei Sorten Ratten, die hungrigen und die satten!“

Aber es gibt nur eine Sorte Militärkapellen – hungrige!“

(OeMZ, XII/16, 15.4.1904, S. 69)

Außerdienstliches Musizieren der Militärkapellen als „geschäftliche Tätigkeit“

Die kommerzielle Tätigkeit von Militärkapellen im zivilen Unterhaltungsbetrieb intensivierte sich im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts massiv. In Österreich-Ungarn begann sie dem Historiker Simon Kotter zufolge allmählich auch nach Auffassung der Generalität und des Monarchen selbst den Rahmen des Tolerierbaren zu übersteigen: Diese neigten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr zu der Ansicht, dass Militärkapellen, als Institutionen der Armee, nicht der alltäglichen Unterhaltung und Zerstreuung breiter Massen dienen sollten.¹²⁹⁵ 1851 schlug sich dies in ersten Bestimmungen über die Verwendung von Militärmusiken nieder¹²⁹⁶ und führte 1886 außerdem zu ergänzend hinzugefügten Verordnungen über die „außerdienstliche Verwendung der Militär-Musiken“.¹²⁹⁷ Eine der wichtigsten dieser Bestimmungen betraf die Einschränkung der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich gewordenen Praxis, eine Militärkapelle in mehrere kleinere Ensembles aufzuteilen, um damit gleichzeitig bei mehreren Veranstaltungen mitzuwirken. Dies einschränkend wurde verfügt, dass an „[ö]ffentlichen Orten [...] kein geringerer Theil, als ein Drittel des organisationsmäßigen Standes der Regiments-Musik“ verwendet werden und dieser „nur unter Leitung des Militär-Kapellmeisters oder dessen Stellvertreters“ spielen dürfe.¹²⁹⁸ Eine 1908 eingeführte Bestimmung präziserte diese Regelung dahingehend,

1295 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 70 f. Für einen Überblick über die dichte Präsenz von Militärkapellen im öffentlichen (Musik-)Leben Wiens um 1900 vgl. Volker Kalisch, Militärmusik in Wien um 1900, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 34, Wien 1985, S. 37–48, hier S. 37 f.

1296 Die Zirkular-Verordnung vom 11.4.1851 besagte in Punkt 6: „Obschon die Verwendung der Musik-Banden zu Privat-Zwecken im Allgemeinen der Einsicht und dem richtigen Takte der betreffenden Commandanten überlassen bleibt, so ist es doch Mein Wille, dass die Verwendung der Musik-Banden in öffentlichen Gasthäusern nur ausnahmsweise unter Aufsicht gestattet wird, und den Musik-Banden unter allen Verhältnissen der Charakter einer militärischen Institution gewahrt werde“, zit. in: Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 71.

1297 Vgl. die Zirkular-Verordnung vom 6.7.1886, zit. nach: Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 73.

1298 Zirkular-Verordnung vom 6.7.1886, zit. nach: Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 74.

„daß die selbständige Verwendung von Militärmusikern in Abteilungen zu 3 bis 4 Mann als sogenannte Schrammel-Quartette, Zigeunermusiken u. ä. an öffentlichen Orten, Lokalen und Plätzen verboten ist.“¹²⁹⁹ Und diese Verordnungen waren es auch, auf die sich der OeUMV bei der Bekämpfung der Militärkapellen beständig berief. Er legte sie dahingehend aus, dass der Staat die Soldaten „für Militärzwecke“ rekrutiere, was bedeute, dass auch musikalische Kenntnisse von Soldaten ausschließlich „für militärische Zwecke in Anspruch genommen werden“ dürften – genauso wie ein Schuster, der Soldat werde, zwar als Kompagnieschuster eingesetzt werden, als solcher aber nicht in Konkurrenz zu zivilen Schustern treten dürfe. Über den „Militärzweck“ hinaus nämlich sei die Tätigkeit von Soldaten „schon in den ältesten österreichischen Normalien über die Armeeverwaltung geradezu verboten“ worden.¹³⁰⁰

Doch die Verantwortlichen der Militärkapellen hatten ihrerseits gleich mehrere Beweggründe für deren „außerdienstliche Verwendung“ bzw., in der Ausdrucksweise des OeUMV, für eine „geschäftliche Tätigkeit“. Einer der wichtigsten lag in der Finanzierungsweise der Militärkapellen.¹³⁰¹ Die Militärbehörde finanzierte zumeist nur eine kleine Zahl an Musikern einer Regimentskapelle, während die Regimenter selbst häufig einen ausgeprägten Hang zu einer üppigen Repräsentationskultur an den Tag legten, wozu auch der musikalische Bereich gehörte. Die für eine vergrößerte Kapelle notwendigen zusätzlichen Musiker, dann aber auch aufwendiger gestaltete Uniformen, zusätzliche Instrumente, Notenmaterial, Zulagen für Solisten und vor allem die Bezahlung des Kapellmeisters mussten von den Regimentern selbst getragen werden. In den meisten Fällen überstieg es die materiellen Möglichkeiten der Regimentsinhaber, für die dadurch anfallenden Kosten selbst aufzukommen, weshalb oft das gesamte Offiziers-Corps dazu angehalten war, solche Zusatzausgaben mitzutragen. Außerdienstliche Tätigkeiten der Militärkapellen konnten den Offizieren der jeweiligen Regimenter also nur recht sein, da sie aufgrund der zusätzlichen Einnahmen ihrer Regimentskapellen als deren Mitfinanzierer entlastet wurden und geringere Beiträge an den „Offiziersfond [sic] zur Erhaltung der Regiments-Musik“ (oder abgekürzt: „Musikfond“ [sic]) zu entrichten hatten.¹³⁰² Doch auch wenn Regimenter sparsamer mit ihrer Musikkapelle umzugehen gedachten, bestand seitens der Regimentsmusiker ein lebhaftes Interesse an

1299 Zirkular-Verordnung vom 14.7.1908, Punkt 3. Zit. nach: Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 74.

1300 OeMZ, III/14, 16.7.1895, S. 68.

1301 Vgl. für diesen Abschnitt Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 77 f. Kotter bezieht sich in seinen Ausführungen mitunter auch auf Friedrich Anzenberger, Anmerkungen zur Finanzierung der Militärkapellen in Österreich-Ungarn, in: Michael Schramm (Hrsg.), Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch/ Dokumentation zum Symposium, Bonn 2011 (= Militärmusik im Diskurs 6), S. 39–55, sowie auf Elisabeth Anzenberger-Ramminger, Der Militärkapellmeister-Pensionsverein in Wien, in: Armin Suppan (Hrsg.), Kongressbericht Banská Bystrica 1998, Tutzing 2000 (= Alta musica 22), S. 9–29. Der Übersichtlichkeit halber beschränke ich mich hier auf Verweise zu Kotter.

1302 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 77.

außerdienstlichen Tätigkeiten, wodurch diese ihren Sold – wenn auch je nach Dienstgrad in unterschiedlicher Höhe – mitunter beträchtlich aufzubessern vermochten.¹³⁰³ Treibende Kräfte hinter den außerdienstlichen Tätigkeiten waren jedoch vor allem auch die Kapellmeister – „Zivilisten in Uniform“, wie sie Kotter treffend bezeichnet, die den Regimentskapellen häufig auch als „Aushängeschilder“ dienten.¹³⁰⁴ Für rein militärische Zwecke waren sie entbehrlich, denn bei solchen gelangte üblicherweise der Regimentstambour zum Einsatz (welcher seinerseits aber ebenfalls an der außerdienstlichen Tätigkeit „geteilter“ Kapellen mitwirkte¹³⁰⁵).¹³⁰⁶ Die Kapellmeister selbst waren deshalb nicht im Etat des Kriegsministeriums berücksichtigt (was sich bis 1918 nicht ändern sollte): Wollte sich ein Regiment einen Kapellmeister leisten, musste es für dessen Finanzierung also selbst aufkommen.¹³⁰⁷ Diesem verschaffte das Engagement dann zwar ein Einkommen, doch eine Alters- oder Dienstunfähigkeitsvorsorge ging damit nicht einher. Um eine solche mussten sich Militärkapellmeister vielmehr in Form von möglichst hohen Einkünften während ihres Arbeitslebens kümmern.¹³⁰⁸ Zwar existierte seit 1860 ein „Pensions-Verein k. k. österreichischer Militär-Kapellmeister“, der jedoch dauerhaft über derart geringe Kapitaleinlagen verfügte, dass die von ihm geleisteten Renten kaum die nötigsten Grundbedürfnisse abzudecken vermochten.¹³⁰⁹ Hinzu kam, dass Militärkapellmeister in der Regel im zivilen Musikleben sozialisiert worden sind, bevor sie eine der höchst begehrten Regimentskapellmeisterstellen erlangten. Dies brachte es mit sich, dass sich ihr Repertoirehorizont nicht am militärischen Alltag, sondern am zivilen Musikbetrieb bemaß, was sich auch durch den Antritt einer Stelle bei einer Regimentskapelle nicht so schnell änderte.¹³¹⁰ Auch deshalb konkurrierten die Militärkapellen also mit zivilen Musikensembles in den gleichen Segmenten des Musikmarkts – und auch untereinander lieferten sie sich teilweise erbitterte Konkurrenz.¹³¹¹ Letzteres war auch dem OeUMV nicht entgangen: 1900 berichtete ein Delegierter aus Meran, dass die Militärkapellen dort weniger den Zivilmusikern als

1303 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 79. Kotter nennt Infanterieregimenter (etwa Nr. 27 und Nr. 47), die den Musikern bis zu 40 % der außerdienstlichen Einkünfte zukommen ließen, wobei ein Feldwebel mindestens das Fünffache eines einfachen Soldaten erhielt, gelegentlich aber auch bis zu 14-mal soviel verdiente wie dieser.

1304 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 83.

1305 Vgl. etwa OeMZ, VII/20, 16.10.1899, S. 138.

1306 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 83.

1307 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 84.

1308 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 86.

1309 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 87.

1310 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 85.

1311 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 79.

vielmehr sich selbst zur gegenseitigen Konkurrenz geworden seien, und zwar „durch Unterbietung der Preise“.¹³¹²

Sowohl diese Finanzierungsweise als auch die damit zusammenhängende außergewöhnlich starke Präsenz von Militärkapellen in der zivilen Öffentlichkeit galt schon bei zeitgenössischen Kritikern der Militärmusik als österreichisch-ungarische Besonderheit.¹³¹³ Ein Stück weit lässt sich daraus denn auch erklären, warum sich die Konfliktlinien zwischen Zivil- und Militärmusikern in Österreich-Ungarn derart stark manifestierten. Doch nicht die Militärmusiker als solche standen beim OeUMV in der Kritik, sondern vielmehr die Militärkapellmeister. Diese wurden als Vertreter eines „Systems der gewerblichen Ausbeutung“ betrachtet, zu deren Opfern auch die Militärmusiker selbst gehörten: Anlässlich des „Ersten oesterreichischen Musikertages“ vom April 1895 etwa bezeichnete der Delegierte Heinrich Kosnapfl den „Kampf gegen die Militärkapellen“ als einen „für unsere Kollegen im Militärrock“.¹³¹⁴ Die musizierenden Armeeangehörigen wurden demnach „als Kollegen“ der Zivilmusiker betrachtet, und dies auch deshalb, weil die „Zivilmusiker [...] ja alle ehemalige Militärmusiker“ seien¹³¹⁵ – eine Haltung des OeUMV, die sich über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg immer wieder beobachten lässt.¹³¹⁶ Der „Kampf“ gelte, so Kosnapfl beim „Mu-

1312 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII. So habe die „Kaiserjägercapelle aus Trient“ anlässlich eines Gründungsfestes der „I. Kaiserjäger-Reservistencolonne“ ein Nachmittags- sowie ein Abendkonzert für 110 fl. (30 Mitwirkende) offeriert, während die „k. u. k. Regimentsmusik Nr. 102“ unter Kapellmeister Bock angeboten habe, dieselben Konzerte mit gleich viel Mitwirkenden für 60 fl. zu übernehmen, und zwar für die „Reservistencolonne, Erzherzog Franz Ferdinand“. In klassenbewusster Manier brachte der Delegierte Solidarität mit den Militärmusikern zum Ausdruck: „Wie viel kann wohl da ein Infanterist nach Abzug der Procente des Capellmeisters und der einen Hälfte für die Musikkasse und classenweisen Vertheilung des übrigen Geldes erhalten? Wenn nur der Capellmeister und die Musikkasse befriedigt wird.“

1313 Pointiert wies etwa der Kapellmeister Hermann Ludwig Eichborn (1847–1918) in einer pamphletartigen Schrift auf diesen Umstand hin (Hermann Eichborn, *Militarismus und Musik*, Berlin/Leipzig 1909). Eichborn zog darin Vergleiche zu Militärmusiken in anderen Ländern und hob u. a. hervor, dass die Militärmusiken in Italien ausschließlich im Dienste des Heeres stehen dürften, während die Verwendung von Militärkapellen zu Erwerbszwecken in Frankreich zwar nicht ausgeschlossen sei, jedoch durch den Umstand relativiert werde, dass die französischen Militärmusiker zum großen Teil den „bürgerlichen Musik[er]verbänden“ angeschlossen seien, während überhaupt nur von zwei Staaten die Rede sein könne, in denen Militärmusik zu einer schädlichen Konkurrenz „der ganzen Instrumentalmusik“ und der Berufsklasse der Musiker geworden sei: Es seien dies einerseits Deutschland und andererseits Österreich-Ungarn, wo dies durch die gemeinsame Armee aber umso schwerer wiege (S. 93).

1314 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5 (Hervorhebung im Original).

1315 Arbeiter-Zeitung, 18.2.1899, S. 7.

1316 Dazu gehörte auch, dass der OeUMV versuchte, Militärmusikern den „Abgang“ zu erleichtern. So beschlossen die Delegierten 1907, von einem im Raum stehenden Boykott freiwillig weiterdienender Militärmusiker abzusehen, weil ihnen der „Abgang“ damit erschwert werden würde. Die Bedeutung, die der OeUMV der „Abgangsoption“ für Militärmusiker beimaß, lässt sich außerdem anhand einer detaillierten Mitgliederstatistik des Karlsbader Vereins zeigen: Neben genauen Angaben zu Neubei-

sikertag“ 1895 weiter, dem „reinen Großkapitalismus“, und dieser werde durch den Staat verkörpert, der seinen eigenen Bürgern „durch Organe, die vom Steuergulden dieser Bürger erhalten werden, Konkurrenz“ mache.¹³¹⁷ Diesen „Kampf“ führte der OeUMV unter bewusster Herbeiführung von Publizität – auch um den Preis gelegentlicher Konfiskationen seines Verbandsorgans: Im präsidentialen Tätigkeitsbericht von 1897 wurde diese Strategie offengelegt, indem der OeUMV-Präsident Johann Mörth gegenüber den Delegierten erläuterte, dass „[d]urch die Actionen des Verbandes, respective der Verbandsvereine“ die „Frage der gewerblichen Thätigkeit der Militärkapellen wieder eine actuelle geworden“ sei.¹³¹⁸ Eine solche Publizität versprachen sich die Funktionäre insbesondere davon, „die Ueberschreitungen der bestehenden Vorschriften von Seite der Militärkapellen“ auch im Parlament „in nachdrücklicher Weise“ zur Sprache zu bringen.¹³¹⁹ Zudem berief der Verband außerordentliche Delegiertenversammlungen ein, die einzig dem Zweck dienten, den „Kampf gegen die geschäftliche Thätigkeit der Militärkapellen wirksamer zu gestalten.“¹³²⁰ Und schon seit ihren ersten Nummern im Jahr 1893 verfügte die OeMZ über eine Rubrik „Die geschäftliche Thätigkeit der Militärkapellen“, wo in jeder Ausgabe auf zugespitzte Weise über aktuelle Fälle „gesetzlicher Übertretungen und Missachtungen“ ministerieller Verordnungen durch Militärkapellen und deren Kapellmeister berichtet wurde (was der Musikhistoriographie zugleich eine umfassende Übersicht über die Aktivitäten von Militärkapellen im zivilen Musikbetrieb an die Hand gibt). Doch deren Bekämpfung gestaltete sich für den OeUMV als äußerst schwierig (wenn nicht aussichtslos), da Militärkapellmeister im Unterschied zu ‚zivilen‘ Unternehmer_innen nicht durch die erprobten Regulierungs- und Kontrollmaßnahmen (vgl. Kap. 6) sanktioniert werden konnten: Das wichtigste Steuerungsinstrument des OeUMV, die Zentral-Stellenvermittlung, konnte angesichts der besonderen, staatlich protektionierten Unternehmensform der Militärkapellen nicht zur Anwendung gelangen. Übrig blieb dem Verband aber immerhin die OeMZ sowie, ergänzend zur medienwirksamen Ahndung militärmusikalischer Delinquenz, der Aufbau politischer und wirtschaftlicher Kooperationen, um den Druck auf Militärbehörden aufrechtzuerhalten und damit auf Veränderungen der militärmusikalischen Praxis zu drängen.

ten und Übertritten (u. a. eine Person „vom deutschen Verbands“) finden sich darin auch Angaben zu Musikern, die „[v]om Militär wieder eingetreten“ waren (4), sowie zu solchen, die „[z]um Militär“ gingen (6)), OeMZ, XVII/35, 28.8.1909, S. XXII.

1317 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5 f. Nach Angaben der Zeitung stieß Kosnapfl damit bei den versammelten Musiker_innen auf große Zustimmung.

1318 OeMZ, V/9, 1.5.1897, S. 54.

1319 Vgl. auch OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 64.

1320 OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. I.

Strategien und Konzepte des Verbandes gegen Militärkapellen

Die Strategien, die der OeUMV zur Bekämpfung von Militärkapellen entwarf und verfolgte, waren vielfältig. Einerseits bemühte sich der Verband verstärkt um Kooperationen mit zivilen Kapellmeistern,¹³²¹ andererseits setzte er aber auch auf eine Ausweitung seiner Überwachungsmethoden, die an die Kontroll- und Regulierungsabsichten der Zentral-Stellenvermittlung erinnern. 1903 beschloss die Delegiertenversammlung eine vom Wiener Vertreter und OeMZ-Redakteur Heinrich Geisler initiierte Erhebung der „gewerbliche[n] Tätigkeit einiger der rührigsten (noch namhaft zu machenden) Militärkapellen“ über einen Zeitraum von „mindestens einem halben Jahr“ nach Zahl, Art, Dauer und Honorierung der Dienste sowie „jede[s] sonst für uns bemerkenswerten Begleitumstand[s]“ wie etwa der „flagranten Verletzungen des Reglements“.¹³²² Diese „Kontrolle“ solle sich auch „auf die Geschäftspraxis einer reisenden und auf die Tätigkeit einer in Kurorten und im Theater wirkenden Militärkapelle erstrecken“. So sollten „Tagebücher über eine bestimmte Kapelle geführt werden“, um genau Bescheid zu wissen „wohin sie fährt, wo sie untergebracht ist, was sie bekommt, wie sie Unterschlupf findet, wo sie nächtigt, wann sie zurückfährt u. dgl.“ Als Verfasser solcher Journale schwebten Geisler Mitglieder der Militärkapelle vor, denn viele von ihnen würden der aufgezwungenen „Schmutzkonkurrenz“ ablehnend gegenüberstehen, weshalb sie als „Informanten“ des OeUMV durchaus geeignet erschienen. Aus einer entsprechenden Stellungnahme des Präsidiums geht hervor, dass dies in Wien offenbar bereits seit Längerem praktiziert wurde – was bei Militärkapellmeistern entsprechende Verunsicherungen hervorgerufen habe, wie das Präsidium betonte:¹³²³ Seit 1897 existierte im „Wiener Musikerbund“ ein „Comité zur Ueberwachung der von den Militärkapellen in Wien verübten Ueberschreitungen der für dieselben bestehenden Vorschriften“.¹³²⁴

Eine solche Kontroll- und Überwachungspraxis diene neben der beabsichtigten Verunsicherung von Militärkapellmeistern vor allem dem Zweck der Materialsammlung, um entsprechende Beschwerden und Anzeigen denn auch möglichst detailliert dokumentieren zu können. Die Adressaten dieser Beschwerden machen deutlich, dass der OeUMV auf verschiedenen Ebenen gegen die Militärkapellen voring: auf einer gesamtstaatlichen, indem er beim Kriegsministerium intervenierte, auf der einzelstaatlichen

1321 Vgl. etwa OeMZ, XVII/46, 13.11.1909, S. XXXIX.

1322 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XIII. Nicht nur die Delegiertenversammlung war von Geislers Vorschlag angetan (bloß die von ihm angestrebte Übernahme der Kosten für die Kontrolle durch den Verband lehnte sie ab). Auch ein als Gast anwesender Vertreter des Münchner Musikervereins zeigte sich begeistert und erklärte, der Allgemeine Deutsche Musikerverband verfolge ähnliche Kontrollbestrebungen, zu denen man aufgrund der „marktschreierische[n] Anpreisungen der Militärkapellen“ gelangt sei.

1323 In Wien hätten, so der OeUMV-Präsident, „seit den letzten Jahren die Uebertretungen“ der Militärkapellen „fast ganz aufgehört“, weil diese nicht wüssten, „ob sie nicht beobachtet“ würden (OeMZ, XII/1, 1.1.1904, S. XVII).

1324 OeMZ, V/7, 1.4.1897, S. 43.

hingegen entweder durch Anzeigen beim ungarischen Honvedministerium, oder aber, ungleich häufiger, beim österreichischen Landesverteidigungsministerium; schließlich aber auch auf Länder- oder lokaler Ebene, indem sich der OeUMV sowohl an einzelne Veranstalter_innen (Restaurateur_innen etc.) als auch direkt an die zuständigen Regimentskommandos wandte.¹³²⁵

Ergänzend dazu griff der OeUMV auch zu publizistischen Maßnahmen, außer in der OeMZ (zu deren Abonnenten nachweislich auch Musikverwaltungen einzelner Regimenter gehörten¹³²⁶) auch durch die Herausgabe von Broschüren – nach dem OeUMV-Präsidenten ein „Hauptangriff“ des Verbands gegen Militärkapellen.¹³²⁷ Damit machte die Musiker_innenorganisation öffentlich gegen Militärkapellen Stimmung – mit dem erklärten Ziel, „die Bevölkerung über das uns angetane Unrecht aufzuklären“, um „die geschäftliche Tätigkeit der Militärkapellen“ nicht nur einzuschränken, sondern „endlich von einer einsichtsvollen Regierung gänzlich“ beseitigen zu lassen.¹³²⁸ 1903 schworen die Delegierten die Verbandsmitglieder deshalb auf einen „Abwehrkampf mit frischer Kraft“ ein und beschlossen eine entsprechende „Agitation in den Kronländern der Monarchie“.¹³²⁹ Einmal mehr erwies sich die Verbandsvereinsstruktur als hilfreiches Instrument, auch wenn sich in den einzelnen Regionen äußerst unterschiedliche Anwendungsweisen solcher „Agitationen“ beobachten lassen. Verstanden weniger mitgliederstarke Verbandsvereine in kleineren Städten darunter in erster Linie das „Sammeln von Belastungsmateriale“,¹³³⁰ arbeiteten Vereine in den großen Städten an militanteren Operationen.¹³³¹ Diese konnten bis zu Demonstrations- und Streikaufror-

1325 Neben „zahlreichen Beschwerden“ bei einzelnen Regimentskommandos nannte der OeUMV-Präsident gegenüber den Delegierten 1903 für die vergangenen zwei Jahre auch „7 Anzeigen an das Kriegsministerium“ sowie „eine Anzeige an das Honvedministerium wegen Krapina-Teplitz“, wo „Zivilmusiker brotlos gemacht wurden“ und die Anzeige „den Erfolg hatte, daß der Militärkapelle kurz vor der Saisoneroöffnung die Beistellung der Kurmusik verboten“ worden sei (OeMZ, XII/1, 1.1.1904, S. XVII).

1326 Vgl. etwa die Rubrik „Briefkasten“ in OeMZ, III/18, 16.9.1895, S. 94, wo die Redaktion der „Musik des k. u. k. 5. Inf.-Reg. Miskolcz“ antwortet, die Zeitung werde „regelmäßig an Sie abgesandt“, die Beschwerde (wohl darüber, dass das Blatt nicht eingetroffen war) sei an die Post zu richten.

1327 OeMZ, XII/1, 1.1.1904, S. XVII. Solche Broschüren seien im Verbandsjahr 1902/1903 „zuerst in 5000 Exemplaren erschien[en]“ und noch am Erscheinungstag „verschickt“ worden, woraufhin „eine 2. Auflage in derselben Stärke“ habe „veranstaltet werden“ müssen.

1328 OeMZ, XII/1, 1.1.1904, S. XVII.

1329 OeMZ, XII/1, 1.1.1904, S. XVII.

1330 Vgl. etwa den Tätigkeitsbericht des Vereins in Außig/Ústí nad Labem von 1909, in welchem erklärt wurde, seine agitatorischen Möglichkeiten beschränkten sich „seiner geringen Stärke halber“ auf diese Maßnahme (OeMZ, XVII/39, 25.9.1909, S. XXIX).

1331 So wurde 1909 aus Brünn/Brno gemeldet, „Audienzen, Bittgänge, Eingaben und Beschwerden“ hätten nichts genützt, weshalb man nun „Taten“ folgen lassen werde: „Demonstrationen und einen womöglich ausgiebigen Rummel“, um „die Oeffentlichkeit endlich von dem Rechte unseres Kampfes“ zu überzeugen (OeMZ, XVII/46, 13.11.1909, S. XXXIX).

derungen reichen,¹³³² was jedoch bei Vertretern kleinerer Vereine sowie bei Teilen des Präsidiums nicht unumstritten war (vgl. auch Kap. 6).¹³³³ Allzu militante Vorgehensweisen lehnte der OeUMV-Präsident mit der Begründung ab, dass der Verband „an Zahl viel zu klein“ sei, um Militärkonzerte „durch Brachialgewalt unmöglich zu machen“, weshalb davon abzusehen sei, um ein „Fiasko“, aber auch eine „Blamage“ zu verhindern.¹³³⁴ Dennoch drängten Delegierte weiterhin darauf, öffentlich wahrnehmbare Aktionen zu setzen, sei es durch Demonstrationen, durch das seit Langem praktizierte Verteilen von Flugblättern¹³³⁵ oder aber durch die Abhaltung von „öffentliche[n] Volksversammlungen in der ganzen Monarchie“ unter Beteiligung von „Abgeordnete[n] aller Parteischattierungen“ (wie unten noch näher ausgeführt wird).¹³³⁶ Das Präsidium

1332 1911 forderte etwa ein Wiener Delegierter, dass während der Manöverzeit „in solchen Etablissements keine Konzerte gespielt werden [dürfen], wo sonst bloß Militärkapellen beschäftigt werden“ (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123). Die Delegierten zeigten sich davon mehrheitlich überzeugt und einigten sich darauf, ähnliche Maßnahmen „als Anregung den einzelnen Verbandsvereinen“ zu empfehlen.

1333 Ein Delegierter aus Abbazia/Opatija etwa betrachtete Demonstrationen als „gewiß [...] radikales, aber auch [...] gefährliches Abwehrmittel“, weshalb damit vorsichtig umzugehen sei. Am mehrheitlichen Zuspruch für ein „radikales Vorgehen“ änderte dies – zumindest bei einer Delegiertenversammlung von 1909 – jedoch nichts, weshalb sich der (ebenfalls moderate Positionen bevorzugende) Präsident, Franz Frank, dazu veranlasst sah, die demonstrationsaffine Stimmung unter den Delegierten zu zähmen, indem er an Szenarien erinnerte, bei denen Demonstrationen aus dem Ruder gelaufen und blutig niedergeschlagen worden seien. Anhand eines Schreibens aus Laibach/Ljubljana zeichnete er eine konkrete Demonstration nach, deren historiographische Vertiefung lohnend erscheint. Demnach bezog sich das Schreiben auf nationalistisch motivierte Straßenkrawalle vom 19./20. September 1908, mit denen unter anderem offenbar auch die Verwüstung des „deutschen Kasinos“ einherging. Zudem seien „gegen die Regimentsmusik (selbstredend seitens der hiesigen Zivilmusiker) Exzesse provoziert“ worden, auch wenn sich, so das Schreiben, bestimmt „kein Musiker zu so einer Handlung“ habe „hinreißen“ lassen. Die Theater- und damit auch wichtige Musikorte der Stadt wurden vom Militär dadurch aber offenbar besonders aufwendig abgesichert: „Bei deutschen Theatervorstellungen (bei welchen die Militärmusik im Theater spielt) waren immer Militäristen auf den Balkon- und Galeriestützen verteilt – sogar vor und um das Theater waren Wachposten aufgestellt. Der Instrumentenwagen war von Patrouillen mit aufgeflepptem Bajonett begleitet.“ Frank zog bei dieser Gelegenheit eine Analogie zu Wien, wo die Arbeiterschaft „[v]or Jahren“ ein Etablissement boykottiert habe, in dem Militär konzertierte, und wo es im Zuge dessen auch zu Demonstrationen gekommen sei; die Musik sei daraufhin „von einer Patrouille begleitet“ worden, und als es wieder zu Demonstrationen gekommen sei, habe „Kavallerie die Straßen [gesäubert]“ (OeMZ, XVII/46, 13.11.1909, S. XXXIX). Vgl. dazu auch Kap. 2.

1334 OeMZ, XVII/46, 13.11.1909, S. XXXIX.

1335 Schon 1903 erfolgte die Drucklegung einer Interpellation des Reichsratsabgeordneten Franz Schuhmeier, welche der OeUMV dann als „Broschüre“ vertrieb (OeMZ, XI/19, 8.5.1903, S. 89). Und 1905 beschlossen die Delegierten, mittels Flugblättern auf „die tristen Verhältnisse in unserem Stande“ aufmerksam zu machen; sie wurden mit „Die Musik als Beruf“ betitelt (OeMZ, XIII/17, 28.4.1905, S. 101).

1336 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI.

hingegen sprach sich stets gegen einen solchen „Radikalismus“ aus, da sich die Militärbehörden weder vor den Musikern noch vor deren Drohungen fürchteten.¹³³⁷ Die organisierten Musiker waren in der Frage der zu ergreifenden Maßnahmen gegen die außerdienstliche Tätigkeit von Militärkapellen also gespalten – sowohl was die Wahl der Mittel als auch die Zielsetzungen betraf. Die „radikale“ Seite forderte die „gänzliche Einstellung der Tätigkeit der Militärkapellen“, während die „gemäßigte“ darauf abzielte, mit den Militärbehörden etwa in Form eines „einheitlichen Tarifsystems“ zu einem Ausgleich zu gelangen,¹³³⁸ da „durch streng sachliche Beschwerden beim k. k. Kriegsministerium mehr zu erreichen“ sei als durch Demonstrationen.¹³³⁹ Diese auch vom Präsidium vertretene Ansicht behielt weitgehend die Oberhand und bestimmte die Ausrichtung der Strategien und Ziele in der Bekämpfung der außerdienstlichen Tätigkeit von Militärkapellen in maßgeblicher Weise. Dazu gehörte etwa die gezielte Schwächung der performativen Attraktivität von Militäresembles, wie sich an einer 1909 durchgesetzten „strikte[n] Verbotserklärung an die Landwehrkommanden“ zeigt, welcher zufolge neu gegründete Regimentskapellen keine Streichorchester mehr zusammenstellen durften.¹³⁴⁰ In der Folge wirkte der OeUMV dann überhaupt auf eine Unterbindung der Tätigkeit militärischer Streichorchester hin und forderte vom Kriegsministerium 1913 die Umsetzung entsprechender Maßnahmen, indem er etwa ministeriale Vertreter zur Delegiertenversammlung einlud, welche sich mit den Verbandsdelegierten über die „zum Teil illoyale Konkurrenz der Militärkapellen mit ihren Streichorchestern“ austauschen sollten – der Einladung folgte das Ministerium allerdings nicht.¹³⁴¹

Eine weitere Möglichkeit, die Attraktivität von Militärkapellen zu schwächen, erkannte der OeUMV in der öffentlichen Kritik an der militärischen „Elevenwirtschaft“, die von den Verbandsfunktionären mit Kinderarbeit gleichgesetzt wurde. Tatsächlich ermöglichte eine 1869 erlassene Zirkular-Verordnung den Regimentskapellen die Aufnahme von „Musik-Eleven“ ab einem Alter von 15 Jahren¹³⁴² – vom zivilmusikalischen Bereich unterschied sich dies allerdings kaum: Es war der OeUMV-Präsident selbst, der später in seinem Lebensrückblick bekennen sollte, er habe mit 14,5 Jahren sein erstes musikalisches Engagement (in einer Kurkapelle) erhalten.¹³⁴³ Dennoch schrieb sich

1337 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI.

1338 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI.

1339 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI.

1340 Das Kriegsministerium überwies die Eingabe an das Landesverteidigungsministerium, welches dem OeUMV-Präsidium daraufhin mitteilte, dass „Marschmusiken der k. k. Landwehr“ ausschließlich militärischen Interessen zu dienen hätten, während eine „anderweitige Verwendung“, falls sie „anderen Musiken [sic] Konkurrenz“ mache, „unbedingt ausgeschlossen“ sei (OeMZ, XVII/18, 1.5.1909, S. 138).

1341 OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXX.

1342 Vgl. dazu etwa Vlasta Valeš, Die Militärmusik-Elevenschule in Prag. Die Ausbildungsstätte der Militärkapellmeister der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft 30/1996, S. 68–74.

1343 OeMZ, XXVIII/3, 6.3.1920, S. 21.

der OeUMV in die damals höchst aktuelle sozialpolitische Debatte gegen Kinderarbeit ein,¹³⁴⁴ auch wenn dessen Bestreben zu deren Unterbindung offenkundig nicht zuletzt auf die Beseitigung missliebiger Konkurrenz abzielte: 1909 bezeichnete ein Delegierter aus Brünn/Brno „Knabenhortkapellen“ unmissverständlich als eine „neue Konkurrenzspezialität“ der Armee, die „halb umsonst“ spiele.¹³⁴⁵ Doch der OeUMV tat sich auch mit sozialen Argumenten gegen die „Elevenwirtschaft“ hervor. So berichtete die „Arbeiter-Zeitung“ 1907 über eine Stellungnahme des OeUMV gegen „Knabenhortkapellen“, welcher „das Einschreiten des Landesschulrates, eventuell der Gewerbebehörde“ verlangt habe, weil diese Musikensembles „aus einer Anzahl von sieben- bis vierzehnjährigen Buben“ beständen, die „in der Eile zu der Beschäftigung abgerichtet“ worden seien, was gesetzlich jedoch überhaupt verboten sei.¹³⁴⁶ Der Verband sprach dabei von einer „Mißhandlung von Kindern“, was er insbesondere mit Blick auf deren Dienst an Blasinstrumenten festmachte und anprangerte, dass mit deren „Gesundheit ein so frevelhaftes Spiel getrieben“ werde: Diese musizierenden Kinder seien „grün und blau im Gesicht“ und hätten „eine Art Todesverachtung ihrem Instrument“ gegenüber entwickelt, welches zudem „oft größer ist als sein Träger“, weshalb ihm dieser zuweilen „die grauenhaftesten Töne“ entlocke.¹³⁴⁷

Dennoch sprachen sich die Delegierten des OeUMV 1907 zunächst dagegen aus, die „Elevenwirtschaft“ „zum Gegenstand eines speziellen Feldzuges“ zu machen; vielmehr solle sie „im Zusammenhang mit dem gesamten Komplex der Militärkonkurrenz“ behandelt werden.¹³⁴⁸ Nachdem jedoch der bei der Delegiertenversammlung anwesende Verbandsanwalt Gustav Scheu (1875–1935; Gustav Scheu war ein Sohn Josef Scheus) darauf aufmerksam gemacht hatte, dass hier „eine Frage des Kinderschutzes“ vorliege, wodurch „auch diese Form der Ausbeutung der Kinderarbeit unter die Sanktion der Gewerbeordnung gebracht werden könne“, ¹³⁴⁹ nahmen sich das Präsidium und ein-

1344 Maria Papathanassiou, Protected from Work? Children in discourse and children's experiences in Central Europa (from the late 19th Century to the Interwar Period), in: Rosie Findlay/Sébastien Salbayre (Hrsg.), Stories for Children, Histories of Childhood/Histoires d'Enfant, Histoires d'Enfance, Tome I: Civilisation, Tours Cedex 2007, S. 141–167, hier S. 145–153.

1345 OeMZ, XVII/34, 21.8.1909, S. XIX. Der Delegierte führte seine Kritik am Beispiel eines „bekannte[n] geschäftstüchtige[n] Brünner Restaurateur[s]“ aus, der „nicht einmal während der Manöverzeit Zivilmusiker“ beschäftige, sondern sich „für sechs Wochen stets eine Bubenkapelle aus Wien oder Ungarn“ engagiere, wobei es ihm gleichgültig zu sein scheine, „[o]b aus Cis oder Trans“, nur billig müsse sie sein. Zudem stehe „noch der kleinste der Herren Buben“ während des Konzerts „unter Aufsicht eines verlässlichen Kellners“, damit „dieser bedauernswerte kleine Knirps ja nicht ein Sechserl zu seinen Gunsten verschwinden“ lasse oder „absammeln und Ansichtskarten verkaufen“ gehe.

1346 Arbeiter-Zeitung, 14.9.1907, S. 5 (Hervorhebungen im Original).

1347 Arbeiter-Zeitung, 14.9.1907, S. 5 (Hervorhebungen im Original).

1348 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 123.

1349 OeMZ, XV/15, 12.4.1907, 123.

zelne Verbandsvereine¹³⁵⁰ der Thematik neuerlich an. 1909 initiierte der OeUMV die Ausarbeitung eines musikbezogenen „Kinderschutzgesetzes“ und kontaktierte diesbezüglich auch die beiden Reichsratsabgeordneten „Dr. Ofner und Smitka (als Referent)“, um „die Musikeleven bei den Militärkapellen dieses Schutzes teilhaftig werden“ zu lassen.¹³⁵¹ Damit reihte sich die Musiker_innenorganisation in eine sozialpolitische Bewegung ein, die von ihrem parlamentarischen Kooperationspartner, dem erwähnten sozialdemokratischen Reichsratsabgeordneten Julius Ofner, maßgeblich geprägt war.¹³⁵²

Lokale Widerstandsaktivitäten gegen Militärkapellen – vom Verbandsorgan publizistisch verstärkt

Neben solchen großangelegten Projekten berichtete die OeMZ aber auch regelmäßig von lokalen Stellungnahmen und Aktivitäten kleinerer Gruppen von Musikern oder auch Einzelpersonen gegen die außerdienstliche Tätigkeit von Militärkapellen. Auch sie sind in ihrer Wirkung nicht zu unterschätzen, allein schon weil sie dem Präsidium und der OeMZ Anlass dafür boten, sie werbewirksam zu inszenieren¹³⁵³ und sie mitunter auch als Ausgangspunkt für größere Aktionen zu nutzen. Häufig bestanden solche lokalen oder individuellen Widerstandshandlungen gegen Militärkapellen bloß

1350 So erwähnte 1909 ein Delegierter aus Teplice/Teplitz-Schönau, dass sein Verbandsverein eine Aktion initiiert habe, „um die Eltern davor zu warnen, ihre Söhne freiwillig zu Militärkapellen eintreten zu lassen.“ OeMZ, XVII/35, 28.8.1909, S. XXII. Und 1911 erklärte ein Delegierter aus Franzensbad/Františkovy Lázně, dass der dortige Verein „alljährlich Warnungen gegen den Eintritt junger Musiker in Militärkapellen (als Eleven) ergehen“ lasse, was „eine günstige Wirkung“ erziele (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 122).

1351 OeMZ, XVII/ 16, 17.4.1909, S. 119.

1352 Papathanassiou, Work, S. 144 f. Ausführlicher zu Ofners Aktivitäten und Verbindungen mit dem OeUMV vgl. hier im Unterkapitel zu politischen Kooperationspartnern des Verbands.

1353 Als ein Delegierter aus Bozen/Bolzano bei der Delegiertenversammlung im April 1897 von einem Vereinsmitglied berichtete („der Cellist Herr Stowasser“), der gegen „ansehnliches Honorar“ in einem aristokratischen Haus zur Aufführung eines Trios eingeladen worden sei, das Engagement aber „aus principiellen Gründen“ zurückgelegt habe, nachdem er erfahren habe, dass die übrigen Mitwirkenden Militärmusiker seien, quittierte die Versammlung den Bericht mit „Bravo“-Rufen. Und das Präsidium erklärte zudem, es werde Stowasser „den Dank der Versammlung für seine Principientreue“ auch noch schriftlich „ausdrücken“ (OeMZ, V/11, 1.6.1897, S. 64). Und 1900 berichtete ein Delegierter aus Linz von einer kollektiven Widerstandshandlung. So hätten „sämmliche hiesige Theatermusiker um ihre Entlassung“ angesucht, nachdem sie erfahren hatten, dass die Militärkapelle bei einer Aufführung von „Rheingold“ mitwirken sollte – sie hätten dies mit der „Motivierung“ getan, nicht mit Militärmusikern zusammenspielen zu wollen. Reichlich großspurig fuhr der Delegierte damit fort, dass hinter dieser Aktion „sämmliche Musiker Oesterreichs und Deutschlands“ gestanden hätten, was er daran festmachte, dass der Theaterdirektor („Director Cavar“) nach diesen Kündigungen keinen einzigen Musiker mehr für ein Engagement habe „auftreiben“ können (OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XV).

in der Weigerung von Verbandsmitgliedern, mit Militärmusikern zusammen zu musizieren. Doch die Musiker_innenorganisation erkannte darin eine zentrale Taktik bei der Bekämpfung der Militärmusik. Die OeMZ ging darin so weit, Antworten auf Verbandsbeschwerden bei der Militärbehörde gar nicht erst zu veröffentlichen, wenn diese Hinweise auf die bloß „aushilfsweise Verwendung von einzelnen Militärmusikern“ beinhalteten: Das Präsidium fürchtete, im Falle einer Veröffentlichung „den Gemeindevertretungen und Theaterdirectoren“ zu zeigen, „was sie zu thun haben, um trotz des Verbotes einzelne Militärmusiker zur Verstärkung der Civilcapellen zu erhalten.“¹³⁵⁴ Die Musiker_innenorganisation ließ sich die Verhinderung gemeinsamer Auftritte von Zivil- und Militärmusikern mitunter aber auch in finanzieller Hinsicht einiges kosten. Der Verbandsverein in Innsbruck ging 1902 etwa dazu über, den Zivilmusikern die Honorardifferenz zu vergüten, damit Musikunternehmer_innen darauf verzichteten, für Aushilfsdienste die preiswerteren Militärmusiker zu engagieren: Der dortige Musikverein habe – als Hauptveranstalter von Konzerten in Innsbruck – zugesichert, auf Militärmusiker zu verzichten, dabei jedoch betont, die Zivilmusiker müssten „damit zufrieden sein, was die Militärmusiker bekommen.“¹³⁵⁵

Doch nicht immer ließ sich die Militärpräsenz in zivilen Ensembles so leicht beseitigen. Vielfach zogen sich damit verbundene Streitigkeiten in die Länge und veranlassten den Verband zur Ergreifung weitreichender Maßnahmen. Üblicherweise begann dies mit Beschwerdebriefen bei Regimentskommandanten oder beim Kriegsministerium und konnte bis zu Audienzen beim Kriegsminister und Petitionen im Reichsrat führen. Exemplarisch lässt sich der Verlauf eines solchen Konflikts an dem in der OeMZ wahlweise als „Bozener Affäre“ oder „Affäre Zallinger“ bezeichneten Streitfall um das Engagement einer Militärkapelle durch die Kurverwaltung in Bozen/Bolzano illustrieren. Diese Auseinandersetzung zog sich über ein ganzes Jahrzehnt hin und zeigt nicht nur, wie tief die Gräben zwischen den Konfliktparteien – hier der OeUMV, dort der Unternehmer und der Staat – mitunter sein konnten, sondern ebenso, mit welchen harten Bandagen und mit welcher Ausdauer solche Konflikte ausgetragen wurden. Die „Affäre“ begann um 1896/97, als eine Militärkapelle (des 14. Inf.-Reg.) zur Besorgung der Kurmusik in Bozen/Bolzano herangezogen wurde und dieses Engagement bis 1900 behalten sollte. Später besorgte zwar die Zivilkapelle des oben bereits erwähnten Kapellmeisters Hermann Eichborn für einige Zeit die dortige Kurmusik, doch 1904 engagierte die Kurverwaltung abermals eine Militärkapelle (des 3. Regiments der Tiroler Kaiserjäger), was den seit 1896/97 schwelenden Konflikt eskalieren ließ. Hatte es der OeUMV 1897 noch bei einer (erfolglosen) Beschwerde beim Kriegsministerium bewenden las-

1354 OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. XII. Anlass dazu bildete die Beschäftigung von Militärmusikern in den Theatern von Troppau/Opava und Olmütz/Olomouc.

1355 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VI.

sen,¹³⁵⁶ protestierte er 1904 derart lautstark, dass das Präsidium eine Audienz beim Reichs-Kriegsminister erreichte. Allerdings brachte nicht einmal die Audienz ein zufriedenstellendes Ergebnis, sodass die OeMZ diesen als „Minister für Gastwirtschaftswesen und Bäderverwaltung“ beschimpfte.¹³⁵⁷ Dennoch zahlte sich die Hartnäckigkeit der Musiker_innenorganisation in dieser Angelegenheit in gewisser Weise aus: Sie bewirkte im Juni 1904 eine „Petition“ vor der Delegation des Reichsrats (also dem gemeinsamen parlamentarischen Ausschuss), auch wenn diese ebenfalls ergebnislos ausfiel.¹³⁵⁸ Denn eine zwischenzeitlich eingegangene Gegendarstellung des Sachverhalts veranlasste die Delegation, die Petition zur nochmaligen Prüfung und Bearbeitung ans Ministerium zurückzuübertragen. Diese Gegendarstellung stammte vom Obmann der „Bozen-Grieser Kurvorsteherung“, Edmund von Zallinger, der für den OeUMV überhaupt als Urheber des Konflikts galt, da er für das Engagement der Militärkapelle verantwortlich war und in der OeMZ deshalb als „Lügner, Fälscher und Ehrabschneider“ dargestellt wurde.¹³⁵⁹ Diese stellte Zallingers Handeln jedoch geschickt als ein von militärischen Interessen geleitetes dar, was ihr die Möglichkeit zu Angriffen auf die Armeespitze bot. Die OeMZ polemisierte in der Folge gegen die „Firma ‚Zallinger-Reinsperg-Pitreich‘“¹³⁶⁰ und richtete ihre Kritik damit auch auf den Kriegsminister, Heinrich von Pitreich (1841–1920). Diesem warf sie vor, „von Amtswegen“ ein „Feind des Musikerstandes“ zu sein, der „als Gönner und Schützer der Restaurateure, Kurverwaltungen, kurz aller Konzertgeber und Musikunternehmern bis zum Tingel-Tangel herab“ agiere. Und auch dem betreffenden Regimentskommandanten, „dem Herren Oberst Hugo v. Reinsperg“, warf sie vor, in den „skandalösen Handel“ verwickelt zu sein, und mit ihm einige weitere Offiziere, die mit der Musikverwaltung des Regiments in Verbindung standen. Sogar die Abgeordneten der Delegation bezichtigte die OeMZ nach dem Scheitern der parlamentarischen Petiti-

1356 Dies auf Anraten des Verbandsanwalts Karl Ornstein, der damit argumentierte, falls die Beschwerde nicht erfolgreich sei, verfüge man dafür über „ein werthvolles Material für eine eventuelle parlamentarische Behandlung“ (OeMZ, V/2, 16.1.1897, S. 8).

1357 OeMZ, XII/23, 3.6.1904, S. 109. Über Audienzen des OeUMV beim Kriegsminister – auch in anderen Angelegenheiten – berichtete die OeMZ immer wieder, so in VII/1, 1.1.1899, S. 2; XVI/13, 27.3.1908, S. 99 f.; XIX/48, 2.12.1911, S. 375 f.; XX/12, 23.3.1912, S. 91; XXI/15, 12.4.1913, S. 148 f. Im Vergleich etwa zu Deutschland war die Frequenz solcher Audienzen der Musiker_innenorganisation nicht nur um ein Vielfaches höher, sondern der OeUMV erhielt auch viel früher Gelegenheit dazu: Nach Rempe, Kunst, S. 141, wurde dem Präsidenten des deutschen Verbands erst 1914 erstmals eine Audienz im Kriegsministerium gewährt, was Rempe als Folge eines im Laufe der Jahre beobachtbaren Prestigegegewinns für Zivilmusiker interpretiert. Demzufolge müsste das Prestige von Zivilmusikern in Österreich schon früher ungleich höher gewesen sein – womöglich wurde die Erteilung ministerieller Audienzen in Österreich-Ungarn aber auch anders gehandhabt als in Deutschland.

1358 Zum Verlauf dieser Ereignisse vgl. OeMZ, XII/35, 26.8.1904, S. 165–167.

1359 OeMZ, XIII/15, 14.4.1905, S. 87.

1360 OeMZ, XIII/15, 14.4.1905, S. 87 f.

on als Verbündete dieses „Handels“ und warf ihnen vor, sie würden förmlich danach lechzen, „Militärstiefel belecken zu dürfen.“

Gleichzeitig beschritt der OeUMV auch einen zivilrechtlichen Klageweg: Über eine Ehrbeleidigungsklage gegen Zallinger strebte der Verband einen Gerichtsprozess an. Diesen verlor er zwar.¹³⁶¹ Und auch die Kurmusik in Bozen/Bolzano verblieb noch mehrere Jahre lang bei der Militärkapelle, bevor 1908 wieder eine Zivilkapelle (nämlich die Kapelle des dortigen Verbandsvereins) zum Zug kam.¹³⁶² Aber der OeUMV hatte in gewisser Weise dennoch ein Stück weit erreicht, was er angestrebt hatte: eine öffentliche Debatte über Militärkapellen, die von der OeMZ maßgeblich mitgeprägt und als Folie für eine vielgestaltige Agitation gegen Militärkapellen genutzt werden konnte. Gerichtsprozesse, so wird daran deutlich, bildeten für den Verband ein wichtiges Mittel, öffentlichkeitswirksam auf Musikeranliegen aufmerksam zu machen und „bei diesem vom Zaun gebrochenen Geplänkel unser geradezu niederschmetterndes Gefechtsmaterial auffahren und abprotzen zu können.“¹³⁶³ So erschien noch in derselben Ausgabe der OeMZ ein von Heinrich Eichborn, dem Kapellmeister der Bozener Zivilkapelle verfasstes Pamphlet gegen Militärkapellen, welches er „Zallingeriana“ nannte.¹³⁶⁴ Außerdem gab der Verband umgehend eine Broschüre „über den Fall ‚Zallinger-Reinsperg-Pitreich‘“ als „Illustration zur Militärkonkurrenz“ heraus und lancierte den Druck eines

1361 OeMZ, XIII/23, 9.6.1905, S. 141 (Hervorhebung im Original). Die beiden klagenden Verbandsfunktionäre konnten sich zwar erstinstanzlich durchsetzen, scheiterten jedoch in der Berufungsverhandlung, bei der Zallinger „in allen Punkten freigesprochen“ wurde.

1362 Die Rückkehr einer Zivilkapelle in Bozen/Bolzano dürfte in erster Linie politischem Druck zu verdanken gewesen sein – das Präsidium des OeUMV erklärte jedenfalls, den „Abgeordneten Herrn Schuhmeier, Seliger, Pacher und Grafen Stürgkh Dankschreiben abzusenden, da vornehmlich diese Herren Abgeordneten sich unserer Sache in der Militärmusikkonkurrenz auf das wärmste angenommen hatten“ (OeMZ, XVI/24, 12.6.1908, S. 200).

1363 OeMZ, XIII/2, 13.1.1905, S. 7. Auch wenn die Gegenpartei ihre Klage zurückzog, verstand es die OeMZ, dies agitatorisch umzumünzen, indem sie den Rückzug als Akt der Feigheit deklarierte. So auch in einem Fall, der zeitgleich mit der „Affaire Zallinger“ verlief. Dabei stand eine Klage des Generalmajors Hugo Hanel von Hannafeld (1847–1914; seit 1904 Kommandant der 16. Infanterie-Brigade, vgl. Wiener Zeitung, 1.4.1904, S. 1) im Raum, die dieser jedoch zurückzog, was das Verbandsorgan als einen „ministerielle[n] Befehl zum Davonlaufen“ darstellte und darin „[e]ine hübsche Vorübung für den nächsten Krieg und ein Exempel von dem sittigenden Einfluß der Musik auf den Offizierscharakter“ erkannte (OeMZ, XIII/2, 13.1.1905, S. 7 f.). Die OeMZ erklärte ihren Leser_innen zudem, dass die Staatsanwaltschaft Anklagen nur dann unterlasse, wenn sie keine Aussicht auf Verurteilung böten, während „[i]n Militärsachen“ Anklagen „überhaupt nur über Anweisung von Seite des Kriegsministeriums erhoben und – niedergeschlagen“ würden, da die „Juristen des Kriegsministeriums“ solche nur dann befürworteten, „wenn sie die Verurteilung mit Sicherheit voraussetzen“ könnten, weil mit einem Freispruch „implizite die Verurteilung des Klägers gegeben“ sei.

1364 OeMZ, 14.4.1905, S. 88. Einleitend merkte Eichborn dazu an, die Betitelung des Artikels eignete sich auch als „passende[r] Name für ein Potpourri“, das „abwechslungsreich, aber wenig erbaulich, mit der Musik im Zusammenhang stehend, aber voll Dissonanzen“ sei.

Flugblatts namens „Die Musik als Beruf“, um auf „die tristen Verhältnisse in unserem Stande“ aufmerksam zu machen.¹³⁶⁵

Überhaupt lässt sich an den im zeitlichen Umfeld der „Affäre Zallinger“ in der OeMZ erschienenen Artikeln gegen Militärkapellen eine ausgeklügelte publizistische Strategie des OeUMV erkennen. Ein mit „Technik der Schmutzkonkurrenz“ betitelter Artikel vom Februar 1906 knöpfte sich Offiziere vor, die sich „[m]it Todesverachtung [...] auf die lukrative Industrie“ stürzen würden, denn was ihnen „bei Solferino, Austerlitz und Königgrätz nicht gelingen wollte, das macht sich spielend, wenn sie Badeorte erobern, Biergärten stürmen, Tanzböden besetzen, Zirkusse unterjochen.“¹³⁶⁶ Die OeMZ kratzte an österreichischen Erinnerungsorten der militärischen Niederlage und wühlte damit gezielt in den Wunden des Offizierskorps, indem sie dieses für die Niederlagen kollektiv verantwortlich machte, während sie die Kriegsschauplätze durch die Gegenüberstellung mit musikalischen Unterhaltungsorten nicht nur trivialisierte, sondern geradezu karierte.¹³⁶⁷ Ein weiteres Mittel der OeMZ bestand darin, höchste gesamtstaatliche Repräsentanten gegeneinander auszuspielen, indem sie von diesen verfasste Bestimmungen und Befehle personalisierte. So im Artikel „Der Kriegsminister gegen den Kaiser“, wo sie eine Verordnung des ersteren einem kaiserlichen Befehlsschreiben gegenüberstellte und darin einen „Gesetzesbruch“ erkannte, da ja „der Kaiser [...] nicht abgesetzt“ worden sei, weshalb dessen Befehl auch „durch keine Ministerialverordnung abgeschafft“ werden könne.¹³⁶⁸ Überhaupt bildete die Infragestellung der Rechtmäßigkeit von Handlungs- und Entscheidungsweisen der Kriegs- und Landesverteidigungsminister (und davon ausgehend die Infragestellung von Österreichs Rechtsstaatlichkeit als solcher) eine Konstante in der Militärkritik der Musiker_innenorganisation,¹³⁶⁹ was von Armeean-

¹³⁶⁵ OeMZ, XIII/17, 28.4.1905, S. 101.

¹³⁶⁶ OeMZ, XIV/5, 2.2.1906, S. 26.

¹³⁶⁷ Diese geschichtspolitisch orientierte Provokation dürfte umso schärfer gewirkt haben, als die OeMZ nicht nur Militärs, sondern ebenso „Regimentskanzleien und Ministerialbureaus“ in die Verantwortung für den von Militärkapellen betriebenen „Musikindustrialismus“ einbezog. Der Redakteur der OeMZ griff diese Polemik in einem Redebeitrag vor den Delegierten später nochmals auf. Ausgehend von der Feststellung, dass „unsere Armee eine wirkliche Heeresmusik überhaupt nicht mehr besitzt“, da diese „ihres militärischen Wertes“ fast vollständig „verlustig gegangen“ sei, forderte er (mit ironischem Unterton), es liege nun an den Musikern, „den Kampf um die Würde des Heeres und um die Ehre des Offizierskorps aufzunehmen“, um „die Wehrkraft rein zu erhalten, das Offizierskorps vor Anfechtungen und vor dem Sündenfall zu bewahren“ (OeMZ, XV/16, 19.4.1907, S. 131).

¹³⁶⁸ OeMZ, XIV/6, 9.2.1906, S. 35. Einen Aufruf zur Beseitigung solcher verordnungsmäßigen Inkongruenzen erließ die OeMZ auch schon früher, vgl. etwa den unter der Rubrik „Die geschäftliche Tätigkeit der Militärkapellen“ erschienenen Artikel „Wieder eine ergebene Bitte an das Kriegsministerium, die kaiserlichen Befehle zu beachten“ in XI/49, 4.12.1903, S. 225. Ähnlich auch OeMZ, XII/25, 17.6.1904, S. 118 f.

¹³⁶⁹ Vgl. etwa OeMZ, IV/23, 1.12.1896, S. 123; XI/41, 9.10.1903, S. 185 f. Indem im Verbandsorgan einige Jahre später – mit Blick auf Pitreichs Nachfolger als Kriegsminister, Franz Xaver von Schönaich (1844–1916) – festgehalten wurde, direkt dürfe ja nicht ausgesprochen werden, „daß wir angelogen

gehörigen ihrerseits mit Schimpftiraden gegen den OeUMV quittiert wurde.¹³⁷⁰ Das Präsidium sah sich deshalb wiederholt dazu veranlasst, seinen Mitgliedern gegenüber einzugestehen, dass das Ausmaß des staatlichen Gegendrucks beträchtlich sei. Eine entsprechende Analyse der Reaktionen staatlich-militärischer Behörden müsste erst noch ausgearbeitet werden,¹³⁷¹ doch einige besonders prägnante sind auch über das Verbandsorgan OeMZ überliefert.¹³⁷²

worden sind“, denn „[d]as wäre strafbar“, ließ sich der Vorwurf an den Minister gewissermaßen verdoppeln: Dieser hintertrieb nach Auffassung des OeUMV mittels verschiedener Ausnahmeregelungen seinen eigenen Erlass, welchem gemäß Militärkapellen einerseits „das Spielen in Theatern untersagt“, andererseits aber auch „die Besorgung von Kurmusiken“ sowie „die Unterteilung in Abteilungen zu je drei bis vier Mann (sogenannte Schrammelquartette, Zigeunerkapellen etc.)“ verboten werden sollte. Die Attacken auf Schönaich bildeten einen weiteren Höhepunkt im Konflikt zwischen OeUMV und Kriegsministerium; die OeMZ widmete ihnen eine mehrteilige Artikelserie („Schönaichs Wortbruch“, OeMZ, XVI/31, 31.7.1908, S. 249; XVI/34, 21.8.1908, S. 269; XVII/35, 28.8.1909, S. 250 f.). Zudem wurden die Kriegs- und Landesverteidigungsminister immer wieder der Lüge bezichtigt, vgl. etwa OeMZ, VII/4, 16.2.1899, S. 24 f.; XI/22, 29.5.1903, S. 101.

1370 Vgl. etwa eine Einsendung aus Königgrätz vom 4. April 1903, wonach ein Oberstleutnant Karl Bayer „[d]ie nicht bestellte Broschüre ‚Ein Notschrei der Zivilmusiker über die gewerbliche Tätigkeit der k. u. k. Regimentsmusiken‘ mit dem Bemerken“ retourniere, „daß das Bataillons-Kommando für eine derartige Schundliteratur absolut kein Verständnis besitzt“ (OeMZ, XI/26, 26.6.1903, S. 122).

1371 Neben Archivrecherchen böte sich hierzu auch eine detaillierte Durchsicht der „Militär-Zeitung“ und der „Deutschen Militär-Musiker-Zeitung“ an.

1372 1902 etwa ging das Präsidium davon aus, dass Statuten für Wohlfahrtseinrichtungen wie Sterbekassen „gewiss abgewiesen werden“, da sowohl der Verband als auch die Verbandsvereine „im steten Kampf gegen einen Theil der Armee“ stünden (OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. IV). Und mit Blick auf eine 1903 geplante „Aktion betreffs Verschiebung der Waffenübungen von Musikern“ zögerte das Präsidium, da es zu diesem Zweck mit dem Kriegsministerium, „gegen das wir oft in so scharfer Weise vorgehen“, in Kontakt zu treten hätte, wodurch der OeUMV „zugleich als Bittender und als Drohender“ auftreten müsste (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II). Doch auch einzelne Verbandsfunktionäre liefen Gefahr, angeklagt zu werden, wenn sie sich öffentlich allzu kritisch gegen die außerdienstliche Tätigkeit von Militärkapellen äußerten. Vgl. dazu etwa das in OeMZ, IX/16, 12.4.1901, S. 63 f., publizierte Gerichtsurteil im Prozess zwischen der Grazer Staatsanwaltschaft und dem stellvertretenden Obmann des „Grazer Musikerbunds“, Franz Lehrer, welcher allerdings freigesprochen wurde. Anders erging es knapp zehn Jahre später dem Redakteur der OeMZ, Karl Maria Haslbrunner: Er wurde „wegen einiger, ‚Teile der Armee dem öffentlichen Spotte preisgebender‘, seinerzeit konfiszierter Zeitungsartikel“ zur „Zahlung einer Geldstrafe von hundertfünfzig Kronen beziehungsweise 15 Tagen Arrest verurteilt“, da die OeMZ nicht nur in den konfiszierten Artikeln, „sondern fast unausgesetzt sich einer derartig provokanten Schreibweise bezüglich der Militärmusikerverhältnisse befleißige, daß die Staatsanwaltschaft bereits des öfteren Gelegenheit gehabt hätte, einzuschreiten“, so der Staatsanwalt, wie ihn die OeMZ, XVIII/44, 29.10.1910, S. 331 zitierte.

Kooperationen zwischen Zivil- und Militärmusikern

Obschon innerhalb der Musiker_innenorganisation eine konfrontative bis ablehnende Haltung gegenüber der außerdienstlichen Tätigkeit von Militärkapellen dominierte, wurden aus den eigenen Reihen auch immer wieder Stimmen laut, die dem zuwiderliefen und sich der im OeUMV vorherrschenden Sichtweise mitunter ausdrücklich entgegenstellten (woran sich beiläufig auch interessante Unterschiede lokaler Musikpraktiken beobachten lassen). So beschwerte sich 1902 etwa ein Delegierter aus Olmütz/Olomouc beim Präsidium über eine Intervention des Präsidiums gegen die Verwendung von Militärmusikern im dortigen Theaterorchester. Er begründete seine Beschwerde damit, dass es sich bei der „Garnisonsstadt Olmütz“ um „ganz eigenartige Verhältnisse“ handle, die es erforderten, sich militärische Konkurrenz gefallen zu lassen, weil sich der Verbandsverein sonst „mit der militärfreundlichen Bevölkerung“ verfeinden würde.¹³⁷³ Dieser Sichtweise schloss sich auch ein Musiker aus Bielitz-Biala/Bílsko-Bělá/Bielsko-Biała an, der davor warnte, damit „Zustände wie in Teschen“ herbeizuführen: „Wenn sie sich auf den Standpunkt stellen, nicht mit Soldaten zu spielen, so würde die Stadtcapelle aufgelöst und Soldaten würden auch im Theater spielen, wie es in Teschen geschehen ist.“¹³⁷⁴ Auf einen Ausgleich mit Militärkapellen hatte einige Zeit davor auch schon der Salzburger Verein gedrängt, indem er 1900 im Zusammenhang mit der Einführung einer einheitlichen Tarifgestaltung gefordert hatte, ein den „localen Verhältnissen angepaßter Tarif für alle vorkommenden musikalischen Dienstleistungen“ solle auch mit den lokalen Militärkapellen abgesprochen werden. An der harschen Reaktion darauf lässt sich zwar die vorherrschende Position der Delegierten überdeutlich ablesen.¹³⁷⁵ Dennoch drängt sich aufgrund der Existenz gegenläufiger Auffassungen in dieser Frage, auch wenn sie nur von einer Minderheit vertreten worden sein mochten, eine differenziertere Betrachtungsweise auf, an der deutlich wird, dass konfrontatives und kooperatives Agieren gegenüber den gemeinhin als „unersättliche Brotfeinde“¹³⁷⁶ stilisierten Hauptkonkurrenten gelegentlich näher zusammen lag, als es den Hauptfunktionären der Musiker_innenorganisation lieb sein konnte. Doch sogar diese zeigten sich in Ausnahmefällen kompromissbereit, denn paradoxerweise erfüllten Militärmusi-

1373 OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. XII.

1374 OeMZ, X/28, 11.7.1902, S. XII.

1375 Eine Übereinkunft mit Militärkapellen, so die vorherrschende Auffassung, würde einer Anerkennung derselben durch den OeUMV gleichkommen, doch müsse es vielmehr darum gehen, „die gänzliche Einstellung der gewerblichen Thätigkeit derselben“ zu fordern, weshalb jede „Pactirung mit den Militärkapellen“ ausgeschlossen werden müsse. Die Abstimmung darüber ergab ein an Deutlichkeit schwer zu übertreffendes Ergebnis: Eine Koordination mit Militärkapellen für die Festlegung lokaler Tarife wurde mit 25:1 Stimmen abgelehnt (OeMZ, VIII/22, 7.9.1900, S. XXII).

1376 OeMZ, XVII/45, 6.11.1909, S. 311.

ker für Zivilmusiker_innen in bestimmten Situationen und Konstellationen auch eine erwerbssichernde Funktion.¹³⁷⁷

Hohe Beliebtheit der Militärkapellen als Herausforderung für den Verband

Bei den vom OeUMV akzeptierten Kooperationen zwischen Zivil- und Militärmusikern handelte es sich um seltene Ausnahmen. Die Zurückdrängung der außerdienstlichen Tätigkeiten von Militärkapellen blieb dauerhaft erklärtes Hauptziel der Musiker_innenorganisation. Doch nicht nur staatliche Stellen standen dessen Erreichung entgegen, sondern ebenso namhafte Interessensgruppen aus Wirtschaft und Gesellschaft. Besonders laut beklagten die Funktionäre des OeUMV kritische Positionsbezüge der (Tages-)Presse. Schon 1899 erklärte das Präsidium bei einer Delegiertenversammlung, „der größte Theil der Presse“ stehe den Maßnahmen des OeUMV gegen die Militärkapellen „ablehnend, theilweise auch feindlich gegenüber.“¹³⁷⁸ Zunächst ortete die OeMZ vor allem bei der „Wiener bürgerlichen Presse“ eine negative Einstellung gegenüber „Civilmusikern“.¹³⁷⁹ Doch bald richtete sich derselbe Vorwurf auch gegen Zeitungen außerhalb Wiens. Tatsächlich überzog etwa das „Salzburger Volksblatt“ die OeMZ mit Kritik, nachdem diese gegen „Salzburger Militär-Symphoniekonzerte“ protestiert hatte – der „Musikerkrieg“ sei nun „auch in der Provinz entbrannt“,¹³⁸⁰ konstatierte das Blatt 1904 (was von der OeMZ nicht unerwidert blieb).¹³⁸¹ In der Regel handelte es sich bei Auseinandersetzungen zwischen der Verbands- und der Tagespresse um punktuelle, zeitlich beschränkte Konflikte. Doch mit einigen Blättern pflegte die OeMZ auch Dauerfehden, allen voran mit dem „Fremden-Blatt“, das sie als „Geschäftsblatt für den Militärmusikhandel“ verhöhnte.¹³⁸² Auf die Berichterstattung über Militärkapellen in

1377 Als der Innsbrucker Verbandsverein 1899 beim Präsidium darum bat, „ausnahmsweise bei einem Concerte Militärmusiker mitwirken zu lassen, da die fehlenden Stimmen durch Civilmusiker nicht zu besetzen seien“ und „die ganze Existenz der Berufsmusiker Innsbrucks daran hänge“ (OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. IV), erteilte das Präsidium zwar keine offizielle Erlaubnis, erstattete aber auch keine Anzeige, da „die Existenz des Verbandsvereines und vieler Musiker“ davon betroffen gewesen sei (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI). Und auch den Militärmusikern „des jeweiligen Regiments in Salzburg“, die zugleich Schüler des „Mozarteums“ waren, gestattete das OeUMV-Präsidium offiziell, „bei Mozarteum-Concerten in Uniform“ mitzuwirken (OeMZ, VIII/12, 16.6.1900, S. VI).

1378 OeMZ, VII/10, 16.5.1899, S. 69.

1379 Explizit nannte die OeMZ, VII/4, 16.2.1899, S. 24, das „Neue Wiener Journal“ als Repräsentantin der in der Kritik stehenden „bürgerlichen Presse“.

1380 Zit. nach OeMZ, XII/5, 29.1.1904, S. 19 f.

1381 Die von der OeMZ geübte Kritik betraf außer dem „Salzburger Volksblatt“ auch die „Linzer Tagespost“ (OeMZ, XII/5, 29.1.1904, S. 19 f.).

1382 OeMZ, XXII/30, 25.7.1914, S. 242. Das Spannungsverhältnis zwischen OeMZ und „Fremden-Blatt“ hielt den gesamten hier diskutierten Untersuchungszeitraum hindurch an und reicht sogar vor die Zeit der Verbandsgründung zurück. Dies äußerte sich etwa in der Kritik der OeMZ, dass das „Fremdenblatt am 8. d. M. seinen Lesern“ die „frohe Botschaft“ vermeldet habe, dass die Regimentskapellen wieder

der Tagespresse reagierte die OeMZ aber überhaupt empfindlich. So kam es wiederholt vor, dass sie auch Zeitungen, die den Anliegen des OeUMV an sich wohlwollend gegenüberstanden, augenblicklich rügte, wenn diese auch nur über die Schlichtung eines Konflikts zwischen Zivil- und Militärmusikern berichteten, ohne dabei eine Zurückdrängung der Regimentskapellen aus dem öffentlich-zivilen Musikleben zu fordern – sogar die „Arbeiter-Zeitung“, mit der OeMZ seit jeher eng verbunden, war gelegentlich davon betroffen.¹³⁸³

Eine stichhaltige Analyse der Pressestimmen zum konfliktreichen Verhältnis zwischen Zivil- und Militärmusikern wäre erst noch zu leisten, doch im Überblick zeigt sich eine verhältnismäßig ausgewogene Berichterstattung. Sogar die als dynastietreu bekannte und stets für eine starke Zentralmacht eintretende „Reichspost“¹³⁸⁴ verwies noch 1899, und damit im selben Jahr, in welchem die Delegierten wegen Positionierungen in der Militärkapellenfrage über die „Wiener bürgerliche Presse“ hergezogen waren, auf den für Zivilmusiker notwendigen „Kampf aus Existenzrücksichten“, den die Musikerorganisation führe, auch wenn der Konflikt zwischen ihr und den Militärkapellen „auf beiden Seiten eine Berechtigung“ besitze.¹³⁸⁵ Dieser mit „Die Civil- und Militär-Musikcapellen in Wien“ betitelte Artikel ist aber auch in einer anderen Hinsicht aufschlussreich: Er brachte eine weitere Akteursgruppe ins Spiel, die im Konflikt zwischen Zivil- und Militärkapellen eine wichtige Rolle spielte: Gastwirte und „Restaurateure“. Und der Artikel präsentierte außerdem eine vergleichende Bewertung musikalischer Qualitäten der beiden Ensembles. Zu diesem Zweck hatte der Autor des Artikels, Fritz Gaigg von Bergheim¹³⁸⁶, bei den „größeren Wirthe[n]“ Wiens nachgefragt, wie sie die Attraktivität und spieltechnischen Fähigkeiten von Militärkapellen im Vergleich zu Zivilensembles bewerteten (was einen auch musikhistorisch

spielten (OeMZ, III/6, 16.3.1895, S. 26). Das anhaltende Spannungsverhältnis dürfte auch dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass die Zeitung zwischen 1847 und 1919 die Beilage „Militärische Presse“ und von 1904 bis 1919 außerdem „Die Vedette“ beinhaltete (vgl. die editorischen Angaben zum „Fremden-Blatt“ in ANNO, online http://anno.onb.ac.at/info/fdb_info.htm [zuletzt gesehen 30.1.2020] sowie Kurt Paupié, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. Bd. I: Wien, Wien 1960, S. 123). Zudem verfolgte das „Fremden-Blatt“ einen allgemein regierungsfreundlichen Kurs (vgl. Paupié, Handbuch, S. 123 f.), was schon anlässlich des „Ersten oesterreichischen Musikertages“ im April 1895, also wenige Monate vor der Verbandsgründung, nicht nur die OeMZ, sondern auch die „Arbeiter-Zeitung“ auf den Plan gerufen hatte, die dem „officiöse[n] Fremdenblatt“ vorwarf, für Militärkapellen Partei zu ergreifen (Arbeiter-Zeitung, zit. nach OeMZ, III/11, 1.6.1895, S. 56).

1383 Vgl. etwa OeMZ, IX/7, 15.2.1901, S. 28.

1384 Für die politische Positionierung der „Reichspost“ vgl. Petronilla Ehrenpreis, Die „reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. VIII/2: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung, Wien 2006, S. 1715–1818, hier S. 1789.

1385 Reichspost, 6.9.1899, S. 1.

1386 Zu Gaigg von Bergheims Tätigkeit als Musikkritiker vgl. Sandra MacColl, Music Criticism in Vienna, 1896–1897. Critically moving forms, Oxford/New York 1996, S. 20.

relevanten zeitgenössischen Kommentar zur damaligen Unterhaltungsmusikpraxis darstellt). Das Ergebnis der Umfrage fiel für letztere ernüchternd aus. Allein schon was die musikalische Qualität betraf, erhielten die Militärkapellen durchwegs bessere Bewertungen. Im Vergleich mit Zivilkapellen wurden sie von den Wirten als „besser, exacter“ spielend beschrieben. Auch wiesen die Wirte darauf hin, dass Militärkapellen bei der Programmauswahl „sorgfältiger“ vorgehen und über ein „reichhaltiger[es]“ Repertoire als Zivilkapellen verfügten, auch was die Zugaben betreffe: „[U]nsere vielen feschen Militärmärsche“, die im Anschluss an das offizielle Programm von Militärkapellen stets gespielt würden, fänden „immer begeisterte Aufnahme.“ Demgegenüber hätten die „kleinen Civil- und sogenannten ‚Harmoniecapellen‘ (mit Clavier, Harmonium, Schlagwerk, einigen Streichern und Bläsern)“ ihr Programm „außer einigen ‚Schlagern‘“ bald „abgespielt“. Militärkapellen wurden von den Gastwirten „in ihrem Kommen und Gehen“ zudem als disziplinierter und pünktlicher beschrieben. Und die Wirte begrüßten es, dass man ihnen „bei ungünstiger Witterung“ leichter absagen konnte, was bei „Civilcapellen – besonders wenn dieselben aus Berufsmusikern bestehen“ stets „Mißhelligkeiten“ hervorriefe. Doch der Autor des Artikels unterließ es auch nicht, darauf hinzuweisen, dass Militärkapellen für die Wirte auch schlichtweg kostengünstiger seien. Und er fügte interessanterweise hinzu, dass sich Zivilesembles im Unterschied zu Militärkapellen kaum je mit dem „Absammeln“ des Honorars zufriedengäben (vgl. auch Kap. 6). Dies bedeute für die Wirte, „ein Entrée [sic]“ zu verlangen, was sich jedoch negativ auf die Besuchszahlen auswirke: „Der Wiener ist nun einmal so: Er zahlt nicht gern ein höheres Entrée, er zahlt überhaupt in den Sommerlocalen gar kein Entrée gerne“. Die Wirte seien deshalb dazu gezwungen, „ihre Auslagen für die Musiken durch Erhöhung der Preise ihrer Speisen und Getränke hereinzubringen“, was sich für das Publikum zwar letztlich auf dieselben Kosten belaufe, doch „der Wiener“ meide eben „gerne die Locale mit vorgeschriebenem Entrée“. Aus all diesen Gründen würden „die Militärcapellen von den Restaurateuren mehr gesucht und darum nehmen diese auch den guten und vorzüglichen Civilcapellen das Brot weg.“¹³⁸⁷

Die Beliebtheit von Militärkapellen bei Wirten lässt sich aber auch daran ablesen, dass diese gegen Erlässe der Armeeführung protestierten, wenn immer diese Einschränkungen der außerdienstlichen Tätigkeit der Militärmusiker verfügten: Nachdem der Kriegsminister 1899 angeordnet hatte, dass eine Teilung der Militärkapellen in mehr als zwei Abteilungen nicht mehr zulässig sei, legten Restaurateure dagegen Protest ein.¹³⁸⁸ Damit aber riefen sie auch den OeUMV und die OeMZ – und mit ihnen die „Arbeiter-Zeitung“¹³⁸⁹ – auf den Plan: Gegen die Forderung der Wirte an den Kriegsminister, wonach die Verordnung zurückzunehmen sei, organisierte die Musiker_innenorganisa-

1387 Reichspost, 6.9.1899, S. 1.

1388 Vgl. Reichspost, 6.9.1899, S. 1.

1389 Vgl. etwa Arbeiter-Zeitung, 18.2.1899, S. 7.

tion mit Unterstützung von Vertretern der Arbeiter_innenbewegung eine (offenbar gut besuchte) Protestkundgebung¹³⁹⁰ und veröffentlichte in der OeMZ zudem Protestnoten gegen das Memorandum der Wirte, die nicht nur an diese selbst, sondern ebenso an den Wiener Corpskommandanten und an den Kriegsminister gerichtet waren. Die OeMZ publizierte aber auch das Memorandum selbst, um den „Collegen in der Provinz“ aufzuzeigen, „zu welchen unehrlichen Mitteln, zu welchen Verdrehungen und Lügen die Wiener Wirthe greifen, weil ihr Profit bedroht wird.“¹³⁹¹ Am Memorandum wird aber noch etwas anderes ersichtlich: Die Wirte inszenierten sich darin als Promotoren des (Gesamt-)Staats. Sie erklärten, dass sie, indem sie Militärkapellen engagierten, als Vermittler des „künstlerischen und zugleich volksthümlichen Contact[s]“ zwischen Bevölkerung und Militär agierten, während eine Einschränkung der Tätigkeit von Militärkapellen zur Beseitigung eines „namhafte[n] Factor[s] für anständige Unterhaltung und zugleich zur Erhaltung und Hebung von Patriotismus“ führen müsse. Angesichts der neuen Verordnung sei es in Zukunft aber auch für „Fremde“ nicht mehr möglich, „sich den Genuß der Anhörung der weltberühmten Leistungen unserer k. u. k. Militärcapellen zugänglich zu machen.“¹³⁹²

Daran wird deutlich, dass der OeUMV bei der Bekämpfung der Militärkapellen nicht nur diese selbst, Teile der Presse und die Mehrzahl der Restaurateure gegen sich hatte, sondern vielfach wohl auch das musikalische Publikum. Dass das Spiel von Militärkapellen bei vielen Besucher_innen von Restaurationsbetrieben seit jeher äußerst beliebt gewesen sein muss, lässt sich etwa an einer Debatte im Reichsratsausschuss von 1868 ablesen. Konfrontiert mit einer Musiker-Petition, attestierte er dieser zwar, die Beschwerde sei „keine unbegründete“. Doch zugleich wies er nachdrücklich darauf hin, dass dem

1390 Bei dieser Kundgebung war auch der sozialdemokratische Politiker Franz Schuhmeier (1864–1913) zugegen, der kurze Zeit später (gemeinsam mit Jakob Reumann) als erster sozialdemokratischer Abgeordneter in den Wiener Gemeinderat einzog und 1901 zum Reichsratsabgeordneten gewählt wurde, vgl. Wolfgang Maderthaner, Schuhmeier, Franz (1864–1913). Politiker und Journalist, in: ÖBL 1815–1950, Bd. 11 (Lfg. 53, 1998), S. 311 f., online http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schuhmeier_Franz_1864_1913.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 31.1.2020).

1391 So in OeMZ, VII/4, 16.2.1899, S. 23 f. Die Zeitung unterließ es nicht, die Unterzeichner des Memorandums namentlich aufzuführen: Neben dem „Obmann des „Wiener ‚Vergnügungs-Etablissementsbesitzer-Vereins‘ Herrn Josef Schneider („Goldenes Kreuz“) und dessen Stellvertreter, de[m] Vorsteher der Gastwirthengenossenschaft, Herrn W[enzel] Kuhn („Goldene Rose“), waren dies „die Herren Karl Wimberger jun. (Westbahnhof), Karl Stahlener, Rudolf Schneider (Zweites Café) und Gemeinderath Georg Niebauer (Augarten).“

1392 OeMZ, VII/4, 16.2.1899, S. 24. Mit dem Widerstand der Wirte war stets zu rechnen. Schon anlässlich des „Ersten oesterreichischen Musikertages“ vom April 1895 hatte sich ein Wiener Delegierter (Heinrich Kosnapfl) an die Tatenlosigkeit eines früheren Kriegsministers (Ferdinand von Bauer, 1825–1893) erinnert, die dieser damit begründet habe, dass „die Militärmusiken [...] beim Publikum beliebt“ seien, und im Falle einer Einschränkung der Aktivitäten der Militärkapellen hätte er „am nächsten Tage das Zimmer voll von Restaurateuren“, welche „um Zurücknahme der Verordnung“ bitten würden (Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5).

„Publicum“ durch eine „Einschränkung der Productionen der Militär-Capellen [...] eine beliebte Unterhaltung entzogen“ würde. Der Ausschuss schlug deshalb vor, statt einer Einschränkung eine Besteuerung solcher Auftritte zu erheben, womit er die Petition dem Handelsministerium übertrug.¹³⁹³

Doch nicht nur Politiker, Wirte und (Musik-)Publizisten¹³⁹⁴ waren sich der Affinität eines breiteren Publikums zu Militärkapellen bewusst. Auch die Funktionäre der Musiker_innenorganisation selbst wussten darüber Bescheid. Schon anlässlich des „Musikertags“ vom April 1895 erklärte der Wiener Delegierte Heinrich Kosnapfl, in der Frage der Militärkapellen sei „das gesammte Publikum und die öffentliche Meinung gegen uns“.¹³⁹⁵ Der „Musikertag“ drängte folglich darauf, das „musikalische Publikum“ „auf unsere Seite zu bringen“.¹³⁹⁶ Dieses müsse nämlich „endlich einmal die Wahrheit erfahren und darüber aufgeklärt werden“, dass „unsere Bewegung keine ungesetzliche ist und wir uns im Rechte befinden“, weshalb „im Wege von Flugschriften“ eine Verbesserung des Ansehens von Zivilmusikern erreicht werden solle.¹³⁹⁷ Und auch der hier schon öfters in Erscheinung getretene militarismuskritische Kapellmeister Hermann Eichborn sah „[d]ie Österreicher unübertroffen darin [...] ein solches Spaßpublikum zu bilden“, welches sich von Militärkapellen eben bestens unterhalten lasse.¹³⁹⁸ Im Zuge der Bekämpfung der Militärkapellen versuchte der OeUMV deshalb zugleich, beim Publikum einen Meinungsumschwung herbeizuführen. Aufklärende „Flugschriften“ sollten dabei mithelfen, dieses „auf unsere Seite zu bringen.“¹³⁹⁹ Ergänzend dazu tätigten die Verbandsorgane auch immer wieder Interventionen bei lokalen Konzertorganisatoren

1393 Neue Freie Presse (Abendblatt), 18.3.1868 [S. 2].

1394 Nach Hanslick war das österreichische Militär „[a]uf Flügeln der Harmoniemusik [...] in die Herzen ganzer Bevölkerungen eingezogen“. Eduard Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, in: Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868, Wien 1897, S. 49–57, hier S. 49.

1395 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5. Ein Seitenhieb Kosnapfls gegen das Publikum liefert ganz nebenbei auch eine Spur zu dessen potentieller Zusammensetzung: „[D]ie große Masse des Publicums“ bestehe aus Gewerbsleuten, doch deren Affinität zum Militärischen sei ihm unerklärlich, denn offenbar würden sie nicht bedenken, dass der Militarismus „morgen vielleicht einmal Stiefel und Hosen machen könne (Große Heiterkeit)“, Neue Freie Presse, 13.4.1895, S. 6.

1396 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5.

1397 OeMZ, III/10, 16.5.1895, S. 51.

1398 Eichborn, Militarismus, S. 118.

1399 Arbeiter-Zeitung, 13.4.1895, S. 5.

(darunter Vereinen¹⁴⁰⁰ und Stadtverwaltungen¹⁴⁰¹), Engagements von Militärkapellen doch tunlichst unterlassen zu wollen. Allerdings dürfte es auch den Verbandsfunktionalen klar gewesen sein, dass ihre Ziele mit solchen punktuellen Maßnahmen nicht zu erreichen waren: Die Militärkapellen waren beim Publikum schlicht zu populär. Dies lässt sich nicht zuletzt auch daran zeigen, dass Komponisten sogar dazu übergingen, den herrschenden Konflikt zwischen Zivil- und Militärkapellen in Musik umzumünzen. So schrieb Johann Schrammel 1887 einen Marsch „Civil und Militair“ und Carl Michael Ziehrer veröffentlichte 1871 eine Polka schnell sowie 1897 einen Walzer, die beide den Titel „Civil und Militär“ trugen.¹⁴⁰²

Angesichts der hohen Popularität von Militärkapellen benötigte der OeUMV umso verlässlichere Kooperationspartner, die mithelfen sollten, Militärensembles aus dem Musikbetrieb hinauszudrängen und das Publikum – in den Worten eines Gastredners bei der Delegiertenversammlung des OeUMV von 1909 – von dessen „Wahn“ zu befreien, dass „die Musik in blauen Hosen gemacht eine bessere sei, als die von Zivilmusikern vorgeführte.“¹⁴⁰³ Der Gastredner zählte zur Gruppe dieser potentiellen Kooperationspartner – und zwar zur einflussreichsten, die der Musiker_innenorganisation bei den Bestrebungen zur Zurückdrängung von Militärkapellen zur Verfügung stand: Rudolf Lössl (1872–1915) war Mitglied des Reichsrats und gehörte zu jenen Abgeordneten, die sich besonders pointiert als Interessensvertreter der Zivilmusiker_innen im Parlament hervortaten.¹⁴⁰⁴

1400 Gerade in kleineren Städten kam den Vereinen häufig eine wichtige Rolle für das Musik- und Theaterleben zu, wobei die jeweiligen Verbandsvereine durchaus auch in Eigenregie zu verhindern suchten, dass diese auf das Mitwirken von Militärkapellen zurückgriffen. Im Tätigkeitsbericht aus Saaz von 1909 etwa wird dies deutlich: Der dortige Verbandsverein intervenierte beim „Ersten deutschen Radfahrerverein“ gegen die Beschäftigung von Militärkapellen bei dessen Veranstaltungen – allerdings erfolglos. OeMZ, XVII/38, 18.9.1909, S. XXVIII.

1401 So etwa 1909 jene von Czernowitz, OeMZ, XVII/15, 9.4.1909, S. 112.

1402 Walter Deutsch, Die Kompositionen der Brüder Johann und Josef Schrammel, Bd. 1: Die Märsche, Weitra 2020, S. 82 f. Für den Hinweis auf die Existenz dieser Werke und den Band von Walter Deutsch bedanke ich mich bei Christian Glanz.

1403 OeMZ, XVII/17, 24.4.1909, S. 128.

1404 Lössl war seit 1907 Reichsratsabgeordneter und zum Zeitpunkt der Delegiertenversammlung des OeUMV 1909 Mitglied im Parlamentsklub des „Nationalverbandes der deutschfreiheitlichen Abgeordneten“, vgl. den biographischen Eintrag zu Lössl in der Datenbank „ParlamentarInnen ab 1848/Parlamentarier 1848–1918“, <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Lossl.shtml> (zuletzt gesehen 3.2.2020).

7.3 Die Musiker im Reichsrat: Bündnisse mit monarchiekritischen Gruppen der politischen Ränder als Schrittmacher der Politisierung von Verband und Zivilmusikern?

Was die Delegiertenversammlungen auf Reichsebene, waren Musiker_innenversammlungen auf lokaler Stufe: Diskussions- und Beschlussforen, bei denen die organisierten Musiker_innen Manifeste verabschiedeten, Petitionen lancierten und sehr oft auch den Austausch mit Politikern pflegten, die zu den Versammlungen eingeladen waren. Die Interessen von Zivilmusikern rückten damit ins (partei-)politische Blickfeld, und dies strebten die Vereins- und Verbandsfunktionäre auch ganz bewusst an. Schon 1895, noch vor der Verbandsgründung, erklärte Josef Scheu anlässlich des „Ersten oesterreichischen Musikertags“, man könne als Musikerorganisation „nicht umhin [...], zu verschiedenen zeitbewegenden Fragen Stellung zu nehmen“. Die „Militärmusikfrage“ hob er dabei besonders hervor,¹⁴⁰⁵ und mit ihr beschäftigten sich zusehends auch Politiker. An einem Bericht über eine 1902 in Wien abgehaltene „Freie Musikerversammlung“ etwa lässt sich exemplarisch veranschaulichen, wie politische und musikalische Interessensvertreter miteinander interagierten.¹⁴⁰⁶ Am Beginn der Versammlung standen zwei Referate von Verbandsfunktionären¹⁴⁰⁷, auf die eine lebhafte Debatte folgte, bei der Musiker mit Politikern über Strategien im Umgang mit Militärkapellen diskutierten. Ein OeUMV-Funktionär bezeichnete eben dies als Hauptzweck der „maßenhaft besuchte[n]“ Versammlung: Man wolle „die Volksvertreter auf unsere Beschwerden aufmerksam [...] machen.“¹⁴⁰⁸ Gänzlich unter sich war man jedoch nicht. Auch die Behörden beschickten die Versammlung mit einem „Regierungsvertreter“, der seine Kontrollfunktion wahrnahm, indem er damit drohte, die „Versammlung unbedingt auf[zulösen“, wenn das (offenbar häufig gefallene) Wort „Schmutzkonzurrenz“ weiterhin benutzt werde.¹⁴⁰⁹ Dem Aufeinandertreffen von Musikern und Politikern maßen die Behörden offensichtlich politische Brisanz bei. Der Einladung des OeUMV waren zwar keineswegs alle Politiker gefolgt, aber dennoch repräsentierten die anwesenden Reichsratsabgeordneten ein breites politisches Spektrum.¹⁴¹⁰ Neben dem Sozialisten Franz Schuhmeier (1864–1913) war auch Franz Schreiter (1861–1935) zugegen, wel-

1405 OeMZ, III/9, 1.5.1895, S. 44.

1406 OeMZ, X/21, 23.5.1902, S. 85 ff. sowie X/22, 30.5.1902, S. 89 ff.

1407 OeMZ-Redakteur Heinrich Geisler sprach über die „Concurrenz der Militärkapellen“, OeUMV-Präsident Franz Frank über die „sociale Stellung der Musiker in den Theatern“.

1408 OeMZ, X/21, 23.5.1902, S. 87.

1409 OeMZ, X/22, 30.5.1902, S. 90.

1410 Neben den genannten Politikern, von denen Wortmeldungen überliefert sind, waren außerdem der Reichsratsabgeordnete Hans Winter (1850–1937; Klub: Verband der Deutschen Volkspartei) sowie zwei Wiener Gemeinderäte und der Sekretär des österreichischen Bühnenvereins, Alfons Bolz-Feigl (1870–1928), anwesend.

cher bis 1902 Schönerers „Alldeutschen“ angehörte und sich danach Karl Hermann Wolf und dessen „Freialldeutschen“ bzw. der „Deutsch-Radikalen Partei“ zuwenden sollte.¹⁴¹¹ Außerdem war der fraktionslose Julius Ofner (1845–1924) anwesend, der sich im Parlament schwerpunkthaft mit sozialpolitischen Agenden beschäftigte,¹⁴¹² ebenso wie Konstantin Noske (1848–1920), der dem Klub der Deutschen Fortschrittspartei angehörte.¹⁴¹³ Mitglied desselben Klubs war auch der ebenfalls anwesende Deutschböhme Anton Pergelt (1853–1910),¹⁴¹⁴ welcher im Zuge der Debatten um Badenische Sprachenverordnungen zu einem Vertreter eines dezidiert deutschnationalen Kurses geworden war.¹⁴¹⁵

Die einzelnen Positionen der anwesenden Politiker wichen mitunter durchaus voneinander ab. So hieß Pergelt öffentliche Auftritte der Militärkapellen als Mitglied der Delegation grundsätzlich gut, verwies aber (unter dem Beifall der Musiker) in sachlicher Manier auf das Problem der inexistenten Altersvorsorge der Militärkapellmeister; Pergelt versprach, sich dafür einsetzen zu wollen, dass diese in Zukunft über eine entsprechende Rente verfügten, und er gab sich davon überzeugt, dass sich die außerdienstliche Tätigkeit der Militärkapellen dadurch deutlich einschränken lasse.¹⁴¹⁶ Die Vertreter der politischen Ränder hingegen schlugen einen aggressiveren Ton an. Insbesondere Schuhmeier gab den aufbrausenden Kritiker und zog nicht nur über Militärkapellen, sondern auch gleich über die Armee als solche her.¹⁴¹⁷ Die Schuld für die gegenwärtigen Verhältnisse der Zivilmusiker lag ihm zufolge einerseits beim „Militarismus“ (was den der Versammlung beiwohnenden Regierungsvertreter veranlasste, den Vorsitzenden anzuweisen, über „Militarismus“ nicht reden zu lassen, da dies nicht auf der Tagesordnung stehe – was die politische Tragweite der Debatte abermals verdeutlicht). Andererseits nahm er aber auch die „Herren“ in den Delegationen in die

1411 Zu Schreiter vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Schreiter.shtml> (zuletzt gesehen 6.1.2023).

1412 Zu Ofner vgl. den Eintrag https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Ofner_1.shtml (zuletzt gesehen 6.1.2023).

1413 Zu Noske vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Noske.shtml> (zuletzt gesehen 3.2.2020).

1414 Zu Pergelt vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Pergelt.shtml> (zuletzt gesehen 6.1.2023).

1415 Vgl. Michael Wladika, *Hitlers Vätergeneration. Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k. u. k. Monarchie*, Wien/Köln/ Weimar 2005, S. 321, 343 f. sowie 384.

1416 OeMZ, X/22, 30.5.1902, S. 90.

1417 Schuhmeier gilt bis heute als einer der wichtigsten und rhetorisch begabtesten Agitatoren der damaligen Sozialdemokratie in Österreich (aufgrund seines Redetalents war er in den Augen Victor Adlers ein „Demagoge“), vgl. Beneš, *Workers*, S. 43 f. Auch für den OeUMV wurde er bald zu einem engen Verbündeten, sodass sich die Delegiertenversammlung 1913 im Gedenken an den ermordeten Sozialisten „ohne Aufforderung“ von den Sitzen erhoben habe, wie OeUMV-Präsident Franz Frank in einer Würdigung Schuhmeiers anmerkte (OeMZ, XXI/24, 14.6.1913, S. XXXI).

Pflicht (worin auch ein direkter Angriff auf Pergelt gesehen werden kann), da das Parlament „in Militärfragen gar nicht dreinzureden hat“ – und bei der Gelegenheit bedauerte er auch, dass es „noch eine geraume Zeit dauern“ werde, bis „der Sozialdemokrat in die Delegationen“ komme. Auch Schreiter, am entgegengesetzten parteipolitischen Pol angesiedelt, fand lobende Worte für Schuhmeiers Ausführungen und forderte von den Musikern in regierungskritischer Manier, „rücksichtslos auf den Plan“ zu treten, da Regierung und Parlament in solchen Fragen „schwerhörig“ seien.¹⁴¹⁸ Davon angestachelt („Lebhafter Beifall“) beschloss die Versammlung daraufhin eine Resolution, in der „neuerdings und energischer denn je die gänzliche Einstellung der gewerblichen Thätigkeit der Militärkapellen“ gefordert wurde, denn der OeUMV werde keine Ruhe geben, ehe die Musiker nicht „den übrigen Staatsbürgern gleichgestellt“ seien und endlich „das Recht auf Arbeit und Verdienst errungen“ hätten.¹⁴¹⁹ Diese Resolution beschlossen die versammelten Musiker in voller Kenntnis der Tatsache, dass „die Sache beim Hofe“ bekannt sei: „alle Zeitungsnummern, in den[en] besonders schwere Anschuldigungen gegen Militärkapellen erhoben werden“, würden „von einer Person an die Militär- und Cabinetskanzlei des Kaisers geschickt“, ließ der OeUMV-Präsident die Versammlungsteilnehmer abschließend wissen. Die regierungskritische Note fand also zweifelsfrei bewusst Eingang in die Resolution.

Die an der Versammlung sichtbar gewordene Vielfalt parteipolitischer Unterstützung der Zivilmusiker war nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Die historische Forschung zur Militärmusik ging bislang davon aus, dass die Zivilmusiker_innen ausschließlich von der Sozialdemokratie unterstützt worden seien. Dies ist jedoch ebenso unzutreffend wie die Annahme, „nationalistische Kreise“ hätten die Sozialdemokratie für ihre Armeekritik gescholten und sich im Gegenzug mit den Militärkapellen solidarisiert.¹⁴²⁰ Vielmehr waren es gerade solche „nationalistischen Kreise“, die auf politischer Ebene neben und auch im Verbund mit der Sozialdemokratie auf die Eindämmung der Tätigkeit von Militärkapellen im zivilen Musikbetrieb einzuwirken versuchten, und dies

1418 OeMZ, X/22, 30.5.1902, S. 90.

1419 OeMZ, X/20, 16.5.1902, S. 81. Beschwerden über die gesellschaftliche Ungleichbehandlung von Musikern finden sich in der OeMZ immer wieder: Schon im Zusammenhang mit der Genossenschaftsauflösung 1895 beklagte sie, Musiker seien eine von staatlichen Institutionen benachteiligte Personengruppe und forderte, „[n]icht nur gleiche Pflichten, sondern auch gleiche Rechte mit den übrigen Staatsbürgern“ zu erhalten (OeMZ, III/23, 1.12.1895, S. 118).

1420 Zuletzt bei Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 117. Dass Kotter zu dieser Einschätzung gelangte, lässt sich daraus erklären, dass er parteipolitische Bezüge zur „Militärmusikfrage“ ausschließlich anhand der 1909 von Hermann Eichborn verfassten Broschüre „Militarismus und Musik“ darstellte, in welcher das sozialdemokratische Engagement zugunsten der Zivilmusiker_innen an einer Stelle besonders stark betont wird (Eichborn, Militarismus, S. 97). Eine auf sozialdemokratisches Engagement beschränkte politische Unterstützung der Musiker_innen lässt sich daraus aber keinesfalls ableiten (ebenso wenig wie für Deutschland, wie Remppe, Kunst, S. 138, auseinandersetzt): Auch Eichborn selbst betonte die hohe politische Assimilationsbereitschaft der Musiker (ebenso S. 97).

mit besonders viel Engagement und Vehemenz, wie sich an einer näheren Betrachtung der Geschichte entsprechender Petitionen und Interpellationen im Reichsrat und in der Delegation zeigen lässt. Ihr sollen hier, im Interesse eines besseren Verständnisses, jedoch erst noch einige Erläuterungen zur Funktionsweise des österreichischen Reichsrats und der österreichisch-ungarischen Delegationen sowie zu den inhaltlichen Zuständigkeiten der involvierten Ministerien vorangestellt werden.

Was letztere betrifft: In den zu analysierenden Debatten wird abwechselnd vom „Reichskriegsminister“ und vom „Landesverteidigungsminister“ (bzw. in seltenen Fällen auch vom „Honvéd-Minister“) gesprochen. Bei diesen handelte es sich um die jeweiligen Leiter der verschiedenen Ministerien. Der Reichskriegsminister war seit 1867 oberster Verantwortlicher für die Verwaltung der Gemeinsamen Armee sowie der Kriegsmarine. Der „Landesverteidigungsminister der k. k. Regierung“ hingegen war für die österreichische Landwehr zuständig, während die ungarische Reichshälfte ebenfalls über einen entsprechenden landesbezogenen Minister, eben den „Honvéd-Minister“, verfügte. Wenn in den Debatten also der Kriegsminister angesprochen wurde, betraf die verhandelte Materie die oberste Militärverwaltung, die für die Behandlung der Interventionen gegen Militärkapellen letztinstanzlich zuständig war und der neben dem Kriegsminister auch die beiden Landesverteidigungsminister sowie der Generalstabschef angehörten, wobei ihre Sitzungen vielfach unter dem Vorsitz des Kaisers stattfanden.¹⁴²¹ Wenn immer also der OeUMV einen Appell an den Kriegsminister richtete, war (zumindest theoretisch) die Möglichkeit gegeben, dass auch der Kaiser davon erfuhr.¹⁴²²

Je nachdem, in welchen ministeriellen Zuständigkeitsbereich eine Vorlage fiel, wurde sie entweder im Abgeordnetenhaus diskutiert (nämlich dann, wenn die Materie das Landesverteidigungsministerium betraf) oder hatte (im Falle der Zuständigkeit des Kriegsministeriums) in der „Delegation“ behandelt zu werden. Als „Delegation“ wurde ein aus österreichischen und ungarischen Abgeordneten (den „Delegierten“) zusammengesetztes eigenes Parlament bezeichnet, das allerdings getrennt tagte (die österreichische Delegation tagte in deutscher, die ungarische in ungarischer Sprache). Die „Delegation“ beriet dabei über die Vorlagen des Gemeinsamen Ministerrats, das heißt über die Materien, die gesamtstaatliche Angelegenheiten betrafen. War eine Vorlage also für den Reichskriegsminister bestimmt, sollte deren Beratung in der Delegation stattfinden.¹⁴²³ Die Historikerin Éva Somogyi bezeichnet die Einrichtung der „Delega-

1421 Éva Somogyi, *Der gemeinsame Ministerrat der österreichisch-ungarischen Monarchie 1867–1906*, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 145.

1422 Was dem Verbandspräsidium auch durchaus bewusst war, wie etwa aus der oben erwähnten Erläuterung Franks von 1902 über den Weg, den solche Interventionen nahmen, hervorgeht (vgl. OeMZ, X/20, 16.5.1902, S. 81).

1423 Zu den Aufgaben und der Funktionsweise der Delegation vgl. Adlgasser, Mitglieder 1, S. XCV u. XCVII; zu deren Genese vgl. Somogyi, Ministerrat, S. 77 f.

tion“ allerdings als das von Anfang an „umstrittenste Element des [parlamentarischen, F. T.] Systems,“ da die Handhabung des „Gemeinsamen“ der „Gemeinsamen Regierung“ und demzufolge auch der „Delegation“ im praktischen Parlaments- und Regierungsalltag stets von beträchtlichen Unklarheiten geprägt gewesen sei. Somogyi zufolge war der „gemeinsame“ Operationsmodus sogar für zeitgenössische Verwaltungsfachleute kaum zu durchschauen,¹⁴²⁴ was sich außerdem an einer von ihr zitierten literarischen Reminiszenz bestätigt: Nach Robert Musil bedurfte es überhaupt „einer Geheimwissenschaft“, um „immer sicher unterscheiden zu können, welche Einrichtungen und Menschen k. k. und welche k. u. k. zu rufen waren.“¹⁴²⁵ Wenn also Verwaltungsfachleute mitunter kaum in der Lage waren, eine nähere Beschreibung der Vorgänge des „gemeinsamen“ Regierens vorzunehmen, so darf kaum davon ausgegangen werden, dass Funktionäre des OeUMV und Redakteure der OeMZ die Trennschärfe von Gemeinsamem und Getrenntem in der ministeriellen Zuständigkeit oder der parlamentarischen Beschlussfassung zu Militärkapellen stets penibel einzuhalten vermochten; die Angaben erfolgen hier deshalb jeweils gemäß den Bezeichnungen in den Quellen ohne deren diesbezügliche Überprüfung.

Vielfältige politische Trägerschaft der Interventionen im Reichsrat

Auch wenn sich die parlamentarischen Verbündeten der Musiker_innenorganisation über die Wirkungskraft ihrer Einflussnahme weder in allgemeiner¹⁴²⁶ noch in besonde-

1424 Somogyi, Ministerrat, S. 78. Vgl. außerdem die ebenfalls sehr erhellenden Ausführungen zur „Delegation“ unter dem Blickwinkel partikularer cis- und transleithanischer Interessen und Ansprüche bei Éva Somogyi, *The Political System of Dualism*, in: András Gerő (Hrsg.), *The Austro-Hungarian Monarchy Revisited*, New Jersey 2009 (= East European Monographs DCCLI/CHSP Hungarian Studies Series 20), S. 135–152, hier S. 142–146. – Somogyi führt dazu exemplarisch eine Begebenheit um den Politiker und Historiker Lajos Thallóczy an: Dieser habe in seiner Funktion als Sektionschef im gemeinsamen Finanzministerium 1904 den Auftrag erhalten, ein Handbuch des Staatsrechts zusammenzustellen, doch sei er weder in der Lage, Grundbegriffe wie „gemeinsame Regierung“ oder „Vorsitzender des gemeinsamen Ministerrates“ zu erklären, noch habe er die Teilnehmer am gemeinsamen Ministerrat aufzählen können; Thallóczy habe verblüfft feststellen müssen, dass er all dies gar nicht genau gewusst habe – und ebenso wenig die von ihm zu Rate gezogenen Kollegen. Somogyi, Ministerrat, S. 75.

1425 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften I*, S. 33, zit. in: Somogyi, Ministerrat, S. 75.

1426 So spottete etwa der Abgeordnete Ferdinand Kronawetter anlässlich einer Musikerpetition von 1895, es habe sich „in der Art der Beschlussfassung über Petitionen ein gewisser Usus herausgebildet, wonach die zur Erledigung gewählte Formel eine bestimmte Bedeutung“ habe: Die Formulierung „Wird der Regierung abgetreten“ heiße in der Praxis, der Ausschuss empfehle, dass „die Regierung die Petition in den Papierkorb werfen soll“; weniger könne, „abgesehen vom Uebergange zur Tagesordnung“, der Ausschuss über eine Petition nicht beantragen. Wünsche man hingegen, dass die Regierung einer Petition „einigermassen ihre Aufmerksamkeit zuwende“, so habe man sie „zur Würdigung“ abzutreten. Und wenn man der Regierung eine Petition „ganz besonders empfehlen“ wolle, so haben man sie „zur

rer militärbezogener Hinsicht Illusionen hingaben,¹⁴²⁷ reicht die Geschichte entsprechender parlamentarischer Einreichungen dennoch mindestens bis in die 1860er Jahre zurück.¹⁴²⁸ Ab diesem Zeitpunkt lassen sich immer wieder entsprechende Vorstöße im Parlament beobachten, die stets eine Eindämmung der außerdienstlichen Tätigkeit von Militärkapellen forderten und mit zunehmender Ausdehnung des (Männer-)Wahlrechts eine stetig vielfältiger werdende parteipolitische Unterstützung erfuhren. Deren Heterogenität lässt sich etwa an einer Interpellation von 1893 aufzeigen, die von einer Abgeordnetengruppe um Engelbert Pernerstorfer (1850–1918) im Reichsrat eingebracht wurde. Allein schon Pernerstorfer selbst war gewissermaßen ein politisches Hybrid: Einerseits ein überzeugter Sozialist, war er andererseits auch stark deutschnational aus-

eingehenden Berücksichtigung und besonderen Würdigung“ abzutreten (OeMZ, III/14, 16.7.1895, S. 68).

1427 Tatsächlich lassen sich über den gesamten hier diskutierten Untersuchungszeitraum hinweg kaum Veränderungen in der „Militärmusikfrage“, d. h. bezüglich des Einsatzes von Militärkapellen in zivilen Musikfeldern, feststellen. Noch 1913 sah sich der „Delegierte Schuhmeier“ durch eine vom deutschnationalen Reichsratsabgeordneten Otto Lecher vorgetragene Interpellation zum Zwischenruf veranlasst: „Das wird jedes Jahr in der Delegation und im Parlament zitiert und es wird doch nicht besser, Herr Doktor!“ (OeMZ, XX/43, 26.10.1912, S. 349).

1428 Vgl. dazu zwei überlieferte Petitionen aus den Jahren 1861 und 1868, wobei jener von 1868 auch in der Tagespresse beträchtliche Aufmerksamkeit zuteil wurde (vgl. etwa Tages-Post [Linz], 20.3.1868 [S. 1]; Neues Fremden-Blatt, 29.2.1868 [S. 4]; Presse [Abendblatt], 29.2.1868 [S. 1]). Ihr ging eine „Musikerversammlung“ mit 500 Teilnehmenden voraus, in der die Petition vom Schauspieler Carl Mathias Rott verlesen (Presse [Abendblatt], 29.2.1868 [S. 1]) und von den anwesenden Musikern unterzeichnet wurde. Interessanterweise erfolgte die Unterzeichnung hierarchisch: In „erster Reihe“ unterzeichneten die bei der Versammlung anwesenden Kapellmeister („Fahrbach, Morelly, Ziehrrer, Drabanek, Kaulich, Friedl und andere mehr“) und danach erst „die Musiker“ (vgl. Presse [Abendblatt], 29.2.1868 [S. 1]). Eine solche Hierarchisierung findet sich bei den späteren Petitionen nicht mehr. Ohne hier näher auf die einzelnen Kapellmeister einzugehen, erscheint mir insbesondere die Nennung Ziehrrers interessant, der später als Militärkapellmeister Berühmtheit erlangte (vgl. auch Kap. 6). Im Reichsrat konnte die Forderung der Musiker dann auf politische Unterstützung sowohl vom linken als auch vom liberalen Lager zählen (vgl. OeMZ, Nr. 14, 16.11.1875, S. 2 sowie OeMZ, Nr. 17, 1. Jänner 1876, S. 3 f.). Bei den Petenten handelte es sich (vermutlich) um Karl Hoffer (1824–1885) und Alexander Julius Schindler (1818–1885). Hoffer dürfte die Petition allerdings nicht als Abgeordneter zum Reichsrat, dem er erst ab 1873 angehörte, sondern noch als Mitglied des niederösterreichischen Landtags bzw. als Wiener Gemeinderat unterstützt haben; nach 1873 war er Mitglied des „Fortschrittsklubs“ (Obmann und Obmann-Stellvertreter) und ab 1881 der „Vereinigten Linken“ (Adlgasser, Mitglieder 1, S. 469 f.). Schindler war 1861 Vertreter der „Großösterreichischen Partei“ und gehörte später der „Liberalen Linken“ bzw. dem „Klub der Linken“ an, Adlgasser, Mitglieder 2, S. 1084. Den beiden Politikern sei „das nothwendige Material von Herrn Kapellmeister Kaspar“ geliefert worden (OeMZ, Nr. 16, 16. Dezember 1875, S. 4 sowie Nr. 17, 1.1.1876, S. 3 f.), doch habe die Petition „keine günstige Erledigung“ gefunden, was „bei der Zusammensetzung unseres Parlaments“ jedoch nicht anders zu erwarten gewesen sei (OeMZ, Nr. 16, 16. Dezember 1875, S. 4).

gerichtet.¹⁴²⁹ Einer der Mitunterzeichner war sozialdemokratisch orientiert,¹⁴³⁰ bei den restlichen Interpellanten handelte es sich um Vertreter der „Jungtschechen“, das heißt sie waren Mitglieder im Klub neodvislých poslanců českých (Klub der böhmischen Nationalabgeordneten).¹⁴³¹

Von ähnlicher Breite war auch die Unterstützung für eine zwei Jahre später verfasste Petition,¹⁴³² die vom „Wiener Musikerbund“ initiiert (der OeUMV existierte

1429 Pernstorfer war zunächst im Umfeld der deutschnationalen Bewegung um Georg von Schönerer politisch aktiv und 1882 gemeinsam mit Victor Adler Mitverfasser des deutschnationalen Linzer Programms; 1885 zog er als Unabhängiger in den Reichsrat und sollte erst 1896 in die „Sozialdemokratische Arbeiterpartei“ eintreten; zum Zeitpunkt der Interpellation war er also noch kein Parteimitglied. Im Reichsrat gehörte er ab 1885 dem „Deutschen Klub“, ab 1887 der „Deutschnationalen Vereinigung“, ab 1891 dem „Klub der deutschen Nationalpartei“ an und war danach zehn Jahre lang fraktionslos, bevor er sich 1901 dem Sozialdemokratischen Verband anschließen (Obmann) und ab 1907 dem „Klub der deutschen Sozialdemokraten im Verband der sozialdemokratischen Abgeordneten“ angehören sollte (Ernst K. Herlitzka, Pernerstorfer Engelbert, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 7, Wien 1978, S. 427).

1430 Ferdinand Kronawetter etwa, der allerdings nie Mitglied der Sozialdemokraten wurde, sondern dem Kreis der Fabier-Gesellschaft angehörte, aus der heraus sich 1896 die „Sozialpolitische Partei“ herausbilden sollte (Felix Czeike, Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 4, Wien 1969, S. 290 f., online http://www.biographien.ac.at/oelb_4/290.pdf, zuletzt gesehen 27.4.2018). Im Reichsrat gehörte Kronawetter ab 1873 dem „Klub der Demokraten“ und ab 1879 dem „Klub der Vereinigten Fortschrittspartei“ an, bevor er ab 1879/80 fraktionsloser Abgeordneter war (Adlgasser, Mitglieder 1, S. 642). Kronawetter nahm in der Verteidigung von Zivilmusikerinteressen in der Folge eine wichtige Rolle ein, für die sich der OeUMV mit einem Glückwunschschreiben anlässlich seines 60. Geburtstages bedankte (OeMZ, VI/6, 16.3.1898, S. 34).

1431 Für die Einreichung einer Interpellation im Abgeordnetenhaus wurden mindestens 15 Abgeordnete benötigt (vgl. Wilhelm Brauneder, Die Funktionen des Reichsrats, in: Herbert Schambeck, Österreichs Parlamentarismus. Werden und System, Berlin 1986, S. 121–136, hier S. 132). Mitunterzeichner waren der sozialdemokratisch orientierte „Dr. Kronawetter“ sowie die „jungtschechischen“ Abgeordneten „Kaftan, Dr. Blažek, Dr. Kramář, Špindler, Schwarz, Dr. Brzorád, Dr. Engel, Dr. Kaizl, Sokol, Formánek, Dr. Kaunic, Dr. Tuček, Hájek, Dr. Dvořák, Krumbholz, Dr. Lang, Dr. Slavík, Doležal“. Für die Klubmitgliedschaft der Abgeordneten vgl. die entsprechenden biographischen Einträge bei Adlgasser, Mitglieder 1 & 2. – Die Kennzeichnung der politischen Orientierung der Abgeordneten erfolgt hier jeweils in erster Linie durch die Angabe von deren Parlamentsklub- und nicht der Parteizugehörigkeit. Darin folge ich einem Hinweis des Historikers Klaus Berchtold, der geltend macht, dass sich „neue“ Parteien im modernen Sinn erst allmählich durch die Ausweitung des Wahlrechts ab 1882 entwickelten, während die „Klubs als politische Gesinnungsgemeinschaften“ im Abgeordnetenhaus wichtiger gewesen seien. Für die Frühphase des hier fokussierten Untersuchungszeitraums ist zudem festzuhalten, dass es sich bei den Klubs um eine eher lose zusammengesetzte Gruppe von „Gesinnungsgenossen“ handelte, die auch entsprechend instabil war (Klaus Berchtold, Die politischen Parteien und ihre parlamentarischen Klubs bis 1918, in: Herbert Schambeck, Österreichs Parlamentarismus. Werden und System, Berlin 1986, S. 137–167, hier S. 147 u. 157).

1432 In einer zweiteiligen Artikelserie veröffentlichte die OeMZ das gesamte stenographische Protokoll des Reichsrats zu diesem Ereignis. OeMZ, III/14, 16.7.1895, S. 68 f. sowie III/15, 1.8.1895, S. 75 f.

noch nicht) und vom Abgeordneten Viktor von Kraus (1845–1905) im Reichsrat eingebracht wurde.¹⁴³³ Kraus war von 1883 bis 1896 Reichsratsabgeordneter und wechselte währenddessen von der „Vereinigten Linken“ über den „Deutschen Klub“ und die „Deutsch-nationale Vereinigung“ zum „Klub der Deutschen Nationalpartei“ und war später fraktionslos.¹⁴³⁴ Unterstützung erhielt er vom bereits 1893 in Erscheinung getretenen, sozialistisch orientierten Ferdinand Kronawetter, der 1891 den „Verein zur Abwehr des Antisemitismus in Wien“ mitbegründet hatte¹⁴³⁵, sowie von Robert Pattai (1846–1920),¹⁴³⁶ einem antisemitischen Politiker (zunächst alldeutscher, später christlichsozialer Prägung).¹⁴³⁷ Die Petition wurde außerdem vom liberalen Reichsratsabgeordneten Eduard Sueß (1831–1914)¹⁴³⁸ mitgetragen.

Auch nach der Verbandsgründung büßte die politische Unterstützung der Musiker_innenorganisation durch Reichsratsmitglieder nichts von ihrer Vielfalt ein. Die Sozialdemokratie begann allmählich eine wichtigere Rolle zu spielen: Eine 1898 vom OeUMV veranlasste Interpellation zur Eindämmung der Militärmusik etwa trug gezielt deren Handschrift,¹⁴³⁹ die „[d]urch die vorzeitige Schließung des Reichsrathes“ zwar nicht zur Durchführung gelangte,¹⁴⁴⁰ aber durch sozialdemokratisches Engagement noch im selben Jahr eine Neuauflage erfuhr und den Weg in den Reichsrat fand.¹⁴⁴¹ Doch auch die Kooperation mit Vertretern des (radikalen) Deutschnationalismus blieb nach der Verbandsgründung nicht nur intakt, sondern verfestigte sich zusehends und manifestierte sich gelegentlich auch außerhalb des Parlaments, etwa in

1433 OeMZ, III/13, 1.7.1895, S. 63.

1434 Vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Kraus.shtml> (zuletzt gesehen 9.1.2023).

1435 Vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Kronawetter.shtml> (zuletzt gesehen 15.5.2018).

1436 OeMZ, III/13, 1.7.1895, S. 63.

1437 ÖBL 1815–1950, Bd. 7 (Lfg. 34, 1977), S. 344, online http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Pattai_Robert_1846_1920.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 15.5.2018).

1438 OeMZ, III/15, 1.8.1895, S. 75. Zur politischen Biographie des Geologen Eduard Sueß vgl. ÖBL 1815–1950 Bd. 14 (Lfg. 63, 2012), S. 32f., online http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Suess_Eduard_1831_1914.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 16.5.2018).

1439 OeMZ, VI/19, 1.10.1898, S. 114. Der OeUMV bereitete sie gemeinsam mit dem sozialdemokratischen Reichsratsabgeordneten Leo Verkauf (1858–1933) vor. Verkauf gehörte im Reichsrat dem Klub des Sozialdemokratischen Verbands an und setzte sich sowohl im Parlament als auch publizistisch vehement für die Arbeiter_innenbewegung ein. Vgl. den Eintrag zu Leo Verkauf in: Österreichische Nationalbibliothek (Hrsg.), Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert, München 2002, S. 1408.

1440 OeMZ, VI/19, 1.10.1898, S. 114.

1441 OeMZ, VI/22, 16.11.1898, S. 135. Sie wurde vom galizischen Sozialisten Ignacy Daszyński (1866–1936) „und Genossen“ am 8.11.1898 eingebracht. Daszyński war zu diesem Zeitpunkt Klubmitglied des Sozialdemokratischen Verbands, vgl. <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Daszynski.shtml> (zuletzt gesehen 5.2.2020).

Graz, wo (deutschnationale) Studenten gemeinsam mit (sozialistischen) Arbeitern 1898 das Auftreten einer Militärkapelle („Bosniaken“) verhinderten.¹⁴⁴² Von überparteilichen parlamentarischen Initiativen zeugt zudem etwa eine 1898 im Reichsrat eingebrachte Interpellation „der Gruppe der Deutschnationalen“, die unter anderem von Karl Hermann Wolf (1862–1941), Karl Iro (1861–1934) und Georg von Schönerer (1842–1921) unterzeichnet wurde.¹⁴⁴³ Sie war „über die Fürsprache“ Georg Höllerings (in seiner Eigenschaft als „Obmann des Badener Musikervereins“ und seinerseits Parteigänger der „Deutschnationalen“, vgl. Kap. 4) beim deutschnationalen Reichsratsabgeordneten „Herrn L. Hofer“ zustande gekommen.¹⁴⁴⁴ Überhaupt waren es in weiterer Folge vor allem deutschnationale Gruppierungen, die im Reichsrat entweder alternierend zu den Sozialdemokraten oder auch gemeinsam mit ihnen Interpellationen und Petitionen gegen die außerdienstliche Tätigkeit von Militärkapellen einbrachten.¹⁴⁴⁵ Von besonderer

1442 OeMZ, VI/11, 1.6.1898, S. 67.

1443 OeMZ, VI/11, 1.6.1898, S. 64. Als Unterzeichner wurden genannt: „Sylvester, Glöckner, Kaiser, Zimmer, Nowak, Vincenz, Hofmann, Groß, Funke, Hofer, Türk, Wolf, Kittel, Prade, Steiner, Iro und Schönerer“. Julius Sylvester (1854–1944) war zu diesem Zeitpunkt Klubmitglied des Verbands der Deutschen Volkspartei, ebenso wie August Kaiser (1850–1908), Josef Zimmer (1854–1945), Heinrich Prade (1853–1927), während Adolf Glöckner (1850–1936) dem Klub der Deutschen Fortschrittspartei angehörte, ebenso Gustav Nowak (1846–1921), Vincenz Hofmann (1857–1933), Gustav Groß (1856–1935), Alois Funke (1934–1911) und Anton Steiner (1849–1925). Johann Laurenz Hofer (1856–1926) war Klubmitglied der Schönerer-Gruppe, ebenso Karl Türk (1840–1908), Karl Hermann Wolf (1862–1941; bis März 1898), Franz Kittel (1861–1919), Karl Iro (1861–1934) und Georg von Schönerer (1842–1921) selbst. Vgl. die entsprechenden Einträge auf <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/> (zuletzt gesehen 6.1.2023).

1444 OeMZ, VI/14, 16.7.1898, S. 85. Dabei muss es sich um Johann Laurenz Hofer gehandelt haben (bei Adlgasser, Mitglieder 1, ist für die entsprechende Legislaturperiode kein anderer Reichsratsabgeordneter namens Hofer aufgeführt, dessen Vorname mit dem Buchstaben L begann). Hofer war nicht nur Klubmitglied der Schönerer-Gruppe (zu seiner politischen Biographie vgl. Adlgasser, Mitglieder 1, S. 468 f.), sondern außerdem Herausgeber und Redakteur der „Egerer Nachrichten“, einer Zeitung, die radikal antisemitische Positionen vertrat und sowohl die „verjudete Sozialdemokratie“ als auch die Sprachenverordnungen „vertilgen“ wollte (Wladika, Vätergeneration, S. 322). Der OeUMV bedachte Hofer für sein „Eintreten in unserer Sache“ mit einem „Dankschreiben“, woraufhin dieser erwiderte, „jederzeit unser Interesse zu vertreten“ (OeMZ, VI/19, 1.10.1898, S. 114).

1445 Auf eine 1899 eingebrachte Interpellation von Sozialdemokraten um Johann Resel (1861–1928) (OeMZ, VII/24, 1.12.1899, S. 160) folgte kurze Zeit später eine des deutschfreiheitlichen Reichsratsabgeordneten Leopold Götz (1839–1908) (OeMZ, VIII/3, 1.2.1900, S. 19). Götz gehörte ab 1897 dem Klub der „Deutschen Fortschrittspartei“ an; bereits 1881 hatte er die Ortsgruppe Nikolsburg des Deutschen Schulvereins mitbegründet und sie präsiert, ebenso wie 1899 auch den „Bund der Deutschen Südmährens“ (Adlgasser, Mitglieder 1, S. 352 f.). 1903 folgte wieder eine sozialdemokratische Interpellation aus dem Umfeld Franz Schuhmeiers, während der Deutschnationale Karl Iro 1907 eine klubübergreifende einbrachte (OeMZ, XV/50, 13.12.1907, S. 404 f.), in der er auch auf zwei vorausgegangene „von den [sozialdemokratischen, F. T.] Abgeordneten Aust und Ausobski“ (Ludvik Aust [1863–1924] und Alois Ausobsky [1863–1927]) sowie auf einen „Antrag des Abgeordneten [Rudolf] Löffl“ hinwies; Löffl gehörte 1907 der Deutschradikalen Vereinigung an.

parteilichter Breite war auch die Trägerschaft einer Interpellation von 1907, welche der alldutsche Abgeordnete Karl Iro kurz nach den Reichsratswahlen, die erstmals nach dem Modus des allgemeinen Männerwahlrechts abgehalten worden waren, im Reichsrat einbrachte. Die Interpellation wies eine bezüglich der auferdienstlichen Tätigkeit von Militärkapellen bis zu diesem Zeitpunkt nicht feststellbare politische Kollaboration auf, die außer einer großen Zahl an sozialdemokratischen Abgeordneten auch mehrere „alldutsche“ und deutschnationale, sowie eine größere Zahl an Parlamentariern des „Ruthenenklubs“ umfasste.¹⁴⁴⁶ Letztere gehörten dem Reichsrat in der Mehrzahl allerdings nicht etwa als Vertreter Galiziens an (wo die Musiker_innenorganisation seit dem frühen 20. Jahrhundert mit Verbandsvereinen in Lemberg/Lwiw/Lwów und Krakau/Kraków über zwei Standorte verfügte), sondern repräsentierten die Bukowina, wo der OeUMV gar nicht (noch nicht einmal in Form seiner Zentral-Stellenvermittlung, vgl. Kap. 4 & 6) aktiv war. Dieser Umstand führt auf die Spur eines aufschlussreichen Zusammenhangs: Die Kritik von Politikern an der auferdienstlichen Tätigkeit von Militärkapellen musste keineswegs nur von einer sozial motivierten Kooperation mit Zivilmusikern getragen worden sein, sondern konnte sich ebensogut als nationalistische Militärkritik und damit als Kritik am Gesamtstaat äußern. Die allgemeine politische Positionierung des „Ruthenenklubs“¹⁴⁴⁷ lässt eine solche Lesart jedenfalls ebenso zu wie jene der „Alldutschen“ oder der „Jungtschechen“ (vgl. folgendes Unterkapitel). Mögen all diese Interventionen gegen Militärkapellen materiell betrachtet auch von geringer Wirkung gewesen sein,¹⁴⁴⁸ so sind sie in historiographischer Hinsicht insofern

1446 Karl Seitz (1869–1950), Franz Palme (1865–1948), Franz Beutel (1867–1933), Anton Weiguny (1851–1914), Theodor Hackenberg (1873–1946), Ferdinand Skaret (1862–1941), Josef Seliger (1870–1920), Wilhelm Niessner (1873–1953), Ludwig Wutschel (1855–1938), Karl Höger (1847–1913), Wilhelm Ellenbogen (1863–1951), Adolf Reitzner (1871–1932), Eduard Rieger (1865–1938), Anton Schrammel (1854–1917) gehörten der sozialdemokratischen Gruppe an. Vinzenz Malik (1855–1924) und Edmund Jäger (1864–1935) waren Mitglieder der Gruppe der Alldutschen, während Erdmann Spies (1862–1938) dem Deutschnationalen Verband angehörten. Evhen Petruszewicz (1863–1940 G), Julijan Romanczuk (1842–1932 G), Jerotei Pihuliak (1851–1924 B), Nikolaj Spenul (1867–1928 B), Anton Łukaszewicz (1873–1936 B), Ilija Semaka (1866–1929 B) sowie Lew Baczynskij (1872–1930 G) hingegen repräsentierten den Ruthenenklub – „G“ und „B“ steht für die vertretenen Regionen Galizien und Bukowina. Für die Angaben zur Klubzugehörigkeit vgl. die entsprechenden biographischen Einträge in der Datenbank „ParlamentarierInnen ab 1848/Parlamentarier 1848–1918“, online <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/> (zuletzt gesehen 6.2.2020).

1447 Obschon sich der Ruthenenklub grundsätzlich zum konstitutionellen Staat Österreichs bekannte, verstand er sich zugleich als in Opposition zur Regierung stehend, forderte „nationale Autonomie“ und vertrat zugleich Positionen zur Förderung des Bauern- und des Arbeiterstandes. Für eine ausführliche Darstellung der politischen Positionierung des Ruthenenklubs vgl. Harald Binder, Galizien in Wien. Parteien, Wahlen, Fraktionen und Abgeordnete im Übergang zur Massenpolitik, Wien 2005, S. 313–514 (hier S. 406 f.).

1448 Kotter, k. (u.) k. Militärmusik, S. 99. Allerdings macht Kotter als Träger des Widerstands gegen Militärkapellen in Österreich nur den OeUMV geltend, während er auf die zahlreichen politischen

von Relevanz, als sich in ihnen ein Wechselverhältnis zwischen Politik und Musik manifestiert, welches durch die hier thematisierten Kooperationen zwischen Musikern und politischen Gruppierungen eine neue Qualität erreichte, was sich sowohl reichsweit als auch auf lokaler Ebene festzusetzen vermochte.

Vertreter der politischen Ränder auch bei Verbandsvereinen hoch im Kurs

Wie aus zahlreichen Berichten von Verbandsvereinen hervorgeht, bemühten sich diese auch eigenständig um politische Kooperationen. Verhältnismäßig früh lässt sich dies bei der deutschböhmisch geprägten „Vereinigung der Berufsmusiker für Karlsbad und Umgebung“ beobachten. Schon 1900 ersuchte sie den Reichsratsabgeordneten Viktor Wilhelm Russ (1840–1920) darum, „die Interessen der Musiker im Reichsrathe zu vertreten“. Dieser sagte offenbar bereitwillig zu,¹⁴⁴⁹ wofür ihn der Karlsbader Vertreter anlässlich einer Delegiertenversammlung des OeUMV ausdrücklich lobte: Russ habe sich seit der Gründung des Karlsbader Verbandsvereins „sehr viele Mühe“ für die Vereinigung gegeben.¹⁴⁵⁰ Russ war in den 1880er Jahren zu einem führenden Mitglied der „Vereinigten Deutschen Linken“ aufgestiegen, wandte sich später jedoch gegen die Badenischen Sprachenverordnungen, trat für eine nationale Abgrenzung der Sprachgebiete ein¹⁴⁵¹ und gehörte um 1900 dem Klub der Deutschen Fortschrittspartei an.¹⁴⁵² Russ' deutschnationale Positionen deckten sich offenbar mehrheitlich mit der politischen Haltung der Musiker aus Karlsbad/Karlovy Vary, was sich etwa darin ausdrückte, dass die dortige Vereinigung zu den wenigen Verbandsvereinen gehörte, die eine zweisprachige Herausgabe der OeMZ kategorisch ablehnten (vgl. Kap. 4). Darüber hinaus trat die Karlsbader Vereinigung aber auch für eine „nationale“ Trennung des österreichischen Musikbetriebs ein: Die Karlsbader Vertreter verteidigten bei der Delegiertenversammlung von 1901 ausdrücklich den „Standpunkt der Lehrervereine, die

Kooperationen kaum eingeht; insofern würde ich auch seiner Begründung für die Folgenlosigkeit der vielen Interventionen nur teilweise zustimmen. Die Zivilmusiker, so Kotter, seien eine zu kleine und unbedeutende Minderheit gewesen, als dass sie ihre Forderungen hätte durchsetzen können (S. 99). Bereits die mehrfache Konfiskation der Zeitung und die weiteren gar nicht so seltenen Zensurmaßnahmen, die über sie verhängt wurden, zeigen – zumal in Verbindung mit den verschiedenen politischen Kooperationen im Reichsrat und auf regionaler Ebene – eine beträchtliche Aufmerksamkeit der Regierung und von Behörden gegenüber den mit der „Militärmusikfrage“ zusammenhängenden Musikeranliegen. Der Hauptgrund für die geringe Wirkung der Interventionen ist meines Erachtens schlicht in der übermäßigen Machtposition zu sehen, in der sich Militärkapellen befanden.

1449 OeMZ, VIII/3, 1.2.1900, S. 23.

1450 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII.

1451 ÖBL 1815–1950, Bd. 9 (Lfg. 44, 1987), S. 334, online http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_R/Russ_Viktor-Wilhelm_1840_1920.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 22.5.2018).

1452 Vgl. den Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Russ.shtml> (zuletzt gesehen 7.2.2020).

gesondert in Böhmen deutsch und czechisch wirken, zur Erreichung gemeinsamer Wünsche und Forderungen sich aber aneinander schließen und solidarisch vorgehen.“¹⁴⁵³ Gerade diese „national“ getrennten Lehrer- und Schulvereine (und die sie vertretenden Exponent_innen) stellten jedoch zentrale Schrittmacher der Nationalisierung des öffentlichen Lebens in den böhmischen Ländern dar,¹⁴⁵⁴ auch wenn sie organisatorisch bei Bedarf miteinander kooperierten.¹⁴⁵⁵

Sogar beim zunächst dezidiert sozialistisch orientierten Verbandsverein in Witkowitz/Vítkovice lässt sich beobachten, dass dessen Funktionäre nach 1900 zusehends den Kontakt zu Vertretern politischer Parteien mit deutschnationaler Ausrichtung suchten. So im Wahljahr 1907 zu Stephan von Licht (1860–1932),¹⁴⁵⁶ welcher ebenfalls dem Klub der auf die deutschnationalen Proteste gegen die Badenische Sprachenreform zurückgehenden „Deutschen Fortschrittspartei“ (bzw. ab 1907 der „Deutschfortschrittlichen Vereinigung“) angehörte.¹⁴⁵⁷ In Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov wiederum verließ man sich, wie ein Verbandsdelegierter 1909 bekundete, auf die „Stadtvertretung, mit Herrn Bürgermeister und Reichsratsabgeordneten Johann Husak an der Spitze“ – Husak (1848–1918) gehörte dem Klub des Nationalverbands der deutschfreiheitlichen Abgeordneten an.¹⁴⁵⁸ Äußerst enge Beziehungen zu deutschnationalen Kreisen unterhielt auch der Verbandsverein in Olmütz/Olomouc. In dessen Generalversammlung von 1911 bezeichneten Vereinsfunktionäre den Reichsratsabgeordneten Rudolf Sommer (1872–1919) als „Protector“ des Vereins.¹⁴⁵⁹ Sommer war als Student in national-antisemitischen Vereinen und in der „Los-von-Rom-Bewegung“ organisiert und gehörte zwischen 1905 und 1918 als Vertreter der „Freialldeutschen“ bzw. der „Deutschradikalen“ dem Reichsrat an.¹⁴⁶⁰

1453 OeMZ, IX/12, 15.3.1901, S. 44.

1454 Zum konfliktbehafteten Verhältnis der Lehrer- und Schulvereine in Böhmen vgl. etwa Jiří Kořalka, Arbeiteremanzipation und Bildung in einer aufsteigenden Nationalgesellschaft: Das Beispiel Böhmens (Kommentar), in: Jürgen Kocka/Elisabeth Müller-Luckner (Hrsg.), Arbeiter und Bürger im 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich, München 1986 (= Schriften des Historischen Kollegs 7), S. 65–74, hier S. 71.

1455 Pokorný, Vereine, S. 637.

1456 OeMZ, XVI/8, 21.2.1908, S. 62.

1457 Zur Entwicklungsgeschichte der Fortschrittlichen Partei vgl. Jiří Malý, Die Parteien in Mähren und Schlesien und ihre Vereine, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband: Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 705–803, hier S. 744–754. Zu Licht vgl. auch den Eintrag in ÖBL 1815–1950, Bd. 5 (Lfg. 22, 1970), S. 184, online http://www.biographien.ac.at/oeb/oebl_L/Licht_Stephan_1860_1932.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 9.1.2023).

1458 Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Husak.shtml> (zuletzt gesehen 12.2.2020).

1459 OeMZ, XIX/43, 28.10.1911, S. 338.

1460 Außerdem stand Sommer ab 1910 dem „Verband der Freiheitlichen Deutschen Parteien in Schlesien“ vor, wobei der Eintrag im Österreichischen Biographischen Lexikon darauf verweist, Sommer habe später zunehmend staatstragende Positionen vertreten und sich auch vom Antisemitismus distanziert.

Insofern erstaunt es kaum, dass sich auch der Olmützer „Deutscher Volksrat für Zivilmusiker“ einsetzte, wie die OeMZ 1911 titelte.¹⁴⁶¹ Die OeMZ sah sich dazu veranlasst, eine „Mit deutschem Gruß“ unterzeichnete Einsendung des Obmanns des Volksrats an den OeUMV auf ihrer Titelseite zu platzieren und dessen Unterstützung als willkommene „Hilfe von Volksgenossen“ zu preisen. Der Brisanz dieser Veröffentlichung war sich die Redaktion offenbar bewusst: Sie wollte hoffen, fuhr sie im Kommentar zur Einsendung fort, es möge niemandem einfallen, „aus dem Folgenden die Absicht einer auf diesem Wege eingeleiteten parteipolitischen oder nationalen Propaganda zu folgern“, doch bestimmt würden „auch gerade unsere deutschen Mitglieder die Stellungnahme des Deutschen Volksrates zur Militärmusikfrage mit etwas mehr als gewöhnlichen Sympathien quittieren.“¹⁴⁶² Angesichts des Umstands, dass sich politische Konfrontationen zwischen radikalen deutschnationalen Gruppierungen und der Sozialdemokratie in den deutschböhmisches Gebieten so scharf wie nirgends sonst in der Monarchie äußerten,¹⁴⁶³ zeugt diese Veröffentlichung in der OeMZ von einem außergewöhnlich weiten – und auch weitreichenden – Entgegenkommen der Musiker_innenorganisation gegenüber der deutschnationalen Seite.¹⁴⁶⁴ Dass dies im zeitlichen Umfeld der erstmals auf Grundlage des erweiterten allgemeinen Männerwahlrechts abgehaltenen Reichsratswahlen stattfand, erhöhte die Brisanz der Veröffentlichung außerdem, passte aber zu Wahlpositionen weiterer mährischer Verbandsvereine wie etwa jenem in Brünn/Brno: Dessen Leitung hielt in ihrem Jahresbericht für 1911 fest, erstmals „in dieser Weise in einer öffentlichen Wählerversammlung Stellung“ genommen zu haben.¹⁴⁶⁵ Dabei handelte es sich um eine „deutsch-freiheitliche“ Versammlung, in der „beinahe die ganze Gemeindevertretung anwesend“ gewesen sei, und mit ihnen der Obmann und der Schriftführer des Verbandsvereins. Sie beide hätten dort „unsere Wünsche“ vorgetragen,

ÖBL 1815–1950, Bd. 12 (Lfg. 58, 2005), S. 415 f., online http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Sommer_Rudolf_1872_1919.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 9.1.2023).

1461 OeMZ, XIX/29, 22.7.1911, S. 231.

1462 OeMZ, XIX/29, 22.7.1911, S. 231. Die Unterstützungsbereitschaft des Volksrats beinhaltete auch eine äußerst nationalistische Prämisse. Denn dieser gab zu bedenken, deutsche Vereine würden für ihre Feste und Feiern mehrheitlich auf Militärkapellen zurückgreifen, was angesichts des in Olmütz stationierten 54. Infanterieregiments umso drastischer sei, als sie „mit kleinen Ausnahmen aus Slawen“ bestehe, während die Stadtkapelle „nur vier Slawen“ zähle, die obendrein „bei Wahlen deutsch wählen“; dass sich der Volksrat dafür einsetze, diese als „geschulte deutsche Kapelle“ zu erhalten, stelle sich deshalb „als eine nationale Notwendigkeit“ dar.

1463 Beneš, *Workers*, S. 138.

1464 Doch daraus folgt nicht, dass eine sozialdemokratische Allianz unbedingt nicht-nationalistisch orientiert gewesen sein musste: Das Konfliktpotential zwischen radikalen Deutschnationalen und deutschsprachigen Sozialdemokraten war in deutschböhmisches Regionen, Beneš zufolge, mitunter deshalb so hoch, weil die Sozialdemokratie ihrerseits eine „national mission“ für sich beansprucht und sich damit auch dauerhaft in die österreichische Arbeiter_innenbewegung eingeschrieben habe (Beneš, *Workers*, S. 139).

1465 OeMZ, XX/18, 4.5.1912, S. 142.

welche von der Wählerversammlung „als berechtigt anerkannt“ worden seien. Die Teilnahme an der Versammlung rechtfertigten die Vereinsfunktionäre anlässlich der Hauptversammlung des Verbandsvereins nachträglich damit, sie seien einem Beschluss der Delegiertenversammlung von 1911 gefolgt, wonach „die einzelnen Vereinsleitungen beauftragt“ worden seien, in den Wählerversammlungen „den Standpunkt einzunehmen, daß gegen die unerträgliche Konkurrenz der Militärmusikkapellen auch durch unsere Kandidaten im Parlament Stellung genommen werden müßte.“¹⁴⁶⁶ Ihren Besuch der Wählerversammlung konnten die beiden Funktionäre aus Brünn/Brno dabei als strategischen Erfolg präsentieren: Sie vermochten den deutschnationalen Reichsratsabgeordneten Otto Lecher als Interessensvertreter im Parlament zu gewinnen,¹⁴⁶⁷ der dann einige Zeit später auch als solcher aktiv wurde: „Ueber Vorsprache unseres Verbandsvereins Brünn“, so die OeMZ im Herbst 1912, habe sich der Abgeordnete Lecher bereit erklärt, in der Delegation beim Kriegsminister „wegen der Konkurrenz der Militärkapellen zu interpellieren“.¹⁴⁶⁸

Das politische Netz des OeUMV, so wird daraus ersichtlich, wurde keineswegs bloß im Präsidium geknüpft, sondern ebenso von den einzelnen Verbandsvereinen, wobei jenen in den böhmischen Ländern diesbezüglich eine besonders wichtige Rolle zukam. Und dies, obschon die obersten Funktionäre des Verbands für diesen offiziell stets die politische Neutralität beschworen. Schon im Vorfeld des „Ersten oesterreichischen Musikertags“ 1895 waren, so wurde ausdrücklich betont, „Einladungen an Reichsrathsabgeordnete der verschiedenen Parteien“ versandt worden.¹⁴⁶⁹ Auch um 1899/1900 hielten Vertreter des „Wiener Musikerbunds“ fest, es seien „alle Fractionen der Reichsrathsabgeordneten“ zu öffentlichen Versammlungen gegen das Wirken der Militärkapellen eingeladen worden.¹⁴⁷⁰ Und 1901 nannte die OeMZ im Protokoll einer Präsidiumssitzung des OeUMV die „Absendung von 423 Briefen an sämtliche Herren Reichsrathsabgeordneten.“¹⁴⁷¹ 1906 schließlich erklärte der Verbandspräsident Franz Frank vor den Delegierten des internationalen Musikkongresses unter Verweis auf die „besonders verwickelten Verhältnisse in unserer Monarchie“, der „direkte Anschluß an eine politische Partei“ habe sich „als unrätlich und schwer durchführbar“ erwiesen (was zudem mit der „eigentümliche[n] Psychologie des Musikertums“ zu tun habe).¹⁴⁷² Überhaupt habe die „Verquickung der fachlichen, beruflichen Interessen mit politischen

1466 OeMZ, XX/18, 4.5.1912, S. 142.

1467 Zu Lecher vgl. Adlgasser, Mitglieder 1, S. 687 f. Im Reichsrat gehörte Lecher zu den führenden Deutsch-Nationalen und hatte sich 1897 maßgeblich an Protesten gegen Baden's Sprachenverordnung beteiligt. 1911 gehörte er dem Klub des Deutschen Nationalverbands an.

1468 OeMZ, XX/43, 26.10.1912, S. 349.

1469 Neues Wiener Journal, 9.4.1895, S. 5.

1470 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII. Vgl. ferner OeMZ, VII/21, 1.11.1899, S. 144.

1471 OeMZ, IX/24, 7.6.1901, S. 98.

1472 OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256.

Tendenzen“ die Organisation bloß „belästigt, ohne den politischen Parteien eine wesentliche Stärkung zuzuführen“. In Österreich orientierte man sich deshalb an folgender Regel: „Der Verband unpolitisch, das Verbandsmitglied politisch aktiv.“ Denn trotz vieler Gründe für die politische Neutralität des Verbands bestehe die Notwendigkeit, dass der einzelne Musiker „politisch denken und handeln lerne“. Insofern betrachtete sich der OeUMV also trotz seiner offiziell gepflegten Neutralität als Vermittler eines politischen Bewusstseins seiner Mitglieder.

Aufschlussreich ist diesbezüglich auch ein 1910 in der OeMZ publizierter Leitartikel namens „Politische Streiflichter“. Frank stellte sich darin einmal mehr einer offiziellen Eingliederung des OeUMV in parteipolitische Zusammenhänge entgegen. Anlass dazu war ein in einzelnen Verbandsvereinen laut gewordener Verdacht, es bestehe ein Naheverhältnis des OeUMV zur Sozialdemokratie, den Frank zu zerstreuen versuchte, indem er gegen einen Gewerkschaftsbeitritt Stellung bezog.¹⁴⁷³ Diese Position begründete Frank mit der Rücksicht auf politische Mehrheiten unter den Verbandsmitgliedern: Die gewerkschaftlichen Organisationen würden „im großen Ganzen [...] als sozialdemokratisch“ aufgefasst, weswegen „gegenwärtig die übergroße Mehrheit der Musiker“ keiner Gewerkschaft beitreten wolle, „denn sie wollen keiner Organisation angehören, welcher sie aus politischen Gründen ferne stehen.“ Deutlicher ließe sich die antisozialistische Stimmung innerhalb des Verbands schwerlich ausdrücken. Und eine solche hatte, der dezidiert sozialistischen Prägung der modernen Musikerbewegung in ihrer Anfangsphase während der 1870er und 1880er Jahre zum Trotz, auch in Österreich bereits eine längere Geschichte: Spätestens 1899 musste sich das Präsidium erstmals gegen den von Verbandsvereinen vorgebrachten Verdacht eines Naheverhältnisses zur Sozialdemokratie verteidigen,¹⁴⁷⁴ während die politische Orientierung der Verbandsmitglieder an nationalistischen Gruppierungen laufend stärker wurde. Und darin bestand denn auch ein zentraler Unterschied zwischen der Musiker- und der Arbeiterschaft. Wie der Historiker Jakub Beneš aufzeigte, hatten in Schönerers radikalnationalistischer Bewegung zwar auch einige deutschsprachige Industriearbeiter mitgetan, und mehr noch im christlichsozialen Lager Luegers, doch die große Mehrheit der durch verschiedene Wahlrechtsreformen wahlberechtigt gewordenen Arbeiter habe solche Parteien als „unfulfilling“ betrachtet.¹⁴⁷⁵ Zumindest für die deutschsprachigen Musiker ist mehrheitlich das Gegenteil der Fall.

1473 OeMZ, XVIII/47, 19.11.1910, 353 f.

1474 So anlässlich eines Musikertags in Graz 1899: „Der Delegierte Helbing fragte den Vorsitzenden, ob es richtig sei, daß der Musikerbund, wie vielfach behauptet werde, sozialdemokratische Tendenzen verfolge. – Präsident Mörth erwiderte, bedauern zu müssen, daß das nicht der Fall sei. Nachdem Helbing gegen diese Redewendung des Vorsitzenden protestirt hatte, erklärte Vizepräsident Frank (Wien), daß in den Vorstandssitzungen niemals über Politik gesprochen wurde“ (Arbeiter-Zeitung, 1.4.1899, S. 3 [Hervorhebung im Original]).

1475 Beneš, *Workers*, S. 68.

Musiker als Wähler

Im Zuge der Wahlrechtserweiterungen brachte der OeUMV Musiker auch zunehmend in ihrer Eigenschaft als Wähler ins Gespräch (gelegentlich zudem angereichert durch deren Attribuierung als Steuerzahler¹⁴⁷⁶), was diese verstärkt in den Fokus politischer Parteien rücken ließ. Doch welcher Parteien? Als ein namentlich nicht genannter Reichsratskandidat (der zugleich Redakteur der Arbeiterzeitung war und folglich für die Sozialdemokratie antrat) im März 1897 beim „Wiener Musikerbund“ anfragte, „welche Stellung die Musiker bei den künftigen Reichsrathswahlen einnehmen“ würden, erhielt er vom Vereinsobmann zur Antwort, es handle sich beim „Musikerbund“ um

1476 Erste Attribuierungen von Musikern als „Steuerzahler“ finden sich bereits vor der Verbandsgründung: Im April 1893 hatte eine Abgeordnetengruppe um Engelbert Pernerstorfer ihre Interpellation gegen die „außerdienstliche Thätigkeit der k. k. Militärkapellen“ damit begründet, dass diese „bereits viele Civilberufsmusiker – directe und indirecte Steuerzahler – finanziell ruinirt“ habe (OeMZ, I/7, 1.4.1893, S. 27 f.; vgl. auch die Stenographischen Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrats, XI. Session, 223. Abend-Sitzung am 15.3.1893, Wien 1893, S. 10587, online <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spa&datum=0011&page=11629&size=45>, zuletzt gesehen 29.8.2020). Seither wurde das Steuerzahler-Argument in politischen Debatten über die Verwendungsweise von Militärkapellen immer wieder aufgegriffen, was sich auch damit erklären lässt, dass dieses in einer durch das Zensuswahlrecht bestimmten Regelung politischer Partizipation auch für die Abgeordneten selbst Gewicht hatte: 1893 wurden diese noch (fast) ausschließlich von „Steuerzahlern“ gewählt (und aufgrund des Kurienwahlrechts waren sie je nach Kurie, in der sie gewählt wurden, auf umso mehr Stimmen angewiesen). Musiker als „Steuerzahler“ herauszustellen kann aber auch rhetorisch als Ermächtigung der Musiker zu politisch partizipationsberechtigten Subjekten aufgefasst werden, im Sinne einer Mahnung an die Adresse der Regierung. Schon in der Interpellation von 1893 wurden die „Civilmusiker“ ausdrücklich zu „einer ganzen Kategorie von Staatsbürgern“ zusammengefasst, welche unter Anwendung des Steuerzahler-Arguments zu einer Gruppe von durch den Staat Betrogener umgedeutet wurden – dies im Unterschied zu den Militärkapellen, welche „rücksichtlich ihres Erwerbes aus Productionen zu nicht militärischen Zwecken mit der Erwerb- und Einkommensteuer nicht belegt werden“ (OeMZ, Nr. 7, 1.4.1893, S. 27). In einer weiteren Petition zwei Jahre später wurde dieses Argument in erweiterter Form erneut aufgegriffen: Militärkapellen hätten sich für ihre außerdienstlichen Tätigkeiten „genau so bei der Gewerbebehörde anzumelden oder die Concession hiefür zu erwerben wie jeder Private, und für das durch ihn betriebene Geschäft Erwerb- und Einkommensteuer zu zahlen“; dass dies nicht geschehe, sei „gesetzwidrig“ (OeMZ, III/14, 16.7.1895, S. 68). Die badenische Wahlreform, die eine allgemeine, an keinen Wahlzensus gebundene (männliche) Wählerklasse einführen sollte, stand zu diesem Zeitpunkt erst noch bevor, von der Einführung des allgemeinen Männerwahlrechts und der damit verbundenen Abschaffung des Kurienwahlrechts von 1906/07 nicht zu reden. Für einen Überblick über diese beiden Wahlrechtsreformen vgl. etwa Brigitte Mazohl, Ein „lebender Anachronismus“? Die innere Entwicklung der Habsburgermonarchie bis zum Ersten Weltkrieg, in: Thomas Winkelbauer (Hrsg.), Geschichte Österreichs, Stuttgart 2015, S. 397–424, hier S. 418 u. 421. Für die engen Zusammenhänge zwischen der Entwicklung des Steuersystems und des Wahlrechts vgl. Günter Schmolders, Der Staatsbürger als Steuerzahler. Wandlungen des Menschenbildes in Finanzwissenschaft und Steuerpraxis, in: FinanzArchiv/Public Finance Analysis, New Series, 27/1–2 (1968), S. 121–138, hier S. 130 f.

einen „nichtpolitischen Verein“, weshalb er „mit den Mitgliedern“ nicht „in politische Fühlung treten“ könne. Seiner Meinung nach gebe es jedoch „in Musikkreisen Anhänger verschiedener Parteirichtungen“.¹⁴⁷⁷ Die OeMZ interessierte sich allerdings sehr für das Wahlverhalten der Verbandsmitglieder. Deutlich wurde dies etwa in einem Leitartikel vom September 1900 („Der Musiker spricht zum Volke“) mit Blick auf die bevorstehenden Reichsratswahlen.¹⁴⁷⁸ Darin erteilte der Redakteur Heinrich Geisler den wahlberechtigten Musikern¹⁴⁷⁹ praktische Wahlhilfe und propagierte politischen Pragmatismus im (Wahl-)Alltag. Dem OeUMV maß er dabei einen zentralen institutionellen Einfluss auf die politische Bewusstseinsbildung der Musiker bei: „Durch die Vereine, den Verband haben die österreichischen Musiker denken und reden gelernt [...]“, und in einem weiteren Schritt sollten sie sich nun aneignen, wie man „vor den Anhängern verschiedener Parteien zu sprechen, sich zu verhalten“ habe und wie man „das Wohlergehen der Musik und ihrer Diener vor der Öffentlichkeit“ vertreten solle. Der Umstand, dass der OeUMV über „Anhänger verschiedener Parteien“ verfügte, bedeutete für Geisler, dass Musiker in erster Linie „nationale Männer“ seien – „Deutsche, Czechen oder Angehörige welcher Nation immer“. Und darin liege es begründet, dass sie „die nationalen Parteien aufsuchen“. „Versammlungen der Nationalen“ sollten Geisler zufolge von Musikern keinesfalls gemieden werden. Denn ob man nun deren Anhänger sei oder nicht, biete sich Musikern dort die Gelegenheit, „auf den nationalen Ursprung und Gehalt der Musik [zu] verweisen“. Ferner sollten jene aber auch „zu den Mittelparteien, zu den Gewerbs- und Handelsleuten“ gehen, denn schließlich würden auch Musiker „wirtschaftliche Reformen“ anstreben. Erst an dritter Stelle nannte Geisler das Argument des „socialen Fortschritte[s]“, weshalb Musiker ihren „Platz“ auch „bei den socialpolitischen Parteien“ einnehmen sollten.¹⁴⁸⁰ Trotz der eingeforderten politischen Offenheit ermahnte Geisler die Musiker dazu, nicht „farb- und geschlechtlos“ zu sein und sich nicht an „die verschiedensten Parteien“ anzubiedern. Viel wichtiger sei es, dass sie über eine Gesinnung und Überzeugung verfügten, damit sie ihre Auftritte in politischen Versammlungen glaubhaft „als freier Staatsbürger“ und nicht als „Functionär eines Musikervereins“ oder „Beauftragter des Verbandes“ absolvieren könnten,

1477 OeMZ, V/6, 16.3.1897, S. 37.

1478 OeMZ, VIII/23, 14.9.1900, S. 175.

1479 Seit 1896/97 existierte eine fünfte (allgemeine) Kurie, in der alle Männer, die über 24 Jahre alt und seit einem halben Jahr im Wahlsprengel wohnhaft waren, unabhängig von ihrer Steuerleistung die Wahlberechtigung besaßen. Vgl. Brigitte Mazohl, Die Habsburgermonarchie 1848–1918, in: Thomas Winkelbauer (Hrsg.), Geschichte Österreichs, Stuttgart 2015, S. 391–476, hier S. 418.

1480 Geisler forderte dabei auch dazu auf, den „Musikantenhochmuth“ abzulegen, da dieser einen „Abgrund zwischen dem Künstler und dem Arbeiter“ aufreißt, wo doch aber auch der Künstler ein Arbeiter sei, der „nicht bloß nach Ehre“, sondern ebenso „nach Brot“ strebe und von seiner „künstlerischen Berufstätigkeit zu leben“ habe: „Staat und Gesellschaft“ würden dem Künstler „keine Extrawurst braten“ (OeMZ, VIII/23, 14.9.1900, S. 175).

und zwar allein schon deshalb, weil den Vereinen und dem Verband jede „politische Thätigkeit statutarisch untersagt“ sei.

Die Mehrzahl der Musiker, so war Geisler überzeugt, würde „naturgemäß [...] zu den radicalen Parteien hinneigen“, wofür er auch großes Verständnis zeigte: „[D]er Staat, in dem wir leben, hat uns ja die Opposition gelehrt.“ Damit war Geisler bei der Kritik am Kriegsminister und der „unbefugten Concurrenz der Militärkapellen“ angelangt. Die politische Radikalisierung der Musiker, so lehrt Geislers Darstellung, war vor allem der Konkurrenz der Militärkapellen geschuldet – nicht umsonst bezeichnete der OeUMV diese stets auch als „Concurrenz von Seiten des Staates“¹⁴⁸¹. Wahlen, so zeigen Geislers Ausführungen, bildeten für den OeUMV eine ideale Gelegenheit, auf ein „von den Vertretungen der Musikerschaft geprüfetes und gebilligtes Musikerprogramm“ hinzuarbeiten. Dazu sei es jedoch notwendig, zunächst „das Volk und seine Vertreter für uns [zu] gewinnen“, bevor dann in einem weiteren Schritt „Männer unseres Vertrauens aus unserer Mitte in die Vertretungskörper“ gebracht werden könnten.¹⁴⁸²

Einen solchen Politisierungsanspruch hielt der OeUMV gegenüber seinen (männlichen) Mitgliedern dauerhaft aufrecht. So forderte der Vizepräsident des Verbands (Georg Höllering) die Musiker auch noch 1911 ausdrücklich dazu auf, „bei den Kandidaten für die Verfechtung der Verbandsforderungen (Abstellung der Militärkonkurrenz)“ einzutreten.¹⁴⁸³ Begleitend dazu wurden gemäß einem OeMZ-Leitartikel „Die Musiker und die Reichsratswahlen“ vom Juni 1911 „Mitteilungen des Präsidiums“ an die Verbandsmitglieder versandt, in denen dazu aufgerufen wurde, Reichsratskandidaten bei Wählerversammlungen „ohne Unterschied der politischen Parteirichtungen“ zu deren Positionen gegenüber der Konkurrenz durch Militärkapellen „öffentlich zu interpellieren“ und entsprechende Zusagen einzufordern.¹⁴⁸⁴

Zugleich wirkte sich die Ernüchterung, die sich beim OeUMV bezüglich der Bekämpfung von Militärkapellen allmählich breit machte, auch auf die Bewertung politischer Kooperationen aus. Die OeMZ verzichtete 1911 ausdrücklich darauf, bestimmte politische Parteien lobend hervorzuheben; sie betonte vielmehr, Musiker fänden letztlich bei keiner der politischen Fraktionen eine wirklich „schützende und verheißungsvolle Unterkunft“.¹⁴⁸⁵ Hingegen veröffentlichte die OeMZ personalisierte Wahlempfehlungen sowie eine „Liste von denjenigen Männern“, die „bereits gezeigt haben, daß sie

1481 Vgl. etwa OeMZ, II/9, 1.5.1894, S. 45.

1482 OeMZ, VIII/24, 21.9.1900, S. 181.

1483 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123.

1484 Vgl. etwa OeMZ, XIX/23, 10.6.1911, 185 f.

1485 OeMZ, XIX/23, 10.6.1911, 185 f. Der Artikel erinnerte dabei an die Wahlagitation von 1907: Von den Fragebögen, die der OeUMV damals an sämtliche Kandidaten versandt habe, sei nur ein gutes Dutzend mit Zusagen „für Vertretung unserer Interessen“ zurückgekommen.

Freund der Musiker sind und zur tatkräftigen Hilfe stets bereit sein werden¹⁴⁸⁶ (vgl. Tab. 9¹⁴⁸⁷).

Tabelle 9: Vom Verbandspräsidium hervorgehobene politische Kooperationspartner, 1911¹⁴⁸⁸

Name	Funktion (AH = Abgeordnetenhaus, HH = Herrenhaus)	Vertretene/r Bezirk/e ¹⁴⁸⁹	Klub/Partei
Gustav Marchet (1846–1916) ¹⁴⁹⁰	AH 1891–97, 1901–07; HH ab 1907; Minister f. Kultus u. Unterricht 1906–08	Niederöster- reich	1891 Vereinigte Deutsche Linke; 1901 Deutsche Fortschrittspartei
Albert Gessmann (1852–1920) ¹⁴⁹¹	AH 1891–1911; Minister o. Portefeuille (deutscher Landsmann- minister) 1907–08; Minister für öffentliche Arbeiten 1908	Niederöster- reich, Wien	1891 Freie Vereinigung für wirt- schaftliche Reform auf christlicher Grundlage; 1897 Christlichsoziale Vereini- gung (Obmann-Stv. bzw. ab 1910 Obmann)
Franz Schuhmeier (1864–1913) ¹⁴⁹²	AH 1901–13	Niederöster- reich, Wien	1901 Sozialdemokratischer Verband; 1907 Klub der deutschen Sozi- aldemokraten im Verband der sozialdemokratischen Abgeordne- ten; 1911 Klub der deutschen Sozial- demokraten
Ernst Zeiner (1867–1961) ¹⁴⁹³	AH 1907–11	Niederöster- reich	Christlichsoziale Vereinigung

1486 OeMZ, XIX/23, 10.6.1911, S. 186.

1487 Die Liste wird hier zur Verdeutlichung der politischen Ausrichtung der jeweiligen Kandidaten um parteipolitische Angaben der jeweiligen Abgeordneten ergänzt. Sie verzeichnet nur die 1911 bereits im Reichsrat vertretenen Personen, nicht jedoch die neuen Wahlkandidaten.

1488 Vgl. OeMZ, XIX/23, 10.6.1911, S. 186.

1489 Ich führe hier nur die Großregion, nicht jedoch Details zu Wählerklassen und genauen Orten auf. Nähere Angaben jeweils bei Adlgasser, Mitglieder 1 & 2.

1490 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 762 f.

1491 Adlgasser, Mitglieder 1, S. 335.

1492 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 1116 f.

1493 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 1461.

Name	Funktion (AH = Abgeordnetenhaus, HH = Herrenhaus)	Vertretene/r Bezirk/e ¹⁴⁸⁹	Klub/Partei
Rudolf Lössl (1872–1915) ¹⁴⁹⁴	AH 1907–15	Karlsbad	1907 Deutschradikale Vereinigung; 1908 Nationalverband der deutschfreiheitlichen Abgeordneten; 1910 Deutschradikale Gruppe im Deutschen Nationalverband; 1911 Deutschradikale Vereinigung im Deutschen Nationalverband
Albert Ritter von Mühlwerth (1862–1934) ¹⁴⁹⁵	AH 1907–18	Böhmen	1907 Deutschradikale Vereinigung; 1908 Nationalverband der deutschfreiheitlichen Abgeordneten; 1910 Deutschradikale Gruppe im Deutschen Nationalverband; 1911 Deutschradikale Vereinigung im Deutschen Nationalverband
Josef von Baechlé (1868–1933) ¹⁴⁹⁶	AH 1907–18	Niederösterreich, Wien	Christlichsoziale Vereinigung; 1911 Christlichsoziale Vereinigung deutscher Abgeordneter
Leopold Winarsky (1873–1915) ¹⁴⁹⁷	AH 1907–15	Böhmen (1907–11) Niederösterreich, Wien (1911–15)	1907 Klub der deutschen Sozialdemokraten im Verband der sozialdemokratischen Abgeordneten; 1911 Klub der deutschen Sozialdemokraten
Wilhelm Ellenbogen (1863–1951) ¹⁴⁹⁸	AH 1901–18	Niederösterreich, Wien	1901 Sozialdemokratischer Verband; 1907 Klub der deutschen Sozialdemokraten im Verband der sozialdemokratischen Abgeordneten; 1911 Klub der deutschen Sozialdemokraten

1494 Adlgasser, Mitglieder 1, S. 727 f.

1495 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 821.

1496 Adlgasser, Mitglieder 1, S. 38 f.

1497 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 1407 f.

1498 Adlgasser, Mitglieder 1, S. 258 f.

Name	Funktion (AH = Abgeordnetenhaus, HH = Herrenhaus)	Vertretene/r Bezirk/e ¹⁴⁸⁹	Klub/Partei
Otto Lecher (1860–1939) ¹⁴⁹⁹	AH 1897–1918	Mähren, Brünn	1897 Deutsche Fortschrittspartei; 1907 Deutschfortschrittliche Vereinigung; 1908 Nationalverband der deutschfreiheitlichen Abgeord- neten; 1910 Deutscher Nationalverband; 1917 Deutschnationale Vereini- gung
Julius Ofner (1845–1924) ¹⁵⁰⁰	AH 1901–18	Niederöster- reich, Wien	Fraktionslos; 1913 Klub der deutschen Demo- kraten; 1917 Deutschfreiheitliche Verei- nigung
Karl Urban (1855–1940) ¹⁵⁰¹	AH 1901–18	Böhmen	1901 Deutsche Fortschrittspartei; 1907 Deutschfortschrittliche Vereinigung; 1908 Nationalverband der deutschfreiheitlichen Abgeord- neten; 1910 Deutscher Nationalverband; 1917 Deutschnationale Vereini- gung

Der oben erwähnten Leitartikel zur Rolle der Musiker bei den Reichsratswahlen von 1911 berichtete außerdem über zwei konkrete Wahlveranstaltungen, bei denen sich Musiker aktiv eingebracht hätten – interessanterweise fiel die Wahl dabei auf eine christlichsoziale und eine deutschnationale Veranstaltung, während eine sozialdemokratische keine Berücksichtigung fand. Aus dem Bericht geht hervor, dass die beiden Auftritte von Musikern dazu dienten, den Reichsratskandidaten öffentlich zu Zugeständnissen in Musikerfragen zu bewegen, und dass es die beiden Redner außerdem verstanden, die Bühne auch dafür zu nutzen, ihre Anliegen vor größerem Publikum möglichst öffentlichkeitswirksam zu präsentieren.¹⁵⁰² Das Zweckbündnis zwischen Musikern

1499 Adlgasser, Mitglieder 1, S. 687 f.

1500 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 867.

1501 Adlgasser, Mitglieder 2, S. 1328.

1502 Die Beschreibung galt jeweils einer Wahlveranstaltung im steirischen Kurort Gleichenberg und in der mährischen Metropole Brünn/Brno. Die Darstellung der Veranstaltung in Gleichenberg beschränkte sich auf ein Porträt des (christlichsozialen) Kandidaten (es handelte sich um Kamillo Kurtz, der – letztlich erfolglos – für die Christlichsozialen angetreten war, vgl. Grazer Tagblatt, 29.5.1911, S. 2); nach einer Selbstbeschreibung des Berichterstatters war dieser selbst „nicht Wähler“, weshalb er den Politiker nicht öffentlich habe „interpellieren“ können. Aus der Darstellung der Veranstaltung in Brünn/Brno geht demgegenüber hervor, dass die Präsenz eines OeUMV-Vertreters sowohl der Befragung des Kandidaten (es handelte sich um den schon erwähnten Deutschnationalen Otto Lecher) als auch der Präsentation wichtiger Verbandsinteressen vor breiterem Publikum ging: „Mit gespannter, seltener Aufmerksamkeit“

und Politikern war somit ein wechselseitiges: Letztere konnten sich bei den Wahlversammlungen als Interessensvertreter von Zivilmusikern inszenieren und sich mittels einer Positionierung gegen Militärkapellen als sozialpolitisch oder aber nationalistisch motivierte (Gesamt-)Staatskritiker profilieren; die Musiker agierten demgegenüber gewissermaßen als Trittbrettfahrer parteipolitischer Veranstaltungen, indem sie diese als Podium für ihre Anliegen nutzten. Zweifellos beförderte dieses wechselseitige Interessensverhältnis eine allmähliche Politisierung der Musikeranliegen als solcher, wozu auch die permanent geführten Debatten über militärische Musikkonkurrenz maßgeblich beitrugen. Inwiefern davon auch eine Politisierung der Musiker selbst ausging, wäre noch detailliert zu untersuchen. Dass die zu einem wichtigen Teil von staatlicher Konkurrenz geformte und seit dem späten 19. Jahrhundert durch den Verband institutionalisierte Politisierung von Musikerinteressen über die parteipolitischen Ränder bis ins 20. Jahrhundert hinein Nachwirkungen gezeitigt haben dürfte, ist aber kaum zu bestreiten.¹⁵⁰³

Aus besagtem wechselseitigen Interessensverhältnis versuchte der OeUMV seinerseits einen instrumentellen Vorteil zu ziehen. So leitete er aus dem Umstand, dass „Abgeordnete aller Parteirichtungen [...] mit Hilfe unserer Stimmen gewählt“ worden seien, ein „Anspruchsrecht“ an die Politik ab, von dem er Gebrauch machte, wenn immer politische Vertreter den Absichten der Musiker_innenorganisation zuwider handelten, etwa indem diese „als gewählte Volksvertreter“ bei Feierlichkeiten Militärkapellen engagierten¹⁵⁰⁴ oder auch in anderer Weise fördernd auf deren Engagements einwirkten.¹⁵⁰⁵

seien „die zahlreichen Anwesenden, unter denen sich nahezu die ganze Gemeindevertretung“ befunden habe, „den markigen Ausführungen“ des Obmanns des Verbandsvereins gefolgt – er habe deren Interesse „erweckt“, wie die „wiederholten Beifallsbezeugungen“ gezeigt hätten (OeMZ, XIX/23, 10.6.1911, S. 186).

1503 Möglicherweise findet sich darin auch ein neuer Erklärungsansatz für die in den vergangenen Jahren öfters diskutierte Frage, was denn zur extrem hohen Affinität von Musikern österreichischer Orchester (insbesondere der Wiener Philharmoniker oder der Wiener Symphoniker) für den Nationalsozialismus geführt habe (für eine kurze Übersicht über die vor einigen Jahren aufgeflackerte mediale Debatte um die Wiener Philharmoniker vgl. etwa Bernadette Mayrhofer/Fritz Trümpi, *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker: Verfolgung, Ermordung und Exil*, Wien 2014, S. 12 f.). Zur Feststellung der Validität eines solchen Erklärungsunterfangens wären entsprechende Politisierungsprozesse während der dazwischenliegenden Jahrzehnte in diesen Orchestern aber selbstverständlich erst noch detailliert zu untersuchen.

1504 Unter dem Titel „Der Verlaß auf politische Freunde“ zog die OeMZ, XX/25, 22.6.1912, S. 211 f., über eine „Versammlung der christlichpolitischen Vereine des 3. [Wiener] Bezirkes“ her, bei der die „Musikkapelle des k. u. k. Infanterieregiments Nr. 24“ aufspielte und mehrere Gemeinderäte sowie ein Landtagsabgeordneter Reden hielten.

1505 Von diesbezüglich größerer Tragweite war für den Verband etwa die Bestellung einer Militärkapelle als Kurmusik in Johannisbad/Janské Lázně, wofür der Reichsratsabgeordnete Heinrich Prade (1853–1937) verantwortlich gemacht wurde. Durch diese Bestellung werde „eine Anzahl deutschböhmischer Berufsmusiker“ um ihren „Sommerverdienst gebracht und aus ihrer Heimat verdrängt“, obschon sich unter

In solchen Fällen scheuten die Verbandsfunktionäre auch nicht davor zurück, politische Parteien und deren Vertreter gegeneinander auszuspielen.¹⁵⁰⁶

Hetze gegen „Zigeunerkapellen“: Musikalische Ungarnkritik des Verbands als Gesamtstaatskritik

Zugleich übernahmen OeUMV-Funktionäre in Versammlungen sowie in OeMZ-Artikeln bei Konflikten mit Militärkapellen staats- und regierungskritisch geprägte Argumentationsmuster, wie sie die mit dem Verband kooperierenden Parteien der politischen Ränder benutzten. Dies mündete häufig in eine Infragestellung der Existenzberechtigung der gesamtstaatlich organisierten Armee und rüttelte infolgedessen auch an der Doppelmonarchie als solcher. In diesem Zusammenhang ist überdies auch die vom OeUMV immer wieder praktizierte Verunglimpfung von „Zigeunerkapellen“ zu stellen.¹⁵⁰⁷ Darin lässt sich nicht zuletzt auch eine musikalische Abwertung der ungarischen Reichshälfte erkennen – Romamusik nahm in Ungarn den Rang einer „Nationalmusik“ ein.¹⁵⁰⁸ Kritik des OeUMV an der „Zigeunermusik“ war darum immer auch Dualismuskritik, zumal die OeMZ „Zigeuner-“ und Militärkapellen gelegentlich

ihnen „seine eigenen Wähler“ befänden (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116). Prade gehörte 1907 dem Klub des Deutschenationalen Verbands an, Eintrag <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Prade.shtml> (zuletzt gesehen 7.2.2020). Dieser Fall zog bald größere Kreise. So erklärte ein Delegierter aus Prag/Praha, der dortige Verbandsverein habe wegen Johannisbad eine „Eingabe“ an den Präsidenten des „Vereins zur Förderung der Tonkunst in Böhmen“, Prinz Ferdinand Lobkowitz getätigt – wie dem Bericht über die Delegiertenversammlung von 1907 zu entnehmen ist, ging von diesem noch während der Delegiertenversammlung ein (inhaltlich nicht näher erläutertes) Antwortschreiben ein, welches den Delegierten allerdings missfiel und diese zu herrschaftskritischen Äußerungen veranlasste: „eine schale Ausflucht, weder prinzlich, noch geeignet, die Tonkunst zu fördern“ (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 123).

1506 Den Vorfall in Johannisbad/Janské Lázně betreffend hob ein Funktionär aus Reichenberg/Liberec explizit hervor, er werde der sozialdemokratischen Partei sowohl in Böhmen als auch in Niederösterreich „willkommenes Agitationsmaterial“ liefern (OeMZ, XV/15, 12.4.1907, S. 123).

1507 So in Zeitungsartikeln wie „Zigeunerkapellen als Schmutzkonkurrenz, seit neuestem in Wien“ (OeMZ, VII/11, 1.6.1899, S. 79) oder aber bei Delegiertenversammlungen, wo von den „Zigeuner-Banden“ als der „großen Schmutzconcurrenz“ für die insbesondere in den „Nachtcafés“ tätigen „ambulante[n] Capellen“ gesprochen wurde (OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVIII).

1508 Vgl. Max Peter Baumann, *The Reflection of the Roma in European Art Music*, in: *The World of Music (Music of the Roma)* 38/1 (1996), S. 95–138, hier S. 111 f.; Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011, S. 229. Bogdal weist jedoch auch darauf hin, dass die Stilisierung der Romakultur als ungarisches „Nationalgut“ darüber hinwegtäusche, dass Roma auch in Ungarn im Alltag von vielen gesellschaftlichen Praktiken ausgeschlossen waren (S. 230). Für die komplexe Geschichte der verschiedenen Funktionen der von Roma gespielten (Unterhaltungs-)Musik im ungarischen Musikbetrieb des 20. Jahrhunderts vgl. Lynn Hooker, *From Café to Stage to Museum. The Transformation of the Gypsy Music Industry in 20th Century*, in: *Hungarian Studies* 29 (2015), S. 121–134.

miteinander gleichsetzte und Auftritte von Militärkapellen als „Zigeunerstreiche“ bzw. daran beteiligte Offiziere als „ärarische Zigeuner“ bezeichnete.¹⁵⁰⁹ Der OeUMV zielte aber auch direkt auf die Gesamtstaatlichkeit des Militärwesens. Es sei, so die OeMZ etwa 1906, an der Zeit, „daß die österreichisch-ungarische Armee zerschnitten“ werde, denn mit „60 Prozent der Konkurrenz würden wir doch ihrer [sic] fertig und mit den ins Ausland übersiedelnden 40 Prozent würden wieder unsere ungarischen Kollegen auch leichter sich auseinandersetzen.“¹⁵¹⁰ Dass die Zeitung von Ungarn in diesem Zusammenhang aber als dem „Ausland“ sprach, verstärkte den gegenüber dem Gesamtstaat kritischen Gehalt. Und noch deutlicher wurde einige Jahre später der bereits öfters erwähnte Kapellmeister Hermann Eichborn, der in seiner von der OeMZ breit rezipierten und beworbenen Schrift „Militarismus und Musik“¹⁵¹¹ das „österreichische Militärmusikwesen“ als „ein ebensolches Kuriosum, wie das ganze Staatswesen der [...] zum monstrum politicum in der Staatenwelt gewordenen Monarchie“ herausstellte.¹⁵¹² Wie der Historiker Martin Zückert an armeefeindlichen Verhaltensweisen in den böhmischen Ländern aufzeigte, ist „Antimilitarismus“ – und damit letztlich auch die Militärmusikkritik – stets auch als „Opponieren gegen einen Staat“ zu verstehen.¹⁵¹³ Dies lässt sich anhand zeitgenössischer Sichtweisen bestätigen.

1509 OeMZ, XV/45, 8.11.1907, S. 362.

1510 OeMZ, XIV/2, 12.1.1906, S. 8.

1511 Allerdings bezog Eichborn auch die Musiker selbst in seine Kritik mit ein, indem er ihnen eine allzu ausgeprägte politische Assimilationsbereitschaft vorwarf. Diese könne zunächst zwar in alle Richtungen gehen, doch im Falle von „Revolution und Bürgerkrieg“ stellten sie sich aufgrund ihrer Furcht vor einer „Schließung der Theater und Konzertsäle“ dann doch „auf die Seite der Ordnungsparteien“: „Und hat man je gehört, daß ein Orchester nicht willig in Tönen auf jedes politische Programm geschworen hätte [...], allen [politischen, F. T.] Farben mit den gewünschten Klangfarben entgegengekommen wäre [...]“ (Eichborn, *Militarismus*, S. 97).

1512 Eichborn, *Militarismus*, S. 99. Dieser Staat sei, so Eichborn, von „vormärzlichen Polizeieinrichtungen und Atavismen aller Art“ geprägt und arbeite mit Strafgesetzen „aus Olims Zeiten“, statt dass er sich mit „der gründlichen Ausräumung des Staats-Augiasstalles“ beschäftigte. Dazu gehöre auch die Selbstverständlichkeit, dass „eine solche Lappalie wie die Reform der Militärmusikmacherei“ auf die lange Bank geschoben werde. Eichborn steigerte die Vehemenz seiner Staatskritik noch, indem er einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Österreich-Ungarn und Deutschland geltend machte und betonte, dass „der Gewerbebetrieb der Militärkapellen“ in Deutschland anders als in Österreich dafür Sorge trage, dass „eine Ausbeutung der Arbeitskraft der Musiker“ nicht stattfinde (Eichborn, *Militarismus*, S. 104). Auf eine historische Bewertung dieser von Eichborn artikulierten Differenz kann hier nicht näher eingegangen werden. Tatsächlich wurde der Einsatz von Militärkapellen zu außerdienstlichen Zwecken in Deutschland gemäß Martin Rempe ab 1909 allmählich stärker reguliert, doch von einer grundlegend anderen Konstellation zwischen Militär- und Zivilmusikern in Deutschland und Österreich-Ungarn kann wohl kaum gesprochen werden (vgl. dazu Rempe, *Kunst*, S. 137–140).

1513 Martin Zückert, *Antimilitarismus und soldatische Resistenz. Politischer Protest und armeefeindliches Verhalten in der tschechischen Gesellschaft bis 1918*, in: Laurence Cole/Christa Hämmerle/Martin Scheutz (Hrsg.), *Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800 bis 1918)*, Essen 2011, S. 199–218, hier S. 201.

1904 nannte ein anonymes „Militärfreund“ folgende Gruppen als Hauptakteure der Militärkritik: Außer den „magyarischen Chauvinisten“ und den „radikalen Tschechen“ seien dies neben den Sozialdemokraten vor allem die „Alldeutschen“ – gerade sie seien „den schlimmsten Feinden des Reiches zuzuzählen und dem gemäß auch der Armee“.¹⁵¹⁴ Tatsächlich ging die Armeekritik dieser politischen Gruppierung mit einer geradezu fundamentalen Kritik an der Monarchie einher¹⁵¹⁵ – und damit jener Gruppierung, mit der wie bereits ausgeführt zahlreiche Verbandsvereine und Teile des OeUMV-Präsidiums besonders eng verbunden waren.

Die sich stetig intensivierende Kooperation des OeUMV mit deutschnationalen und „alldeutschen“ Vertretern hatte schließlich auch zur Folge, dass sich dessen Koalitionsbereitschaft gegenüber anderen parlamentarischen Gruppen reduzierte, auch wenn diese eine politisch motivierte Militärkritik betrieben. So fand beispielsweise seit der Aufspaltung der Organisation in den böhmischen Ländern von 1908 nicht nur keine Kooperation mit nationaltschechischen Gruppen mehr statt, sondern der OeUMV attackierte sogar deren Kritik am außerdienstlichen Wirken von Militärkapellen, und dies mitunter heftig.¹⁵¹⁶ Die organisatorische Binnen-Konkurrenz zum tschechischsprachigen Verband scheint der OeUMV somit stärker gewichtet zu haben als eine sachliche Akkordierung gemeinsamer Maßnahmen gegen die Aktivitäten von Militärkapellen. Dies geht beispielsweise aus der Interpellation einer Gruppe nationaltschechischer Abgeordneter um Václav Klofáč (1868–1942) von 1914 hervor,¹⁵¹⁷ mit welcher eine Beschwerde der „Slovanská hudební Unie“ vor die Delegation gebracht wurde.¹⁵¹⁸ Fast wortgleich mit entsprechenden hier schon wiederholt zitierten Memoranden des OeUMV prangerte auch die „Unie“ die „übermächtige Konkurrenz der Militärmusiker“ an

1514 N. N., Militär und Zivil. Zeitgemässe Betrachtungen von einem Oesterreicher, Wien-Leipzig 1904, zit. in: Christa Hämmerle, Ein gescheitertes Experiment? Die Allgemeine Wehrpflicht in der multiethnischen Armee der Habsburgermonarchie, in: *Journal of Modern European History/Zeitschrift für moderne europäische Geschichte/Revue d'histoire européenne contemporaine* 5/2 (2009) – *Multi-Ethnic Empires and the Military: Conscription in Europe between Integration and Desintegration, 1860–1918*, S. 222–243, hier S. 223.

1515 Vgl. etwa Gyula Tokody, Die Pläne des Alldeutschen Verbandes zur Umgestaltung Österreich-Ungarns, in: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae* 9/1–2 (1963), S. 39–67, hier S. 39–41.

1516 Wie sich das Verhältnis zwischen nationaltschechischen Gruppierungen und der „Unie“ seit 1908 gestaltete, gälte es noch zu untersuchen.

1517 Die weiteren Interpellanten waren Jindřich G. Maštálka (1866–1926), František Udržal (1866–1938) und Jan Sedlák (1849–1921). Alle drei gehörten dem „Jednotný klub český“ (Einheitlicher böhmischer Klub) an, wobei Udržal und Sedlák aus der Fraktion des „Klub poslanců české strany agrární“ (Klub der böhmischen Agrarier) stammten, Maštálka hingegen aus jener des „Klub český“ (Böhmischer Klub). Vgl. Adlgasser, Mitglieder 2, S. 771; S. 1129 f.; S. 1322 f. Udržal bekannte sich außerdem ausdrücklich zu den politischen Idealen der Jungtschechen, vgl. Malř, Parteien, S. 681 f.

1518 Stenographische Sitzungs-Protokolle der Delegation des Reichsrates. Neunundvierzigste Session, Budapest 1914. 7. Sitzung, 26.5.1914, Wien 1914, S. 293 (daraus sind auch die Zitate zur Interpellation in diesem Absatz entnommen).

und begründete dies auf die gleiche Weise wie die deutschsprachige Musiker_innenorganisation. Dennoch stellte sich die OeMZ der Interpellation entschieden entgegen. Mit deren Inhalt lässt sich dieses Verhalten nicht erklären, wohl aber mit dem einreichenden parlamentarischen Vertreter: War Václav Klofáč 1905 in der OeMZ noch als Mentor von „Agitationsreisen“ der Organisation in Böhmen gelobt worden, verunglimpfte ihn die Zeitung knapp zehn Jahre später als „bekannten Patrioten“, dessen „politisches Evangelium“ dazu geführt habe, dass sich „die tschechischen Zivilmusiker seinerzeit“ vom österreichischen Musikerverband separiert hätten.¹⁵¹⁹ Klofáč, so der Vorwurf, kümmere sich ausschließlich um geschädigte „tschechische Musiker“. Eine solche „nationale“ Einschränkung allerdings ist dem Protokoll der Delegationsitzung, in welcher die Interpellation behandelt wurde, nicht zu entnehmen.¹⁵²⁰ Doch Klofáč kritisierte Militärkapellen wie die Armee als solche generell von einem dezidiert nationaltschechischen Standpunkt aus, sodass sich die von ihm angeführte Abgeordnetengruppe Martin Zückert zufolge in vorderster Reihe als „Streiterin gegen den Militarismus“ positionierte.¹⁵²¹ Es liegt daher nahe, in der Stellungnahme des OeUMV gegen Klofáčs Interpellation nicht zuletzt auch eine Loyalitätserklärung an die Adresse der wichtigsten politischen Verbündeten des OeUMV zu sehen – zumal zu diesem Zeitpunkt nicht nur deutschradikale Gruppierungen, sondern auch die deutschsprachigen Sozialdemokraten gemeinhin antitschechisch gesonnen waren. Und bei Klofáč handelte es sich zweifellos um den wichtigsten politischen Kooperationspartner des tschechischsprachigen Verbands, wodurch es den Funktionären des OeUMV umso leichter gefallen sein dürfte, sich in entsprechender Weise gegen ihn zu betätigen.

1519 OeMZ, XXII/22, 30.5.1914, S. 174.

1520 Es handelte sich um die 7. Sitzung, 26.5.1914, vgl. Stenographische Sitzungs-Protokolle der Delegation des Reichsrates. Neunundvierzigste Session, Budapest 1914, S. 293. Gemäß dem Sitzungsprotokoll äußerte sich Klofáč vielmehr im Sinne einer herkömmlichen Kritik an Militärmusikern, die sich für zivile Veranstaltungen engagieren ließen. Eine „nationale“ Tendenz lässt sich höchstens daran ablesen, dass sich die Beweisführung der Interpellation auf böhmische Städte und Regionen beschränkte. Dass die Interpellation inhaltlich keine weiterführende „nationale“ Zuschreibung aufwies, sondern vielmehr eine unter vielen gegen zivile Engagements von Militärmusikern darstellte, wird außerdem aus der Antwort des Kriegsministers deutlich: Er erklärte drei Tage nach Einbringung der Interpellation, am 29.5.1914, dass die darin thematisierte Frage „auch von anderen Herren berührt“ worden sei – womit er sich auf weiter zurückliegende Interpellationen bezogen haben dürfte –, und er werde „die in der Anfrage bezeichneten verschiedenen, auch die königlich ungarische Landwehr berührenden Fälle untersuchen lassen und das Ergebnis der hohen Delegation seinerzeit zur Kenntnis“ bringen (Stenographische Sitzungs-Protokolle der Delegation des Reichsrates, Neunundvierzigste Session/Sitzung vom 29.5.1914, Budapest 1914, S. 779).

1521 Zückert, Antimilitarismus, S. 209. Zur (nationaltschechisch motivierten) Militärkritik Klofáčs vgl. auch Tamara Scheer, Die Sprachenvielfalt in der österreichisch-ungarischen Armee (1867–1918), Wien 2022, S. 286 u. 289.

Musikpraktische Implikationen politischer Kooperationen

Die Bereitschaft von Musikern zur Kooperation mit an den Rändern des politischen Spektrums angesiedelten Gruppierungen lässt sich letztlich aber auch an einem handfesten musikpraktischen Gesichtspunkt festmachen: an musikalischen Engagements bei Vereinen, denen „ihrer Tendenz wegen Militärkapellen nicht bewilligt“ würden, wie es die OeMZ 1893 ausdrückte.¹⁵²² Konkret nannte die Zeitung Musizieraufträge „bei sozialdemokratischen, nationalen, oder antisemitischen Vereinen“, die Zivilmusikern uneingeschränkt offen stünden. Ein Delegierter aus Brünn/Brno machte 1900 etwa geltend, dass „die Deutschnationalen“ überhaupt die einzigen seien, die bei Veranstaltungen Zivilmusiker beschäftigten, während die anderen Parteien „diesem schönen Beispiele“ leider nicht folgten.¹⁵²³

Musikpraktische Beziehungen dürften sich jedoch leicht in politische transformiert haben. Und dies umso mehr, als sich Funktionäre solcher politisch orientierten Vereine auch auf lokaler Ebene für Zivilmusiker einsetzten.¹⁵²⁴ Begünstigt wurden derartige Allianzen nicht zuletzt auch durch Maßnahmen der Armeeführung (bzw. der entsprechenden Ministerien), die sich gegen die Beteiligung von Militärkapellen an nationalistischen – aber auch sozialistischen oder antisemitischen – Veranstaltungen richteten. Davon betroffen waren mitunter sogar einzelne Musikstücke, die solchen Gruppierungen als klingende Banner galten und deshalb auf einer Sperrliste des Militärkapellen-Repertoires landeten. Anlässlich der 1907 verordneten Aufhebung eines solchen auf 1895 zurückgehenden „Banns“¹⁵²⁵ für den „Lueger-Marsch“¹⁵²⁶ polemisierte die OeMZ

1522 OeMZ, I/9, 1.5.1893, S. 37.

1523 OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. XI.

1524 Wie die verschiedenen politischen Ebenen ineinanderzugreifen vermochten, lässt sich etwa am oben schon erwähnten Konflikt zwischen Zivil- und Militärmusikern in Johannesburg/Janské Lázně gut aufzeigen: Erst war der Verbandsverein in Karlsbad/Karlovy Vary in dieser Sache an den „Deutschen Volksrat“ sowie an den „deutschnationalen Verein“ herangetreten, woraufhin der deutschnationale Reichsratsabgeordnete Pacher in einem zweiten Schritt parlamentarisch aktiv wurde (OeMZ, XV/14, 5.4.1907, S. 116).

1525 Vgl. Arbeiter-Zeitung, 4.12.1895, S. 5 und Das Vaterland (Abendblatt), 4.12.1895, S. 13, wo auch eine aufschlussreiche Beschreibung der Umsetzung der Verordnung publiziert wurde: Militärkapellen hätten, „wenn der Lueger-Marsch vom Publicum begehrt“ werde, einem solchen Verlangen „niemals zu entsprechen und bei anhaltendem Applause und lärmendem Bestürmen sofort an die Execution der nächsten Programmnummer zu gehen“, wobei der Kapellmeister, falls die „Haltung“ seiner Kapelle vom Publikum „unter Zeichen des Unwillens, wie Zischen und Pfeifen aufgenommen werden“ sollte, verpflichtet sei, „die Production sofort abubrechen und [...] mit seinen Leuten das betreffende Local zu verlassen“ (Hervorhebung im Original).

1526 Lueger-Märsche existierten in verschiedenen Fassungen bzw. aus der Hand verschiedener Komponisten. So erwähnte die Reichspost in der Ausgabe vom 17.10.1894, S. 6, einen „Lueger-Marsch für Pianoforte“ von Eduard Nerradt (Reichspost, 17.10.1894, S. 6), einen weiteren von Stefan Wilfing (Reichspost,

anhand einer kurzen Aufzählung von weiteren Stücken, die auf dem militärmusikalischen Index standen, gegen diese Musikzensur: Militärkapellen würden „den Deutschen nicht die ‚Wacht am Rhein‘, den Tschechen nicht das ‚Hej Slované‘, den Arbeitern die ‚Marseillaise‘ nicht und um Gotteswillen nicht den Christlichsozialen den ‚Lueger-Marsch‘“ vorspielen dürfen. Die OeMZ erkannte darin eine „schlaue Kalkulation“, um der Militärmusik „scheinbar einen neutralen Charakter aufzuprägen“: Die Stücke würden „dem politischen und nationalen Getriebe“ nämlich nur deshalb entzogen, um die Militärkapellen „in der Sphäre des reinen Geldverdienens zu erhalten“ und „Profit aus allen Lagern zu holen.“¹⁵²⁷ Nichtsdestoweniger eröffneten die von der Militärbehörde verordneten Repertoirebeschränkungen der Militärkapellen den Zivilmusikern Engagementmöglichkeiten, die eine offenkundig politische Dimension aufwiesen – woran ein weiteres Mal sichtbar wird, wie sehr das kommerzielle Wirken der Militärkapellen die Tätigkeit von Zivilmusikern in Österreich-Ungarn (mit-)prägte. Und nicht zuletzt zeigt dieser Zusammenhang auch einmal mehr auf, wie sehr musikalische Praxis von politischen Verhältnissen mitunter mitgeformt wurde.

31.1.1894, S. 6), während die Reichspost vom 15.6.1895, S. 4, außerdem von Otto Lang als „einem dritten Compositeur“ sprach, der einen Lueger-Marsch geschrieben habe.

1527 OeMZ XV/45, 8.11.1907, S. 362 (Hervorhebung im Original). Wie die Historikerin Tamara Scheer nachwies, wurden Verbote dieser Lieder jedoch nicht gleichmäßig umgesetzt – mit Abstand am strengsten wurde Scheer zufolge das Spielen von „Die Wacht am Rhein“ überwacht und sanktioniert (Scheer, Sprachenvielfalt, S. 257 f.).

8. Der Oesterreichisch-Ungarische Musikerverband als musikkultureller Akteur – Zusammenführungen und Verknüpfungen

Der demographische Wandel und ein damit verbundener Urbanisierungsschub im Laufe des 19. Jahrhundert waren entscheidende Voraussetzungen für die massive Expansion des Musik- und Konzertlebens.¹⁵²⁸ Als Schrittmacher dieser Entwicklung identifiziert die Musikhistoriographie üblicherweise Konzertdirektionen und weitere auf kommerziellen Erfolg ausgerichtete Unternehmen. So ist es für Derek B. Scott das kapitalistisch orientierte Unternehmer_innentum in urbanen Räumen, dessen Profitdenken sowohl zur Erweiterung bestehender als auch zur Schaffung neuer „art worlds“ geführt habe – wobei sich Scott in erster Linie auf das musikalische Unterhaltungssegment fokussiert. Die „musicians“, bzw. „performers“ spielen in Scotts Konzept insofern eine Rolle, als er geltend macht, sie hätten sich aufgrund der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts stark verändernden Verhältnisse des Musikbetriebs damit konfrontiert gesehen, mit dem „market“ und den „market relations“ (statt wie bisher mit „patrons“ und „patronage“) einen Umgang zu finden,¹⁵²⁹ was schließlich zur Bildung von Berufsorganisationen geführt habe. Der Frage aber, worin deren Wirken in der Folge genau bestand, geht Scott nicht weiter nach, wodurch „performers“ nur insofern als Akteur_innen bzw. als Akteur_innengruppen begriffen werden, als es die Verteidigung ihrer eigenen beruflichen Interessen betraf.¹⁵³⁰ Eine weiterführende Bedeutung für die organisatorische Prägung des Musikbetriebs wird ihnen dabei nicht zugesprochen. Dies lässt sich auch für Richard Taruskin anführen. Taruskin erkennt als treibende Kraft hinter der Ausgestaltung eines massentauglichen Konzertbetriebs profitorientiertes *entrepreneurship* und führt dies vor allem anhand der organisatorischen Aktivitäten von „enterprising virtuoso conductors“ im Paris des späten 19. Jahrhunderts aus.¹⁵³¹ Dabei blickt er insbesondere auf deren Programmgestaltung und macht geltend, das Repertoire habe sich in kurzer Zeit massiv „musealisiert“, was zur Hauptsache auf kommerzielle Motive der Konzertunternehmer_innen zurückführen sei: Beim Verkauf von Musik an ein Massenpublikum habe die Programmierung von „Meisterwerken“ eine zunehmend größere Rolle gespielt, denn

1528 Vgl. etwa Taruskin, Music, S. 676.

1529 Scott, Sounds, S. 39. Unternehmertum versteht Scott in einem umfassenden Sinn und spricht ebenso von Verlagen wie vom Klavierhandel oder der Finanzierung von Konzertserien.

1530 „Music hall performers began to become more organized in defense of and promotion of their careers, the most significant development being the founding of the Music Hall Artistes Association in 1885“, Scott, Sounds, S. 21.

1531 Taruskin, Music, S. 678.

diese hätten für Qualität gebürgt, wodurch sich das finanzielle Risiko der Konzertunternehmen habe reduzieren lassen, während sich das Publikum selbst, diese als qualitativ hochwertig anerkannte Musik konsumierend, zu einem der Allgemeinheit entrückten Kreis habe formieren können – was einer solchen Repertoirefixierung zusätzlich Vorschub geleistet habe.¹⁵³² So nachvollziehbar und überzeugend Taruskins Argumentation im Kern ist, bleibt auch bei ihm die Sphäre der von Musiker_innen geleisteten Arbeit als einer die Gestalt des Konzertbetriebs potentiell mitprägenden Kraft unberücksichtigt. Einen der von Taruskin angesprochenen „enterprising virtuoso conductors“, nämlich Edouard Colonne (1838–1910), nahm Jann Pasler in Bezug auf dessen Wirken als Konzertorganisator genauer unter die Lupe.¹⁵³³ Daraus entstand eine faszinierende, in der Façon einer Mikrogeschichte ausgearbeitete Studie über die Programmierungs- und Vermarktungsstrategien der „Concerts Colonne“. Das Orchester selbst bzw. die ausführenden Musiker_innen aber bleiben darin unbeachtet, was verdeutlicht, dass die für den Musikbetrieb relevante Akteur_innenschaft auch hier ausschließlich dem Unternehmer (sowie dem Publikum, als der Leitreferenz des kalkulierenden *entrepreneurs*) zugesprochen wird.¹⁵³⁴ William Weber schließlich, einer der Pioniere und als solcher auch einflussreicher Stichwortgeber für die Erforschung des urbanen Konzertlebens, geht sogar noch einen Schritt weiter und spricht von einer „monopolistic control over concert spaces“, die Musikunternehmer_innen („concert agents“) innegehabt hätten.¹⁵³⁵ Weber blickt dabei dezidiert auf Wien und die Zeit um 1870. Dass auch Musiker_innen zugleich *entrepreneurs* gewesen seien, macht Weber hingegen für weiter zurückliegende Epochen geltend.¹⁵³⁶ Was das späte 19. Jahrhundert betrifft, steht für ihn jedoch fest: „Yet idealism and business sense have managed since then to work in tandem toward the common good in the classical music world.“¹⁵³⁷ Die Aufzählung weiterer Beispiele ließe sich fortführen. Stattdessen soll hier auf einige Studien hingewiesen werden, in denen der Faktor „Arbeit“ der Musiker_innen im Musikbetrieb des späten 19. Jahrhunderts durchaus stärker gewichtet wird. So waren es nach James P. Kraft zwar ebenfalls die *entrepreneurs*, die das durch die Industrialisierung „revolutionierte“ Freizeitverhalten der Arbeiter_innenschaft dazu genutzt hätten, Freizeit als Markt zu begreifen, was den Musiker_innen beispiellose Arbeitsmöglichkeiten im florierenden Unterhaltungsbe-

1532 Taruskin, Music, S. 681.

1533 Pasler, Building.

1534 Als Akteur hinzuzufügen wäre hier außerdem der Staat, und zwar in seiner Rolle als Subventionsgeber und Kooperationspartner der *entrepreneurs*. Vgl. dazu auch die große Studie Paslers über die Genese der musikalischen Öffentlichkeit in Frankreichs Dritter Republik, wo die Autorin Musik unter anderem auch als Teil der „nationalen Industrie“ herausstellt und damit die Dominanz des Staats in Frankreich auch in musikalischen Angelegenheiten unterstreicht (Pasler, Composing, S. 91).

1535 Weber, Concert Agent, S. 374.

1536 Weber, Origins, S. 121.

1537 Weber, Great Transformation, S. 309.

trieb verschafft habe.¹⁵³⁸ Allerdings beobachtete Kraft auch, dass die Grenze zwischen „labor“ und „management“ in Bezug auf die Tätigkeit von Musiker_innen nicht immer klar zu ziehen sei, da dieselben Personen häufig zwischen der Rolle als „sideman“ und als „leader“ hin und her gewechselt hätten.¹⁵³⁹ Noch einen Schritt weiter geht Katharine Ellis, die in einem Übersichtsartikel über die „structures of musical life“ in den berufspraktischen Bedingungen der Musiker_innen einen nennenswerten Parameter für die Gestaltung des Musiklebens des späten 19. Jahrhunderts erkennt.¹⁵⁴⁰

Daran knüpft dieses die Arbeit konkludierende Kapitel an: Es geht der Frage nach, inwiefern und in welcher Hinsicht die Aktivitäten des OeUMV (als der repräsentativsten aller Musiker_innenorganisationen in Österreich-Ungarn) nicht nur als soziale bzw. sozialpolitische, sondern auch als kulturelle Gestaltungsbeiträge zum öffentlich-kommerziellen Musikbetrieb des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gelesen werden können. Die oben erwähnte, auf den US-amerikanischen Musikbetrieb gemünzte Beobachtung James P. Krafts lässt sich für jenen in Österreich-Ungarn allein schon vor dem Hintergrund der bisherigen Ergebnisse aus den vorangehenden Kapiteln noch um einiges deutlicher formulieren: Professionelle wie semi- und nichtprofessionelle Musiker_innen prägten den Musikbetrieb in sozio-ökonomischer wie auch in künstlerischer Hinsicht seit jeher maßgeblich mit, und dies allein schon durch den Umstand, dass sie stetig sowohl nach einer qualitativen Verbesserung als auch einer quantitativen Vermehrung ihrer Erwerbsgrundlagen strebten. Musiker_innenorganisationen aber institutionalisierten dieses Streben, wovon der Musikbetrieb umso stärker betroffen war. Und was den OeUMV angeht, wirkte dieser mittels seines Zweigvereinssystems auch jenseits der metropolitenen und urbanen Räume als Schrittmacher jeweiliger lokaler Musikbetriebe, welchen er bis zu einem gewissen Grad auch in musikalisch-künstlerischer Hinsicht seinen Stempel aufdrückte (wie gleich noch ausführlich gezeigt wird).

Während Martin Remppe für Deutschland geltend macht, der Einfluss von Musiker_innen und ihrer Organisationen auf den Musikbetrieb habe sich durch eine „eigennützige Lobbyarbeit der Musiker von unten“ ausgezeichnet, um bislang private oder teilsubventionierte Orchester in eine kommunale Verwaltung zu überführen,¹⁵⁴¹ weisen die Befunde dieser Studie für Österreich (und mitunter auch für Ungarn, worauf hier jedoch nur peripher eingegangen werden konnte) auf eine weiterreichende Bedeutung der Musiker_innenorganisation hin. Inwiefern sich der Grad der Einflussnahme aktiver Musiker_innenorganisationen auf den jeweiligen Musikbetrieb im internationalen Vergleich voneinander unterschied, lässt sich gegenwärtig (noch) nicht feststellen, da entsprechende Daten zu den einzelnen Staaten (und ihren Regionen)

1538 Kraft, Stage, S. 7.

1539 Kraft, Stage, S. 4 u. 12.

1540 Ellis, Structures, S. 345–347 u. 355.

1541 Remppe, Kunst, S. 335 f.

bezüglich der hier angelegten Kriterien meines Wissens bisher nicht erhoben wurden. Ein Grund dafür dürfte im Umstand zu finden sein, dass dem Forschungsinteresse an Musiker_innengewerkschaften zumeist weniger genuin musikgeschichtliche, sondern vielmehr arbeitssoziologische, sozialhistorische und institutionengeschichtliche Fragestellungen zugrunde lagen¹⁵⁴². Umso lohnender erscheint es mir, anhand der Ergebnisse aus den vorangegangenen Kapiteln die Einflussnahme des OeUMV auf die Entwicklung des kommerziellen Musikbetriebs seit dem späteren 19. Jahrhundert in Österreich in ihrer größtmöglichen Breite zu reflektieren und zu diskutieren. Beginnen möchte ich dabei mit einem Aspekt, der hier bisher noch nicht zur Sprache kam: Konzertveranstaltungen und Orchestergründungen. Musiker_innen waren nicht nur seit jeher bestrebt, die sie betreffenden Arbeitsbedingungen nach Möglichkeit zu verbessern, sondern sie bemühten sich darüber hinaus auch darum, die Schaffung von ausreichend vielen und möglichst vorteilhaft ausgestatteten Arbeitsoptionen voranzutreiben. Seit den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts fanden sie darin verstärkt Unterstützung durch breitflächig agierende Berufsorganisationen. Im Falle Österreichs zunächst durch lokal agierende, mit der Gründung des OeUMV Mitte der 1890er Jahre aber auch durch eine monarchieweit aktive. Diese Berufsorganisationen sind somit zweifellos dem Kreis jener Institutionen zuzurechnen, die nach John Rink eine zentrale Rolle bei der Fortentwicklung des Konzertlebens im 19. Jahrhundert innehatten.¹⁵⁴³ So gesehen erhielt die von William Weber für die Zeit bis zum mittleren 19. Jahrhundert geltend gemachte Rolle von Musiker_innen als *entrepreneurs* zu seinem Ende hin erneut Aktualität. Dies nun allerdings weniger im Sinn des von Weber festgestellten individuellen, sondern vielmehr eines kollektiven *entrepreneurship*, welches es im Folgenden näher zu betrachten gilt.

1542 John Williamson und Martin Cloonan charakterisieren ihre Studie zur British Musicians' Union als ein Buch „about the working lives of musicians in the UK since 1893 as viewed via the evolution of an organization that was founded [...] to protect and promote their interests“ (Williamson/Cloonan, *Work Time*, S. 2 f.). Angèle David-Guillou verfolgt in ihrem kompakten Aufsatz zur vergleichenden Genese der Musiker_innengewerkschaften in Großbritannien, Frankreich und den USA das Ziel, „the conditions of performing musicians“ vor dem Hintergrund des „changing state of the music trade from the end of the nineteenth century to the 1920s“ zu untersuchen (David-Guillou, *Musicians' Unions*, S. 291). John Spitzer untersucht in seiner Darstellung amerikanischer Musiker_innengewerkschaften „the role that unions played in American orchestras“ (Spitzer, *Orchestras*, S. 78). Und auch Martin Rempe fokussiert seine umfangreiche Untersuchung zum „Musikerleben in Deutschland“ hauptsächlich auf die Entwicklung und Veränderung der „Lebenswelten von Musikerinnen und Musikern“ sowie auf eine Auslotung der Musik als Berufsfeld (Rempe, *Kunst*, S. 9 f.), wobei er punktuell auch auf übergeordnete Entwicklungen des Musikbetriebs eingeht.

1543 Rink, *Profession*, S. 61.

8.1 Verband und Verbandsvereine als Musikunternehmer

Musikveranstaltungen und Orchestergründungen

Die musikalischen Veranstaltungen der Verbandsvereine seien „ein bedeutender, wo nicht der bedeutendste Kunstfactor ihrer Stadt“, ohne den „künstlerische, musikalische Productionen, wie Symphonie-Concerte, Opernaufführungen u. dgl. nicht denkbar sind und der durch Militärcapellen nie und nimmer ersetzt werden kann.“¹⁵⁴⁴ Auch wenn diese Darstellung der Wichtigkeit von Verbandsvereinen in der OeMZ zu Jahresbeginn 1899 überzeichnet sein mochte, wird daran zumindest deutlich, dass Verbandsvereine in ihren jeweiligen Orten und Regionen auch in direkter Weise organisatorisch im öffentlichen Musikleben tätig waren. Vielfach war die Organisation musikalischer Veranstaltungen auch ein in den Statuten explizit genannter Zweck der Verbandsvereine, dem mitunter außerdem die Gründung eines Vereinsorchesters als Ziel hinzugefügt wurde.¹⁵⁴⁵ 1911 sprach die OeMZ sogar davon, dass „[w]ohl alle unsere Verbandsvereine“ in ihren Satzungen „mehr oder minder deutlich die Ausführung von Vereinskonzerten zu einer nicht unwesentlichen Aufgabe ihres Vereinszweckes fixiert“ hätten.¹⁵⁴⁶ Für die OeMZ war dies umso notwendiger, als sie schon 1906, ein Bild der „musikalische[n] Rückständigkeit“ Österreichs zeichnend, keinen Zweifel daran gelassen hatte, „daß aus dem Stand selbst der Anstoß zur Reformation kommen muß, daß nur aus der Assoziation der Fachleute, der Berufsgenossen die Regeneration des musikalischen Lebens erstehen kann.“ Die „musikalische Topographie“ Österreichs nämlich weise insgesamt „betäubende Bilder, zerstreute Lichtpunkte in tiefen Schatten, kümmerliche Ansätze und verfallene Ruinen, weite unbebaute Flächen zwischen einzelnen hochragenden, mit Kulturstätten gekrönten Gipfeln“ auf.¹⁵⁴⁷ Diese düstere Zustandsbeschreibung des österreichischen Musikbetriebs lässt sich unschwer als Aufruf an Musiker_innen verstehen, aktiv an einer Dynamisierung des Musiklebens mitzuwirken und in diesem Sinne unternehmerisch tätig zu werden – eine Forderung, wie sie auch zuvor schon gelegentlich von lokalen Ablegern der Musiker_innenorganisation erhoben worden war. Funktionäre in Meran/Merano etwa regten 1900 an, Verbandsvereine zu Musikunternehmen auszubauen, indem sie verlangten, die „Musiker in Oesterreich-Ungarn“ seien unter die Gewerbetreibenden einzureihen, damit den einzelnen Verbandsvereinen dann „Concessionen zu Musikgeschäften aller Art nach Möglichkeit verschafft werden“

1544 OeMZ, VII/1, 1.1.1899, S. 1.

1545 So bereits in den ersten Statuten des Wiener Musikerbundes von 1872, dann aber auch in den Statuten zahlreicher Musiker_innenvereine bzw. Verbandsvereine von Brünn/Brno (1876, § 3) bis Marburg/Maribor (1904, § 3), und von Franzensbad/Františkovy Lázně (1900, § 3) bis Reichenberg/Liberec (1901, § 3).

1546 OeMZ, XIX/9, 4.3.1911, 65 f.

1547 OeMZ, XIV/28, 13.7.1906, S. 179.

könnten.¹⁵⁴⁸ Passend kommt hinzu, dass sich der OeUMV zusehends stärker als Autorität im öffentlichen Musikleben zu Wort meldete und als solche eine mitunter äußerst weitreichende Mitsprache beim Aufbau jeweiliger lokaler musikalischer Infrastrukturen beanspruchte.¹⁵⁴⁹

Wie umfangreich die diesbezüglichen Aktivitäten der Verbandsvereine (und damit auch deren Einflussnahme auf die Gestaltung des lokalen Musiklebens) im Einzelnen waren, lässt sich in erster Linie anhand der bei den Delegiertenversammlungen verlesen und in der OeMZ publizierten Vereinsberichte aufzeigen. Doch darüber hinaus vermitteln diese Berichte auch Kenntnisse über die vielfältigen Entstehungskontexte lokaler Musikaufführungen. So werden darin auch etwa veranstaltungsbezogene Kooperationspartner der Vereine genannt, auf kommunale Besonderheiten der Musikadministration hingewiesen oder aber die musikbezogene Infrastruktur der jeweiligen Orte thematisiert.¹⁵⁵⁰ Zudem wird daraus ersichtlich, dass Verbandsvereine mitunter

1548 OeMZ, VIII/6, 16.3.1900, S. 53. Auch aus Karlsbad/Karlovy Vary erging 1901 der Wunsch ans Präsidium, dieses möge darauf hinwirken, dass Konzessionen nur „wirklichen Musikern“ erteilt würden (OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. II). Das Präsidium konnte dem Wunsch zwar nicht entsprechen, was es damit begründete, dass „unter den herrschenden desolaten politischen Verhältnissen nichts zu machen sei“, doch die unternehmerische Ausrichtung so mancher Verbandsvereine wird in solchen Vorschlägen und Wünschen manifest.

1549 So etwa 1913 in Bielitz/Biłsko/Bielsko. Als ein Kapellmeister die Gründung eines städtischen Orchesters beabsichtigte, wurde er vom Verbandspräsidium darauf hingewiesen, dass eine Stadtkapelle „nur im Einverständnis mit dem Lokalvereine“ gegründet werden dürfe, da sicherzustellen sei, dass „nicht gegen die Interessen der dortigen Musiker“ gehandelt werde (OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. 207). – Im selben Jahr wirkte der OeUMV außerdem vehement darauf hin, zu verhindern, dass sich mehrere Bühnen einer bestimmten Region zu einer einzigen vereinigen. Ein Antrag aus Villach von 1913 begründete dies damit, dass „die Vereinigung mehrerer Provinzbühnen in eine Direktion“ die Stellen der Berufsmusiker verringerte, wodurch „nicht nur Musiker, sondern auch Schauspieler engagementlos“ würden, weshalb man sich bereits mit dem „Österreichischen Bühnenverein“ in Verbindung gesetzt habe. Dabei referierten die Antragsteller auf die Praxis von unter gemeinsamer Direktion stehenden Bühnen, die sie am Beispiel von Klagenfurt und Villach genauer ausführten: Villach wurde von der gemeinsamen Direktion zur „zweiten Bühne“, die in Form von „Gesamtgastspiele[n]“ aus Klagenfurt bespielt wurde; durch dieses Vorgehen war das bestehende Villacher Orchester offenbar von der Auflösung bedroht – sie konnte erst abgewendet werden, indem beide Städte wieder eigene Theaterdirektionen erhielten. Allerdings gab es Stimmen gegen diesen Antrag, wonach man als OeUMV nicht gegen die Gründung von „Städtebundtheatern“ sein könne, sondern vielmehr festhalten müsse, dass dadurch „Musikerexistenzen nicht geschädigt werden“ dürften; der Villacher Antrag wurde jedoch gutgeheißen (OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. XXI).

1550 Exemplarisch kann hierfür etwa der Jahresbericht des Musikervereins in Bielitz-Biala/Bielsko-Biala/Biłsko-Bělá von 1899 herangezogen werden. Demnach veranstaltete dieser jährlich zwei Vereinskonzerte, wobei auch ersichtlich wird, dass die Stadtverwaltung offenbar über ein „gemeinderäthliches Musikcomité“ verfügte (vgl. OeMZ, VIII/13, 6.7.1900, S. X. – Der den Jahresbericht vortragende Vereinsfunktionär betonte, der Verein habe die Einnahmen der Konzerte mit dem städtischen „Comité“ zu teilen). Daran lässt sich zum einen die kommunale Kooperationsinstanz des Verbandsvereins identifizieren, zum anderen wird dadurch aber auch manifest, dass die kommunale Verwaltung mitunter offenbar

auch die Gründung von Vereinen anstießen, die sich in der Folge der Abhaltung von Musikaufführungen widmeten. So begründete der „Musikerbund“ in Brünn/Brno etwa eine Körperschaft, die „gleich dem Wiener Philharmonischen Verein“ fortan philharmonische Konzerte veranstalten sollte. Dass diese sogleich „einen großen pekuniären und künstlerischen Erfolg“ erzielten, wirkte sich der Darstellung des Vereinsvertreters zufolge auch höchst positiv auf das Ansehen des Verbandsvereins aus.¹⁵⁵¹ Die Organisation von (Vereins-)Konzerten diente den Verbandsvereinen somit nicht zuletzt auch als Werbemittel. So auch in Linz, wo der dortige Verein 1899 „mit großem Erfolg“ einen „Familienabend“ veranstaltete, dessen Funktion vor allem darin bestand, „unseren Verein auch nach außen hin zu kennzeichnen und beliebt zu machen“.¹⁵⁵² Von werbender Wirkung war ferner die Veranstaltung von Wohltätigkeitskonzerten, wodurch die Vereine zugleich ihre Kranken- und Sterbekassen zu finanzieren versuchten.¹⁵⁵³ Überhaupt verstanden es die Verbandsvereine in der Regel, Konzertveranstaltungen zur Aufbesserung der Vereinsfinanzen zu nutzen – und wenn ein „Reingewinn nicht zu erhoffen war“ (wie etwa 1908 in Wiener Neustadt), gelangten sie mitunter gar nicht erst zur Durchführung.¹⁵⁵⁴ Umgekehrt scheuten einzelne Vereine kein Risiko, um mit möglichst aufwendigen und spektakulären Produktionen Aufmerksamkeit zu erlangen und damit ein umso größeres Publikum zu erreichen, auch wenn den Vereinen daraus gravierende finanzielle Verluste entstehen konnten: Als etwa der Verbandsverein von Marburg/Maribor 1908 entschied, statt des üblichen Konzerts eine ungleich aufwendigere Operettenaufführung einzustudieren, mussten die Vereinsfunktionäre

auch über eine Musikverwaltung verfügte. Dieses Zusammenwirken von Magistrat und verbandlicher Interessensvertretung auf lokaler Ebene dürfte für eine weiterführende Musikhistoriographie der österreichischen Regionen einen erkenntnisversprechenden Ausgangspunkt liefern.

Insgesamt eigneten sich diese Jahresberichte hervorragend für eine umfassende Kartierung des österreichischen Musikbetriebs, und dies bis in dessen lokale Facetten hinein, was auch etwa für entsprechende Datenbankprojekte nützlich sein könnte. Bereits vorhandene Kenntnisse lokaler Musikstrukturen ließen sich damit um Aspekte ergänzen, die von der Musikhistoriographie bisher kaum je thematisiert wurden, nicht zuletzt aus dem quellenbezogenen Grund, dass Aspekte wie die hier thematisierten aus von der Musikgeschichte üblicherweise herangezogenen Quellen (wie etwa Feuilletons von Zeitungen, Theaterzettel, Konzertprogramme etc.) auch gar nicht hervorgehen. Es zeigt sich somit einmal mehr, dass das Zurückverfolgen von Musiker_innenspurten ein beträchtliches Potential an Quellen(-sorten) zu erschließen verspricht, die als solche prima vista zwar eher ein soziologisches oder sozialhistorisches Interesse wecken, letztlich aber auch in weitreichendem Sinn unter musikhistorischen Perspektiven ausgewertet werden können.

1551 OeMZ, XI/49, 4.12.1903, S. VII.

1552 OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XV.

1553 Exemplarisch hierfür der Verbandsverein in Troppau/Opava, der zugunsten seines „Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen nach Vereinsmitgliedern“ zwischen April 1907 und April 1909 drei Wohltätigkeitskonzerte veranstaltete, OeMZ, XVII/37, 11.9.1909, S. XXV.

1554 OeMZ, XVII/38, 18.9.1909, S. XXVII.

bald feststellen, dass der Überschuss bei nicht vollbesetztem Haus „gleich Null“ betrage, zumal es „ein müßiges Beginnen“ sei, Vereinsveranstaltungen „in der gedachten Form zu entrieren“.¹⁵⁵⁵ Doch gelegentliche finanzielle Debakel sagen wenig über den allgemeinen Erfolg von Verbandsvereinskonzerten aus. Dass diese auch von etablierten Orchestern als respektable Konkurrenz wahrgenommen wurden, weist darauf hin, dass sie im lokalen Musikleben tatsächlich eine wichtige Rolle spielten. In Klagenfurt etwa ging dies 1901 so weit, dass der Verwaltungsrat der dortigen Stadtkapelle die Auflösung des noch kein Jahr bestehenden Verbandsvereins beschloss, da dieser durch „eventuelle“ Eigenveranstaltungen den Konzerten der Stadtkapelle Konkurrenz bereiten würde.¹⁵⁵⁶ Auch etablierte örtliche Konzertveranstalter begriffen diese Vereine also nicht etwa bloß deshalb als Herausforderung, weil sie kostenintensive Verbesserungen der Arbeits- und Gehaltsbedingungen vorantrieben, sondern auch weil von ihnen unter Umständen eine beträchtliche Veranstaltungskonkurrenz ausging.

Die zweifellos ambitionierteste Maßnahme zur Förderung des lokalen und regionalen Musiklebens, die zugleich ein äußerst wirksames Mittel zugunsten der Beschäftigung der Vereinsmitglieder darstellte, lag für Verbandsvereine jedoch in der Gründung eigener Ensembles. Besonders in Wien lassen sich entsprechende Orchestergründungen bereits lange vor der Verbandsgründung nachweisen. Schon in den 1870er Jahren betätigte sich der „Wiener Musikerbund“ als Organisator von Musikaufführungen,¹⁵⁵⁷ für welche er eigens stark besetzte Orchester zusammenstellte, die ein möglichst großes – und breites – Publikum erreichen sollten. Verwirklichen ließ sich dies insbesondere durch die damals aktuelle Konzertform des „Monstre-Concerts“. Im August 1872 gab der „Musikerbund“ für die bevorstehende Saison die Abhaltung mehrerer solcher Konzerte bekannt, „in welchen größtentheils hier noch nicht bekannte Werke zur Aufführung gelangen sollen.“¹⁵⁵⁸ Veranstaltungspraktische und programmbezogene Innovationen gingen somit

1555 OeMZ, XVII/38, 18.9.1909, S. XXVII. Gespielt wurde Richard Heuberger's „Opernball“.

1556 OeMZ, IX/31, 26.7.1901, S. 130.

1557 In gewisser Weise lässt dies an die Wiener „Tonkünstler-Societät“ erinnern (vgl. Kap. 1), die schon rund 100 Jahre zuvor eine entsprechende Veranstaltungspraxis gepflegt hatte. Zur Geschichte der Konzertveranstaltungen der „Tonkünstler-Societät“ vgl. Pete, Geschichte, S. 40–54. Für die Charakteristik ihrer Veranstaltungen vgl. ferner Marko Motnik, Oratorien am Wiener *Theater nächst der Burg* in der Ära Durazzo, in: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich (Hrsg.), Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 60, Wien 2018, S. 45–127, hier S. 123 f.

1558 Fremden-Blatt, 28.8.1872, S. 6. Mehrere Wochen vor dem Konzert hatten Zeitungen damit begonnen, Artikel mit Hinweisen auf das „Monstre-Concert“ des „Musikerbunds“ und dessen Programm zu veröffentlichen. Dieses bestand in der „Ouverture zu ‚Egmont‘ von Beethoven“, an die sich „mehrere Sätze aus der ‚Wassermusik‘ von Händel“, eine „Harmoniemusik aus den ‚Sieben Worten‘ von Haydn“ sowie der „Normannenzug“ für Solo, Chor und Orchester von Max Bruch“ anschlossen (vgl. Deutsche Zeitung, 26.10.1872, S. 7).

Hand in Hand,¹⁵⁵⁹ woran sich die musikbetriebliche Relevanz der Musiker_innenorganisation abermals verdeutlichen lässt: Diese zielte nicht einfach nur auf eine Steigerung der Veranstaltungsdichte ab, sondern wirkte auch an der Prägung (neuer) musikalischer Praktiken und Konzertformate mit. Auf die Wiener „Monstre-Concerte“ der 1870er Jahre (als einem Konzertformat, das in den 1890er Jahren überdies auch von anderen Musikervereinen aufgegriffen werden sollte¹⁵⁶⁰) folgten 20 Jahre später die „Volksconcerte“, an deren Etablierung der „Wiener Musikerbund“ ebenfalls maßgeblich beteiligt war. Mit dem Ziel der Gründung eines „Symphonie-Orchesters im Wiener Musikerbund“¹⁵⁶¹ kooperierte dieser 1895 (und damit noch vor der Konstituierung des OeUMV) mit dem „Verband der Arbeiter-Gesangs-Vereine Niederösterreichs“, um Aufführungen von „Werke[n] der klassischen und modernen Meister, eventuell auch Chorwerke“ umzusetzen. Ohne dass dabei wörtlich von „Volkskonzerten“ gesprochen wurde, handelte es sich angesichts dieser Kooperation zweifellos um solche: Als primäres Publikum waren ausdrücklich auch Angehörige der Arbeiterklasse angesprochen,

1559 Die Konzertform des „Monstre-Concerts“ ermöglichte es, durch eine einzige Aufführung einer großen Zahl an Musiker_innen Engagements zu vermitteln. Darin manifestiert sich ein musikhistorisch aufschlussreicher Zusammenhang: Mit der Veranstaltung von „Monstre-Concerten“ dürfte der „Musikerbund“ neben der Absicht, mit einer spektakulären Veranstaltungsform (auch im Interesse der Vereinskasse) auf sich und seine Anliegen möglichst pointiert aufmerksam zu machen, vor allem auch den Zweck einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme für Musiker_innen verfolgt haben. Indem der „Musikerbund“ solche Konzerte in regelmäßigen Abständen veranstaltete, wirkte er in Wien womöglich bis zu einem gewissen Grad stilprägend für diese Konzertform. Als überinstitutionell verankerte Organisation stand ihm ein Reservoir an Musiker_innen in einer Größe zur Verfügung, wie dies einer anderen Organisation nur schwer möglich gewesen wäre – ausgenommen der Armee, deren Kapellen sich regimentsübergreifend ebenfalls der Veranstaltung von „Monstre-Concerten“ widmeten. Als „zivile“ Organisation waren Vereinigungen wie der „Musikerbund“ für die Abhaltung von „Monstre-Concerten“ dadurch jedenfalls geradezu prädestiniert. Welche Rolle den Musiker_innenorganisationen bei der Entwicklung und Verbreitung dieser Konzertform genau zukam, wäre noch zu untersuchen.

1560 So in Witkowitz/Vitkovice, wo die Abhaltung eines „Monstre-Concerts“ 1895 überhaupt der Vereinsgründung diente: Dessen „Erträgniß“ fließe „im Sinne der eingereichten Statuten dem Unterstützungsfonds des zu gründenden Vereines“ zu, so die OeMZ, III/15, 1.8.1895, S. 75. Das „Concert“ werde „jedenfalls das größte sein“, das „bisher von einer Civilcapelle hier gehört wurde“. Ein eigens dafür zusammengestelltes Orchester bestand „aus vorzüglichen Berufsmusikern aus Ostrau, Witkowitz und Umgebung und der vollständigen Teschener Privat-Capelle“ und umfasste „circa 80 Mann“. Die „Stadtgemeinde Mährisch-Ostrau“ erteilte die Bewilligung dazu, das Konzert im Stadtpark von Witkowitz/Vitkovice abzuhalten, wo offenbar „nur bei besonderen Anlässen concentrirt [sic]“ werden durfte. Die Aufführung fand ferner in Kooperation mit dem dortigen Eisenwerk statt, dessen „Musik-Verwaltung unsere Zwecke mit dem bereitwilligsten Entgegenkommen fördert“; Hinweise liefert die OeMZ ferner auf das potentielle Publikum: Es zeige, „die gesammte hiesige Bevölkerung für dieses Concert das größte Interesse“.

1561 OeMZ, III/20, 16.10.1895, S. 99 f. Für einen Überblick über die Gründungsphase dieses Orchesters vgl. auch Kobau, Symphoniker, S. 13–35.

die über den „Verband der Arbeitergesangsvereine“ erreicht werden sollten.¹⁵⁶² Zwar wird die Einführung der „Volkskonzerte“ gemeinhin dem Konzertunternehmer und Musikalienhändler Albert Gutmann zugeschrieben.¹⁵⁶³ Tatsächlich hatte dieser der Öffentlichkeit bereits 1889 ein entsprechendes Konzept für ein solches Konzertformat vorgelegt¹⁵⁶⁴ und wirkte später auch entscheidend an der Einführung solcher Konzerte in Wien mit. Doch der (übliche) starke Fokus auf die unternehmerbezogene Seite dieser Veranstaltungsform¹⁵⁶⁵ übersieht leicht den nachweislich aktiven organisatorischen Beitrag von Musiker_innen an der Etablierung dieses Konzertformats,¹⁵⁶⁶ welches im Übrigen auch in späteren Phasen von Orchestern weitergeführt wurde, die durch den „Musikerbund“ und den OeUMV gegründet worden waren.

Das 1895 auf diesem Weg gegründete „Symphonie-Orchester“ existierte nur für kurze Zeit. An seine Stelle trat 1897 das „Neue Symphonie-Orchester“, und auch mit diesem verfolgte der OeUMV einen volksbildnerischen Zweck: Die Konzerte sollten nach Auffassung der OeMZ „den verdorbenen Geschmack des Wiener Publicums [...] reinigen und nach und nach für echte Kunst empfänglich [...] machen“.¹⁵⁶⁷ Doch auch dieses Orchester hatte nur für kurze Zeit Bestand, während ein 1899 umgesetztes Orchesterprojekt schließlich langfristig erfolgreich war. Auch dieses ging auf eine Initiative des „Wiener Musikerbunds“ zurück und wurde zunächst „Neues Philharmonisches Orchester“ benannt,¹⁵⁶⁸ bevor es ein Jahr später als „Orchester des Concert-Vereins“ fortgeführt wurde.¹⁵⁶⁹ Die Gründung dieses Klangkörpers feierten die OeUMV-Funktionäre als einen „Denkstein in der Geschichte des Musiklebens“.¹⁵⁷⁰ Und sie sollte nicht die letzte bleiben. Nur wenige Jahre später, 1906/07, war der OeUMV erneut federführend an der Schaffung eines Wiener Konzertorchesters beteiligt (das für das „Orchester des

1562 Der „Verband der Arbeitergesangsvereine“ erteilte der OeMZ zufolge seinen Delegierten den Auftrag, in ihren Vereinen „nachzufragen, ob genügend Abnehmer für die Abonnementskarten zu finden wären“, da „für den Besuch dieser Concerte und für den Vertrieb der Abonnementkarten, welche beiläufig 2 fl. für alle 20 Concerte kosten sollten, zu sorgen“ sei (OeMZ, III/18, 16.9.1895, S. 93).

1563 Vgl. etwa Margaret Notley, „Volksconcerte“ in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony, in: *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3 (1997), S. 421–453, hier S. 444 f.

1564 Albert Gutmann, *Volksconcerte in Wien. Vorschläge zur Bildung eines Concertorchesters*, Wien 1889.

1565 So insbesondere bei Notley, „Volksconcerte“, S. 443–450.

1566 Der „Wiener Musikerbund“ war in dieser Angelegenheit nachweislich initiativ; seine Mitglieder wurden in das Vorhaben direkt involviert, indem sie „behufs Mitwirkung bei den Symphonie-Concerten“ mittels eines Fragebogens zum Orchesterprojekt konsultiert wurden (OeMZ, III/22, 16.11.1895, S. 113).

1567 OeMZ, V/23, 1.12.1897, S. 133.

1568 An der Delegiertenversammlung des OeUMV von 1900 hob der Wiener Delegierte Heinrich Kosnapf hervor, dass die Gründung des „Neuen philharmonischen Orchesters“ „zum großen Theile der Initiative unseres Vereinsobmannes, Herrn Schmidhuber“ zu verdanken sei und auf einen „schon vor vielen Jahren“ erwogenen Plan zurückgehe (OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVIII).

1569 Vgl. Friedrich Wedl, *Die Krise der Wiener Konzert-Orchester*, Wien 1919, S. 3.

1570 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVIII.

Concert-Vereins“ in der Folge allerdings eine harte Konkurrenz bedeutete¹⁵⁷¹). Anders als bei den früheren Gründungen sicherte sich der OeUMV bei diesem Orchester – es handelte sich um das „Wiener Tonkünstlerorchester“ – wichtige Lenkungs- und Einflussmöglichkeiten auf dessen Operations- und Organisationsweise: Es gelang ihm, den Leiter der Zentral-Stellenvermittlung, Georg Höllering, als „Sekretär“ des Orchesters zu installieren, der daraufhin während längerer Zeit dessen „geschäftliche Leitung“ versah.¹⁵⁷² Damit verschaffte sich der OeUMV einerseits ein wirkungsvolles Instrument zur Mitgestaltung des städtischen Musikbetriebs, andererseits reichte die Einflussphäre des Orchesters aber auch bis in die umliegenden Regionen, etwa indem Höllering ihm schon kurz nach der Gründung kollektive Sommerengagements in Baden und Bad Ischl zu vermitteln vermochte (was in Österreich ein Novum in der Kurmusikbestellung bedeutete).¹⁵⁷³ In Wien selbst etablierte der OeUMV das „Tonkünstlerorchester“

1571 Zum Konkurrenzverhältnis vgl. auch Ernst Kobau, *Zwei gleiche Brüder als verllorener Sohn. 1907–1932: Das Wiener Tonkünstlerorchester – ein kompliziertes Kapitel der Wiener Orchestergeschichte*, in: Rainer Lepuschitz (Hrsg.), *Die Tonkünstler. Orchester-Geschichten aus Wien und Niederösterreich*, Salzburg 2007, S. 18–56, hier S. 24–26 (wobei anzumerken ist, dass der Autor, der Form des Sammelbandes entsprechend, leider auf Quellenangaben verzichtet). Eine schon kurz nach der Gründung des Tonkünstlerorchesters diskutierte Fusion mit dem Konzertvereinsorchester wurde vom OeUMV außer aus eher vorgeschoben wirkenden musikästhetischen Gesichtspunkten, wonach eine kompetitive Konstellation zweier Orchester umso bessere musikalische Leistungen hervorbrächte, vor allem mit dem unmittelbar einleuchtenden Argument des „Selbsterhaltungstriebes“ bekämpft (OeMZ, XVII/34, 21.8.1909, S. 244), was hier als Ausdruck für eine aktive Beteiligung der Musiker_innenorganisation am sich institutionell verdichtenden städtischen Musikbetrieb gelesen werden kann. Eine Fusion ließ sich bis 1914 verhindern, doch sie drängte sich aufgrund von zahlreichen Einberufungen bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs schließlich endgültig auf (Kobau, *Symphoniker*, S. 36). Zuvor waren die jeweiligen Leitungspersonen um Abgrenzung gegenüber dem jeweils anderen Orchester bemüht: Höllerings Pendant beim Konzertvereinsorchester war Hugo Botstiber (vgl. etwa die „Jahresberichte des Wiener Concert-Vereins“), welcher immer wieder zur Zielscheibe von Angriffen des OeUMV wurde, angeblich weil er bei Stellenbesetzungen an der Zentral-Stellenvermittlung vorbei mit Agenten zusammenarbeitete (vgl. OeMZ, XIII/28, 14.7.1905, S. 174; XIII/30, 28.7.1905, S. 187 f.). Höllering etwa sah sich noch 1913 vor den Delegierten des Verbands dazu veranlasst, „sein“ Tonkünstler- gegen das Konzertvereinsorchester auszuspielen: Wenn die Tonkünstler „einmal 13 Jahre“ (statt der gegenwärtigen sieben Jahre) Bestand hätten und außerdem wie der Konzertverein jedes Jahr eine Subvention von K 22.000 bezögen, würden „die Verhältnisse beim Tonkünstlerorchester weit bessere sein, wie sie heute beim Konzertverein“ herrschten (OeMZ, XXI/23, 7.6.1913, S. XXVI).

1572 OeMZ, XV/3, 18.1.1907, S. 18.

1573 *Badener Zeitung*, 14.10.1908, S. 4; *Die Zeit*, 29.12.1910, S. 2. Zuvor war bereits das Concertvereinsorchester in Baden engagiert gewesen, ab 1902 für drei Jahre (OeMZ, X/40, 3.10.1902, S. 159 sowie XIII/43, 27.10.1905, S. 264), während das Tonkünstlerorchester schon in der ersten Saison seines Bestehens ein kollektives Sommerengagement in Baden und kurze Zeit später auch in Bad Ischl erhielt. Dies führte allerdings unter den als „Provinzmusiker“ bezeichneten Verbandsmitgliedern für Verärgerung, da sie dadurch ihre Sommereinkünfte in Gefahr sahen. Dem entgegnete das Präsidium des OeUMV, das Tonkünstlerorchester bestehe schließlich selbst „aus 20 Wiener und 42 auswärtigen Musikern, darunter 20 aus Deutschböhmen“, was bedeute, dass damit auch „Provinzmusiker“ vom kollektiven

dergestalt, dass dieses den städtischen Konzertbetrieb in hohem Maße prägen sollte: Das Unternehmen erreichte bald ein sehr breites, heterogenes Publikum, indem es diverse Veranstaltungsformate mit verschiedenen musikalischen Programmen einführte, womit höchst unterschiedliche Bevölkerungsschichten erreichbar wurden.¹⁵⁷⁴

Der hier auf Wien ausgerichtete Fokus soll dabei aber nicht darüber hinwegsehen lassen, dass der OeUMV im Verbund mit jeweiligen Verbandsvereinen zur gleichen Zeit auch in anderen großen Städten der Monarchie entsprechende Orchesterprojekte vorantrieb. So etwa in Graz, wo der „Grazer Musikerbund“ schon in den 1890er Jahren in Kooperation mit dem Dirigenten Martin Spörr wichtige Impulse zur Gründung des „Grazer Symphonie-Orchesters“ setzte.¹⁵⁷⁵ Oder aber, wenn auch etwas später, in Prag/Praha, wo nicht zuletzt deshalb „neue Symphonie-Konzerte“ eingeführt wurden, um den dortigen Verbandsmitgliedern „neue Verdienstfelder“ zu verschaffen.¹⁵⁷⁶

In vielen Fällen wurden Ensembles zwar auch bloß zur Abhaltung einiger Vereinskonzerte zusammengestellt und waren deshalb von begrenzter Dauer, doch unternehmerische Absichten (und Qualitäten) lassen sich bei sämtlichen Orchester- und Konzertprojekten des OeUMV und ihm angehörender Verbandsvereine beobachten. So auch beim hier schon öfters ins Blickfeld gerückten „Ersten Internationalen mährisch-schlesischen Musiker-Verein in Witkowitz“, der eine besondere Veranstaltungsstrategie verfolgte. Diese war insofern auf spielpraktische Vielfalt ausgerichtet, als der Verein seine Veranstaltungen mit zwei unterschiedlich besetzten Orchestern durchführte: Er verfügte sowohl über eine „Blechmusik“ als auch über ein groß besetztes „Streichorchester“,¹⁵⁷⁷ was es ermöglichte, verschiedene musikalische Bedürfnisse größerer Teile der

Engagement profitierten (OeMZ, XIX/1, 7.1.1911, S. 3). Die Brisanz des kollektiven Engagements des Tonkünstlerorchesters in Baden und Bad Ischl erhöhte sich aber außerdem aufgrund einer personellen Komponente: Georg Höllering amtierte nicht nur als Sekretär des Tonkünstlerorchesters und Leiter des Zentral-Stellenvermittlungsbüros des OeUMV, sondern stand dem Badener Musikerverein außerdem während längerer Zeit als Obmann vor (vgl. etwa OeMZ, XIX/1, 7.1.1911, S. 3); 1906 wurde Höllering außerdem als „Ehrenobmann“ des „Badener Musikervereins“ bezeichnet (vgl. Badener Zeitung, 29.8.1906, S. 2).

1574 Vgl. etwa Kobau, Brüder, S. 27.

1575 Vgl. etwa OeMZ, VII/16, 16.8.1899, S. 114, sowie Uwe Harten, Art. Spörr, Martin, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Spoerr_Martin.xml (zuletzt gesehen 7.4.2020).

1576 OeMZ, XIV/44, 2.11.1906, S. 288. Höllering drängte in seiner Eigenschaft als Leiter der Zentral-Stellenvermittlung darauf, die „Prager Philharmonie“ sei „mächtig auszubauen und auf eine gesunde Grundlage zu stellen“, und ebenso kündigte er den Versand einer Bittschrift an die Stadtgemeinde Prag „um Subvention für die böhmische philharmonische Gesellschaft“ an.

1577 OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XIII. Der über mehrere Sektionen verfügende „Erste Internationale mährisch-schlesische Musiker-Verein in Witkowitz“ veranstaltete 1899 „2 große Concerte in Mährisch-Ostrau, und 1 Sectionsconcert in Karwin“. Die beiden Konzerte in Ostrau/Ostrava wurden von je unterschiedlichen Sektionen gespielt: Bei der ersten Veranstaltung traten die „Ostrauer und Karwiner Mitglieder“ gemeinsam als „Blechmusik“ auf, bei der zweiten hingegen „die Ostrauer und Witkowitzter

lokalen Bevölkerung abzudecken – und dies wenn nötig sogar gleichzeitig. Aber auch andernorts verfügten Verbandsvereine über dauerhaft bestehende Ensembles, was den Vereinen (verschiedenen Vereinsberichten zufolge) bei der „Versorgung“ mit Musik mitunter monopolartige Positionen verschaffte. Ein Vereinsdelegierter aus Bozen/Bolzano etwa machte 1900 geltend, die dortige „Vereinscapelle, die ja den Localverein bildet“, sei überhaupt das einzige Ensemble von „Berufsmusikern“, das in „ganz Südtirol“ existiere, weshalb eine „agitatorische Thätigkeit“ unnötig sei.¹⁵⁷⁸ Doch es war keineswegs immer ein Mangel an „professionellen“ Ensembles, der zur Bildung von Vereinsorchestern führte. In Karlsbad/Karlovy Vary etwa war es, im Gegenteil, ein Überschuss an professionellen Musiker_innen, welcher eine Orchestergründung nahelegte: 1900 bezeichnete der Vereinsdelegierte die Stadt als eine „Brutstätte fast unzähliger Musiker“ und als „die Centrale fast aller deutschböhmischen Musiker“.¹⁵⁷⁹ Diese wollten aber ausreichend beschäftigt sein, und noch im selben Jahr gründeten Musiker aus den Reihen des dortigen Verbandsvereins ein eigenes Vereinsorchester, obschon die Stadt mit der Kurkapelle sowie der „Pleier’schen“ und der „Eberhart’schen Concertcapelle“ bereits über drei professionelle Orchester verfügte.¹⁵⁸⁰ Das Vereinsorchester wurde den Angaben des Vereinsdelegierten zufolge trotzdem „alleseits engagirt“ und tat sich unter anderem auch in der Gestaltung von Unterhaltungsabenden hervor, die häufig „von mehr als 1000 Personen besucht“ wurden.¹⁵⁸¹ Äußerst erfolgreich waren die organisierten Musiker_innen ferner in Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov, wo der dortige Verbandsverein um 1907/1908 ein als „Bundesorchester“ bezeichnetes Vereinsorchester gründete. Diese Orchestergründung, erklärte ein Vereinsdelegierter, sei erfolgt, „um ein Kampfmittel zu besitzen“. Das Orchester werde zwar „von den sogenannten wilden Musikern (Schuster, Schneider, Maurer etc.) bekämpft“, doch geschah dies offenbar mit geringem Erfolg: Über einen Zeitraum von anderthalb Jahren hinweg hielten die Vereinsmusiker_innen insgesamt 60 Konzerte ab, die ihnen Einnahmen von 6220 Kronen bescherten.¹⁵⁸²

Auch wenn die Planung eines „stabile[n] Orchesters“ gelegentlich „im Sande“ verlaufen sollte,¹⁵⁸³ zeigt sich an den Bestrebungen solcher Gründungsversuche, dass organisierte Musiker_innen flächendeckend am Auf- und Ausbau des jeweiligen lokalen und regionalen Musikbetriebs mitwirkten – während dortige „Vereins“- oder

Mitglieder“ als „Streichorchester“ in der Größe von „60 Mann“, während ein etwas kleineres „Streichorchester“ (40 Musiker) auch das Konzert in Karwin/Karviná gestaltete. Die Konzerte wurden von „W. Ludwig und Josef Zaworsky“ geleitet.

1578 OeMZ, VIII/16, 27.7.1900, S. XV.

1579 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII.

1580 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII.

1581 OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVII.

1582 OeMZ, XVII/35, 28.8.1909, S. XXII.

1583 So ein Verbandsdelegierter aus Marburg/Maribor 1908 über ein gescheitertes Vorhaben, OeMZ, XVII/38, 18.9.1909, S. XXVII.

„Verbandsorchester“ mitunter auch international tätig waren.¹⁵⁸⁴ Vom tatkräftigen Mitwirken an der Gestaltung des öffentlichen Musiklebens blieb auch das tätigkeitsbezogene Selbstbewusstsein der Musiker_innen nicht unberührt, worauf eine Vielzahl an Äußerungen in der OeMZ aus den späteren Jahren des hier untersuchten Zeitraums hinweist (exemplarisch dafür: „[Kapellmeister] Zeischka hat wundervoll dirigiert, man hätte ruhig auch schreiben können, ‚[w]ir haben wundervoll gespielt‘“¹⁵⁸⁵). Für das Bestreben der Verbandsvereine nach einer größtmöglichen Autonomisierung der musikalischen Tätigkeiten ihrer Mitglieder, wie sie sich in den Versuchen der Gründung eigener musikalischer Institutionen ausdrückte, war dies zweifellos förderlich. Unter anderem lässt sich dies an einem um 1912/13 in Mährisch-Ostrau/Ostrava geplanten Orchesterprojekt ablesen. Dieses bestand darin, „je zwei oder mehr Provinzorchester zu einem leistungsfähigen Konzertorchester“ zusammenzuschließen, um Konzerte „während der theaterlosen Zeit“ aufzuführen, „d. h. in der Zeit zwischen Palmsonntag und Beginn der Sommerengagements und im Herbst bis zur Eröffnung der Theater in der Provinz, in Städten, welche sonst nie gute Musik zu hören bekommen“.¹⁵⁸⁶ Den Musiker_innen hätte dieses Vorhaben helfen sollen, die Übergangszeit zwischen Sommer- und Winterengagements zu überbrücken, während die Initiatoren zugleich auf den „eminent kulturellen Zweck dieser Konzerte“ hinwiesen und deshalb (in damals unüblicher Deutlichkeit) erwogen, „Staatsbeihilfe anzusprechen“.¹⁵⁸⁷ Das Projekt wurde zwar letztlich nicht realisiert.¹⁵⁸⁸ Die Weise, wie darüber debattiert wurde, macht aber deutlich, wie eng die soziale und die kulturelle Motivlage miteinander verflochten sein konnten, wenn es um Begründungen für die Aufwertung und den Ausbau musikalischer Infrastruktur ging. Dieser Gründerelan des OeUMV und seiner Vereine fand im Laufe der Zeit weithin Anerkennung und führte die Organisation schließlich bis in die Hauptstadt der Bukowina: Obschon bis zu dem Zeitpunkt nicht einmal die verbandseigene Zentral-Stellenvermittlung in der Stadt aktiv gewesen war, vereinbarte der OeUMV 1913 mit der „Theater-Zentralkommission“, in Zusammenarbeit mit der „Stadtgemeinde Czernowitz“ ein ständiges städtisches Orchester aufzubauen.¹⁵⁸⁹ Dass die Wahl trotz seiner bisherigen Abwesenheit in der Bukowina auf den OeUMV fiel, unterstreicht seine inzwischen erlangte Position im Feld der Musikorganisation – eine

1584 So wurden bei der Delegiertenversammlung von 1911 auch „Angelegenheiten des internationalen Verkehrs der Verbandsorchester“ verhandelt, wobei es um „Gastspielreisen im Auslande“ ging, deren Regelung beim kommenden internationalen Musikkongress besprochen werden solle (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123).

1585 So ein kritischer Kommentar des OeMZ-Redakteurs Heinrich Geisler über Konzertberichte aus Teplitz/Teplice, OeMZ, XI/46, 13.11.1903, S. III.

1586 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XIX.

1587 OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XIX.

1588 Die Verbandsdelegierten mahnten zur Vorsicht, weshalb der Vertreter aus Ostrau/Ostrava seinen Vorschlag nach kurzer Debatte zurückzog, OeMZ, XXI/21, 24.5.1913, S. XX.

1589 OeMZ, XXI/25, 21.6.1913, S. 233 f.

Position, die ganz offensichtlich auch von behördlicher Seite sowohl affirmiert als auch produktiv genutzt wurde, worin sich das korporatistische Wechselverhältnis zwischen dem Verband und staatlichen Organen umso deutlicher widerspiegelt.¹⁵⁹⁰

Konzertprogramme – auch eine Frage der ‚Nationalität‘?

Die in erster Linie auf die Schaffung neuer Verdienstfelder für Musiker_innen zurückgehenden Orchestergründungen durch den OeUMV und dessen Verbandsvereine sowie deren Tätigkeiten als Veranstaltungsorganisatoren führten dazu, dass der Musiker_innenorganisation vielerorts auch eine wichtige Rolle bei der Prägung (und Erweiterung) regionaler Musikrepertoires zukam, zumal diese Konzerte nicht selten ungewöhnliche Alternativen zu bereits bestehenden Repertoireangeboten lieferten. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil Verbandsvereine bei der Programmzusammenstellung keinen programmatischen Leitlinien bestimmter – häufig „national“ codierter – Institutionen gehorchen mussten, sondern allein schon aufgrund der Mitgliederstruktur der Vereine häufig überinstitutionell – und damit je nach örtlichen und institutionellen Gegebenheiten mitunter auch dezidiert „übernational“ – agierten. Anstelle einer umfassenden vergleichenden Repertoireanalyse, die notwendig wäre, um lokale Repertoirequalitäten sowohl mit als auch ohne Verbandsbezug im Detail nachvollziehbar zu machen,¹⁵⁹¹ muss es hier ausreichen, entsprechende Hinweise im Verbandsorgan einer näheren Betrachtung zu unterziehen, wobei ein besonderer Fokus auf die Frage der „Nationalität“ der Veranstaltungsprogramme gelegt werden soll.

Für den „Ersten Internationalen mährisch-schlesischen Musiker-Verein in Witkowitz“ etwa zeigt sich, dass dieser zumindest in der Frühphase seines Bestehens auch hinsichtlich der Programmgestaltung „international“ agierte. So setzte er bei seinem „ersten statutengemäßen Monstre-Streichconcert“ vom März 1896 in den „Werkshotel-Localitäten“ augenscheinlich auf eine Programmgestaltung, die Musik sowohl „tschechischer“ als auch „deutscher“ Komponisten gleichwertig berücksichtigte: Das Konzert vereinte Stücke von Smetana mit solchen von Wagner, Robert Fuchs, Beethoven und Schubert und ergänzte diese mit Musik von Rossini, Tschaikowski und Ambroise

1590 Zur theoretischen Grundlegung (neo)korporatistischer Perspektiven auf monopolhafte Positionierungen von Verbänden durch staatliche Anerkennung vgl. etwa Stefan Köppl/Tobias Nerb, Verbände als Dialogpartner im kooperativen Staat: Gerhard Lehmbruch, in: Martin Sebaldt/Alexander Straßner (Hrsg.). *Klassiker der Verbändeforschung*. Wiesbaden 2006, S. 289–301, hier S. 293.

1591 In vielen Fällen dürfte eine solche Repertoirestudie jedoch äußerst schwierig durchzuführen sein. Dies allein schon, weil in den von mir konsultierten Akten der verschiedenen Verbandsvereine zumeist weder Konzertprogramme noch Veranstaltungsdaten überliefert sind. Eine entsprechende Recherche müsste deshalb über die Berichterstattung in lokalen Zeitungen erfolgen, was angesichts der Vielzahl an Verbandsvereinen eine kaum zu bewältigende Aufgabe darstellen würde, zumal viele dieser Zeitungen gegenwärtig noch nicht digital zugänglich sind.

Thomas.¹⁵⁹² Und auch noch fast zehn Jahre später tat sich eine der Sektionen dieses Verbandsvereins (der „Bund der Mitglieder der vereinigten Bergkapelle“) für sein „5. große[s] Konzert“ in Mährisch-Ostrau/Ostrava mit einer ungewöhnlich „übernationalen“ Programmgestaltung hervor. Eine Ouvertüre von Wagner („Rienzi“) wurde unter anderem mit einem „Slavischen Tanz“ von Dvořák, einer Ballettmusik von Smetana sowie dem Festmarsch aus Karel Šebors Oper „Templáři na Moravě“¹⁵⁹³ kombiniert.¹⁵⁹⁴ Bemerkenswert ist dieses „übernationale“ Musikprogramm auch vor dem Hintergrund der „Nationalität“ der aufführenden Musiker_innen: Nur drei Jahre nach diesem Konzert gab die OeMZ den Austritt der „Mährisch-Ostrauer“ bekannt und erklärte dazu, die tschechischsprachigen Mitglieder hätten dort, „wie in Prag und Pilsen“, die Mehrheit gebildet.¹⁵⁹⁵ Dass es bis dahin dennoch möglich war, Konzertprogramme ungeachtet „nationaler“ Mehrheitsverhältnisse unter den Vereinsmitgliedern (die ja zugleich die Aufführenden waren) „übernational“ zu gestalten, verweist auf die besondere Qualität, die Verbandsvereinskonzerten in einer ansonsten häufig höchst „nationalisierten“ Umgebung zukommen konnte.

Sogar für den Verbandsverein in Prag/Praha lässt sich bis zur „nationalen“ Aufspaltung der Musiker_innenorganisation 1908 ein „übernationales“ Musikverständnis beobachten. Die Hinweise, auf denen diese Beobachtung fußt, sind dabei nicht als kontingent aufzufassen, da der Verbandsverein eigens über ein „Konzertkomitee“ verfügte,¹⁵⁹⁶ weshalb davon auszugehen ist, dass Vereinskonzerte entsprechend sorgfältig und auf Ausgleich bedacht programmiert wurden. Der Verein war damit, zumindest nach seiner Selbstauffassung zu schließen, von Anfang an erfolgreich. Schon für das

1592 OeMZ, IV/8, 16.4.1896, S. 44. „I. Abtheilung: 1. Overture zur Oper ‚Wilhelm Tell‘ von Rossini. 2. Zweite Serenade 3. und 4. Satz für Streichquintett von R. Fuchs. 3. Pilgerchor aus der Oper ‚Tannhäuser‘ von Rich. Wagner, Schottisches Volkslied ‚Robin Adaix‘ (Hornquartett) [sic]. 4. Phantasie aus der Oper ‚Die verkaufte Braut‘ von Smetana. II. Abtheilung: 5. Overture ‚Egmont‘ von Beethoven. 6. Andante Cantabile aus dem D-Moll Quartett von Tschaiakowski. 7. Erster Satz aus der unvollendeten H-Moll Symphonie von F. Schubert. 8. Introduction und Chor aus der Oper ‚Hamlet‘ von Thomas.“

1593 Bei dieser Komposition handelte es sich um die erste Oper überhaupt, die am Tschechischen Nationaltheater in Prag/Praha in tschechischer Sprache aufgeführt worden war (im Jahr 1864). Vgl. dazu den Eintrag zum Komponisten bei Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Dreiunddreißigster Teil (Schwarzenberg-Seidl), Wien 1877, S. 244.

1594 OeMZ, XIII/30, 28.7.1905, S. 188. Šebors Oper führte die OeMZ in der deutschen Bezeichnung als „Templer in Mähren“ auf. Der Artikel verzeichnete die gesamte Programmbfolge: „Ouverture z. Op. ‚Rienzi‘; Große Fantasie für Flügelhorn ‚Singvögelchen aus dem Thüringer Wald‘ v. Hoch [...]; Großes Potpourri ‚Der Bauer ein Schelm‘ v. A. Dvořák; Fantasie aus ‚Hoffmanns Erzählungen‘ v. Offenbach; ‚Slavischer Tanz‘ v. Dvořák; Ballettmusik ‚Skočná‘ a. d. Op. ‚Die verkaufte Braut‘; Meyerbeers ‚Fackeltanz‘; Große Fantasie a. d. Op. ‚Aida‘; Ouverture z. Op. ‚Maritana‘ v. Wallace; Schuberts ‚Am Meere‘; Villacher Postillon v. Koschat (mit Echo); ‚Liebe Erinnerungen‘, großes Potpourri v. Ludwig; Festmarsch ‚Templer in Mähren‘, v. Šebor.“

1595 OeMZ, XVII/30, 24.7.1909, S. 219.

1596 Für die Existenz eines solchen Komitees vgl. OeMZ, XIV/13, 30.3.1906, S. 81.

zweite Vereinskonzert vom Frühjahr 1906 im Prager Rudolphinum machte die Vereinsleitung in einem „Eigenbericht“, der in der OeMZ veröffentlicht wurde, geltend, dass die Veranstaltungen des Vereinsorchesters bereits „zum Faktor im musikalischen Leben Prags geworden“ seien: Das Konzert habe „einen größeren Erfolg davongetragen, als viele der anderen, zur Gewohnheit gewordenen Orchesterkonzerte“ in der Stadt.¹⁵⁹⁷ Von besonderer Qualität dürfte dabei vor allem auch die Zusammensetzung des Orchesters gewesen sein: Zum einen war es außerordentlich groß,¹⁵⁹⁸ zum anderen vereinte es „sämtliche Musiker“ der Orchester des Deutschen Landestheaters und des Tschechischen Nationaltheaters sowie der Tschechischen Philharmonie. Der Verbandsverein in Prag/Praha führte somit zusammen, was ansonsten dezidiert voneinander getrennt war, und darin lag die auffälligste Besonderheit dieses Orchesterprojekts. Garry B. Cohen zufolge waren überinstitutionelle philharmonische Konzerte in Prag/Praha nur bis in die mittleren 1880er Jahre veranstaltet worden, während sie seither institutionell voneinander getrennt durchgeführt wurden.¹⁵⁹⁹ Und dies, obschon sich die „Nationalität“ der in den jeweiligen Theaterorchestern tätigen Musiker_innen keineswegs mit der „nationalen“ Ausrichtung des jeweiligen Theaters decken musste (vgl. auch Kapitel 4).¹⁶⁰⁰ Was in Prag/Praha ansonsten höchstens bei Konzerten von Gastorchestern und/oder reisenden Dirigenten festzustellen ist,¹⁶⁰¹ erfüllten jedoch auch die Vereinskonzerte: Die Programme gehorchten nicht den üblichen „nationalen“ Beschränkungen. Im erwähnten zweiten Vereinskonzert von 1906 etwa stand Liszts „Präludium“ („Les Préludes“) neben Smetanas symphonischer Dichtung „Valdštýnův tábor“ („Wallensteins Lager“) und Wagners Ouvertüre zu „Tannhäuser“.¹⁶⁰² Zweifellos würden sich diese Werke auch aus einer neutralen musikgeschichtlichen Position heraus als eine passende Programmkonstellation bewerten lassen, da die drei Komponisten in ihren musikalischen Auffassungen in vielerlei Hinsicht miteinander verbunden waren.¹⁶⁰³ Aber dass

1597 OeMZ, XIV/13, 30.3.1906, S. 81.

1598 So hob etwa die tschechischsprachige Zeitung „Čech“ hervor, es habe sich um ein Orchester mit 130 Musikern gehandelt (18.3.1906, S. 5).

1599 Cohen, Crossings, S. 12.

1600 Noch als sich die Musiker_innenorganisation in Prag/Praha „national“ aufspaltete, hielt ein Bericht über eine Musiker_innenversammlung vom 21. September 1908 fest, dass man darauf bedacht sei, die Neugründung des deutschsprachigen Zweigvereins nicht zu skandalisieren, „um die Ruhe im Orchester des Königl. Deutschen Landestheaters nicht zu stören“ (OeMZ, XVI/43, 23.10.1908, S. 339). Dies ist wohl so zu verstehen, dass man innerhalb des Orchesters keine unnötigen Spannungen zwischen deutsch- und tschechischsprachigen Musiker_innen aufkommen lassen wollte. Vgl. auch Cohen, Crossings, S. 12 (inkl. diverser Literaturverweise).

1601 Vgl. Cohen, Crossings, S. 12 ff.

1602 Hinzu kamen Liszts „Phantasie über ungarische Melodien“ für Klavier und Orchester sowie ein Klavierkonzert von Franco da Venezia und einige Klavierwerke Chopins (vgl. OeMZ, XIV/13, 30.3.1906, S. 81).

1603 Zu Smetanas Perspektive auf Wagner und Liszt vgl. etwa Michael Beckerman, In Search of Czechness in Music, 19th-Century Music 10/1 (1986), S. 61–73, hier S. 63 u. 66 f.

hier nicht nur ästhetische Gesichtspunkte, sondern vor allem auch ein Bemühen um die Herstellung einer „nationalen“ Symmetrie im Vordergrund stand, wird auch an dem ins Konzert integrierten Liedprogramm mit Amalie Bobek (bzw. Amálie Bobková, 1874–1956¹⁶⁰⁴) ablesbar. Die in der OeMZ als „gefeierte Operndiva vom tschechischen Nationaltheater“ vorgestellte Sängerin, begleitet am Klavier vom Dirigenten des Abends, Leo Blech (1871–1958), gestaltete ein von „nationalem“ Gleichgewicht geprägtes Programm: Es umfasste Lieder von Antonín Dvořák, František Picka, Oscar Nedbal, Giovanni Paisiello, Johannes Brahms und Hugo Wolf. Aus dem Konzertbericht in der OeMZ wird schließlich auch die gesellschaftliche Bedeutung solcher Konzertprogramme deutlich: Der Bericht thematisierte unter anderem die öffentliche Rezeption der Veranstaltung – womit der Bericht auch als ein Zeugnis zum musikalischen Publikum der Stadt dienen kann (Garry B. Cohen und Philipp Ther zufolge sind Quellen, die über die Zusammensetzung und die Verhaltensweisen des musikalischen Publikums in Prag/Praha Auskunft geben, äußerst rar¹⁶⁰⁵). Der Bericht bestätigte die damals vorherrschende „nationale“ Teilung des Konzertbetriebs in Prag/Praha und hob die diesbezügliche Besonderheit der Konzerte des Verbandsvereins hervor: „Das sonst national geteilte Publikum vereinigte sich an diesem Abend in Begeisterung und wußte wohl den seltenen Moment zu schätzen.“¹⁶⁰⁶ Ermöglicht wurde dies durch eine mit Bedacht ausgeführte organisatorische Arbeit des Verbandsvereins. Denn neben der Orchesterbesetzung und der Konzertprogrammierung ist auch auf die Anzeigen- und Kartenverkaufspraxis des Vereins hinzuweisen, welche sowohl über deutsch- als auch tschechischsprachige Verkaufsstellen besorgt wurde¹⁶⁰⁷ – wodurch dieser selten gewordene Moment des

1604 Vgl. Klára Kolofíková, Art. Bobková, Amálie, online https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3005 (zuletzt gesehen 8.9.2023).

1605 Cohen, Crossings, S. 12. Auch nach Philipp Ther lässt sich die soziale Struktur des Publikums des Tschechischen Nationaltheaters trotz reichhaltiger Quellenbestände kaum vermessen (Philipp Ther, *Das Nationaltheater in Prag und die Tschechen als Opernation*, in: Hans Erich Bödeker et al. [Hrsg.], *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société*, Berlin 2008 [= *Musical Life in Europe 1600–1900*], S. 443–464, hier S. 457).

1606 OeMZ, XIV/13, 30.3.1906, S. 81.

1607 Die Konzerte wurden offenbar von gleich vier Agenturen beworben, welche zugleich als Verkaufsstellen dienten; je zwei davon sind der deutschen („Wetzler“ und „Weiner“) und der tschechischen Sprachgruppe („Mojmir Urbánek“ und „Fr. Urbánek“) zuzurechnen (vgl. etwa *Prager Tagblatt*, 23.3.1905, S. 8). Zu den Musikalienhändlern/Konzertagenten „Wetzler“ und „Weiner“ ließen sich zwar keine näheren biographischen Angaben finden, doch dass sie (einer Recherche im digitalen Zeitungsarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO zufolge) beide ausschließlich in deutschsprachigen Zeitungen annoncierten, ist ein starkes Indiz dafür, sie der deutschsprachigen Gruppe zuzuordnen. Zu „Mojmir Urbánek“ und „Fr. Urbánek“ bzw. zur Verleger- und Musikalienhändlerfamilie Urbánek vgl. etwa den Eintrag von V. Petrbock im *Österreichischen Biographischen Lexikon 1815–1950*, Bd. 15, fg. 67, 2016, S. 130 f., online https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_u/Urbanek_Frantisek-Augustin_1842_1919.xml (zuletzt gesehen 24.3.2020). – Die Wahl dieser vier Annoncierungs- und Verkaufskanäle lässt sich anhand eines Blicks in Annoncen der *Prager Tagespresse* zwar auch für andere im Rudolfinum

Vereinigtseins eines „tschechischen“ und eines „deutschen“ Publikums überhaupt erst möglich wurde. Insofern verhält es sich hier geradezu entgegengesetzt zu dem, was Pieter M. Judson für „national“ codierte Veranstaltungen in Österreich-Ungarn hervorhebt: dass solche Ereignisse im Dienste einer sich allmählich verdichtenden Nationalisierung bei breiteren Bevölkerungsgruppen gestanden hätten.¹⁶⁰⁸ Hier jedoch ist es gerade die Abwesenheit „nationaler“ Codes, welche die Veranstaltung in einer nationalisierten Umgebung zum gegenläufigen, „übernationalen“ Ereignis werden ließ – und damit nicht zuletzt als Intervention gegen den „national“ formierten Prager Musikbetrieb gelesen werden kann. Dass gerade auch Konzerte zu den Veranstaltungen gehörten, denen ein hoher politischer Ereignischarakter zukommen konnte, hat etwa Jann Pasler (mit Blick auf Frankreichs Dritte Republik) überzeugend nachgewiesen und zum Ausdruck gebracht: „Performances reinforced their [the audience’s, F. T.] identity as French“.¹⁶⁰⁹ Allgemeiner formuliert: Musikveranstaltungen vermochten nationales Bewusstsein zu stärken, aber genauso vermochten sie es auch (oder hätten es vermocht), dieses zurückzuweisen (bzw. zu überwinden). Und in dieser potentiellen Gegenläufigkeit zu „national“ formierten Musikveranstaltungen lässt sich eine besondere Qualität von Konzerten der Verbandsvereine erkennen – einzelner zumindest. Denn genauso ist auch das Gegenteil geltend zu machen: Musikalische Veranstaltungen von Verbandsvereinen stellten sich mitunter auch in der von Judson beschriebenen Weise in den Dienst der Nationalisierung breiterer Bevölkerungsschichten. Auch für Prag/Praha ist dies spätestens seit der „nationalen“ Aufspaltung der dortigen Musiker_innenorganisation von 1908 beobachtbar: Die im Zuge dessen als ausdrücklich deutschsprachiger Verbandsverein neu konstituierte „Prager Musikervereinigung“ sah offenbar bereits bei ihrem ersten Vereinskonzert keinerlei Veranlassung mehr, „tschechische“ Komponisten ins Programm aufzunehmen (noch den Kartenverkauf auch über tschechischsprachige Verkaufsstellen zu besorgen) – was hier auch als Hinweis dafür gelten kann, dass organisatorisches Selbstverständnis und Repertoirepraxis gerade hinsichtlich „nationaler“ Prämissen als in einem engen Wechselverhältnis zueinander stehend zu betrachten sind.¹⁶¹⁰ Dasselbe lässt sich auch an Konzerten anderer Verbandsvereine illustrieren, die

abgehaltene Veranstaltungen feststellen. Dennoch erscheint es mir erwähnenswert, dass in Prag/Praha tätige Musiker_innen bezüglich der Bewerbungskanäle für Konzertveranstaltungen offenkundig über ein feines „nationales“ Sensorium verfügten: So hielt etwa ein Musiker der „böhmischen Philharmonie“ allein schon „die deutschen Plakate“ des Verbandsorchesters (und mit ihnen „überhaupt deutsche Unternehmungen, bei welchen das Verbandsorchester engagiert wurde“) für ein Ärgernis (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 257 f.).

1608 Vgl. Judson, *Habsburg Empire*, S. 274.

1609 Pasler, *Composing*, S. 489.

1610 Für sein „I. Rudolfinumkonzert“ im März 1909 verzichtete die Vereinigung nicht nur auf Musik „tschechischer“ Komponisten, sondern setzte mit zwei deutschsprachigen Chorwerken (für Frauenchor) einen dezidiert ‚deutschen‘ Akzent (zur Aufführung gelangten Brahms’ „Ave Maria“ und Schuberts Vertonung des 23. Psalms). Und auch der Kartenverkauf wurde nicht mehr über die tschechischspra-

wie oben gezeigt gerade in kleineren Städten oft zu den wichtigsten Musikveranstaltern zählten (auch wenn hier nochmals betont werden soll, dass einer stichhaltigen Interpretation der „Nationalisierung“ musikalischer Kanons in den böhmischen Ländern eine gründliche Repertoireanalyse vorauszugehen hätte). So der „Spolek hudebníků pro okres Plzeňský“/„Musikerverein für den Pilsener Bezirk“, der schon Jahre vor der „nationalen“ Aufspaltung der Musiker_innenorganisation in Böhmen Programme ansetzte, die ausschließlich Werke von als „Tschechen“ apostrophierten Komponisten beinhalteten. Bei einer 1904 veranstalteten „Akademie“ des Verbandsvereins im Stadttheater von Pilsen/Plzeň etwa gelangten folgende Kompositionen zur Aufführung: Dvořáks Ouvertüre „Husitská“, „Vysehrad“ aus Smetanas Tondichtung „Má vlast“ sowie die symphonische Dichtung „V podvečer“ von Fibich.¹⁶¹¹ Wie in Kapitel 4 beschrieben, gehörte der „Spolek hudebníků pro okres Plzeňský“/„Musikerverein für den Pilsener Bezirk“ 1908 zu jenen Verbandsvereinen, die aufgrund ihrer Mitgliederstruktur den OeUMV verließen und der tschechischsprachigen Organisation beitraten. Doch auch auf der „deutschen“ Seite zeigte sich bei Verbandsvereinskonzerten mitunter eine stark „national“ orientierte Repertoirepolitik. Für den Verbandsverein in Marienbad/Mariánské Lázně etwa ist ebenfalls für das Jahr 1904 ein Konzert überliefert, das nicht nur ausschließlich Werke von „deutschen“ Komponisten wie Wagner und Mozart enthielt, sondern außerdem „alldeutsch“ codierte Stücke wie eine „Ouvertüre über ‚Was ist des Deutschen Vaterland‘“ zur Aufführung brachte.¹⁶¹² Überdies veranstaltete der Verein „in jeder Saison“ ein großes Wagner-Konzert „zu Gunsten der Vereinskasse“, wie ein Vereinsvertreter 1909 gegenüber den Delegierten erläuterte.¹⁶¹³

Eine solche „Nationalisierung“ des musikalischen Repertoires der Verbandsvereine fand dabei schließlich auch eine publizistische Entsprechung. So gab die OeMZ ab 1908 die lange Zeit mit Verve vertretenen Lesart von Musik als „internationaler Kunstform“ zusehends auf¹⁶¹⁴ und ersetzte sie durch eine auf ‚Qualität‘ und ‚Disziplin‘ abgestellte Hierarchisierung „deutscher“ und „tschechischer“ Musiker_innen.¹⁶¹⁵ Demgegenüber

chigen Vorverkaufsstellen besorgt, sondern nun ausschließlich über die Konzertagentur „E. Wetzler“. Vgl. Prager Tagblatt, 28.2.1909, S. 15 f.

1611 OeMZ, XII/28, 8.7.1904, S. 136 f. Trotz der begeisterten Berichterstattung in der der OeMZ verzichtete der Autor („A. S.“) auf die tschechischsprachige Schreibweise der Komponisten- und Kompositionsnamen (Dworschak statt Dvořák etc.).

1612 OeMZ, XII/40, 30.9.1904, S. 189.

1613 OeMZ, XVII/36, 4.9.1909, S. XXIII.

1614 Vgl. etwa OeMZ, XI/26, 26.6.1903, S. 123, wo mit Bezug zur „Vereinsgründung in Pilsen“ hervorgehoben wurde, dass die „nationalen Gegensätze [...] vollkommen beigelegt“ worden seien, „treu dem Grundsatz, daß die Kunst international“ sei. Und noch 1906 betonte der Vorsitzende des Prager Verbandsvereins anlässlich einer Ausschusssitzung im Zusammenhang mit „nationalen“ Konflikten, dass „die Musik international ist“ (OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 257 f.).

1615 Beispielhaft dafür ist etwa die in Kapitel 5 ausführlich diskutierte Darstellung des OeUMV-Funktionärs Moritz Kaufmann aus Karlsbad/Karlovy Vary, in der dieser ausgehend von deutschsprachigen Musike-

sah die 1908 formierte „tschechische“ Organisation im lange vorherrschenden Anspruch auf die „Internationalität“ von Musik nun einen Versuch aus Wien, Musiker_innen in Prag/Praha unter „deutsche Vorherrschaft“ zu zwingen: Die Rede von der „Internationalität“, so das Organ der tschechischsprachigen Organisation, „Hudební Věstník“, sei nichts weiter als ein vom deutschen Hegemon verwendeter Tarnbegriff¹⁶¹⁶ (wodurch der „Universalanspruch“ deutscher Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert zwar politisch instrumentalisierend gewendet, aber dennoch nicht unzutreffend beschrieben wurde, wie sich etwa unter Verweis auf Celia Applegate oder Dorothea Redepenning geltend machen lässt¹⁶¹⁷).

Debatten über die ‚richtige‘ Programmgestaltung

Doch auch jenseits „nationaler“ Aspekte beschäftigten sich die Musiker_innenorganisationen mit Fragen der Programmgestaltung bei musikalischen Veranstaltungen. Dies äußerte sich auch publizistisch, und daran wird das Selbstverständnis organisierter Musiker_innen als Konzertveranstalter_innen abermals deutlich: Die OeMZ entfaltete zumindest phasenweise eine rege Publikationstätigkeit zu Programmfragen, die von praktischen Tipps zur Programmgestaltung bis zu Erörterungen zeitgemäßer Musikprogramme und Auseinandersetzungen mit ästhetischen Positionen bezüglich der musikalischen Programmbildung von Musikschriftstellern und Feuilletonisten reichte. In „Die zehn Gebote zur Abfassung von Konzertprogrammen“ etwa präsentierte sie 1906 eine praktische Anleitung zur Abfassung von Programmheften, die zugleich Vorschläge zur Steigerung der ‚musikalischen Bildung‘ von Musiker_innen enthielt.¹⁶¹⁸ Zudem appellierten die „Gebote“ aber auch an die Musiker_innen, ihrerseits Bildungsaufgaben gegenüber dem Publikum wahrzunehmen, indem sie etwa „bei der Aufführung

rinnen in Damenkapellen eine „nationale“ Differenzierung „böhmischer Musikanten“ in „deutsche“ und „tschechische“ forderte; erstere ständen für Qualität und Disziplin, letztere hingegen für Schlamperei und Delinquenz. Solche diffamierenden Differenzzuschreibungen lassen sich für die Zeit vor der Aufspaltung von 1908 in der OeMZ nicht finden.

1616 Hudební Věstník, I/11, 1.9.1908, S. 81 f.

1617 Zur Frage nach dem „Universalitätsanspruch“, der für „deutsche Musik“ weitherum geltend gemacht wurde, vgl. den historiographiekritischen Überblick bei Celia Applegate, *How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century*, in: *19th-Century Music* 21/3 (1998), S. 274–296, hier insbesondere S. 275–277; vgl. außerdem Dorothea Redepenning, „[...] unter Blumen eingesenkte Kanonen [...]“ Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert, in: Annette Kreutziger-Herr, *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1998, S. 225–245, hier S. 230 f.

1618 Ähnliche Bildungsabsichten bestanden auch bei anderen europäischen Musikerverbänden. Martin Rempe spricht von der „Deutschen Musiker-Zeitung“, dem Presseorgan des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbands“ etwa als einem „Projekt der ‚Selbstzivilisierung‘“ der Musiker (Rempe, *Kunst*, S. 116 f.).

großer, weniger bekannter Werke eine knappe, allgemein verständliche Einführung in die Musik der betreffenden Komposition vom musik- und kulturgeschichtlichen Standpunkte“ präsentieren sollten.¹⁶¹⁹ Damit aber waren Musiker_innen nicht mehr bloß als Musikausübende angesprochen, sondern sie sollten vielmehr in umfassenderem Sinn Dienst an der Vermittlung von Musik tun – so wie dies einige Verbandsvereine sogar institutionalisiert hatten: Der „Grazer Musikerbund“ etwa hatte schon 1885/86 „einen Cyclus von Vorträgen über Musikgeschichte“ eingeführt, der mit „Aufführungen historisch wichtiger Vocal- und Instrumental-Musikstücke“ verknüpft war.¹⁶²⁰

Für die Zeit um 1904/05 lässt sich in der OeMZ eine auffallende Häufung von Artikeln zu Fragen der Gestaltung von Musikprogrammen beobachten. Wohl auch im Zusammenhang mit der damals ansetzenden Internationalisierung der Verbandstätigkeit stehend, partizipierte das Verbandsorgan an international geführten Diskussionen zum Thema „Konzertreform“ und gab dabei auch mehrere längere Beiträge zu Debatten wieder, die zuvor in verschiedenen Musikzeitschriften geführt worden waren.¹⁶²¹ Auf diesem Weg wurden österreichische Musiker_innen mit aktuellen Positionen zu einem Thema vertraut, von dem letztlich all jene direkt betroffen waren, die selbst Musikveranstaltungen organisierten und durchführten. Damit aber trug der Verband zur Implementierung einer tendenziell vereinheitlichten, den internationalen Gepflogenheiten gehorchenden Konzertgestaltung in Österreich bei, wobei er, hinzukommend,

1619 Die „10 Gebote“ lauteten wörtlich: „1. Vergiß den Ortsnamen nicht neben Datum und Tag der Aufführung. 2. Schreibe die Vornamen der Komponisten und Mitwirkenden voll aus oder kürze sie verständlich ab. 3. Nenne bei Bearbeitungen beide Autoren, den Komponisten voran. 4. Nenne bei Gesangswerken auch den Textdichter. 5. Nenne die Kompositionen mit Tonart und Opuszahl. 6. Füge bei Manuskripten einen betreffenden Vermerk (Mskr.), bei im Druck erschienen zur leichteren Auffindung unbekannter oder neuerschienenen Werke auch die Verlagsfirma hinzu. 7. Arbeite mit an einem Programmaustausch unter Komponisten, Künstlern und Dirigenten. 8. Füge die Geburts- und Sterbedaten der Komponisten bei. 9. Vergiß nicht, die Liedertexte abzudrucken. 10. Gib bei der Aufführung großer, weniger bekannter Werke eine knappe, allgemein verständliche Einführung in die Musik der betreffenden Komposition vom musik- und kulturgeschichtlichen Standpunkte auf dem Programm.“ OeMZ, XIV/16, 20.4.1906, S. 104 [Hervorhebungen im Original].

1620 Grazer Volksblatt, 18.11.1885 [S. 3]. Der Eintrittspreis betrug 30 Kr. und floss dem „Unterstützungsfonde [sic] für erkrankte Musiker“ zu.

1621 1904 veröffentlichte die OeMZ zunächst eine dreiteilige Artikelserie „Zur Konzertreform“ (XII/18, 29.4.1904, S. 79 f.; XII/19, 6.5.1904, S. 83; XII/23, 3.6.1904, S. 111), in der sie entsprechende Ausführungen des deutschen Musikschriftstellers Paul Ehlers wiedergab, die zuvor in der Zeitschrift „Die Musik“ veröffentlicht worden waren. Im Frühjahr 1905 publizierte die OeMZ dann mehrere Beiträge aus der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ (OeMZ, XIII/10, 10.3.1905, S. 56). Damit rezipierte die OeMZ auch aktuelle musikwissenschaftliche Beiträge: Die 1898 in Berlin von Oskar Fleischer gegründete „Internationale Musikgesellschaft“ verfolgte den Zweck, den wissenschaftlichen Austausch auf internationaler Ebene zu fördern. Vgl. Gabriele Eder, Art. „Internationale Musikgesellschaft (IMG)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 25.4.2003), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d2a8> (zuletzt gesehen 8.9.2023).

auch die programm- und aufführungsbezogenen Ansichten der „Confédération internationale des musiciens“ öffentlich bewarb (vgl. auch Kapitel 4), wie sie etwa in der Absichtserklärung der „Confédération“ manifest wurden. Demnach sollten die internationalen Musikkongresse jeweils von einem Musikfest begleitet werden, bei dem die „Hauptaufgabe der praktisch-musikalischen Tätigkeit“ in der Veranstaltung von „Musteraufführungen der Werke früherer Zeit“ bestand.¹⁶²² Diese Aufführungen sollten dabei „den Anforderungen unserer Wissenschaft von der alten Musikpraxis Genüge leisten“ und außerdem „dem Irrglauben entgegenwirken“, „daß man die Werke älterer Zeit mit den heutigen Mitteln und in jener Gestalt aufführen dürfe, die der Komponist gewählt haben würde, wenn er in unserer Zeit lebte“. Dieser Auffassung schloss sich auch das Präsidium des OeUMV an, welches in der OeMZ für eine strikt an historischen Maßstäben orientierte Musizierauffassung eintrat und bei der Gestaltung von Konzertprogrammen ausdrücklich auch die Berücksichtigung „alter Musik“ befürwortete, wovon eine positive „Rückwirkung auf das schablonenhaft, automatisch abschnurrende öffentliche Konzertwesen“ erwartet werden dürfe.¹⁶²³

Ohne dass der Artikel diese Forderung in einen Zusammenhang mit Tantiemenfragen gestellt hätte, lässt sich das Interesse der Musiker_innenorganisationen an „alter Musik“ jedoch nicht losgelöst davon betrachten, dass Musiker_innen urheberrechtlich bedingte finanzielle Verpflichtungen tunlichst zu vermeiden versuchten. Die Rückbesinnung auf Musik vergangener Epochen bot eine Möglichkeit dazu – und Funktionäre des OeUMV selbst machten dies an anderer Stelle deutlich. So legte der Delegierte Karl Perl aus Brunn/Brno seinen Kollegen 1903 nahe, den „Unternehmern“ zu erklären, „daß, wenn sie tantiemenpflichtige Stücke wollen, sie sich mit der Autorengesellschaft abfinden müssen, sonst wird man nur die alten Stücke spielen.“¹⁶²⁴ Perl sprach dabei auch als Fachperson: Er war erster und damals einziger Vertreter des OeUMV in der „Autorengesellschaft“, die sich seit 1895 um die Sicherstellung und Verwaltung von Urheberrechten kümmerte.¹⁶²⁵ Auch allgemein betrachtet wäre die beginnende Rückbesinnung auf die musikalischen „Meister“ der Vergangenheit seit dem späten 19. Jahrhundert also nicht nur politisch oder ästhetisch, sondern auch mit Rücksicht auf finanzielle Aspekte wie etwa Einsparungsüberlegungen von Musiker_innen und Musikunternehmer_innen bei der Zusammenstellung ihrer Konzertprogramme zu begründen, was sie verstärkt

1622 OeMZ, XIII/10, 10.3.1905, S. 56.

1623 OeMZ, XIII/10, 10.3.1905, S. 56.

1624 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XVI.

1625 OeMZ, XI/52, 25.12.1903, S. XVI. Für die Genese und Geschichte der „Gesellschaft der Autoren, Componisten und Musikverleger“ vgl. Hartmut Krones, Die Geschichte unserer Gesellschaft, in: AKM – Staatlich Genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten, Musikverleger (Hrsg.), 100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger, 1897–1997, Wien 1997 (= Heft 6/1997 der AKM-Informationen), S. 10–31.

zur Aufführung nicht tantiemenpflichtiger Werke veranlasst haben dürfte.¹⁶²⁶ Erklärungsansätze zur allmählichen „Musealisierung“ (und damit Standardisierung) des Konzertbetriebs seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, welche etwa Richard Taruskin auch allgemein als Folge eines massiv gesteigerten Umsatzbedürfnisses musikalischer *entrepreneurs* interpretierte,¹⁶²⁷ wären um den Aspekt der damals aufkommenden Erwirtschaftung von Tantiemen jedenfalls sinnvoll zu ergänzen,¹⁶²⁸ wobei die Berücksichtigung der Rolle von Musiker_innenorganisationen bei der Gestaltung des Urheberrechts und der Mitwirkung bei Verwertungsgesellschaften überhaupt ein aufschlussreiches Forschungsvorhaben darstellte.¹⁶²⁹

Das Interesse der Musiker_innenorganisation an Programmfragen war allerdings überaus vielfältig. Wie erwähnt, informierte die OeMZ ihr Lesepublikum regelmäßig über neueste Programmkonzepte und beteiligte sich dadurch auch an musikästhetischen Debatten. Als eine zeitweilig wichtige Instanz des Verbandsorgans für Fragen der Programmgestaltung trat dabei um 1905/1906 der österreichische Komponist Siegmund von Hausegger (1872–1948) in Erscheinung.¹⁶³⁰ Zusammengefasst wiedergegeben setz-

1626 Dies betraf in der Praxis allerdings nicht ausschließlich ältere Musik, wie Erörterungen zu Tantiemen in einer Präsidiumssitzung von 1898 zu entnehmen ist: „Tantiemenpflichtig“ waren demnach „alle Werke, auf denen der bezügliche Vermerk steht, auch die früher erschienenen, die gesamte französische Musikliteratur, ebenso die geschriebenen Musikalien“ (OeMZ, VI, 16.1.1898, S. 10).

1627 Taruskin, *Music*, S. 676–682.

1628 Rempe, *Kunst*, S. 172–176, liefert eine anschauliche Beschreibung des Konflikts um die (im internationalen Vergleich mit Verzögerung einsetzenden) Entwicklungen des Urheberrechts in Deutschland, welcher zwischen Unternehmer_innen, Komponist_innen und Musiker_innen ausgetragen worden war. Damit zusammenhängende Prozesse musikalischer Kanonisierung thematisiert Rempe nicht, da bei ihm soziale Gesichtspunkte im Vordergrund stehen, wie sie von den an der Debatte beteiligten Musiker_innen und Komponist_innen dargelegt wurden. Auch Klaus Nathaus geht in seinen detaillierten wie informativen Ausführungen zum Verhältnis zwischen der deutschen und der österreichischen Verwertungsgesellschaft seit dem späten 19. Jahrhundert nicht näher auf Kanonisierungszusammenhänge des Konzertbetriebs ein, sondern konzentriert sich auf popularmusikalische Austauschbeziehungen zwischen Österreich und Deutschland, vgl. Klaus Nathaus, *Popular Music in Germany, 1900–1930: A Case of Americanisation? Uncovering a European Trajectory of Music Production into the Twentieth Century*, in: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 20/5 (2013), S. 755–776, hier S. 763–767. Wesentlich näher an die hier thematisierte Frage nach den Zusammenhängen zwischen Urheberrecht und aufführungsbezogener Kanonisierung gelangt demgegenüber Derek Miller in einer Untersuchung zum Einfluss des Urheberrechts auf Musik- und Theateraufführungen zwischen dem späten 18. und frühen 20. Jahrhundert, in welcher er auch etwa der Publikumperspektive entsprechend Rechnung trägt. Vgl. Derek Miller, *Copyright and the Value of Performance, 1770–1911*, Cambridge 2018.

1629 Als empirischen Ausgangspunkt einer solchen Erörterung würden sich etwa die ausführlichen Debatten zur Abrechnungspraxis der „Autorengesellschaft“ anbieten, die bei Delegiertenversammlungen immer wieder geführt wurden und mitunter auch originelle Lösungsvorschläge hervorbrachten, vgl. etwa OeMZ, VIII/18, 10.8.1900, S. XVIII f. oder XI/52, 25.12.1903, S. XV f.

1630 1905 ging die OeMZ erstmals ausführlich auf Hauseggers Konzept zu Konzertprogrammen ein und bezog sich dabei auf seine zuvor schon in den „Süddeutschen Monatsheften“ veröffentlichten „Leitsätze“,

ten sich dessen Programmvorstellungen aus genieästhetischen Versatzstücken und pädagogischen Überlegungen zusammen, und sie zielten auf stilistische Homogenität ab.¹⁶³¹ Für das „Programm eines modernen Musikers“¹⁶³² war es Hausegger zufolge erforderlich, Kunst weder als „Amüsement“ noch als „Luxusartikel“ der Gesellschaft, sondern als „tiefste Emanation menschlichen Geistes“ zu betrachten. Vom Publikum forderte er „Liebe und Verehrung“ für die Werke „unserer Großen“ ein; es dürfe nicht erwarten, dass „das Kunstwerk sich auf das Niveau des Durchschnittsmenschen herabbegebe.“ Die OeMZ verkniff sich zwar nicht einen augenzwinkernden Kommentar zu Hauseggers elitärer Kunstauffassung: „Ob Siegmund v. Hausegger eine Stätte auf diesem Musikgeschäftsplaneten finden wird, wo er einzig und allein wird Künstler sein können?“¹⁶³³ Seinen Programmkonzepten räumte das Verbandsorgan aber dennoch viel Platz ein. Neben Hausegger kam auch der Philosoph und Ästhetiker Max Dessoir (1867–1947) in der OeMZ ausführlich zu Wort, dessen Programmüberlegungen ebenfalls reichlich elitär ausfielen.¹⁶³⁴ Dass die Zeitung Dessoirs „künstlerische Gesichtspunkte für die Vortragsanordnung von Musikwerken“ kommentarlos wiedergab, verweist auf die normative Rezeptionshaltung des Verbandsorgans gegenüber solchen ästhetischen Plädoyers, die auf Musiker_innen dadurch umso beeindruckender gewirkt haben dürften. Die OeMZ hatte Dessoirs Ausführungen nach eigenen Angaben der Zeitschrift der „Internationalen Musikgesellschaft“ entnommen, woran einmal mehr die potentielle Bedeutung internationaler Vernetzung des OeUMV für den österreichischen Musikbetrieb in ihrer ganzen Vielschichtigkeit ersichtlich wird (vgl. auch

OeMZ, XIII/10, 10.3.1905, S. 58. Hausegger, ein bekennender Sozialismusfeind, fiel beim OeUMV im Zuge eines große Wellen schlagenden Münchner Orchesterkonflikts („Kaim-Orchester-Skandal“) von 1907/08 schließlich in Ungnade. Zum „Orchesterskandal“ sowie zur Rolle Hauseggers in diesem Konflikt vgl. Rempe, Kunst, S. 130–132. Zu Hausegger vgl. außerdem Karin Marsoner, Art. Hausegger, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hausegger_Familie.xml (zuletzt gesehen 20.4.2018).

1631 Hauseggers Auffassung zufolge hatten sämtliche Werke eines Konzertabends entweder „einer Kunst-epoche [...] (klassische, romantische, klassizistische, moderne)“ anzugehören oder „die Verwandtschaft von Meistern verschiedener Zeiten (Schubert-Bruckner) oder verschiedener Epochen (romantisch-klassische)“ darzustellen; eine solche „Gegenüberstellung kontrastierender Persönlichkeiten oder Epochen“ lasse „ihre Eigenart desto schärfer hervortreten“, weshalb „[u]nverträgliche Gegensätze“ vermieden werden sollten. Konzertprogramme sollten aber auch „die Entwicklungen einer bestimmten Kunstform (Sinfonie, Ouvertüre, sinfonische Dichtung) veranschaulichen.“ Ferner konnten sich Programme auch „aus Werken einer fremden Nation“ zusammensetzen, wobei eine der „reichsten Anregungen“ für die Programmgestaltung in jedem Fall in der „Zugrundelegung einer dichterischen Idee“ bestehe (OeMZ, XIII/10, 10.3.1905, S. 58).

1632 OeMZ, XIV/19, 11.5.1906, S. 124.

1633 OeMZ, XIV/19, 11.5.1906, S. 124. Hervorhebungen im Original.

1634 OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 169. Den Angaben in der OeMZ zufolge handelte es sich um einen Artikel in der Zeitschrift der „Internationalen Musikgesellschaft“ über einen Vortrag Dessoirs, den dieser „[i]n der Ortsgruppe Berlin“ gehalten hatte.

Kapitel 4): Durch die Wiedergabe wissenschaftlicher Aufsätze aus Fachzeitingen in der OeMZ verbreitete der OeUMV deren Thesen und Positionen unter österreichischen Musiker_innen und vermittelte damit musikbezogene Theoriedebatten mit der Sphäre musikalischer Praxis. Durch diese Vermittlungsrolle jedoch leistete der OeUMV in Österreich auch einer international praktizierten Standardisierung der Programmkonzepte Vorschub – wobei anhand von Repertoireanalysen entsprechender Konzertformate noch zu prüfen wäre, inwiefern sich eine Veränderung der Konzertprogramme auch auf empirischer Ebene bestätigen ließe.

Dessoirs differenzierte Ausführungen zu musikalischen Programmkonzepten bezogen sich jedoch in erster Linie auf groß besetzte Symphoniekonzerte,¹⁶³⁵ was implizit auch einem ästhetischen Verdikt über jene Musiksparten gleichkam, die, quantitativ betrachtet, den Großteil des öffentlichen Musikbetriebs ausmachten, und in denen wohl auch die große Mehrheit der Verbandsmitglieder tätig war. Gleich am Beginn seiner Schrift stellte Dessoir klar, dass „Bier- oder Promenadenkonzerte“ von seinen Betrachtungen ausgeschlossen seien, da sie keine „ästhetische[n] Gesichtspunkte“ aufwiesen. Dass die OeMZ diese Distinktion (welche, mit Derek Scott gesprochen, im Übrigen weniger auf eine ästhetische, sondern vielmehr auf eine soziale Differenz abgezielt

1635 Dessoir setzte zunächst bei den „Solonummern der Symphoniekonzerte“ an, bei denen das Problem bestehe, dass „deren Auswahl durch das oft sehr enge Repertoire der Virtuosen beschränkt“ sei, bei den Konzerten hingegen sei „eine Novität mit Rücksicht auf die Kritiker an den Anfang oder Schluß gesetzt.“ Als „Gesichtspunkte“ bei der „künstlerischen Anordnung von Konzertprogrammen“ nannte er einerseits „das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit“, andererseits „das Prinzip der Steigerung“. Ersteres leitete er umständlich aus einem „schon von Baumgart [sic] und Kant in die Aesthetik eingeführten“ Grundsatz her, meinte damit aber konkret, dass einzelne Programmnummern so beschaffen sein müssten, dass „keine fortfallen kann, ohne das Ganze zu schädigen.“ Ein Stück nämlich müsse auf das andere hinweisen, die Überleitung von einem zum anderen dürfe nicht sprunghaft sein, denn schon „die unvermittelte (schnelle) Aufeinanderfolge zweier Stücke in ganz beziehungslosen Tonarten“ wirke störend, und ebenso seien „allzuschroffe Gegensätze in der Rhythmik“, vor allem aber „im Stil (Form, Inhalt) zu vermeiden“. Die Programmierung von Werken nur eines Komponisten bedeute nicht zwingend höhere Einheit, da diese aus unterschiedlichen Lebensabschnitten des Komponisten und damit stilistisch leicht unterschiedlicher sein könnten als Werke verschiedener Komponisten aus derselben zeitlichen Periode. Doch auch eine chronologische Reihenfolge sei kein künstlerischer Gesichtspunkt und „keine unbedingte Empfehlung.“ Als Beispiel führte Dessoir „moderne Werke“ an, die „den vorklassischen näher“ ständen als den „klassischen“. Außerdem bedeute „die Steigerung im entwicklungsgeschichtlichen oder formaltechnischen Sinn“ noch keine Steigerung des ästhetischen Genusses, „auf die allein es hier ankommt.“ Sehr praktisch gedacht waren Dessoirs Erörterungen schließlich gegen Ende des Artikels. Es müsse auch „das Fassungsvermögen des Durchschnittshörers“ berücksichtigt werden: Schwerer verständliche moderne Werke beispielsweise seien „nicht an den Schluß des Konzertes zu stellen, wo der Hörer ermüdet“, aber ebenso wenig an den Anfang, wo er „noch nicht genügend eingestellt“ sei, sondern am besten in die Mitte; eine „Erhöhung der Faßlichkeit“ sei hingegen durch „leichtere, heitere Stücke“ zum Schluss zu erlangen (OeMZ, XIV/26, 29.6.1906, S. 169).

haben dürfte¹⁶³⁶) unkommentiert ließ, legt einen schwerwiegenden Widerspruch offen, in welchem die Musiker_innenorganisation offensichtlich gefangen war. Hinsichtlich seiner organisatorischen Praxis machte der OeUMV nämlich nie einen Unterschied zwischen den verschiedenen musikalischen Genres, was aufgrund der überaus heterogenen Mitgliederprofile mit Bezügen zu vielerlei Ensemblesarten, Musikzweigen und Musizierzusammenhängen (vgl. Kap. 5) auch gar nicht denkbar gewesen wäre. Bei Programmkonzepten hingegen wirkte das Verbandsorgan durchaus (wenn mitunter auch implizit) als Fürsprecher einer qualitativen Differenzierung nach musikalischen Genres. Inwiefern und in welchem Ausmaß diese Konzepte von den Musiker_innen überhaupt zur Kenntnis genommen worden sind, lässt sich zwar nicht feststellen. Doch mit ihrer diesbezüglichen Publikationspraxis stützte die OeMZ zweifellos die Festigung musikalischer Hierarchien, ebenso wie die Etablierung vereinheitlichter Konzertprogramme. Allerdings lancierte die OeMZ in seltenen Fällen auch Gegenpositionen zur Verehrung „großer Meister“ in Konzertprogrammen. So beteiligte sie sich etwa an der Verbreitung von Pamphleten, in denen zeitgenössische Komponisten aufgefordert wurden, nicht „um jeden Preis den Tiefsinnigen zu spielen“, sondern sich verstärkt der Schaffung „heiterer Musik“ zu widmen. Die Pamphlete dienten dem Zweck, populäre Konzertformen wie die Promenaden- oder Gartenkonzerte musikalisch aufzuwerten.¹⁶³⁷ Die Genretrennung jedoch wurde dadurch nicht infrage gestellt.¹⁶³⁸ Und dieser Umstand verweist bis

1636 Scott, *Sounds*, S. 87. Nach Scott ließ sich soziale Distinktion im Musikbereich im 19. Jahrhundert in erster Linie über das Rezeptionsverhalten und weniger über die Musik als solche herstellen. Ähnlich Mathias Spohr, *Die Faszination der „objektiven“ Norm. Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu „technischen Medien“ werden*, in: ders., *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“*, Zürich 1999, S. 11–54, hier S. 11: Nicht die Musik selbst, sondern der Veranstaltungsrahmen und -ort habe über die Zuordnung von Musik in „Kunst“ oder „Unterhaltung“ entschieden.

1637 Mit der sozialen und ästhetischen Verortung von Promenadenkonzerten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert beschäftigte sich in jüngerer Zeit eine Reihe von Musikhistoriker_innen. Für einen kurzen zusammenfassenden Überblick über entsprechende Forschungsansätze vgl. Jonathan Hicks, *In Memoriam Indoor Fountains. Promenade Concerts and the Built Environment*, in: *19th-Century Music*, 45/1 (2021), S. 37–48, hier S. 44.

1638 Vgl. etwa den in der OeMZ publizierten Artikel von Edwin Janetschek, „Ueber Gartenkonzerte“ (OeMZ, XVIII/28, 9.7.1910, S. 207 f.), vor allem aber auch den Beitrag von Arthur Liebscher, „Freilichtmusik“, der zuvor schon in der „Dürerbundeskorespondenz“ erschienen war (OeMZ, XVII/45, 6.11.1909, S. 312 f.). Eine Genretrennung wurde darin insofern propagiert, als der Appell an die Komponisten, sich dem Schaffen „leichter“ Stücke zuzuwenden, vor allem dem Zweck dienen sollte, für „populäre Konzerte“ nicht mehr auf Stücke zurückgreifen zu müssen, die dem Aufführungszusammenhang in ihrer „Eigenart nicht entsprechen“ – gleich mehrmals führte der Autor als Exempel „das Parsifalvorspiel“ an. Dieser Auffassung widersprach die OeMZ in ihrem Kommentar zwar deutlich und verteidigte die „Gewohnheit des Publikums“, welches „klingende wenn auch noch so dürftige Erinnerung an die Originale“ reproduziert haben wolle. Zugleich verwies die OeMZ aber auch darauf, dass es „[d]em Durchschnittspublikum“, das doch „hauptsächlich die populären Konzertplätze“ bevölkere, eben „mehr um die primitive Auffrischung erlebter Stunden des ungeschmälerten Kunstgenusses als um den

zu einem gewissen Grad auch auf eine allmähliche Verschiebung der musikästhetischen Auffassungen und Präferenzen der Verbandsfunktionäre. Ablesbar ist dies nicht zuletzt auch am Wandel der musikalischen Selbstrepräsentation des OeUMV, wie sie sich in den (allerdings lückenhaft überlieferten) Musikprogrammen von dessen Delegiertenversammlungen zeigt (vgl. Kap. 3): War beim „Ersten oesterreichischen Musikertag“ 1895 noch ein „Vergnügungsabend“ mit varietéhaften Darbietungen auf dem Programm gestanden,¹⁶³⁹ wurden die Delegierten gegen Ende des Untersuchungszeitraums zu „Festakten“ geladen, die mitunter sogar Opernaufführungen umfassten.¹⁶⁴⁰

8.2 (Potentielle) Auswirkungen von Verbandsmaßnahmen auf die musikalische Praxis in Österreich-Ungarn

So gewichtig die bisher behandelten Beiträge des OeUMV zur Ausgestaltung des österreichischen Musikbetriebs waren – das Zusammenstellen von Orchestern, die vielfältige Konzertorganisation, aber auch die Rolle als Stichwortgeber für Musiker_innen bezüglich der idealen Anordnung von Musikprogrammen –, sind ihnen weitere hinzuzufügen. Wie weit die Gestaltungskraft des Verbands dabei im Einzelnen tatsächlich reichte, wird zwar vielfach bloß ansatzweise zu beantworten sein. Aber dies zu ergründen ist auch gar nicht das Ziel dieser Arbeit. Das hier verfolgte Erkenntnisinteresse gilt vielmehr den Anliegen und Ansprüchen, die die Musiker_innenorganisation an den Musikbetrieb richtete (und ihn allein schon dadurch mitprägte) – womit musikhistoriographisch bereits so manches gewonnen ist, was in etwaigen nachfolgenden Forschungsarbeiten zu den einzelnen Themenbereichen dann weiter zu vertiefen wäre.

Musikpraktische Konsequenzen der Tarifregulierungen:
Probengestaltung und Spieldauer

Problemzone Probengestaltung

Die am Ende von Kap. 6 skizzierten Maßnahmen zur Regulierung der Probenarbeit zielten zweifellos auf eine Verbesserung der Arbeitsverhältnisse von Musiker_innen ab. Doch der Historiographie vermögen sie über das soziale Kernmotiv hinausgehend aufschlussreiche Hinweise auf verschiedene Aspekte der musikalischen Veranstaltungspraxis bereitzustellen. Dem kommt zupass, dass die Aufmerksamkeit des OeUMV

Kunstwert der momentanen Leistung an sich zu tun“ sei, auch wenn die Werke „im Verhältnis zum Original“ meist von einem „ziemlich diminuierten Klangapparat“ wiedergegeben würden.

1639 Neue Freie Presse, 12.4.1895, S. 6.

1640 So in Prag/Praha 1911, wo „zu Ehren des OeUMV“ Friedrich Flotows Oper „Martha“ aufgeführt wurde (OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 121).

gegenüber der Frage der Probenarbeit durchwegs hoch war. Dies zeigt sich etwa an entsprechenden Datenerhebungen, die von einzelnen Verbandsvereinen durchgeführt wurden, um der 1900 vom Verbandspräsidium geforderten Erstellung einer umfassenden „Berufsstatistik“ Rechnung zu tragen. Von bestechender Genauigkeit geprägt sind dabei insbesondere die Erhebungen zur Arbeitsleistung der Orchester des Badener Stadt-Theaters,¹⁶⁴¹ des „Theaters an der Wien“ und des Landestheaters in Linz¹⁶⁴² – zweifellos eine valable Quellenbasis zur historischen Erforschung der Arbeitspraxis von Theatermusiker_innen. Doch solche Erhebungen und Lageberichte des Verbands lassen nicht nur auf die Arbeits-, sondern auch etwa auf die Repertoirepraxis Rückschlüsse zu. Wenn der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung anhand der Probenarbeit die ausbeuterischen Verhältnisse in Theaterorchestern der „Provinz“ erörterte und den „gierigen Direktor“ anprangerte, der „in einem halben Jahre reich“ werden wolle und deshalb „eine Novität nach der anderen herausjagt“,¹⁶⁴³ kann dies auch als Spur zur Programmgestaltung von Theatern in kleineren Städten der Monarchie dienen. Und daran tun sich zugleich neue Fragen auf: Lässt sich daraus eine gezielte Repertoirestrategie ableiten, die Novitäten als potentielle Markterfolge klassifizierte? An welchen Theatern lässt sich dies nachweisen? Und lassen sich tatsächlich regionale Unterschiede erkennen? Waren entsprechende Theater damit erfolgreich? Und lässt sich daraus schließlich belastbares Material für eine vergleichende Repertoireforschung gewinnen, sodass es womöglich auch angezeigt sein könnte, ihren Interpretationsfokus noch stärker als bisher auf lokale und regionale Differenzen zu legen? Diesbezüglich liefert der Fundus des OeUMV weitere empirische Hinweise, die dafür sprechen – und den engen Zusammenhang von arbeits- und repertoirepraktischen Aspekten zudem bestens dokumentieren. 1913 wies der Leiter der Zentral-Stellenvermittlung darauf hin, dass das musikalische Repertoire sich gerade im Theaterbereich zwischen Wien und der „Provinz“ deutlich unterscheide, wobei er auch einen Bogen zu massiven Unterschieden bei der Probenpraxis zwischen der Hauptstadt und der „Provinz“ schlug. Ihm zufolge waren die Arbeitsverhältnisse für Musiker_innen „in der Provinz“ im Vergleich zu Wien „zumindest um die Hälfte schlechter“. Dies liege außer an der kürzeren Saisondauer („bloß 5 bis 5 ½ Monate“) vor

1641 So hatten die Musiker_innen des Badener Orchesters 1900 insgesamt 335 Vorstellungen zu bewältigen: „20 Opern-, 119 Operetten-, 27 Possen-, 35 Volksstück-, 2 Zaubermärchen-, 23 Schau- und Trauerspiel-, 105 Lustspiel- und Schwank-, sowie 3 sonstige (Akademie etc.) Vorstellungen und 1 Orchesterbenefice.“ Ferner wurden „[a]ls Beigabe zu einactigen Opern- und Operettenvorstellungen [...] 8 Einacter verwendet“: „4 Lustspiele, 2 Possen, 1 Festspiel und 1 Ballet [sic].“ Der Probenaufwand für diese Produktionen variierte mitunter massiv. Die längste Probe habe „3 ¾ Stunden“ betragen, die kürzeste hingegen 10 Minuten, während Operettenproben „gewöhnlich 1 ½ Stunden“ dauerten. Der Bericht ging von einer durchschnittlichen Vorstellungsdauer von „2 ½ Stunden“ aus, sodass sich für das Orchester ein gesamthafter Dienst von „1081 ½ Stunden“ ergab (OeMZ, IX, 7, 15.2.1901, S. 28 f.).

1642 Theater an der Wien (Spielzeit 1902/03): OeMZ, XI/26, 26.6.1903, S. 123; Landestheater-Orchester in Linz (1905/6): OeMZ, XIV/19, 11.5.1906, S. 125.

1643 OeMZ, XI/2, 9.1.1903, S. 5 f.

allem auch an den „vielen Repertoirewechsel[n]“ – stellten diese noch an die Musiker „bedeutend größere Anforderungen in Bezug auf Leistungsfähigkeit als in den Wiener Operettentheatern“, obschon die Gagen in der „Provinz“ „um K 20 bis K 30 niedriger“ seien und damit in keinem Verhältnis zum den Musikern abgeforderten Leistungsaufkommen ständen.¹⁶⁴⁴ Dieses aber bemaß sich in sämtlichen aufgezählten „ungünstigen“ Beispielen stets auch an dem Probenaufwand, welcher so zu einem zentralen Kriterium für die Arbeitsqualität von Musiker_innen geformt wurde.¹⁶⁴⁵

Auch die in Kap. 6 thematisierte Abschaffung unbezahlter Vorproben regt dazu an, über potentielle übergeordnete musikpraktische Konsequenzen zu reflektieren. Vom OeUMV 1911 als Verhandlungserfolg gefeiert, zog diese Maßnahme möglicherweise Folgen nach sich, die so nicht vorgesehen – und auch nicht vorhergesehen – waren. So wäre es noch zu überprüfen, ob die Maßnahme tatsächlich zu einer Entschädigung der Vorproben führte. Denn es erscheint nicht weniger naheliegend zu sein, dass diese aufgrund finanzieller Überlegungen der Unternehmer_innen vielmehr reduziert, wenn nicht gar eingestellt worden sind. Damit aber hätten sie eine Entwicklung ähnlich den „Nachmittagsvorstellungen“ genommen: Diese wurden, nachdem der OeUMV eine überregional geltende Gagenerhöhung für solcherart Dienste durchgesetzt hatte, vielerorts eingestellt. Die Einstellung aber bedeutete einen beträchtlichen Eingriff in die lokale musikalische Veranstaltungsstruktur, der vom OeUMV in dieser Weise zwar bestimmt nicht intendiert war, durch dessen Handeln aber mitverursacht wurde. Ein ähnlicher Einfluss arbeitsbezogener Maßnahmen der Musiker_innenorganisation auf die Gestaltung des Musikbetriebs könnte auch von der Durchsetzung einer (besseren) Entschädigung für Probenarbeit ausgegangen sein, wenn man dadurch angeregte finanzielle Kompensationshandlungen der Unternehmer_innen in die Betrachtung miteinbezieht. 1911 etwa führte der Direktor des Deutschen Landestheaters Prag, Heinrich Teweles (1856–1927) bei der Delegiertenversammlung des OeUMV aus, dass die Umsetzung der geforderten finanziellen Verbesserungen für das künstlerische Personal – wozu auch die Abgeltung für Probenarbeit zu zählen ist – von der Finanzierbarkeit abhängt: „unter der Voraussetzung, daß die [...] vorgesehene Erhöhung der Billettpreise durchgeführt werde“.¹⁶⁴⁶ Letztere könnte sich durchaus auf die Publikumszusammensetzung ausgewirkt haben, wovon in weiterer Folge womöglich auch die Repertoiregestaltung betroffen gewesen wäre. Eine besser vergütete Probenarbeit könnte aber genau so gut

1644 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131.

1645 Mit Blick auf Reichenberg/Liberec etwa kritisierte er, es gehe „in diesem Theater kein Tag ohne eine Probe“ vorüber, und zudem würden „Opern wie Tannhäuser, Lohengrin, Rosenkavalier und viele andere“ am Programm stehen. Und für die „Bühnen in Leitmeritz und Saaz“ machte Denk geltend, dass die dortigen Orchester zu den „schlechtest bezahlten“ überhaupt gehörten, aber dennoch müsse „das 20 Mann starke Orchester sogar Opern spielen und die dazu nötigen unzähligen Proben mitmachen“ (OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131).

1646 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 121.

deren Reduzierung zur Folge gehabt haben. Dies mit der (anzunehmenden) Konsequenz, dass sich der Professionalisierungsdruck auf Musiker_innen tendenziell erhöhte, da diese instande sein mussten, fehlende Proben durch höhere spieltechnische Fertigkeiten zu kompensieren, um die Aufführungsqualität nicht zu gefährden. Oder aber diese sank. Und eine entsprechende Forderung nach höherem spieltechnischem Niveau erhob der OeUMV gegenüber seinen Mitgliedern tatsächlich (vgl. Kap. 6). Doch auch als Erklärung für die oben schon angesprochene fortschreitende Repertoirekonsolidierung¹⁶⁴⁷ ließe sich die Probenthematik heranziehen: In geringerem Umfang probenintensive Stücke auf den Spielplan zu setzen, konnte ebenfalls eine Reduzierung des Probenbetriebs bewirken. Und dies gar nicht zwingend in dem Sinne, dass die aufzuführenden Stücke leichter zu spielen sein mussten, da derselbe Effekt sich auch durch die häufigere Wiederkehr derselben Werke im Spielplan herbeiführen ließ. Gerade was die Kanonisierungsprozesse des Opern- und Konzertrepertoires betrifft, verspricht die historiographische Berücksichtigung von berufsbezogenen Regulierungsmaßnahmen von Musiker_innenorganisationen also möglicherweise relevante Interpretationsbeiträge zu leisten, wodurch sich bereits bestehende, auf unternehmerisches Handeln der Konzertdirektionen und Theateragenturen fokussierte Erklärungsansätze sinnvoll erweitern ließen.¹⁶⁴⁸

Regulierung der Spieldauer

Von nicht zu unterschätzender aufführungsbezogener Relevanz war außerdem das Hinwirken des OeUMV auf eine möglichst genaue Festlegung der erlaubten Dauer musikalischer Veranstaltungen. Dies geht etwa aus einer 1909 beschlossenen Verbandsregelung hervor, wonach jeweilige ortsübliche Tarife „für Musikveranstaltungen jeder Art, mit Angabe der beiläufigen Zeitdauer des Spiels, zusammenzustellen“ und „als Beilage ab und zu“ in der OeMZ zu publizieren seien.¹⁶⁴⁹ Die dem Verband angehörenden „Herren Kapellmeister“ wurden darin auch dazu angehalten, diese Tarife „strikte

1647 So ging für William Weber mit der Konservierung des Repertoires auch eine Standardisierung im Aufbau der Konzertprogramme einher, vgl. Weber, *Great Transformation*, S. 304 ff. Zum bürgerlichen Konzertbetrieb des späten 19. Jahrhunderts als einer „museum culture“ vgl. etwa Taruskin, *Music*, S. 676–682.

1648 Vgl. z. B. Taruskin, *Music*, S. 681, der etwa davon spricht, dass „[s]elling music to a mass public meant guaranteeing its quality by invoking the ‚test of time‘“. Damit sieht er die „Musealisierung“ des Musikbetriebs, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingesetzt und sich ab ca. 1870 nochmals deutlich verstärkt habe, als Folge eines Wechselspiels zwischen ästhetischer Bedeutsamkeit der kanonisierten Werke und Geschäftsinteressen der Musikunternehmer_innen. Die Hinzufügung eines auf spielpraktische Bedingungen fokussierten Ansatzes hielt ich für vielversprechend, um zu einer umso umfassenderen Deutung der Repertoirekanonisierung im Konzertleben seit dem späten 19. Jahrhundert zu gelangen.

1649 OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

einzuhalten“, und zwar auch dann, „wenn außerhalb des Domizils Spielereien aufgenommen“ werden würden. Dies auch deshalb, weil es den Stellenvermittlungsbüros lokaler Vereine immer wieder passiere, dass ausgehandelte „Spielaufnahmen“ kurzfristig abgesagt würden, „weil die Kapelle X bei gleichen Bedingungen (manchmal sogar bei bedeutend längerer Spieldauer) billiger spielt.“¹⁶⁵⁰ Daran wird deutlich, dass sich tarifliche Bestimmungen auch auf die Spieldauer, und damit auf die Länge musikalischer Veranstaltungen auswirkten: Mit fortschreitender Regulierung der Spieltarife ging auch eine allmähliche Fixierung der Dauer musikalischer Veranstaltungen einher. Damit aber wirkte der OeUMV, wenn auch bloß aufgrund einer auf den ersten Blick unscheinbaren arbeitspolitischen Maßnahme, an der zeitlichen Formierung des Konzertbetriebs, von der potentiell auch zeitliche Formate musikalischer Produktionen und letztlich auch Kompositionen betroffen gewesen sein könnten, möglicherweise entscheidend mit.

Musikpraktische Traditionen und Innovationen auf dem Prüfstand: Kurmusik, Schauspielmusik und neue Spielformate der Unterhaltungsmusik

Auch an (Um-)Prägungen verschiedener und mitunter weit zurückreichender musikalischer Aufführungs- und Spieltraditionen wirkte der OeUMV aktiv mit. Seine Positionierung bemaß sich grundsätzlich am für Musiker_innen Nützlichen, sodass er sich je nachdem kritisch bis ablehnend oder aber affirmativ zu tradierten Aufführungsformaten verhielt und dementsprechend entweder auf deren Prolongierung, Aktualisierung oder Demontage hinwirkte. Im Folgenden soll dies an zwei im Verband immer wieder diskutierten Bereichen dargestellt werden: Einerseits in kurzen Zügen (nochmals) am kurmusikalischen „Ständchenspielen“ (vgl. Kap. 5) und andererseits, etwas ausführlicher, an der Schauspielmusik. Außerdem wird in diesem Zusammenhang auch auf die Verbandsposition gegenüber neuen Spielformaten der musikalischen Unterhaltung geblickt.

„Regelung der Kurorteverhältnisse“: Spieltraditionen auf dem Prüfstand

Das „Ständchenspielen“ in Kurorten war der Musiker_innenorganisation anhaltend ein Dorn im Auge. Wie in Kapitel 5 dargelegt, ging der OeUMV in erster Linie aus Sorge um das Sozialprestige von Musiker_innen gegen diese Musiziertradition vor: Ein wichtiger Teil der durch den OeUMV angestrebten „Regelung der Kurorteverhältnisse“ bestand, die Regulierung der Tarife ergänzend, in der „Beseitigung des die Musiker herabwürdigenden Ständchenmachens“.¹⁶⁵¹ Ungeachtet des Widerstands von Teilen des Publikums sowie „älteren Musikern“ und auch den Kurverwaltungen zielte der OeUMV

¹⁶⁵⁰ OeMZ, XVII/41, 9.10.1909, S. XXXIV.

¹⁶⁵¹ So der frühere OeUMV-Präsident Franz Frank in seinem Lebensrückblick (OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 32).

angesichts „unsere[s] Standesansehen[s]“ auf die Abschaffung dieser kurmusikalischen Tradition.¹⁶⁵² Damit aber wirkte der Verband auf eine Normierung musikpraktischer Gepflogenheiten hin, von der lokale Musik- und Spieltraditionen empfindlich getroffen wurden, wovon eine der wichtigsten das besagte „Ständchenspielen“ war, in welchem die OeUMV-Funktionäre nichts weiteres als „verzopfte Gebräuche“ und „veraltete Sitten“ erkannten,¹⁶⁵³ die sich nicht „mit den heutigen künstlerischen Anforderungen und mit dem Selbstbewußtsein eines anständigen Musikers“ vertrügen.¹⁶⁵⁴ Ein probates Mittel dagegen sah der Verband (wie in Kapitel 5 gezeigt) in der Etablierung von Gagentarifen für Kurkapellen, womit verhindert werden sollte, dass Musiker_innen aus finanziellen Gründen an dieser Spielpraxis festhielten. Dass der OeUMV bei der Beseitigung des „Ständchenspiels“ bis zum Ende des hier verfolgten Untersuchungszeitraums großteils¹⁶⁵⁵ (wenn auch nicht restlos¹⁶⁵⁶) erfolgreich gewesen sein dürfte, illustriert den engen Zusammenhang zwischen arbeitsbezogenen Regulierungen und musikpraktischen Veränderungen.¹⁶⁵⁷

Vehementes Eintreten für den Erhalt der Schauspielmusik

Ähnliches kann, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, für die in den Theatern Wiens und Österreichs weitverbreitete Praxis der „Zwischenaktsmusik“ – als einer bestimmten Form der Schauspielmusik – geltend gemacht werden. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein war diese musikpraktische Tradition in Wien immer wieder Gegenstand öffentlich geführter Diskussionen.¹⁶⁵⁸ An deren Studium wird deutlich, dass die zusehends infrage gestellte Aufrechterhaltung dieser Spieltradition insbesondere vom OeUMV

1652 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 32.

1653 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. 105 f. sowie X/33, 15.8.1902, S. 129.

1654 OeMZ, X/26, 27.6.1902, S. 106.

1655 OeMZ, XXVIII/4, 3.4.1920, S. 32.

1656 So erklärte etwa ein Delegierter aus Franzensbad/Františkovy Lázně noch 1909, der Verbandsverein habe bei der Kurverwaltung „eine Erhöhung der Honorare für Ständchen, Réunionen und Tafelmusiken“ verlangt, was deutlich macht, dass diese Musizierformen um 1909 zumindest vereinzelt nach wie vor existierten (OeMZ, XVII/27, 3.7.1909, S. VIII).

1657 Dass die Bezahlpraxis ein Stück weit auch die Musikpraxis mitbestimmte, lässt sich jedoch nicht nur an kurmusikalischen Phänomenen zeigen. Das „Absammeln“ etwa stand auch bei anderen Musizierformen in der Kritik, vgl. dazu Kapitel 6.

1658 Im internationalen Vergleich ist der Zeitpunkt dieser Debatte damit als spät zu bezeichnen. Nach Lorenz Jensen und Detlef Altenburg waren ähnliche Debatten in Deutschland bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführt worden; die Autoren machen geltend, die Zwischenaktsmusik sei um die Mitte des 19. Jahrhunderts insgesamt allmählich verschwunden, was für Österreich und insbesondere für Wien jedoch keinesfalls zutrifft. Vgl. Lorenz Jensen/Detlef Altenburg, Art. Schauspielmusik, Geschichte, 19. Jahrhundert, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52449> (zuletzt gesehen 10.4.2020).

mit Vehemenz verteidigt wurde (und es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass diese Debatten auch wichtige Quellen für die historische Erforschung der Bühnen- und Schauspielmusik selbst darstellen¹⁶⁵⁹). Von besonderer Brisanz war dabei eine 1902 getroffene Entscheidung der Direktion des „Deutschen Volkstheaters“, an dieser Aufführungstradition nicht länger festhalten zu wollen („den Wienern die Zwischenaktsmusik abzugewöhnen“) – was die Debatte erneut hochkochen ließ.¹⁶⁶⁰ Das „Deutsche Volksblatt“ sah sich zu einer „Rundfrage“ unter „Direktoren, Kapellmeistern und Komponisten“ veranlasst, die zur „Verbesserung und Ausgestaltung“ der „Zwischenaktsmusik“ befragt wurden.¹⁶⁶¹ Und obschon „fast alle“ von ihnen die „Erhaltung“ der „Zwischenaktsmusik“ befürworteten, wurden auch mehrere Gründe dafür angeführt, sie aufzugeben: Theaterdirektionen konnten sich dadurch viel Geld sparen, einerseits durch Einsparungen beim Orchesterpersonal, andererseits aber auch durch eine ökonomischere Gestaltung des Theaterraums, etwa indem die von den Musiker_innen benötigte Arbeitsfläche (auf oder unterhalb der Bühne) in Publikums- und damit Verkaufsfläche umgewandelt werden konnte.¹⁶⁶² Weitere Argumente gegen die „Zwischenaktsmusik“ bestanden in Verweisen auf internationale Gepflogenheiten (vielerorts war sie längst als veraltet aufgegeben worden¹⁶⁶³) und auf (angeblich) mangelnden Publi-

1659 Wie bei anderen Aufführungsformaten oder Musiziertraditionen gilt auch hier, dass die Beschreibung von Missständen bei der Ausübung solcher Musiziertätigkeiten zugleich historische Kenntnisse über die Tätigkeiten selbst vermittelt und sich deren Historiographierbarkeit dadurch möglicherweise signifikant verbessern lässt. Dies halte ich hier für besonders erwähnenswert, da sich die Erforschung der Schauspielmusikpraxis aufgrund mitunter gravierender Überlieferungslücken insgesamt schwierig gestaltet (vgl. Andreas Münzmay, „Der Glöckner von Notre-Dame“. Spielräume und Problematik der Schauspielmusikpraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Beispiel aus dem Stuttgarter Hoftheater, in: *Die Musikforschung*, 58/2, S. 113–130). Und dies, obschon die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr Arne Langer und Susanne Oschmann zufolge bereits eine lange Tradition aufweist, vgl. Arne Langer/Susanne Oschmann, *Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung*, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 40/41 (1999) – *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Berlin 1999, S. 7–12, hier S. 7 f. Für Erörterungen zur Quellenlage der Schauspielmusik in Wien vgl. ferner Till Gerrit Waidelich, *Das K. K. Hofburgtheater, die Vorstadtbühnen und die unendliche Vielfalt der Gestaltung von Schauspielmusik in Wien*, in: Ursula Kramer (Hrsg.), *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*, Bielefeld 2014, S. 93–112, hier S. 94 f. und S. 97 f.

1660 *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 27.4.1902, S. 5.

1661 *Deutsches Volksblatt*, 18.1.1903, S. 18 f. Der Artikel enthält außer den Ergebnissen der Umfrage auch eine Aufforderung an das Publikum, sich zur Frage nach dem Für und Wider von Zwischenaktsmusik zu äußern, weshalb Leser_innen dazu eingeladen wurden, der Redaktion ihre Meinung in Form von Zuschriften zukommen zu lassen.

1662 Im „Deutschen Volkstheater“ wurde nach der Auflösung der „Zwischenaktsmusik“ der Orchesterraum überdeckt, „wodurch Raum für zwanzig Parterresitze gewonnen wurde“ (*Neues Wiener Journal*, 12.2.1905, S. 11).

1663 So existiere, wie die Direktion des „Deutschen Volkstheaters“ festhielt, in den Schauspielhäusern Deutschlands, Frankreichs, Belgiens und Englands keine solche Musik mehr, und daran orientiere man

kumszuspruch.¹⁶⁶⁴ Demgegenüber machten der „Zwischenaktsmusik“ wohlgesonnene Stimmen geltend, dass Wien unzweifelhaft „eine Musikstadt“ und „Theater ohne Zwischenaktsmusik“ deshalb „geradezu unmöglich“ sei. Und auch wenn sie nicht in allen Theatern Wiens praktiziert wurde (so verzichtete dem „Deutschen Volksblatt“ zufolge etwa das Burgtheater weitgehend auf „Zwischenaktsmusik“¹⁶⁶⁵), finden sich in der OeMZ Hinweise darauf, dass sie auch in anderen Städten der Monarchie gepflegt wurde.¹⁶⁶⁶ Als Hauptakteure der Bestrebungen, die „Zwischenaktsmusik“ beizubehalten, lassen sich unzweideutig die „Musikervereinigungen“ (wie sie das „Deutsche Volksblatt“ bezeichnete) identifizieren, womit sowohl der „Wiener Musikerbund“ als auch der OeUMV gemeint waren: Sie bildeten dem „Deutschen Volksblatt“ nach „mit vollster Berechtigung“ eine umtriebige Opposition gegen die Abschaffung dieser Musikpraxis. Die Maßnahmen des OeUMV zur Erhaltung der „Zwischenaktsmusik“ bestanden etwa in der Einberufung von Musiker_innenversammlungen sowie in der Veröffentlichung einer Reihe von Artikeln in der OeMZ, die für das Weiterbestehen der Schauspielmusik warben. Zudem bemühte sich das Präsidium darum, die Debatte zu politisieren. Schon kurz nachdem das Vorhaben der Direktion des „Deutschen Volkstheaters“, die „Zwischenaktsmusik“ einzustellen, öffentlich wurde, wandten sich Funktionäre des OeUMV

sich auch am „Deutschen Volkstheater“. Dies bestätigten auch die Befürworter der „Zwischenaktsmusik“ bis auf den Direktor des Raimund-Theaters, Ernst Gettke, der für Deutschland „eine einzige Bühne“ kannte, die sich „mit der Zwischenaktsmusik ernster“ beschäftige, und zwar „das Königl. Theater in Cassel“. Deutsches Volksblatt, 18.1.1903, S. 18 f.

1664 Die Direktion des „Volkstheaters“ erklärte, dass sie bei Stücken, für deren Handlung Musik nicht notwendig sei, die Zwischenaktsmusik deshalb bereits „aufgelassen“ und seitens des Publikums „eine große Anzahl von Zustimmungsschreiben [...]“, aber nicht eines dagegen erhalten“ habe. Überhaupt schenke das Publikum der „noch vorhandenen Zwischenaktsmusik fast gar keine Beachtung“, sondern amüsiere sich „in den Logen [...] möglichst laut“, während man im Parkett und auf den Galerien häufig „zum Büfett“ gehe oder „die geschlossenen Räume“ überhaupt verlasse, „um eine Zigarette zu rauchen“. Außerdem könne die Musik im „Deutschen Volkstheater“ gar nicht richtig zur Geltung kommen, da das Orchester „zu tief“ liege, woran ersichtlich sei, dass dem Zwischenaktorchester „schon beim Bau des Theaters [...] keine Beachtung beigelegt“ worden sei. Bei aller Kritik der „Zwischenaktsmusik“ machte die Direktion jedoch deutlich, dass die „Bühnenmusik“ auf alle Fälle bestehen bleibe, sodass von allfälligen Entlassungen nur ein Teil der Orchestermusiker betroffen sein werde (Deutsches Volksblatt, 18.1.1903, S. 18).

1665 Dieser Umstand veranlasste das „Deutsche Volksblatt“ auch gleich zu einer verbalen Hetze, in der die antisemitisch-alldeutsche Blattlinie deutlich zum Ausdruck kam: Die Schuld dafür liege unter anderem bei der „verjudeten ‚Autorengesellschaft‘“ (die „eigentlich eine ‚Verlegergesellschaft‘“ sei), von der sich die Generalintendanz der Hoftheater „mit einem [sic] Pauschale von 600 K. jährlich“ loskaufe, was dazu führe, dass alle Komponisten, „welche auf eigenen Füßen stehen und sich nicht den drückenden Bedingungen dieser ‚Autorengesellschaft‘ [...] mit Haut und Haaren“ ergäben, „ängstlich gemieden“ würden (Deutsches Volksblatt, 18.1.1903, S. 19).

1666 So etwa in Franzensbad/Františkovy Lázně, wo der dortige Verbandsverein noch 1909 durchsetzen konnte, im Theater in Zukunft „auch bei Zwischenaktsmusik anstatt 13, wie bei Operetten 17 Mann“ spielen zu lassen (OeMZ, XVII/36, 4.9.1909, S. VIII).

an den Reichsratsabgeordneten Alois Heilingner (1859–1921)¹⁶⁶⁷ und baten ihn sowohl um eine Intervention im Parlament als auch um die Vermittlung einer Vorsprache „beim Ministerpräsidenten, als oberste[m] Leiter der Theaterbehörden“.¹⁶⁶⁸ Das Gespräch zwischen dem OeUMV-Präsidium und Heilingner wurde in der OeMZ dokumentiert. Demnach verband das Präsidium seine Klage über die Existenzgefährdung von Orchestermusikern durch das Einstellen der „Zwischenaktsmusik“ mit Hinweisen auf die „Schädigung des Musiklebens“ – womit es sein Anliegen als eines von öffentlichem Interesse legitimierte. Heilingner ging nicht nur bereitwillig darauf ein, sondern schlug außerdem eine Ergänzung der Argumentation vor: „Seine Majestät der Kaiser“ habe den Baugrund dem Theaterkomitee seinerzeit „in der Voraussetzung unentgeltlich überlassen“, „daß in diesem Theater auch die Musik eine ausreichende Pflegestätte finden werde“, sodass eine „Auflassung des Orchesters [...] weder den Intentionen des hohen Spenders“ noch dem „weltberühmten Ruf der Stadt Wien als Musikstadt“ entspreche. Musikalische Praxis ließ sich damit auch jenseits der Diskussion über die außerdienstliche Tätigkeit von Militärkapellen als öffentlich-politische Angelegenheit inszenieren – was der OeUMV im zeitlichen Umfeld der „Zwischenaktsmusik“-Debatte gelegentlich auch für weiterreichende Forderungen an die Behörden geschickt zu nutzen wusste.¹⁶⁶⁹

Wohl nicht zuletzt dank der Involvierung des Reichsrats wurde die Debatte über den Weiterbestand dieser Form der Schauspielmusik fortan relativ breit geführt, und dies über einen längeren Zeitraum hinweg. Vom Diskussionsverlauf zeigte sich die OeMZ denn auch erfreut. 1905 stellte sie befriedigt fest, es hätten sich „die Blätter aller Parteischattierungen [...] auf Seite der Musiker“ gestellt.¹⁶⁷⁰ Dem OeUMV war es im Verbund mit maßgeblichen politischen Vertretern und Institutionen wie dem „Deutschen Volkstheaterverein“¹⁶⁷¹ gelungen, die Weiterführung der „Zwischenaktsmusik“ in Wiener Theatern sicherzustellen. Sogar das „Deutsche Volkstheater“ führte diese 1905 wieder ein, womit auch die „Neuaktivierung des Orchesters“ einherging, über welche die wichtigsten der in Wien erscheinenden Zeitungen ausführlich berichteten.¹⁶⁷² Dennoch war die Gefährdung der „Zwischenaktsmusik“ dadurch längst nicht gebannt. Schon zwei Jahre später, zu Beginn des Jahres 1907, sah sich der OeUMV erneut dazu veranlasst, gegen Pläne zur Abschaffung der „Zwischenaktsmusik“ in einem Wiener

1667 Heilingner gehörte dem Klub der „Christlich-sozialen Vereinigung“ an, vgl. den biographischen Überblick, <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Heilingner.shtml> (zuletzt gesehen 3.4.2020).

1668 OeMZ, XI/17, 24.4.1903, S. 80.

1669 Im Jänner 1903 etwa forderte der Leiter des Zentral-Stellenvermittlungsbüros von der Gewerbebehörde, sie solle orchesterlosen Theatern Konzessionen gar nicht erst erteilen, wenn der Staat seiner „Pflicht und Schuldigkeit“ Musikern gegenüber auch wirklich nachkommen wolle (OeMZ, XI/2, 9.1.1903, S. 5 f.).

1670 OeMZ, XIII/7, 17.2.1905, S. 38 f.

1671 Vgl. OeMZ, XIII/7, 17.2.1905, S. 39.

1672 Vgl. etwa Neues Wiener Tagblatt, 10.2.1905, S. 11; Wiener Zeitung (Abendpost), 10.2.1905, S. 4; Neues Wiener Journal, 12.2.1905, S. 11.

Theater aktiv zu werden; diesmal handelte es sich um das „Raimundtheater“. In ihrer publizistischen Agitation lässt die OeMZ nun jedoch eine Verschiebung der Argumentation erkennen: Sie verlegte sich von vornherein auf eine „kulturelle“ Begründung, während die sozialen Beweggründe, die zwischen 1902 und 1905 noch im Zentrum der Argumentation für die Erhaltung dieser Theaterpraxis und damit des Orchesters gestanden hatten, nun gar nicht mehr erwähnt wurden. Das Verbandsorgan brandmarkte die geplante Abschaffung als „unösterreichische, antiwienerische Maßregel“ und betonte, die „Zwischenaktsmusik“ sei ein „eminent österreichisches Kunstelement“ und damit ein „hauptsächliches Unterscheidungsmerkmal zwischen der nord- und der süddeutschen Bühne“¹⁶⁷³. Die Argumentation griff offensichtlich, sodass das Präsidium schon im März 1907 die Delegiertenversammlung darüber informieren konnte, „einen kleinen Erfolg in dieser Angelegenheit“ erzielt zu haben.¹⁶⁷⁴ Worin dieser Erfolg genau bestand, wurde zwar nicht näher ausgeführt, doch von einer Umsetzung der geplanten Maßnahme im „Raimundtheater“ war seither keine Rede mehr.¹⁶⁷⁵ In Wiener Theatern ereignete sich zeitgleich sogar Gegenläufiges: „Zwischenaktsmusiken“ wurden 1907 neu eingeführt.¹⁶⁷⁶ Inwiefern dies auf die Agitation des OeUMV und des Wiener Musikerbundes zurückging, wäre noch zu untersuchen. Aber dass die „Musikervereinigungen“ die Spieltradition der „Zwischenaktsmusik“ vehement verteidigten und maßgeblich an deren Weiterführung beteiligt waren, obschon die internationale Theaterwelt sich von ihr längst verabschiedet hatte, steht außer Zweifel.

Ambivalenz im Umgang mit neuen Spielformaten der musikalischen Unterhaltung

Ebenso engagiert zeigte sich der OeUMV auch in vielen anderen Praxisbereichen des Musikbetriebs. Erwähnenswert sind dabei etwa die wiederholten Proteste gegen die „Verleihung von Lizenzen für Kinotheater“¹⁶⁷⁷, die gegen Ende des hier fokussierten

1673 OeMZ, XV/6, 8.2.1907, S. 42 f. Aus dem Umstand, dass der neue Direktor des Raimundtheaters (Sigmund Lautenburg, 1851–1918) zuvor lange in Berlin tätig war, schlug die OeMZ außerdem Kapital für das Anliegen des OeUMV und argumentierte vor der damals omnipräsenten Schablone der Wien-Berlin-Distinktion (vgl. etwa – auch für weiterführende Literaturbezüge – Trümpi, Orchester, S. 15 f.), umso kulturbezogener: Es bleibe zu hoffen, dass der „Idealismus der Aesthetischen“ in dieser Auseinandersetzung „stärker sein“ werde als der „Realismus der Finanziers“, dass also „die Vergoldung des Spiels höher bewertet werde, als die Versilberung der Aktien“. – Für einen biographischen Überblick über Lautenburg vgl. ÖBL 1815–1950, Bd. 5 (Lfg. 21, 1970), S. 52, online https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Lautenburg_Sigmund_1851_1918.xml (zuletzt gesehen 3.4.2020).

1674 Vgl. die titelübergreifend identische Berichterstattung zur Delegiertenversammlung des OeUMV („Musikerkongress“), exemplarisch: Das Vaterland, 28.3.1907, S. 6.

1675 Dies weder in der OeMZ noch in der Wiener Tagespresse, so das Ergebnis entsprechender Recherchen.

1676 So im „Kleinen Schauspielhaus“, wo „die Musiker im Foyer postiert“ waren, Neue Freie Presse, 1.2.1907, S. 12.

1677 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131.

Untersuchungszeitraums verstärkt feststellbar werden: Nach der Darstellung des Leiters des Zentral-Stellenvermittlungsbüros verursachte die neue Unterhaltungsform des Kinos den Theatern und damit auch Theatermusikern eine gravierende Konkurrenz, weshalb er „mit dem Direktorenverbande und dem Bühnenverein bei den maßgebenden Behörden und Ministerien“ intervenierte, „um diesen Mißständen vorzubeugen“.¹⁶⁷⁸ In gewisser Weise kann darin eine Fortsetzung der Ablehnung der „Haltung von Clavieren in Gasthauslocalitäten zur Benützung für die Gäste“ gesehen werden, wie sie die OeMZ schon 1893 geäußert hatte und für rigorose Lösungen zugunsten des Musikerschutzes eintrat.¹⁶⁷⁹ Kennzeichnend ist dabei das Aufbegehren gegen die (maschinelle) Rationalisierung im Musikbereich. Denn wie ein Klavier eine Salonkapelle zu ersetzen vermochte, reduzierte sich auch in Kinos (gegenüber Theatern) der Bedarf an Musikern aufs Empfindlichste. Und passend dazu arbeitete der OeUMV auch der allmählichen „Elektrifizierung“ im Musikbereich nach Kräften entgegen. So blickte die OeMZ in einem Bericht von 1910 überaus kritisch auf „drahtlose Konzerte“ der Metropolitan Opera in New York und fürchtete, diese „telephonische Uebertragungstechnik“ könnte „dem Berufe des ausübenden Musikers neuerliche Schäden bringen“.¹⁶⁸⁰ Und kurz darauf warnte die Zeitung, bezugnehmend auf einen Bericht im „New York Herald“ über „elektrische Theaterorchester“, eindringlich vor der Verbreitung von Musikautomaten wie etwa des „Einheits-Orchestrions“. Zugleich aber gab sie sich (in chauvinistischer Manier) der Zuversicht hin, dass „[i]n unseren Kulturstaaten [...] das Orchesterwerk kein Glück haben“ werde¹⁶⁸¹ – außer Acht lassend, dass Johann Nepomuk Mälzel mit dem „Panharmonikon“ schon mehr als 100 Jahre zuvor in Wien einen Prototyp davon konstruiert hatte, für welchen unter anderem auch Ludwig van Beethoven komponierte.¹⁶⁸² Pragmatisch gab sich die Musiker_innenorganisation hingegen, wenn technische Innovationen für Musiker_innen keine Bedrohung darstellten, sondern potentiell auch neue Tätigkeitsfelder erschließen ließen: Für das „Gramophon-Spiel“ [sic] etwa (gemeint waren Grammophonaufnahmen) setzte der Ungarische Musikerverband 1912 ein fixes Tarifsysteem durch,¹⁶⁸³ worin sich auch eine Anerkennung dieser neuen Technik und der damit zusammenhängenden Spielpraxis ausdrückt. Entstehungszusammenhänge solcher neuer Praktiken aber, so lässt sich hier zusammenfassend aus

1678 OeMZ, XXI/13, 29.3.1913, S. 131.

1679 So forderte die Zeitung „das gänzliche Verbot des Haltens von Clavieren durch die Wirthe“, da schwer auseinanderzuhalten sei, ob ein Klavier nur gelegentlich von einem Gast oder aber „von irgend Jemand zur ‚Veranstaltung von Musikproductionen‘ mißbraucht“ werde (OeMZ, I/10, 16.5.1893, S. 43).

1680 OeMZ, XVIII/3, 15.1.1910, S. 34.

1681 OeMZ, XIX/42, 21.10.1911, S. 330 (Hervorhebung im Original).

1682 Vgl. Jürgen Hocker, Art. Mechanische Musikinstrumente. Mechanische Musikinstrumente, Entwicklungsgeschichte der mechanischen Musikinstrumente, Das 19. Jahrhundert, Musikmaschinen, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55269> (zuletzt gesehen 27.8.2023).

1683 Magyar Zenészek lapja, IX/10, 15.5.1912, S. 3.

einer historiographischen Perspektive resümieren, sind gerade auch durch das Herausarbeiten von Rezeptions- und Umgangsweisen mit ihnen besonders gut darstellbar: Für eine Historiographie der Automatisierungsprozesse im Musikbereich etwa können die diesbezüglichen Positionen der Musiker_innenorganisationen deshalb erkenntnisversprechende Quellen liefern, und zwar auch über die soziale Dimension (als das Hauptanliegen der Musiker_innenverbände) hinausgehend.

Breitgefächertes Verbandsinteresse: Notendrucke, Theaterarchitektur, Stimmtonhöhe und Musikunterricht

Die Aufmerksamkeit des OeUMV erstreckte sich auf alles, was im weitesten Sinn in einem musikalischen Aufführungskontext stand. Dementsprechend war der Verband auch etwa darum bemüht, auf die Gestaltung von Musikalien Einfluss zu nehmen. 1897 appellierten die Delegierten ans Präsidium, es möge dafür sorgen, dass „[d]ie Ausgabe von Orchesterstimmen mit kleinem Druck [...] verhindert“ werde (ein Anliegen, das in ähnlicher Formulierung auch später gelegentlich vorgebracht werden sollte¹⁶⁸⁴). Sie begründeten dies mit der „Schädigung, den die Gesundheit der Augen durch solche Stimmen erleidet“. Als Beweismittel zeigten die Wiener Delegierten ihren Kollegen mitgebrachte Orchesterstimmen „mit sehr kleinem Druck“, wie sie in Wiener Theaterorchestern „im Gebrauche“ standen.¹⁶⁸⁵ Orchestermusiker_innen formulierten somit schon zum Ende des 19. Jahrhunderts hin Ansprüche an die Darstellungsweise von Notendruckern, deren (Nicht-)Berücksichtigung (etwa anhand von Korrespondenz zwischen Musikverlagen und Musiker_innenorganisationen) noch zu untersuchen wäre. Zudem weist diese Begebenheit aber auch darauf hin, dass Wiener Theaterorchester Ende des 19. Jahrhunderts offenbar bereits in größerem Ausmaß mit gedrucktem (und nicht mit von Hand angefertigtem) Aufführungs- bzw. Orchestermaterial arbeiteten.

Ähnlich aufschlussreich sind auch Interventionen des OeUMV betreffend die Theaterarchitektur, welche ebenfalls in einem gesundheitsbezogenen Zusammenhang eingebracht wurden. So forderten die Delegierten 1911 etwa, das Präsidium solle bei Theaterneubauten – „ob in der Residenz oder Provinz“ – in Zukunft darauf hinwirken, dass „beim Entwurfe der Pläne die Erbauer entsprechende Rücksicht auf Orchester- und Garderoberäume“ nehmen sollen, und zwar auch „in hygienischer und sicherheitlicher Beziehung“.¹⁶⁸⁶ Ob und inwiefern Hygienevorstellungen des OeUMV die Theaterarchitektur tatsächlich beeinflussten, wäre noch zu untersuchen. Doch das gesteigerte Bewusstsein für Arbeitshygiene, das sich in diesem Anspruch ausdrückt, verweist auf

1684 1905 fassten die Delegierten erneut einen Aufführungsmaterialien betreffenden Beschluss (wobei unklar ist, ob es sich dabei um gedrucktes oder um von Hand verfasstes Material handelte): „Unleserliches, über Gebühr fehlerhaftes Notenmaterial ist zurückzuweisen“ (OeMZ, XIII/17, 28.4.1905, S. 101 f.).

1685 OeMZ, V/18, 16.9.1897, S. 105.

1686 OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123.

ein insgesamt fortgeschrittenes Berufsverständnis, wodurch nicht mehr nur die Tätigkeit selbst, sondern auch die vielfältigen Rahmenbedingungen, denen ihre Ausübung unterworfen war, immer häufiger Gegenstand von Regulierungsansprüchen wurden.

Demgegenüber erregten aber auch immer wieder im engeren Sinn musikalische Fragen die Aufmerksamkeit von Verbandsmitgliedern. Dazu gehörten insbesondere instrumentalpraktische Fragen rund um die musikalische Stimmung, sodass sich der OeUMV auch dieses Themas annahm. Obschon die Einführung eines einheitlichen Stimmtons im Rahmen einer internationalen Konferenz in Wien bereits 1885 beschlossen worden war (während entsprechende französische Festsetzungen noch weiter zurücklagen),¹⁶⁸⁷ mussten Delegierte des OeUMV noch 1913 darauf pochen, eine „vollständig einheitliche Stimmung“ in Österreich und Deutschland zu erreichen.¹⁶⁸⁸ Zwar sei in Österreich und Deutschland „die Normalstimmung eingeführt (d. i. das A mit 870 Schwingungen)“¹⁶⁸⁹, doch in der Praxis sei „in Oesterreich die Stimmung ohne Ausnahme fast um einen Viertel Ton höher wie in Deutschland“.¹⁶⁹⁰ Thematisiert wurde dies sowohl mit Blick auf reisende Musiker (womit sich eine weitere musikpraktische Perspektive auf die Ausführungen zur Arbeitsmigration im Musikbereich, wie in Kapitel 6 beschrieben, eröffnet) als auch hinsichtlich des Instrumentenimports aus Deutschland.¹⁶⁹¹ Im einen wie im anderen Fall müsse das Instrument „gewöhnlich [...] abgeschnitten werden“, mit der Folge, dass dieses „an und für sich höher“ klinge, die Stimmung jedoch trotzdem „unrein“ bleibe, weil für „eine vollständig reine“ das ganze Instrument umgeändert werden müsste. Fast in jedem Orchester „leiden die Herren Kollegen an diesem Uebelstande“, weshalb hier „einmal Abhilfe geschaffen“ werden sollte. Bei der praktischen Implementierung des auf die 1880er Jahre zurückgehenden Beschlusses zur Vereinheitlichung des Stimmtons dürfte den damaligen Musiker_innenorganisationen also möglicherweise eine nicht unwichtige Rolle zugekommen sein – diese 1913 dem Präsidium überreichte Forderung der Delegierten legt dies jedenfalls

1687 Vgl. Bruce Haynes, *A history of performing pitch. The story of „A“*, Lanham/Oxford 2002, S. 359. Für die Beschlüsse der Konferenz vgl. L[eopold]. Loewenherz, Ueber die Herstellung von Stimmgabeln, in: *Zeitschrift für Instrumentenkunde*, VIII/8 (1888), S. 261–267, hier S. 262 f.

1688 OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. XXI.

1689 Dabei handelt es sich um Einzelschwingungen, was 435 Doppelschwingungen oder Hz. entspricht. Für die Erklärung bedanke ich mich bei Till Obert; vgl. auch Christoph Reuter/Isabella Czedik-Eysenberg, Die facettenreiche Welt der Kammertöne. Wer A sagt, bleibt heute beim A – aber das war nicht immer so, in: *Das Orchester*, 12/2017, S. 10–13, hier S. 12.

1690 OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. XXI.

1691 OeMZ, XXI/22, 31.5.1913, S. XXI. Überhaupt verorteten die Delegierten das Problem in erster Linie in Deutschland: Während die Stimmung „für Oesterreich laut Erlasses des Unterrichtsministeriums vom 25. Juli 1890, Z. 15.090“ längst geregelt sei, stehe eine solche Regelung in Deutschland noch aus; der als Gast bei der Versammlung anwesende Präsident des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbands“ wurde deshalb dazu aufgefordert, sich im „Deutschen Reich“ um die Umsetzung der „Normalstimmung“ zu kümmern, wozu sich dieser bereit erklärte.

nahe. Zugleich lassen sich aus deren Begründung auch Rückschlüsse auf die Stimmungsunterschiede in Deutschland und Österreich ziehen, die in der musikpraktischen Realität offenbar auch in den 1910er Jahren noch bestanden (was nebenher auch auf eine lange Nutzungsdauer der Instrumente hinweist) und als schwerwiegendes Problem wahrgenommen wurden. Auch wenn die Delegierten bei der Formulierung ihres Anliegens aus einer dezidiert spielpraktischen Perspektive argumentierten, wird an den Wortbeiträgen der Debatte deutlich, dass solche Erklärungen auch für (aufführungs-)ästhetische Begründungszusammenhänge Aussagekraft erhalten können: Welcher Anteil dem OeUMV (und anderen Musiker_innenorganisationen) bei der Implementierung der Normstimmung tatsächlich zukam, bedürfte jedenfalls noch der eingehenden Erforschung.

„Zweitwichtigster Auftrag“: Regelungen zum Musikunterricht

Ein weitläufiges Forschungsfeld eröffnet sich schließlich durch die Frage, welche Rolle der Musiker_innenorganisation für die Gestaltung und Ausrichtung des musikalischen Unterrichts zukam. Zweifellos erhob der OeUMV, das wurde verschiedentlich deutlich, auch für den Musikunterricht Regulierungsansprüche. In Kap. 2 wurden (durchwegs kritische) Positionierungen des OeUMV gegenüber der akademischen Musikausbildung bereits kurz umrissen – mit dem vorläufigen Ergebnis, dass sie vorrangig konkurrenzbedingt motiviert waren. Doch der Verband beschäftigte sich auch mit dem nichtakademischen Musikunterricht. So benannte es das Präsidium um 1900 als „zweitwichtigsten Auftrag“ der letztjährigen Delegiertenversammlung, die „Einstellung von Musikunterricht durch hiezu nicht befugte Personen“ in die Wege zu leiten.¹⁶⁹² Und 1911 forderten Delegierte aus Prag/Praha (betont institutionalisierungsgeleitet), das Präsidium solle beim „musikpädagogischen Kongresse geeignete Vorschläge zur tunlichen Ausgestaltung des Staatsprüfungssystems“ unterbreiten.¹⁶⁹³ Tatsächlich blickte der Verband in seinem Bemühen um stärkeren Einfluss auf Entwicklungen der Musikpädagogik in erster Linie auf Prag/Praha – als den Ort, wo der „Musikpädagogische Verband“ angesiedelt war, der bald auch eine führende Rolle bezüglich musikpädagogischer Reformen übernehmen sollte.¹⁶⁹⁴ Es herrschte unter den Delegierten des OeUMV deshalb weitgehend Übereinstimmung, mit diesem Verband in Verbindung zu treten, damit Reformen auf keinen Fall „über unsere Köpfe gemacht“ würden. Dabei empfehle es sich, dass sich „besonders in Wien, aber auch in der Provinz einige Herren“ als Mitglieder in den „musikpädagogischen Verband aufnehmen lassen, um dort die Interessen des Verbandes wahrnehmen zu können.“ Eine entsprechende Kooperati-

¹⁶⁹² OeMZ, VIII/10, 16.5.1900, S. III.

¹⁶⁹³ OeMZ, XIX/16, 22.4.1911, S. 123.

¹⁶⁹⁴ OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV.

on war zu diesem Zeitpunkt aber offenbar ohnehin bereits in die Wege geleitet.¹⁶⁹⁵ Gegen eine Vertiefung der Beziehungen zwischen den beiden Verbänden wurde zwar auch verhaltener Widerspruch laut, weil man, so eine gewichtige Meinung unter den Delegierten, als „Berufsmusiker“ ja doch „sehr häufig ein besserer Lehrer“ sei „als ein Lehrer mit der Staatsprüfung“.¹⁶⁹⁶ Die Delegierten stimmten aber dennoch zu, die Beziehungen zwischen den beiden Verbänden zu intensivieren, um an musikpädagogischen Reformen gebührend mitwirken zu können. Für die Geschichtsschreibung des Musikunterrichts in Österreich dürfte eine genauere Untersuchung dieser Kooperation deshalb vielversprechende Anhaltspunkte liefern.

8.3 Musikgeschichte im Licht der ‚sozialen Frage‘: Kapitelresümées und Ausblicke

Auf den Punkt gebracht verfolgte der OeUMV kein anderes Ziel als jenes, eine Verbesserung der sozioökonomischen Lage öffentlich tätiger Musiker in Österreich (und mitunter auch in Österreich-Ungarn) herbeizuführen; inwiefern Musikerinnen explizit dazuzuzählen sind, ist eine der in der Arbeit thematisierten Fragen und kommt unten auch nochmals zur Sprache. Im Kern untersuchte dieses Buch die Vorgehensweise des Verbands zur Erreichung seines Ziels. Zudem diskutierte es die damit zusammenhängenden Aspekte der Organisation musikalischer Arbeit und deren Auswirkungen auf den Musikbetrieb in der späten Habsburgermonarchie. Vermittelt durch das Presseorgan des Verbands vermochte das Studium von dessen Hauptagenden den forschenden Blick stets auf die neuralgischen Punkte des erwerbsmäßigen Musizierens zu lenken. Dadurch ließen sich musikalische Handlungsfelder, Orte und Akteur_innen identifizieren, deren musikgeschichtliche Bedeutung deutlich zutage trat, obschon die Musikgeschichtsschreibung von ihnen in vielen Fällen bisher kaum je Notiz genommen hat. Der OeUMV erwies sich damit musikhistoriographisch betrachtet als umso interessantere und aufschlussreichere Institution, und mit ihm auch dessen Perspektive auf Musik: Der Verband orientierte sich in seinem Wirken ausschließlich an der (einleitend bereits näher umrissenen) „sozialen Frage“. Diese Perspektive galt es in eine historiographische zu übersetzen, den OeUMV gewissermaßen als heuristisches Instrument für eine historische Erschließung besagter arbeitsbezogener und musikpraktischer Felder zu verstehen.

Die Ursprünge des Verbands lagen im Wien der 1870er Jahre: Im März 1872 formierte sich dort der „Wiener Musikerbund“. Wie in *Kapitel 2* ausführlich dargelegt,

¹⁶⁹⁵ So wies der Präsident des OeUMV etwa darauf hin, der „musikpädagogische Verband in Prag“ wünsche der OeMZ „eine Beilage für seine Mitglieder beilegen zu können“ und sei „zu diesem Zweck“ bereit, „unsere Zeitung [zu] abonnieren“ (OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV).

¹⁶⁹⁶ OeMZ, XXI/17, 26.4.1913, S. IV (Hervorhebung im Original).

pfl egte dieser – in erster Linie vermittelt durch seinen Vorsitzenden Josef Scheu – einen regen Austausch mit der sozialistischen Bewegung. Diese Nähe zum Sozialismus sowie die von ihm übernommenen organisatorischen Praktiken konnten als ausschlaggebend dafür identifiziert werden, dass der „Musikerbund“ seit dessen Gründung unter strenger polizeilicher Beobachtung stand und sich nach nur einjährigem Bestehen auf behördliche Anordnung hin bereits wieder auflösen musste. Zwar gelang kurze Zeit später die Wiedergründung der Vereinigung. Doch behördliche und polizeiliche Erlasse behinderten während vieler weiterer Jahre die organisatorische Entfaltung des „Musikerbunds“, sodass dessen Leitung Ende der 1880er Jahre die Gründung einer „Musiker-Genossenschaft“ forcierte, wodurch der „Musikerbund“ seine Interessen zumindest formal unter den Schutz der Gewerbebehörde zu stellen vermochte. Fortan rückte die Differenzierung von Musikausübung als „Kunst“ und „Gewerbe“ stärker in den Vordergrund. Doch das damit verbundene Hauptanliegen des „Musikerbunds“, für musikbezogenes Arbeiten eine Konzessionierungspflicht zu erlangen, ließ sich nicht durchsetzen. Deshalb, aber auch aufgrund des Bestrebens, sich für die Wahrung und Verbesserung der Berufsinteressen ausübender Musiker_innen über Wien hinaus monarchieweit zu organisieren, suchten die Protagonisten des „Musikerbunds“ nach alternativen Organisationsformen. Dazu beriefen sie im April 1895 den „Ersten oesterreichischen Musikertag“ ein, der zum Gründungskonvent des OeUMV werden sollte.

Mit der zum Neujahr 1896 offiziell vollzogenen Gründung des OeUMV ging auch dessen Expansion in mehrere – wenn auch mit Bedacht gewählte – Regionen der Monarchie einher. Wie in *Kapitel 3* ausgeführt wird, war dies für die Organisation der Musiker_innen in Österreich-Ungarn in verschiedener Hinsicht folgenreich – politisch betrachtet ist dabei vor allem die durch die Expansion veranlasste Neubestimmung des Verhältnisses zur sozialistischen Bewegung zu nennen. Das Kapitel stellt zudem den institutionellen Aufbau des Verbands sowie dessen wichtigste organisatorische Handlungsinstrumente vor. Deren Analyse macht deutlich, wie weitreichend die organisatorischen Ansprüche des Verbands waren: In Abgrenzung zu bereits bestehenden Pensionsvereinen wie etwa der Wiener „Tonkünstler-Societät“ beanspruchte der OeUMV explizit, „kein Wohltätigkeitsverein, sondern ein Kampfverein“ zu sein.¹⁶⁹⁷ Dementsprechend standen auch die Mittel, die der Verband zur Expansion in die verschiedenen Regionen der Monarchie einsetzte, ausdrücklich im Zeichen einer (sozialistisch inspirierten) „Agitation“. Dies drückte sich nicht zuletzt auch in den so bezeichneten „Agitationsreisen“ von Verbandsfunktionären aus, über die in der OeMZ stets ausführlich berichtet wurde.

Daran knüpft auch *Kapitel 4* an. Unter dem Stichwort „Inter-Nationalisierungen“ thematisiert dieses die schwierigen Bedingungen, denen die Expansionsbestrebungen unterlagen. Dazu gehörten die strukturellen Eigenheiten der Doppelmonarchie, was

¹⁶⁹⁷ OeMZ, XIV/40, 5.10.1906, S. 256.

die Organisation von in der ungarischen Reichshälfte tätigen Musiker_innen drastisch erschwerte („Die Länder der ungarischen Krone aber sind der cisleithanischen Reichshälfte gegenüber Ausland“¹⁶⁹⁸). Infolgedessen etablierte sich dort eine eigene Musikerbewegung, deren Verhältnis zum OeUMV zeitweise von erheblichen Spannungen geprägt war. Doch auch in der österreichischen Hälfte der Monarchie sah sich der Verband bald vor große Herausforderungen gestellt, insbesondere aufgrund der virulenten „Nationalitätenkonflikte“ in den böhmischen Ländern – als den wichtigsten Zielgebieten des OeUMV. Zwar gelang es diesem, in zahlreichen Orten Böhmens, Mährens und Schlesiens Verbandsvereine zu etablieren, und dies zunächst auch in mehrheitlich tschechischsprachigen. Doch auf die Zusammenführung verschiedensprachiger Musiker_innen im OeUMV folgte deren „Nationalisierung“ als Verbandsmitglieder. Dies führte schließlich zu einer „nationalen“ Aufspaltung der Organisation: Ab 1908 existierten in Cisleithanien sowohl ein deutsch- als auch ein tschechischsprachiger Verband, die einander seither geradezu feindlich gegenüberstanden. Diese Zusammenführungs- und Aufspaltungsprozesse in Österreich (bzw. Österreich-Ungarn) thematisiert das Kapitel auch im Kontext der gleichzeitig erfolgten Gründung und Konsolidierung der in Paris angesiedelten „Confédération internationale des musiciens“, einem Zusammenschluss von Musiker_innenorganisationen verschiedener Staaten. Daran kann die bemerkenswert enge Verflochtenheit nationaler Beweggründe und internationaler Zielsetzungen bezüglich der Organisation musikalischer Arbeit deutlich gemacht werden.

Die Ausdehnung des OeUMV in die verschiedenen Regionen der Monarchie thematisiert das Buch aber nicht nur in politischer Hinsicht. *Kapitel 5* fragt nach den Auswirkungen der Verbandsexpansion auf regionale und örtliche musikalische Praktiken und die sie Ausübenden, womit auch die Frage nach einer institutionellen In- und Exklusion bestimmter Musiker_innengruppen verknüpft ist. Indem der Verband der „sozialen Frage“ im Musikbereich eine institutionelle Überregionalität verlieh, integrierte er bestimmte lokale Musiker_innengruppen in die Organisation. Nicht nur für diese selbst, sondern auch für die von diesen ausgeübten musikalischen Tätigkeiten war damit eine Prestigesteigerung verbunden, und zwar insofern, als sie verbandsseitig gleichwertig mit etablierten bürgerlich-urbanen Musizierfeldern behandelt wurden und in der OeMZ mitunter hohe Aufmerksamkeit genossen. In erster Linie betraf dies die Berg- und Werksmusik sowie die Kurmusik. Diesen Musizierfeldern sind in *Kapitel 5* ausführliche Erörterungen gewidmet, die aufgrund der durchgängigen thematischen Präsenz von Berg-, Werks- und Kurkapellen in der OeMZ umso präziser ausfallen konnten. Das Kapitel befasst sich außerdem mit der großen Gruppe der „Nichtberufsmusiker“. Auch diese wurden, hauptsächlich aus konkurrenzbedingter Furcht vor der Entstehung neuer Musikerorganisationen in bestimmten Regionen der Monarchie, in den OeUMV integriert, wenn auch keineswegs widerspruchsfrei. Die institutionalisierte

1698 OeMZ, Nr. 7, 1.8.1875, S. 5.

überregionale Ausdehnung der „sozialen Frage“ durch den OeUMV gestaltete sich jedoch keineswegs nur integrativ, sondern war ebenso von exkludierender Wirkung. Wie *Kapitel 5* ausführlich auseinandersetzt, waren davon an vorderster Stelle Musikerinnen betroffen. Davon zeugt allein schon das bald nach seiner Gründung nachlassende Engagement des OeUMV für die Organisierung von in Damenkapellen beschäftigten Musikerinnen. Doch die von der fortschreitenden Institutionalisierung des OeUMV beförderte Diskriminierung von Musikerinnen stand auch in engem Zusammenhang mit der vom Verband betriebenen Reorganisation des musikbezogenen Stellenmarkts.

Schon kurz nach seiner Gründung machte der Verband den Musik- und Theateragenturen deren bislang dominierende Rolle in der musikbezogenen Stellenvermittlung erfolgreich streitig – und veränderte deren Tätigkeitsumfang damit in beträchtlichem Ausmaß. Mittels des „Central-Stellenvermittlungs-Bureaus“ – als dem zweifellos erfolgreichsten Instrument des OeUMV zur Verbesserung der Arbeitssituation von Musikern – kontrollierte der Verband bald große Teile des besagten Stellenmarkts in Österreich. Wie sich an einer detaillierten Analyse zum Aufbau und zur Funktionsweise des verbandseigenen Stellenvermittlungsbüros in *Kapitel 6* zeigen lässt, erlangte der Verband allmählich umfassende Kontroll- und Disziplinierungskompetenzen, und zwar sowohl Musiker_innen als auch Musikunternehmer_innen gegenüber. Zugleich wirkte sich der massive Anstieg der verbandseigenen Stellenvermittlungsgeschäfte aber auch äußerst negativ auf die Präsenz von Musikerinnen im öffentlichen Musikbetrieb aus: Während der Verband aufgrund der erfolgreichen Etablierung seines Stellenvermittlungsbüros einen massiven Zulauf von Musikern verbuchen konnte, stagnierte die Anzahl weiblicher Mitglieder (und dies auf extrem niedrigem Niveau, vgl. Tabelle 2) oder nahm in einigen Phasen sogar noch ab. Da der Zugang zu den Leistungen des Stellenvermittlungsbüros aber nur Verbandsmitgliedern offenstand, wurden die auf diesem Weg vermittelten Stellen – und in quantitativ entscheidenden musikalischen Sparten stellte dies die große Mehrheit dar – praktisch ausschließlich mit Musikern besetzt. Musikerinnen erwuchs daraus eine drastische strukturelle Ausgrenzung aus dem Konzert- und musikalischen Unterhaltungsbetrieb.

Doch auch Musiker standen unter einem massiven Konkurrenzdruck: Seit dem späteren 19. Jahrhundert wurden sie immer stärker von Militärkapellen bedrängt. *Kapitel 7* widmet sich diesem anhaltenden Spannungsverhältnis zwischen Zivil- und Militärensembles. Ein solches existierte zwar vielerorts, in Österreich-Ungarn entfaltete es aber aus mehreren Gründen eine besondere Dynamik. Und von dieser war auch der OeUMV in hohem Maße erfasst. Er partizipierte an diesem Konflikt mit einer Vielzahl an Maßnahmen gegen die Präsenz von Militärkapellen in zivilen Musikbereichen. Dabei stand der OeUMV einem übermächtigen Gegner gegenüber: dem Staat selbst. Dennoch setzte er sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln gegen die „außerdienstlichen“ Tätigkeiten der Militärkapellen zur Wehr – mit geringem Erfolg in der Sache, jedoch einem folgenreichen Zugewinn politischer Kooperationen. Denn als (neben der Außenpolitik) einzige gesamtstaatlich verwaltete Materie in Österreich-Ungarn bot

das Militärwesen für Vertreter und Gruppierungen der monarchiekritisch eingestellten politischen Ränder eine willkommene Angriffsfläche, und dazu gehörten auch die Militärkapellen. *Kapitel 7* legt dar, wie sich der OeUMV diese Disposition zunutze machte und sich zwecks der Bekämpfung von Militärensembles sowohl regional als auch auf Reichsebene um Bündnisse mit entsprechenden politischen Gruppen bemühte. Und es reflektiert außerdem, inwieweit der Verband (als Institution) und dessen Mitglieder (als Wähler) politisch davon geprägt worden sein dürften. Was den Verband betrifft, blieben monarchiekritische Positionen nicht auf dessen Perspektive auf Militärkapellen beschränkt, sondern manifestierten sich auch in gleich mehrfacher Weise als gegen Ungarn gerichtete (was insbesondere in der ablehnend-herabwürdigenden Haltung gegenüber Roma-Kapellen zum Ausdruck gelangte).

Während die *Kapitel 2–7* dieses Buches von den Auseinandersetzungen des OeUMV mit den vielgestaltigen sozialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen des erwerbsmäßigen Musizierens in Österreich (und bisweilen auch in Österreich-Ungarn) handeln, beschäftigt sich das finale *Kapitel 8* mit der Frage, inwiefern und auf welche Weise sich diese Rahmenbedingungen sowie die Bestrebungen des OeUMV, sie den Musiker_innenbedürfnissen entsprechend umzugestalten, auf die konkrete musikalische Praxis übertragen. *Kapitel 8* erschließt somit ein erweitertes Handlungsspektrum des Verbands: Der sozioökonomische und politische Fokus der vorangehenden Kapitel wird darin um einen (musik-)kulturellen erweitert, sodass der OeUMV außer als sozialpolitischer auch als musikkultureller Akteur begreifbar wird. Auf der Basis einer Zusammenführung und Verknüpfung der Ergebnisse der vorausgehenden Kapitel setzt sich *Kapitel 8* mit den musikpraktischen Konsequenzen auseinander, die dem Musikbetrieb aus den vielfältigen Maßnahmen des OeUMV (potentiell) erwachsen. Besonders deutlich kommt die Funktion des OeUMV als musikkultureller Akteur zweifellos in dessen Rolle als Musikunternehmer zum Tragen: Er selbst, wie auch die ihm angehörenden Verbandsvereine waren zahlreich, und häufig auch in maßgeblicher Funktion, an Orchestergründungen beteiligt, organisierten in den verschiedenen Regionen aber auch zahllose Musikveranstaltungen und prägten damit vielerorts jeweilige lokale Repertoires oftmals entscheidend mit. Doch auch die Einflussnahme des OeUMV auf den Umgang mit musikpraktischen Traditionen, etwa die Bemühungen um Reformen der Kurmusik oder die notorische Verteidigung der Bühnen- bzw. Schauspielmusik in Wiener Theatern lassen ihn als umtriebigen musikkulturellen Akteur erkennen. Und schließlich kommt diese Rolle auch in den vielgestaltigen Regulierungsbemühungen zum Tragen – ob nun die Tarifordnungen, die Probengestaltung oder die Spieldauer musikalischer Veranstaltungen betreffend. Denn auch vermeintlich unscheinbare Maßnahmen wie diese dürften den musikalischen Spielbetrieb mitunter nachhaltiger geprägt – und verändert – haben, als dies auf den ersten Blick erkennbar sein mag.

Das von Vielfalt und Breite geprägte Tätigkeitsportfolio des OeUMV, wie es im Buch über sämtliche Kapitel hinweg manifest ist, sparte kaum einen (praktischen) Bereich der öffentlichen Musikausübung aus. Historiographierbar wurde dies in erster

Linie auf Grundlage der OeMZ als der Leitquelle dieser Arbeit. Das einleitend skizzierte Vorhaben, bisherige Zugänge zur Musikgeschichte der späten Habsburgermonarchie um den Aspekt der „sozialen Frage“ und damit der Arbeitsorganisation im Musikbereich zu erweitern, ließ sich damit durchwegs einlösen. Sowohl die Funktionen, die der OeUMV innerhalb des Musikbetriebs Österreich-Ungarns einnahm, als auch die Mittel, mit denen er seine Rolle als Berufsorganisation gestaltete, konnten hier im Detail herausgearbeitet werden. Das bisherige Wissen über die Beschaffenheit und den Zustand des Musikbetriebs in der späten Habsburgermonarchie inner- wie außerhalb der großen Städte ließ sich damit maßgeblich erweitern.

Umso wünschenswerter wäre es, wenn diese Arbeit ihrerseits als Impuls für weitere – und weiterführende – Forschungsvorhaben diene. Von der Vielzahl an denkbaren Erweiterungsperspektiven will ich nur drei herausgreifen, die mir besonders wichtig erscheinen. Eine davon besteht in der Vertiefung der Frage nach den (auch längerfristigen) musikpraktischen Konsequenzen der Maßnahmen des OeUMV. Damit verknüpft wäre der Blick auf weitere Akteur_innen des Musikbetriebs zu richten, deren Handlungsweisen mit jenen des OeUMV abzugleichen wären – so etwa die im Buch ausführlich in Erscheinung getretenen Musik- und Theateragenten, Musikunternehmer, Musikerinnen, Theaterdirektoren, Militär- und Damenkapellmeister_innen, Gastwirte. Dies würde auch miteinschließen, das Forschungsinteresse verstärkt auf Interaktionen zwischen den einzelnen Akteur_innen (bzw. Akteur_innengruppen) zu richten, um damit zu umso präziseren Kenntnissen über die Beschaffenheit musikalischer Arbeit und den Musikbetrieb in Österreich-Ungarn zu gelangen. Eine weitere relevante Forschungsperspektive erkenne ich außerdem in einer Vertiefung des internationalen Vergleichs ausgewählter Tätigkeitsbereiche musikalischer Berufsorganisationen. Für besonders lohnend halte ich etwa ein komparatives Forschungsprojekt zur Organisation der musikbezogenen Stellenvermittlung, wodurch sich neben diversen sozialen auch vielfältige musikpraktische Aspekte gebündelt vergleichen ließen, zumindest was die professionelle Musikausübung betrifft. Doch auch jenseits von Forschungsvorhaben zur Musikausübung (tendenziell) professionellen Charakters bietet diese Studie Anknüpfungsoptionen: dort nämlich, wo der Organisationsanspruch des OeUMV endete und wo die für dieses Buch angelegte Orientierung an den Verbandsagenden blinde Flecken entstehen zu lassen droht. Die Rede ist von Musizierformen und Musiker_innengruppen, Musikstilen und schlichtweg Musik, die nicht in die vom OeUMV als wichtig und richtig anerkannten musikpraktischen Felder passten: Sie erfuhren in der OeMZ durchaus Aufmerksamkeit, allerdings fast ausschließlich in Form von polemischer Ablehnung. Einige Aspekte davon (etwa die Volkssänger oder Roma-Kapellen betreffend) gelangten hier auf diesem Weg gelegentlich ins Blickfeld. Umfassend historiographierbar wurden sie dadurch aber nicht. Doch auch von der OeMZ gelegte Spuren wie diese mögen darauf warten, von entsprechenden musikgeschichtlichen Forschungsarbeiten aufgenommen und weiterverfolgt zu werden.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivalien

Archiv hlavního města Prahy/Magistrát hlavního města Prahy II/Národní výbor hl. m. Prahy, odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, XII/0086.

Archiv Vítkovice, a. s., Mappe 2/14/K.

Archiwum Państwowe w Katowicach/Oddział w Bielsku-Białej, zespol 13/8.

Arhivele Naționale ale României/Cluj, „Opera Română Cluj“.

Digitální archiv Zemského archivu v Opavě.

Donauuniversität Krems, Sammlung Mailer/Strauss, Sammlung Eduard Strauss I.

Kärntner Landesarchiv, Sicherheitsdirektion.

Landesarchiv Steiermark, Landesregierung 206 Mu 57/1937 (Grazer Musikerbund).

Národní archiv (Praha), K. K. Statthalterei Prag, Kart. 4270; Policejní ředitelství, Konskripce I, karton 60.

NÖLA – Niederösterreichisches Landesarchiv, VerStatuten 1850–1904: VerStatuten 1855–1935/40 K 3994/019, Wiener Musikerbund; PolODion Wien K 003/025; NÖ Reg, HS 088; VerAkten 1896/G4 ad 31020 K 19.

Oberösterreichisches Landesarchiv, Statthalterei/Allgemeine Reihe, Schachtel 1937.

Österreichische Nationalbibliothek/Musiksammlung.

Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA):

- Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Informations-Bureau, Kt. 324/1893.
- Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Inneres, 9109-ZZ [1877].
- Bundeskanzleramt (BKA) - Inneres, Bundespolizeidirektion Wien/Vereinsbüro.

Steiermärkisches Landesarchiv, Amt der Landesregierung (LReg) 206 Mu 57/1937.

Státní okresní archiv Karlovy Vary, Kar. 2178.

Tiroler Landesarchiv, Statthalterei für Tirol und Vorarlberg.

VGA – Archiv des Vereins für Geschichte der ArbeiterInnenbewegung, Teilnachlass Josef Scheu.

Wiener Stadt- und Landesarchiv, M. Abt. 119, A32 – Gelöschte Vereine: 2624/1920.

Zemsky Archiv Opava, Policejní ředitelství v Mor. Ostrave, Kt. 942.

Gedruckte Quellen

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, 35/1, Wien 1893.

Eichborn, Hermann. Militarismus und Musik, Berlin/Leipzig 1909.

- Furtwängler, Wilhelm. Die Wiener Philharmoniker. Rede anlässlich ihrer Hundertjahrfeier 1942, in: ders., Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954, Wiesbaden 1982, S. 175–183.
- Gerger, Alfred Freiherr v. Vom alten Ischl. Stimmungen und Erinnerungen, in: Neue Freie Presse, 15.8.1907, S. 1–4.
- Gutmann, Albert. Volksconcerte in Wien. Vorschläge zur Bildung eines Concertorchesters, Wien 1889.
- Jahres-Bericht des Wiener Konzert-Vereines über das dritte Vereinsjahr 1902/1903, Wien 1903.
- Jahres-Bericht des Wiener Konzert-Vereines über das achte Vereinsjahr 1907/1908, Wien 1909.
- K. K. Statistische Zentralkommission (Hrsg.), Österreichische Statistik, LXVI. Band, 1. Heft: Berufsstatistik nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 31. Dezember 1900 in den im Reichsrath vertretenen Königreichen und Ländern, Wien 1904.
- K. K. Statistische Zentralkommission (Hrsg.), Österreichische Statistik 3/2, Berufsstatistik nach den Ergebnissen der Volkszählung vom 31. Dezember 1910 in den im Reichsrath vertretenen Königreichen und Ländern, 2. Heft, Niederösterreich, Wien 1914.
- Loewenherz, L[eopold]. Ueber die Herstellung von Stimmgabeln, in: Zeitschrift für Instrumentenkunde, VIII/8 (1888), S. 261–267.
- Schmid, Ferdinand. Beiträge zur Statistik der registrierten Genossenschaften in Oesterreich für das Jahr 1894, in: Statistische Monatsschrift, hrsg. von der k. k. Statistischen Central-Commission, II (1897), S. 615–632.
- Statistisches Departement im k. k. Handelsministerium, Die Arbeitsvermittlung in Österreich, Wien 1898.
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1897, Wien 1899.
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1908, Wien 1910.
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1909, Wien 1911.
- Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1910, Wien 1912.
- Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrathes, XI. Session 1893, Wien 1893.
- Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrathes, XX. Session 1910/III. Band, Beilage Nr. 956, Wien 1910.
- Stenographische Sitzungs-Protokolle der Delegation des Reichsrates. Neunundvierzigste Session, Budapest 1914. Wien 1914.
- Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1910 an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen, Wien 1911.
- Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht für das Jahr 1912 an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen, Wien 1913.
- Wallner, Karl. Bericht des Verwaltungsrates an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs, in: Tätigkeits- und Rechenschaftsbericht an die Generalversammlung des Pensionsinstitutes für die Bühnen- und Orchesterangehöri-

gen Oesterreichs nebst versicherungstechnischen und mathematisch-statistischen Ausweisen [Wien 1910], S. 3–11.

Wedl, Friedrich. Die Krise der Wiener Konzert-Orchester, Wien 1919.

Literatur

Abram, Renate. Meraner Symphonie: 150 Jahre Kurmusik, Bozen 2009.

Adlgasser, Franz. Die Mitglieder der österreichischen Zentralparlamente 1848–1918. Konstituierender Reichstag 1848–1849; Reichsrat 1861–1918. Ein biographisches Lexikon, Teilband 1: A–L und Teilband 2: M–Z, Wien 2014.

Albrecht, Theodore. „manchmal die oboist.[en] Clarinet[isten] Horn.[isten] etc einladen.“ Beethovens Gastfreundschaft 1823, in: Wiener Oboen-Journal, 45/2010, S. 3–7.

Altenmüller, Eckart/Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.). Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen. Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin, Hildesheim 2009 (= Ligaturen 4).

Anderson, Benedict. Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/Main ³2005.

Anzenberger, Friedrich. Militärmusik im Umfeld von Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater). Untersuchungen zur Entwicklung der Militärkapellen als „zivile“ Unterhaltungsmusiken in Wien, in: Bernhard Habla (Hrsg.), Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000 und Lana/Südtirol 2002, Tutzing 2003 (= Alta musica; Bd. 24), S. 193–215.

Anzenberger, Friedrich. Anmerkungen zur Finanzierung der Militärkapellen in Österreich-Ungarn, in: Michael Schramm (Hrsg.), Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch/ Dokumentation zum Symposium, Bonn 2011 (= Militärmusik im Diskurs 6), S. 39–55.

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth. Private Konzertaktivitäten in der Militärmusik Österreich-Ungarns, in: Michael Schramm (Hrsg.), Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch/ Dokumentation zum Symposium, Bonn 2011 (= Militärmusik im Diskurs 6), S. 26–38.

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth. Der Militärkapellmeister-Pensionsverein in Wien, in: Armin Suppan (Hrsg.), Kongressbericht Banská Bystrica 1998, Tutzing 2000 (= Alta musica 22), S. 9–29.

Applegate, Celia. How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century, in: 19th-Century Music 21/3 (1998), S. 274–296.

Bader-Zaar, Brigitta. Anmerkungen zu Räumen und Grenzen in der österreichisch-ungarischen Monarchie aus frauen- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive, in: W. Fischer u. a. (Hrsg.), Räume und Grenzen in Österreich-Ungarn 1867–1918, Tübingen 2010.

Baumann, Max Peter. The Reflection of the Roma in European Art Music, in: The World of Music (Music of the Roma) 38/1 (1996), S. 95–138.

Becker, Howard S. Art Worlds, Berkeley 1982.

Bekker, Paul. Das deutsche Musikleben, Berlin 1916.

- Beneš, Jakub S. *Workers and Nationalism. Czech and German Social Democracy in Habsburg Austria, 1890–1918*, New York 2017.
- Berchtold, Klaus. Die politischen Parteien und ihre parlamentarischen Klubs bis 1918, in: Herbert Schambeck, *Österreichs Parlamentarismus. Werden und System*, Berlin 1986, S. 137–167.
- Binder, Harald. *Galizien in Wien. Parteien, Wahlen, Fraktionen und Abgeordnete im Übergang zur Massenpolitik*, Wien 2005.
- Blebschmidt, Manfred. *Fahrende Bergmusik aus dem Erzgebirge*, Regensburg 1996.
- Boehm, Otto Walter. Dreißig Jahre Bad Kissingen – Die Münchner Philharmoniker als Kurorchester, in: Gabriele E. Meyer (Hrsg.), *100 Jahre Münchner Philharmoniker*, München 1994, S. 104–113.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011.
- Bradley, Ian. *Water Music. Music Making in the Spas of Europe and North America*, Oxford u. a. 2010.
- Brüggemeier, Franz-J. Grubengold. *Das Zeitalter der Kohle von 1750 bis heute*, München 2018.
- Brauneder, Wilhelm. Die Funktionen des Reichsrats, in: Herbert Schambeck, *Österreichs Parlamentarismus. Werden und System*, Berlin 1986, S. 121–136.
- Cohen, Gary B. Cultural Crossings in Prague, 1900. Scenes from Late Imperial Austria, in: *Austrian History Yearbook* 45/2014, S. 1–30.
- Cohen, Gary B. *The Politics of Ethnic Survival. Germans in Prague, 1861–1914*, West Lafayette² 2006.
- Cloonan, Martin/Brennan, Matt. Alien invasions: the British Musicians' Union and foreign musicians, in: *Popular Music* 32/2 (2013), S. 277–295.
- Cloonan, Martin. Musicians of the World Unite! The Initial Years of the International Federation of Musicians, in: Dagmar Abfalter/Rosa Reitsamer (Hrsg.), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*. Routledge: London/New York 2021, S. 175–189.
- Corbière, Lætitia. *Du Concert au Show Business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850–1930*. Dissertation an der Université Lille 3-Charles De Gaulle/Université de Genève 2018.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Opera Română din Cluj 1919–1999*, Bd. I & II, Cluj 2010 u. 2011.
- Csáky, Moritz. *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien/Köln/Weimar 2010.
- David-Guillou, Angèle. Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry, in: *Labour History Review*, 74/3 (Dez. 2009), S. 288–304.
- Dogliani, Patrizia. The Fate of Socialist Internationalism, in: Glenda Sluga/Patricia Clavin (Hrsg.), *Internationalisms. A Twentieth-Century History*, Cambridge 2017, S. 38–60.
- Doralt, Werner/Ruppe, Hans Georg. *Grundriss des österreichischen Steuerrechts*, Bd. I, Wien⁹ 2007.
- Dreyfus, Kay. The Foreigner, the Musicians' Union, and the State in 1920s Australia: A Nexus of Conflict, in: *Music & Politics* 3/1 (2009), S. 1–16.

- Drobesch, Werner. Vereine und Interessenverbände auf überregionaler (cisleithanischer) Ebene, in: Helmut Rumppler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft – Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 1029–1132.
- Dworzak, Bruno. *Das Bad Ischler Kurorchester: Von den Anfängen bis heute (1839–1981)*, Hausarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1982.
- Eckhardt, Josef. Berufsmusiker und Werksmusikpflege, in: Monica Steegmann (Hrsg.), *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*, Regensburg 1978, S. 61–84.
- Ehrenpreis, Petronilla. Die „reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, in: Helmut Rumppler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*. Bd. VIII/2: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung, Wien 2006, S. 1715–1818.
- Ellis, Katharine. The structures of musical life, in: Jim Samson (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, S. 343–370.
- Erb, Ingrid. *Venedig in Wien. Die Inszenierung des Ephemereren als Spielfeld der Moderne*, Dissertation an der Technischen Universität Wien 2016.
- Evers, John. Internationale Gewerkschaftsarbeit in der Habsburgermonarchie. Ein Beitrag zur europäischen Gewerkschaftsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der „Reichsgewerkschaftskommission“ und ihrer deutsch-tschechischen Arbeit vor 1914, Wien 2010.
- Fournier, Gernot. *100 Jahre Werkskapelle Zeltweg: 1893–1993*, Judenburg 1993; Hermann Strumbl, *Musikverein – Werkskapelle Donawitz*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz 1986.
- Francis, Kimberly/Lachapelle, Sofie. Medicine Goes to the Opera. Vocal Health and Remedies for Professional Singers of the Belle Époque, in: *19th-Century Music* 44/1 (2020), S. 19–35.
- Frank, Paul/Altmann, Wilhelm. *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst*, Leipzig¹³ 1927.
- Frederickson, Jon/Rooney, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21/2 (1990), S. 189–206.
- Fried, Alfred. *Das internationale Leben der Gegenwart*, Leipzig 1908.
- Frith, Simon/Brennan, Matt/Cloonan, Martin/Webster, Emma. *The History of Live Music in Britain*, Vol. I: 1950–1967: From Dance Hall, London/New York 2013.
- Funk-Hennigs, Erika. Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland, in: Alenka Barber-Kersovan/Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), *Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, Karben 2000 S. 35–63.
- Geldmuseum der Oesterreichischen Nationalbank (Hrsg.), *Oesterreichische Geldgeschichte. Vom Mittelalter bis zum Euro*, Wien, o. J.
- Gestrich, Andreas. Migration und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Ein Kommentar aus der Perspektive der Historischen Migrationsforschung, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Silke

- Leopold (Hrsg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel 2013 (= *Analecta musicologica* 49), S. 295–301.
- Ginzburg, Carlo. *Mikrogeschichte: Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*, in: ders., *Faden und Fährten – wahr falsch fiktiv*, Berlin 2013, S. 89–112.
- Glanz, Christian. *Musikalische Wiener Jahrhundertwende mit Migrationshintergrund. Über den problematischen Zusammenhang zwischen Migration, Innovation und kultureller Vielfalt*, in: Elisabeth Röhrlich (Hrsg.), *Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2016, S. 357–374.
- Göderle, Wolfgang. *Zensus und Ethnizität. Zur Herstellung von Wissen über soziale Wirklichkeiten im Habsburgerreich zwischen 1848 und 1910*, Göttingen 2016.
- Grandner, Margarete. *Die Entwicklung der Gewerkschaften Österreichs vor 1914*, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), *Arbeiterbewegung in Österreich und Ungarn bis 1914. Referate des österreichisch-ungarischen Historikersymposiums in Graz vom 5. bis 9. September 1986*, Wien 1986, S. 195–215.
- Grassl, Markus. *Interpretationsforschung – Aufführungsgeschichte – Aufführungspraxis. Annotationen zu ihrem Verhältnis*, in: Michele Calella/Benedikt Lessmann (Hrsg.), *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2020 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 51), S. 215–238.
- Gratzer, Wolfgang. *Musik und Migration. Vier Thesen/Vier Vorschläge*, in: ders./Nils Grosch (Hrsg.), *Musik und Migration 1*, Münster/New York 2018, S. 37–50.
- Gratzer, Wolfgang/Grosch, Nils (Hrsg.). *Musik und Migration 1*, Münster/New York 2018, S. 9 f.
- Gratzer, Wolfgang/Grosch, Nils. *Vorwort der Herausgeber*, in: dies. (Hrsg.), *Musik und Migration 1*, Münster/New York 2018, S. 9 f.
- Großegger, Elisabeth. *Kulturpolitik und Theater in der Reichshauptstadt Wien. Die frühe und die verspätete kulturpolitische Mission des k. k. Hofburg- und Nationaltheaters*, in: Philipp Ther (Hrsg.), *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 55–74.
- Hahn, Sylvia. *Historische Migrationsforschung*, Frankfurt/New York 2012 (= *Historische Einführungen* 11).
- Haider, Hannes. *Chronik der Werkskapelle Veitsch*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz 1995.
- Hainschek, Beate. *Ans Meer! Al Mare! Na Morje! Südbahn und Tourismus in der Reiseliteratur am Weg ins und im österreichischen Küstenland (1857 bis 1914)*, Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz 2011.
- Hämmerle, Christa. *Ein gescheitertes Experiment? Die Allgemeine Wehrpflicht in der multiethnischen Armee der Habsburgermonarchie*, in: *Journal of Modern European History/Zeitschrift für moderne europäische Geschichte/Revue d'histoire européenne contemporaine* 5/2 (2009) – *Multi-Ethnic Empires and the Military: Conscription in Europe between Integration and Desintegration, 1860–1918*, S. 222–243.
- Hanslick, Eduard. *Oesterreichische Militärmusik*, in: *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien 1897, S. 49–57.

- Hárs, Endre/Müller-Funk, Wolfgang/Reber, Ursula/Ruthner, Clemens. Zentren peripher. Vorüberlegungen zu einer Denkfigur, in: dies. (Hrsg.), Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn, Tübingen 2006, S. 1–17.
- Hartung, Wolfgang. Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler Dichter, Musikanten, Düsseldorf/Zürich 2003.
- Hauch, Gabriella. Der diskrete Charme des Nebenwiderspruchs. Zur sozialdemokratischen Frauenbewegung vor 1918, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), Sozialdemokratie und Habsburgerstaat, Wien 1988 (= Sozialistische Bibliothek 1.1), S. 101–118.
- Haynes, Bruce. A history of performing pitch. The story of „A“, Lanham/Oxford 2002.
- Heister, Hanns-Werner. Sozialgeschichte der Musik ohne System, Politik und Ästhetik? Zum Sammelband „Musik und Industrie“, in: Die Musikforschung 35 (1982), S. 266–277.
- Herlitzka, Ernst K. Pernerstorfer Engelbert, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL) 7, Wien 1978, S. 427.
- Herren, Madeleine. Internationale Organisationen seit 1865. Eine Globalgeschichte der internationalen Ordnung, Darmstadt 2009.
- Hettergott, Alexandra. Kurmusik und Operette – Stiefkinder des österreichischen Kulturbetriebes? in: Österreichische Musikzeitschrift 47/11 (1992), S. 673–676.
- Hicks, Jonathan. In Memoriam Indoor Fountains. Promenade Concerts and the Built Environment, in: 19th-Century Music, 45/1 (2021), S. 37–48.
- Hildebrand, Petra. Theateragenten im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts – Ein erster Blick auf ihre Engagementsvermittlungen an deutschsprachigen Bühnen im Ausland, in: Laurence Kitching (Hrsg.), Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland. Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen. Frankfurt/Main u. a. 2000 (=Thalia Germanica 2000:2), S. 167–175.
- Hirschhausen, Ulrike von. A New Imperial History? Programm, Potenzial, Perspektiven, in: Geschichte und Gesellschaft 41 (2015), S. 718–757.
- Hödl, Klaus. Zwischen Wienerlied und Der Kleine Kohn: Juden in der Wiener populären Kultur um 1900, Göttingen 2017 (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 27).
- Höllering, Eduard. Georg und Franz Höllering und die sudetendeutschen Bühnen. Zwei Biographien, Regensburg 1998 (= Veröffentlichungen des sudetendeutschen Musikinstituts 4).
- Höpfel, Jutta. 150 Jahre Musikverein – 75 Jahre Städtisches Orchester, in: Amtsblatt der Landeshauptstadt Innsbruck, 31/12 (Dezember 1968), S. 1–2.
- Hoffmann, Freia. Instrument und Körper. Die musizierende Frau und ihre Wahrnehmung in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt 1991.
- Hooker, Lynn. From Café to Stage to Museum. The Transformation of the Gypsy Music Industry in 20th Century, in: Hungarian Studies 29 (2015), S. 121–134.
- Jagschitz, Gerhard/Karner, Stefan. Beuteakten aus Österreich. Der Österreichbestand im russischen „Sonderarchiv“ Moskau, Graz/Wien 1996.
- Jaworski, Rudolf. Zwischen ökonomischer Interessenvertretung und nationalkultureller Selbstbehauptung. Zum Wirtschaftsnationalismus in Ostmitteleuropa vor 1914, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung/Journal of East Central European Studies 53/2 (2004), S. 257–268.

- Jooss, Birgit. Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs, in: Hubertus Kohle (Hrsg.), *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München u. a. 2008 (= *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* 7), S. 188–211.
- Judson, Pieter M. The Gendered Politics of German Nationalism in Austria, 1880–1900, in: David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes (Hrsg.), *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Providence/Oxford 1996, S. 1–18.
- Judson, Pieter M. Do Multiple Languages Mean a Multicultural Society? Nationalist „Frontiers“ in Rural Austria, 1880–1918, in: Johannes Feichtinger/Gary B. Cohen (Hrsg.), *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, New York/Oxford 2014 (= *Austrian and Habsburg Studies* 17), S. 61–82.
- Judson, Pieter M. *The Habsburg Empire. A New History*, Cambridge MA/London 2016.
- Kalisch, Volker. Militärmusik in Wien um 1900, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 34, Wien 1985, S. 37–48.
- Kamusella, Tomasz. *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*, New York 2009.
- Karlhofer, Ferdinand. Österreich. Zwischen Korporatismus und Zivilgesellschaft, in: Werner Reutterer (Hrsg.), *Verbände und Verbandssysteme in Westeuropa*, Opladen 2001, S. 335–354.
- Kaufmann, Dorothea. „... routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle – Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit, Karben 1997.
- Kieval, Hillel J. Jews, Czechs, and Germans in Bohemia Before 1914, in: Robert S. Wistrich (Hrsg.), *Austrians and Jews in the Twentieth Century. From Franz Joseph to Waldheim*, New York 1992, S. 19–37.
- Klenner, Fritz/Pellar, Brigitte. *Die österreichische Gewerkschaftsbewegung. Von den Anfängen bis 1999*, Wien 1999.
- Knotter, Ad. From Placement Control to Control of the Unemployed. Trade Unions and Labour Market Intermediation in Western Europe in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, in: Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejschke, *The History of Labour Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York/Oxford 2015, S. 117–150.
- Kobau, Ernst. *Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie*, Wien/Köln/Weimar 1991.
- Kobau, Ernst. Zwei gleiche Brüder als verllorener Sohn. 1907–1932: Das Wiener Tonkünstlerorchester – ein kompliziertes Kapitel der Wiener Orchestergeschichte, in: Rainer Lepuschitz (Hrsg.), *Die Tonkünstler. Orchester-Geschichten aus Wien und Niederösterreich*, Salzburg 2007, S. 18–56.
- Koch, Klaus-Peter. Böhmisches Musiker – Migration nach Osten. Ein noch zu bearbeitendes Thema, in: Petr Macek (Hrsg.), *Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium „Wenn Es Nicht Österreich Gegeben Hätte ...“*. 30.9.–2.10.1996 Brno, Brno/Praha 1997, S. 98–114.
- Köppl, Stefan/Nerb, Tobias. Verbände als Dialogpartner im kooperativen Staat: Gerhard Lehmbruch, in: Martin Sebaldt/Alexander Straßner (Hrsg.), *Klassiker der Verbändeforschung*. Wiesbaden 2006, S. 289–301.

- Kogler, Karl. Das Salonorchester – Entstehung, Besetzung und Repertoire, in: Paul Walter Fürst (Hrsg.), *Zur Situation der Musiker in Österreich. Referate der Musiksymposien im Schloß Schloßhof 1989–1993*, Wien 1994, S. 393–401.
- Koivisto, Nuppu. From Bohemia to the Balkans. Towards a Socioeconomic History of Itinerant Women Musicians. 1860 – 1889, in: Dagmar Abfalter/Rosa Reitsamer (Hrsg.), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*. London/New York 2021, S. 37–51.
- Koivisto, Nuppu. New Data, New Methods? Sources on Ladies' Salon Orchestras in Europa, 1870–1918, in: *Музикологија/Musicology* 26/1 (2019), S. 41–60.
- Koivisto, Nuppu. Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916 (*Electric Lights, Champagne, and a Wiener Damenkapelle: Ladies' Salon Orchestras and Transnational Variety Show Networks in Finland, 1877–1916*), Helsinki 2019 (=Acta Musicologica Fennica 34).
- Koller, Christian. Streikkulturen. Performanzen und Diskurse des Arbeitskampfes im schweizerisch-österreichischen Vergleich (1860–1950), Wien u. a. 2009.
- Komlosy, Andrea. Grenze und ungleiche regionale Entwicklung. Binnenmarkt und Migration in der Habsburgermonarchie, Wien 2003.
- Konrad, Helmut. Arbeiterbewegung und bürgerliche Öffentlichkeit. Kultur und nationale Frage in der Habsburgermonarchie, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 20/4, 1994, S. 506–518.
- Kořalka, Jiří. Arbeiteremanzipation und Bildung in einer aufsteigenden Nationalgesellschaft: das Beispiel Böhmens (Kommentar), in: Jürgen Kocka/Elisabeth Müller-Luckner (Hrsg.), *Arbeiter und Bürger im 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich*, München 1986 (= *Schriften des Historischen Kollegs* 7), S. 65–74.
- Koselleck, Reinhart. Archivalien – Quellen – Geschichten, in: ders., *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2014, S. 68–79.
- Kotter, Simon. Die k. (u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft? Augsburg 2015 (= *Augsburger historische Studien* 4).
- Kraft, James P. Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880–1917, in: *The Musical Quarterly* 79/3 (Autumn, 1995), S. 512–543.
- Kraft, James P. Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890–1950, Baltimore/London 1996 (= *Studies in Industry and Society* 9).
- Krones, Hartmut. Die Geschichte unserer Gesellschaft, in: AKM – Staatlich Genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten, Musikverleger (Hrsg.), *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger, 1897–1997*, Wien 1997 (= Heft 6/1997 der AKM-Informationen), S. 10–31.
- Krones, Hartmut. 100 Jahre Österreichischer Komponistenbund 1913–2013, in: ders. (Hrsg.), *100 Jahre Österreichischer Komponistenbund 1913–2013*, Wien 2013, S. 11–124.
- Krones, Hartmut. Zur Geschichte der „österreichischen“ Arbeitssänger in „Böhmen“, „Mähren“ und „Schlesien“ 1869–1934 (1940), in: Kurt Franz, Mathias Heider (Red.), *Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste*, Bd. 35. *Forschungsbeiträge der Geisteswissenschaftlichen Klasse*, München 2015, S. 205–242.

- Langer, Arne/Oschmann, Susanne. Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 40/41 (1999) – Musik zu Shakespeare-Inszenierungen, Berlin 1999, S. 7–12.
- Laslavíková, Jana. Im Brennpunkt: Das Städtische Theater in Pressburg 1886–1920, in: Vladimír Zvara (Hrsg.), *Musiktheater in Raum und Zeit. Beiträge zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert/Hudobné divadlo v priestore a čase. Príspevky k dejinám divadelnej praxe v strednej Európe v 19. A 20. Storočí*, Bratislava 2015, S. 59–88.
- László, Ferenc. Klausenburg – Rumäniens Stadt mit zwei Staatsoper, in: *Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungsblatt* 4 (1999), S. 63–73.
- Leopold, Silke. Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen, in: Sabine Ehrmann-Herfort/dies. (Hrsg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel 2013 (= *Analecta musicologica* 49), S. 30–39.
- Leonhardt, Nic. Editorial, in: *Popular Entertainment Studies* 6/2 (2015) (= Sonderheft „Negotiating the Entertainment Business: Theatrical Brokers at the Turn of the 20th Century“), S. 1–5.
- Leonhardt, Nic. Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925), Göttingen 2018.
- Ley, Magdalena. Wiener Damenkapellen. Der Ruf der KapellmeisterInnen, Bachelorarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) 2019.
- Linhardt, Marion. Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918), Tübingen 2006.
- Löffler, Bernhard. Moderne Institutionengeschichte in kulturhistorischer Erweiterung. Thesen und Beispiele aus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: Hans-Christof Kraus/Thomas Nicklas (Hrsg.), *Geschichte der Politik: Alte und neue Wege*, München 2007 (= *Historische Zeitschrift Beihefte*, Bd. 44), S. 155–180.
- MacColl, Sandra. *Music Criticism in Vienna, 1896–1897. Critically moving forms*, Oxford/New York 1996.
- Maderthaner, Wolfgang. Die Entwicklung der Organisationsstruktur der deutschen Sozialdemokratie in Österreich 1889 bis 1913, in: ders. (Hrsg.), *Sozialdemokratie und Habsburgerstaat*, Wien 1988 (= *Sozialistische Bibliothek* 1), S. 25–52.
- Maderthaner, Wolfgang/Musner, Lutz. *Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt a. Main/New York 2000.
- Malíř, Jiří. Die Parteien in Mähren und Schlesien und ihre Vereine, in: Helmut Rumppler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft*, 1. Teilband: Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 705–803.
- Marinelli-König, Gertraud. Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Tschechische nationale Wiedergeburt – Kultur- und Landeskunde von Böhmen, Mähren und Schlesien – Kulturelle Beziehungen zu Wien, Bd. IV, Wien 2016.
- Mayrhofer, Bernadette/Trümpi, Fritz. *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker: Verfolgung, Ermordung und Exil*, Wien 2014.

- Mazepa, Leszek, Schüler von Karol Mikuli, in: Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa (Hrsg.), Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig – Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Heft 6 (Juni 2000), S. 85–106.
- Mazohl, Brigitte. Die Habsburgermonarchie 1848–1918, in: Thomas Winkelbauer (Hrsg.), Geschichte Österreichs, Stuttgart 2015, S. 391–476.
- Meißl, Gerhard. Gewerkschaft und industrielle Arbeitsbeziehungen 1889–1914, in: Wolfgang Maderthaner (Hrsg.), Sozialdemokratie und Habsburgerstaat, Wien 1988 (= Sozialistische Bibliothek 1), S. 53–78.
- Melischek, Gabriele/Seethaler, Josef. Presse und Modernisierung in der Habsburgermonarchie, in: Helmut Rumpel/Peter Urbanitsch (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band VIII/2: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung, Wien 2006, S. 1535–1714.
- Merlin, Christian. Die Wiener Philharmoniker. Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute, Bd. II, Wien 2017.
- Meyerrose, Anja. Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2016.
- Miller, Derek. Copyright and the Value of Performance, 1770–1911. Cambridge 2018.
- Mommsen, Hans. Nationalitätenfrage und Arbeiterbewegung in Mittel- und Ostmitteleuropa, in: ders., Arbeiterbewegung und Nationale Frage. Ausgewählte Aufsätze, Göttingen 1979 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 34), S. 81–101.
- Motnik, Marko. Oratorien am Wiener *Theater nächst der Burg* in der Ära Durazzo, in: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich (Hrsg.), Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 60, Wien 2018, S. 45–127.
- Münzmay, Andreas. „Der Glöckner von Notre-Dame“. Spielräume und Problematik der Schauspielmusikpraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Beispiel aus dem Stuttgarter Hoftheater, in: Die Musikforschung, 58/2, S. 113–130.
- Myers, Margaret. Blowing Her Own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden, Göteborg 1993.
- Nathaus, Klaus. Popular Music in Germany, 1900–1930: A Case of Americanisation? Uncovering a European Trajectory of Music Production into the Twentieth Century, in: European Review of History: Revue européenne d'histoire, 20/5 (2013), S. 755–776.
- Nieden, Gesa zur/Over, Berthold (Hrsg.). Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges, Tagungsband zur Konferenz „Music Migration: From Source Research to Cultural Studies“, Bielefeld 2016 (= Historische Kulturwissenschaften 33).
- Niehaus, Michael/Schmidt-Hannisa, Hans-Walter. Textsorte Protokoll. Ein Aufriß, in: dies. (Hrsg.), Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte, Frankfurt/Main 2005, S. 7–26.
- Notley, Margaret. „Volksconcerte“ in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony, in: Journal of the American Musicological Society 50/2–3 (1997), S. 421–453.

- Österreichische Nationalbibliothek (Hrsg.). Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert, München 2002.
- Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815–1950, Bd. 1, Wien 1957.
- Papathanassiou, Maria. Protected from Work? Children in discourse and children's experiences in Central Europa (from the late 19th Century to the Interwar Period), in: Rosie Findlay/Sébastien Salbayre (Hrsg.), *Stories for Children, Histories of Childhood/Histoires d'Enfant, Histoires d'Enfance*, Tome I: Civilisation, Tours Cedex 2007, S. 141–167.
- Parolari, Reto. Die Vergessenen. Kurorchester in Deutschland, in: *Das Orchester* 58/1 (2010), S. 10–13.
- Pasler, Jann. *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley/Los Angeles 2009.
- Pasler, Jann. Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne, in: Hans Erich Bodeker u. a. *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 209–240.
- Paupié, Kurt. *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*. Bd. I: Wien, Wien 1960.
- Pellar, Brigitte. Agitatoren und Agitatorinnen, in: *Arbeit&Wirtschaft* 71/8 (2017), S. 4.
- Permoser, Manfred. Chorvereinigungen der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik. Drei Fallstudien, Dissertation an der Universität Wien 1988.
- Pete, Claudia. *Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät*, Dissertation an der Universität Wien 1996.
- Péter, László. Die Verfassungsentwicklung in Ungarn. Die Elemente der Neuordnung von 1867, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, Bd. VII/1: Verfassung und Parlamentarismus – Verfassungsrecht, Verfassungswirklichkeit, zentrale Repräsentativkörperschaften, Wien 2000, S. 338–392.
- Peterson, Richard A./Anand, Narasimhan. The Production of Culture Perspective, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311–334.
- Pinet, Patrice. *Les Musiciens, La Maladie et la Médecine. De Guillaume de Machaut à Béla Bartók*, Paris 2017 (= *Médecine à travers les siècles*).
- Pokorný, Jiří. Vereine und Parteien in Böhmen, in: Helmut Rumpler/Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*. Bd. VIII/1: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband: Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation, Wien 2006, S. 609–703, hier S. 692–696.
- Redepenning, Dorothea. „... unter Blumen eingesenkte Kanonen...“. *Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert*, in: Annette Kreutziger-Herr, *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1998, S. 225–245.
- Reiter, Ilse. *Gustav Harpner 1864–1924. Vom Anarchistenverteidiger zum Anwalt der Republik*, Wien/Köln/Weimar 2008.
- Rempe, Martin. Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music. *Itinerario* 41/2 (2017), S. 327–352.

- Rempe, Martin. Jenseits der Globalisierung: Musikermobilität und Musikaustausch im 20. Jahrhundert, in: Boris Barth (Hrsg.), *Globalgeschichten. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, Frankfurt am Main/New York 2014, S. 205–228.
- Rempe, Martin. Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960, Göttingen 2020 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 235).
- Resch, Andreas. Die Wiener Kulturwirtschaft um 1910 und die Partizipation von Juden, Tschechen und „Staatsfremden“. Eine quantitative Darstellung unter Einbeziehung zeitgenössischer sozioökonomischer Entwicklungen und aktueller Diskurse zur Wiener Kultur im sogenannten „Fin de Siècle“, in: Elisabeth Röhrlich, *Migration und Innovation um 1900. Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 119–172.
- Reuter, Christoph/Czedik-Eysenberg, Isabella. Die facettenreiche Welt der Kammertöne. Wer A sagt, bleibt heute beim A – aber das war nicht immer so, in: *Das Orchester*, 12/2017, S. 10–13.
- Rink, John. The Profession of Music, in: Jim Samson (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge u. a. 2002, S. 55–86.
- Rode-Breymann, Susanne. Überlegungen zum Konzept „kulturellen Handelns“, in: Carola Berbermeier/Melanie Unsel (Hrsg.), *La cosa è scabrosa. Das Ereignis „Figaro“ und die Wiener Opernpraxis der Mozartzeit*, Wien/Köln/Weimar 2018 (= Musik – Kultur – Gender 16), S. 21–30.
- Rosenberg, Emily. Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt, in: dies. (Hrsg.), *Geschichte der Welt 1870–1945*, Bd. 5: Weltmärkte und Weltkriege, München 2012, S. 825–887.
- Rubey, Norbert/Schoenwald, Peter. Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende, Wien 1996.
- Salmen, Walter. Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel 1997.
- Sármány-Parsons, Ilona. Die Rahmenbedingungen für „die Moderne“ in den ungarischen Provinzstädten um die Jahrhundertwende, in: Andrei Corbea-Hoisie/Jacques LeRider (Hrsg.), *Metropole und Provinzen in Altösterreich (1880–1918)*, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 180–220.
- Scheer, Tamara. Die Sprachenvielfalt in der österreichisch-ungarischen Armee (1867–1918), Wien 2022.
- Schimank, Uwe. Handeln in Institutionen und handelnde Institutionen, in: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart 2004, S. 293–307.
- Schinko, Georg. Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938), in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 24/1 (2013), S. 150–171.
- Schinko, Georg. Differenzierungen von Musizieren und Singen (Österreich 1918–1938), Diss. Univ. Wien 2015.
- Schinko, Georg. Über die Produktion von Tönen. Beziehungen von Arbeit und Musizieren, Österreich 1918–1938, Wien 2019.
- Schiwietz, Lucian. Musik in schlesischen Bade- und Kurorten, in: *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa* 20 (2012), S. 117–126.

- Schmölders, Günter. Der Staatsbürger als Steuerzahler. Wandlungen des Menschenbildes in Finanzwissenschaft und Steuerpraxis, in: FinanzArchiv/Public Finance Analysis, New Series 27/1–2 (1968), S. 121–138.
- Schweitzer, Josef. Gewerkschaft Kunst-Medien-Freie Berufe. Exemplarische Materialsammlung zur Frühgeschichte, Teil I und II [Wien 1986].
- Scott, Derek B. *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London*, New York, Paris, and Vienna, New York 2008.
- Sebaldt, Martin. Theorie und Empirie einer Forschungstradition. Das Panorama der klassischen Verbändeforschung, in: ders./Alexander Straßner (Hrsg.). *Klassiker der Verbändeforschung*. Wiesbaden 2006, S. 9–36.
- Seyfert, Robert. *Das Leben der Institutionen. Zu einer Allgemeinen Theorie der Institutionalisierung*, Göttingen 2011.
- Sluga, Glenda. *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia 2013 (= Pennsylvania Studies in Human Rights).
- Somogyi, Éva. *Der gemeinsame Ministerrat der österreichisch-ungarischen Monarchie 1867–1906*, Wien/Köln/Weimar 1996.
- Somogyi, Éva. The Political System of Dualism, in: András Gerő (Hrsg.), *The Austro-Hungarian Monarchy Revisited*, New Jersey 2009 (= East European Monographs DCCLI/CHSP Hungarian Studies Series 20), S. 135–152.
- Spitzer, John. American Orchestras and Their Unions in the Nineteenth Century, in: ders., *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago 2012, S. 78–102.
- Spohr, Mathias. Die Faszination der „objektiven“ Norm. Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu „technischen Medien“ werden, in: ders., *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“*, Zürich 1999, S. 11–54.
- Stegmann, Monica. *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*, Regensburg 1978.
- Steiner, Herbert. Die Gebrüder Scheu. Eine Biographie, Wien 1968 (= Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Arbeiterbewegung in Österreich 5).
- Sterzinger, Josef V./Mourek, Vaclav E., *Německočeský slovník. 2, K – Zytotechnie*, Praha 1898.
- Stier, Miklos. Die nationale und Nationalitätenfrage in Theorie und Praxis der österreichischen und der ungarischen Arbeiterbewegung bis zur Jahrhundertwende, in: Wolfgang Maderthaner, *Arbeiterbewegung in Österreich und Ungarn bis 1914. Referate des österreichisch-ungarischen Historikersymposiums in Graz vom 5. bis 9. September 1986*, Wien 1986 (= Materialien zur Arbeiterbewegung 45), S. 29–35.
- Stourzh, Gerald. The Ethnicizing of Politics and ‚National Indifference‘ in Late Imperial Austria, in: ders., *Der Umfang der österreichischen Geschichte. Ausgewählte Studien 1990–2019*, Wien 2011, S. 283–323.
- Straus, Joseph N. *Extraordinary measures. Disability in music*, New York 2011.
- Sturm, Petra. Die bewegte Frau. Rad fahrende Frauen in Wien um 1900, in: Bernhard Hachleitner u. a. (Hrsg.), *Motor bin ich selbst. 200 Jahre Radfahren in Wien*, Wien 2013, S. 62–65.
- Talos, Emmerich. *Staatliche Sozialpolitik in Österreich. Rekonstruktion und Analyse*, Wien 1981.

- Taruskin, Richard. *Music in the nineteenth century*, New York 2010 (= *Oxford history of western music* 3).
- Ther, Philipp. Das Nationaltheater in Prag und die Tschechen als Opernation, in: Hans Erich Bödeker et al. (Hrsg.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société*, Berlin 2008 (= *Musical Life in Europe 1600–1900*), S. 443–464.
- Tokody, Gyula. Die Pläne des Alldeutschen Verbandes zur Umgestaltung Österreich-Ungarns, in: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae* 9/1–2 (1963), S. 39–67.
- Triendl-Zadoff, Mirjam. *Nächstes Jahr in Marienbad. Gegenwelten jüdischer Kulturen der Moderne*, Göttingen 2007.
- Trümpi, Fritz. *Ironworks as Venues of Music Production: The Ostrava/Vítkovice Case from the 1890s to the 1910s*, in: Dagmar Abfalter/Rosa Reitsamer (Hrsg.), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*, London/New York 2021, S. 23–36.
- Trümpi, Fritz. Die Oberste Hoftheaterleitung in der Monarchie: Personen und Funktionen, in: *Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107-G21*, Wien 2016 (unveröffentlicht), S. 462–467.
- Trümpi, Fritz. *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien/Köln/Weimar 2011.
- Urban, Otto. Der tschechische Austroslavismus nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich, in: Andreas Moritsch (Hrsg.), *Der Austroslavismus. Ein verfrühtes Konzept zur politischen Neugestaltung Mitteleuropas*, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 36–43.
- Urbanek, Nikolaus. *musik.geschichte.erzählen. Thesen zu einer musikalischen Historik (nebst verstreuten Vorbemerkungen)*, in: Lars Oberhaus/Melanie Unsel (Hrsg.), *Musikpädagogik der Musikgeschichte*, Münster/New York 2015, S. 51–73.
- Valeš, Vlasta. Die Militärmusik-Elevenschule in Prag. Die Ausbildungsstätte der Militärkapellmeister der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 30/1996, S. 68–74.
- Vana, Irina Simone. *Gebrauchsweisen der öffentlichen Arbeitsvermittlung. Österreich 1889–1938*, Dissertation an der Universität Wien 2013.
- Vass, Josef/Wolensky, Madelaine. „Er ist gekommen als ein schwärmerischer Idealist“: Leopold Winarsky (1873–1915). Sozialdemokrat und Bücherfreund, Wien 1990 (= *Sozialwissenschaftliche Studienbibliothek der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien*).
- Velek, Viktor. *Czech Vienna. The Music Culture of the Czech Minority in Vienna 1840–1918*, in: *Czech Music quarterly*, 2/2009, S. 31–50.
- Wadauer, Sigrid/Buchner, Thomas/Mejstrik, Alexander (Hrsg.). *The History of Labour Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York/Oxford 2015.
- Wadauer, Sigrid/Buchner, Thomas/Mejstrik, Alexander. Introduction. Finding Work and Organizing Placement in the Nineteenth and Twentieth Centuries, in: dies., *The History of Labour Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York/Oxford 2015, S. 23–52.

- Waidelich, Till Gerrit. Das K. K. Hofburgtheater, die Vorstadtbühnen und die unendliche Vielfalt der Gestaltung von Schauspielmusik in Wien, in: Ursula Kramer (Hrsg.), Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen, Bielefeld 2014, S. 93–112.
- Wallner, Viktor. Das Kurorchester, in: Otto Wolkerstorfer (Hrsg.), Walzerseligkeit und Alltag: Baden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ausstellung der Stadtgemeinde Baden), Baden 1999, S. 187–194.
- Watzka, Stefanie. Verborgene Vermittler. Ansätze zu einer Historie der Theateragenten und -verleger, Marburg 2006, S. 12–35.
- Weber, Ernst. Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied, in: Elisabeth Theresia Fritz/Helmut Kretschmer (Hrsg.), Wien, Musikgeschichte. 1. Teil: Volkslied und Wienerlied, Berlin u. a. 2005 (= Geschichte der Stadt Wien 6), S. 149–456.
- Weber, William. The origins of the concert agent in the social structure of concert life, in: Hans Erich Bödeker u. a., Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 121–147.
- Weber, William. The Concert Agent and the Demographic Transformation of Concert Life, in: Christian Meyer, Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et representations, Berlin 2003 (=Musical life in Europe 1600–1900 1), S. 371–384.
- Weber, William. The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms, Cambridge 2008.
- Weckelmann, Horst. Musik als Ausgleich zur bergmännischen Arbeit – Preussag Werksorchester machte „Musik für Viele“, in: Der Anschnitt 64/2–3 (2012), S. 123–124.
- Werner, Elvira. Fahrende Musikanten – eine böhmisch-sächsische Erfahrung, in: Heike Müns (Hrsg.), Musik und Migration in Ostmitteleuropa, München 2005 (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), S. 153–166.
- Wernig, Elisabeth. Venezianischer Mythos als gebautes Architekturzitat. Wiens verschwundenes Venedig und der wiederentdeckte Dogenhof, Diplomarbeit an der Technischen Universität Wien 2008.
- Williamson, John/Cloonan, Martin. Players' Work Time. A history of the British Musicians' Union, 1893–2013, Manchester 2016.
- Winkler, Martina. Karel Kramář (1860–1937). Selbstbild, Fremdwahrnehmungen und Modernisierungsverständnis eines tschechischen Politikers, München 2002.
- Wladika, Michael. Hitlers Vätergeneration. Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k. u. k. Monarchie, Wien/Köln/Weimar 2005.
- Wolf, Michaela. Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918, Wien/Köln/Weimar 2012.
- Wolschke, Martin. Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert, Regensburg 1981 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59).
- Wurzbach, Constant von. Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Dreiunddreißigster Teil (Schwarzenberg–Seidl), Wien 1877.

- Young, Kenneth. *Music's Great Days in the Spas and Watering-Places*, London 1968.
- Zimmermann, Susan. *Divide, Provide, and Rule. An Integrative History of Poverty Policy, Social Policy, and Social Reform in Hungary under the Habsburg Monarchy*, Budapest/New York 2011.
- Zückert, Martin. Antimilitarismus und soldatische Resistenz. Politischer Protest und armee-feindliches Verhalten in der tschechischen Gesellschaft bis 1918, in: Laurence Cole/Christa Hämmerle/Martin Scheutz (Hrsg.), *Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800 bis 1918)*, Essen 2011, S. 199–218.

Online

- Art. Eugen Kossow, in: Portal der „Arbeitsgemeinschaft Karpatendeutscher Familienforscher“, http://www.agkff.de/wiki/Eugen_Kossow (zuletzt gesehen 14.3.2018).
- Beer, Axel/(Schwab, Heinrich Wilhelm). Art. Zunftwesen, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/54914> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Beer, Siegfried. Die Nachrichtendienste in der Habsburgermonarchie, *SIAC-Journal – Zeitschrift für Polizeiwissenschaft und polizeiliche Praxis* 3/2007, S. 53–63, hier S. 60, http://dx.doi.org/10.7396/2007_3_F (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Boisits, Barbara. Art. Schoof, Heinrich, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schoof_Heinrich.xml (zuletzt gesehen 10.9.2019).
- Datenbank „ParlamentarInnen ab 1848/Parlamentarier 1848–1918“, <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Eder, Gabriele. Art. „Internationale Musikgesellschaft (IMG)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 25.4.2003), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d2a8> (zuletzt gesehen 8.9.2023).
- Eybl, Martin. Art. „Wiener Klassik“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hrsg. von Barbara Boisits, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e6cb> (zuletzt gesehen 29.8.2022).
- „Forschungsinitiative Musik und Migration“, online: <https://www.plus.ac.at/kunst-musik-und-tanzwissenschaft/abteilung-musik-und-tanzwissenschaft/forschung-2/forschungsprojekte-der-abteilung-musik-und-tanzwissenschaft/interuniversitaere-forschungsinitiative-musik-und-migration/> (zuletzt gesehen: 8.9.2023).
- Greve, Werner. Art. Stadtpfeifer, III. Berufsständische Organisation – Amt und Aufgabenbereich & VI. Das Ende des Stadtpfeifertums, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57556> u. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57553> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Gutknecht, Dieter. Art. Aufführungspraxis, Terminusdefinition und Problematik, Allgemeines, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst

- veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12979> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Harrandt, Andrea. Art. Harmonietheater, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Harmonietheater.xml (zuletzt gesehen: 11.6.2020).
- Harten, Uwe. Art. Doppler, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Doppler_Familie.xml (zuletzt gesehen 15.3.2019).
- Harten, Uwe. Art. Spörr, Martin, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Spoerr_Martin.xml (zuletzt gesehen 7.4.2020).
- Hatano, Sayuri. „Der intellektuelle Urheber bin doch ich!“ Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902, Dissertation an der Universität der Künste Berlin 2018, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-709062> (zuletzt gesehen 21.11.2023).
- Hocker, Jürgen. Art. Mechanische Musikinstrumente. Mechanische Musikinstrumente, Entwicklungsgeschichte der mechanischen Musikinstrumente, Das 19. Jahrhundert, Musikmaschinen, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55269> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Informationsportal über den erzgebirgisch-böhmischen Heimatdichter Anton Günther (1876–1937), http://www.liedpostkarte.de/agl_Mueckenberger.html (zuletzt gesehen 9.1.2018).
- Institut für Wirtschaftsforschung (Hrsg.): Economic History. Südtirols Wirtschaftsgeschichte unter der Lupe, o. O., o. J., http://www.hk-cciaa.bz.it/sites/default/files/uploaded_files/Scuola_economia/20181_materiale_didattico2014_ECONOMIC_HISTORY_de.pdf (zuletzt gesehen 20.5.2019).
- Jensen, Lorenz/Altenburg, Detlef. Art. Schauspielmusik, Geschichte, 19. Jahrhundert, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52449> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Klára Kolofíková, Art. Bobková, Amálie, in: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3005 (zuletzt gesehen 8.9.2023).
- Kulstrunk, Franz. Bericht des Vereines für Vogelschutz und Vogelkunde in Salzburg über seine 25jährige Thätigkeit (1876–1901), 26/1901, S. 66, http://www.zobodat.at/pdf/JBVVS_26_1901_0048-0070.pdf (zuletzt gesehen 21.5.2020).
- Langenscheidt Wörterbuch Deutsch-Tschechisch/Tschechisch-Deutsch online, <https://de.langenscheidt.com/tschechisch-deutsch/> (zuletzt gesehen 25.8.2020).
- Maderthaner, W[olfgang]. Art. Schuhmeier, Franz (1864–1913). Politiker und Journalist, in: ÖBL 1815–1950, Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oeb/oebl_S/Schuhmeier_Franz_1864_1913.xml?frames=yes (zuletzt gesehen 31.1.2020).
- Marsoner, Karin. Art. Hausegger, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hausegger_Familie.xml (zuletzt gesehen 20.4.2018).
- ÖBL – Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Online Edition, <http://www.biographien.ac.at/oebl/> (zuletzt gesehen 29.8.2020).

- Osborne, William/Conant, Abbie. Chronologie: Frauen bei den Wiener Philharmonikern, <http://www.osborne-conant.org/vpo-chronologie.htm> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Rausch, Alexander. Art. Lugert, Josef, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lugert_Josef.xml, (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich. Jahrgang 1859, Wien 1859, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=rgb&datum=1859> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich, Jahrgang 1867, Wien 1867, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?apm=0&aid=rgb&datum=1867> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Richter, Christoph. Art. Musikausbildung, II.2., in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46605> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Státní okresní archiv Frýdek-Místek, fond: Okresní úřad Místek, NAD: 825, číslo pomůcky: 489, inventární číslo: 1044, in: Digitální archiv Zemského archivu v Opavě - Sčítací operáty [online]. Zemský archiv v Opavě, ©2020, poslední aktualizace: 2015-09-11, (cit. 2020-08-16, 16:57 EST): <http://digi.archives.cz/da/permalink?xid=fefc2abe-6cfd-4b45-aba3-46c697162fe647867> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrathes, XI. Session 1893, Wien 1893, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spa&datum=0011&page=11629&size=45> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Hauses der Abgeordneten des österreichischen Reichsrathes, XX. Session 1910/III. Band, Beilage Nr. 956, Wien 1910, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spa&datum=0020&size=45&page=4396> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Unterberger, Rebecca. Stefan Großmann. Ein Chefredakteur führt Krieg, in: Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit: Porträts, <https://litkult1920er.aau.at/portraits/grossmann-stefan/> (zuletzt gesehen 29.8.2020).
- Velek, Viktor. Art. Karlsbad (deutsch für tschechisch Karlovy Vary), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Karlsbad.xml, (zuletzt gesehen 12.12.2017).
- Wienbibliothek/Handschriftensammlung, „Teilnachlass Wilhelm Wiesberg“ (Aufstellungsnummer 10), Bestandssystematik, <http://media.obvsg.at/AC15945089-1001> (zuletzt gesehen 8.9.2023).

Zeitungen und Zeitschriften

Arbeiterinnen-Zeitung
 Arbeiter-Zeitung
 Badener Zeitung
 Blätter für Musik, Theater und Kunst
 Deutsches Volksblatt
 Deutsche Zeitung

Figaro
 Fremden-Blatt
 Grazer Tagblatt
 Grazer Volksblatt
 Hudební Věstník. Orgán Hudebníků Československých
 Der Humorist
 Illustriertes Wiener Extrablatt
 Intelligenzblatt von Salzburg
 Die Lyra
 Magyar Zenészek Lapja
 Mährisches Tagblatt
 Morgen-Post
 Musikalisches Wochenblatt
 Neue Freie Presse
 Neues Fremden-Blatt
 Neues Wiener Blatt
 Neues Wiener Journal
 Neues Wiener Tagblatt
 Neuigkeits-Welt-Blatt
 Oesterreichisch-Ungarische Musikerzeitung / Oesterreichische Musikerzeitung
 Österreichische Musik- und Theaterzeitung
 Österreichische Verbands-Feuerwehr-Zeitung
 Pester Lloyd
 Prager Tagblatt
 Die Presse
 Reichspost
 Signale für die musikalische Welt
 Tagespost (Graz)
 Tages-Post (Linz)
 Teplitz-Schönauer Anzeiger
 Das Vaterland
 Wiener Bilder
 Wiener Fremden-Blatt
 Wiener Musiker-Zeitung / Österreichische Musiker-Zeitung
 Wiener Zeitung
 Zeitung für die elegante Welt
 Zenelap
 Der Zwischen-Akt

Register

Orts- und Sachregister

Hinweis: Auf die Indexierung der Nennungen des Oesterreichisch-Ungarischen Musikerverbands (OeUMV) und der Oesterreichisch-Ungarischen Musikerzeitung (OeMZ) wurde (naheliegenderweise) verzichtet.

A

- Abbazia/Opatija/St. Jakobi 123, 159, 201, 259, 332
– Verbandsverein 89, 159
- Abgeordnetenhaus *s. Reichsrat*
- Absammeln 204, 311, 334, 344, 409
- Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger 253, 268
- Affäre Zallinger 336, 339
- Agent_innen *s. Agenturen (Konzert/Theater)*
- Agenturen (Konzert/Theater) 36, 37, 227, 249, 251, 257, 262–266, 270, 278, 279, 286, 287, 290–292, 309–311, 316, 378, 387, 394
– Agenturprovision 310, 246, 265, 266, 287
- Agitation 44, 79, 91, 97, 99, 111, 113, 118, 119, 134, 152–163, 168, 182, 217, 222, 278, 279, 297, 331, 338, 366, 370, 373, 413, 419
- Alkohol 108, 125, 244, 311
- Alldeutsche (auch: Alldeutscher Verband) 349, 355, 357, 372, 411
- Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband 48–50, 101, 288, 397, 416
- Ambulante Musiker (auch: Ambulante Kapellen) 202, 205, 285, 370
- Amtssprache 165
- Antisemitismus 169, 170, 192, 294–296, 355, 356, 359, 374, 411
- Arad 273
– Stadttheater 273
- Arbeiter_innen 43, 46, 57, 69, 79, 80, 83, 84, 91, 112, 122, 149, 153, 160, 198, 212, 215, 217, 219, 220, 225, 226, 239, 246, 356, 359, 362, 364, 375, 385
- Arbeiter_innenbewegung 28, 30, 33, 35, 40, 41, 43, 45–48, 51, 52, 55, 57, 58, 79, 81, 111, 121, 132, 137, 149, 153, 154, 160, 173, 184, 192, 193, 197, 239, 254, 345, 355, 360
- Arbeiterbildungsvereine 51, 197
- Arbeiter-Gesangvereine 46, 80, 84, 193, 386
– Reichsverband (Österreich) 46, 193
– Verband Niederösterreich 46, 80, 386
- Arbeiterinnen 239, 240, 246, 254
- Arbeiter-Kalender 80
- Arbeiter-Unterstützungsvereine 311
- Arbeitsausweise 222, 223
- Arbeitsbedingungen 26, 125, 146, 202, 203, 207, 209, 210, 216, 220, 241, 246, 261, 267, 316, 380
- Arbeitshygiene 415
- Arbeitslohn *s. Gehalt*
- Arbeitsmarkt 36, 249, 251, 278, 421
- Arbeitsvermittlung *s. Stellenvermittlung*
- Arbeitsverträge 21–23, 209, 293
- Arbeitszeugnisse 261, 290
- Architektur 282, 415
- Arco/Arch 159, 267
– Kurkapelle 273
– Verbandsverein 89, 159

- Armee 30, 148, 321, 323, 325, 328, 334, 339, 340, 349, 351, 370–373, 385
- Ausbildungspflicht 61
- Aussee 273
- Kurkapelle 273
- Aussig/Ústí nad Labem 89, 228, 259, 313, 331
- Verbandsverein 89, 331
- Austerlitz 339
- Austroslawismus 180
- B**
- Bad Ischl 209–211, 297, 310, 313, 387, 388
- Kurorchester 207, 210
 - Theaterorchester 127
- Bad Krynica 157
- Baden (bei Wien) 88, 102, 107, 121, 125–127, 129, 167, 201, 207, 211, 237, 259, 273, 280, 310, 387, 388
- Badener Musikerheim 126, 127, 129
 - Badener Musikerverein (Verbandsverein) 88, 104, 107, 125, 126, 141, 237, 356, 388
 - Badener Stadt-Theater 273, 405
 - Bezirkskrankenkasse 127
 - Fuchsorchester 273
 - Kurkapelle 211, 273, 283
 - Trabrennverein 127
- Badenische Sprachenverordnung 165, 349, 358, 359, 361
- Bahngesellschaften
- Kaiser Ferdinands-Nordbahn 304
 - k.k. österreichische Staatsbahnen 304
 - Königl. ungar. Staats-Eisenbahnen 304
 - Oesterreichische Nordwestbahn 304
 - Südbahn-Gesellschaft 304, 305
 - Südnorddeutsche Verbindungsbahn 304
- Ballettdirigenten 41
- Beamte 67, 82, 92, 100, 116, 121, 123, 135, 157, 217–220, 224, 230, 256, 262, 265, 266, 269, 275, 323
- Beamtenkapellen 200, 323
- Bekleidung (von Musikern) 193, 212, 213, 217
- Belgien 147, 148, 410
- Benefizveranstaltungen (auch: Orchesterbenefice) 42, 383, 405
- Bergarbeit 216, 218
- Bergarbeitergesetz 57
- Bergkapellen (auch: Bergwerkskapellen) 216, 220, 392
- Berlin 92, 189, 201, 211, 212, 250, 252, 263, 281, 398, 401, 413
- Gen[s]darmenmarkt 250
 - Musikerbörse 250
- Berufskrankheiten 125
- Berufsmusiker_innen 25, 71, 73, 86, 91, 114, 136–138, 146, 157, 172, 205, 206, 215, 219, 221–230, 236, 237, 255, 278, 323, 342, 344, 358, 369, 382, 385, 389, 418
- Berufsorganisationen 21, 23, 25, 51, 52, 59, 69, 74, 136, 148, 184, 232, 233, 256, 277, 297, 377, 380, 423
- Besteuerung 54, 59, 63, 66, 67, 71, 73, 76, 93, 230, 241, 270, 323, 329, 346, 363, 364
- Bezirkshauptmannschaft 93
- Bielitz-Biala/Bílsko-Bělá/Bielsko-Biała 84, 88, 101, 104, 131, 154, 155, 226, 236, 237, 242, 259, 283, 305, 314, 324, 341, 382
- Stadtorchester (auch: Stadtkapelle) 242, 273, 283
 - Verbandsverein 84, 88, 101, 104, 131, 149, 154, 155, 226, 236, 237, 305, 314, 324, 382
- Blechmusik 388
- Böhmen 22, 26, 74, 84, 102, 131, 132, 152–155, 161, 162, 165, 166, 171, 172,

- 177, 180, 181, 184, 185, 228, 243, 244, 270,
293, 359, 367, 368, 370, 373, 396, 420
– Nordböhmen 184, 200, 226–228, 292
- Bourgeoisie 58
- Bozen/Bolzano 84, 88, 104, 127, 159, 207,
237, 259, 311, 335–338, 389
– Verbandsverein 88, 104, 127, 159, 237,
335, 389
- Bozener Affäre *s. Affäre Zallinger*
- Breslau/Wrocław 62
– Breslauer Musikerverband 62
- Brünn/Brno 17, 88, 102, 104, 121,
127, 131–133, 154, 156, 161, 164, 181,
197, 225, 231, 237, 257, 280, 304, 305, 331,
334, 360, 361, 368, 374, 381, 383, 399
– Brünner Musikerbund (Verbandsverein)
104, 132, 133, 225, 231, 304
– Stadtorchester 273
– Tschechisches Theater 273
- Brüx/Most 324
- Budapest 18, 92, 135, 137–140, 142–145,
188, 272, 274, 280, 297, 372, 373
– Fővárosi-Orpheum 137
– Magyar színház 137
– Népszínház (Volkstheater) 137
– Orpheum 274
- Budweis/Budějovice 89, 131, 177, 259, 273,
313
– Theater 273
– Verbandsverein 89, 259
- Bukowina 132, 158, 357, 390
- Bulgarien 180
- Bund der Deutschen Südmährens 356
- Bund der Mitglieder der vereinigten Bergka-
pelle 216, 392
- Bürgenstock (CH) 281
- C**
- Central-Stellenvermittlungsbureau 29,
112, 114, 140, 158, 249, 256, 257, 259, 261,
264–266, 269–272, 274, 276, 277, 279, 282,
284, 286–288, 290–294, 296, 297, 305, 307,
308, 310, 313, 316–319, 330, 387, 390, 405,
421
– Regulativ 260, 271, 306–308
- Chorleiter 138, 185, 193 – *s. auch Stellenver-
mittlung*
- Christliche Konfession (bzw. Confession)
295
- Christlichsoziale Partei 95, 194, 367, 412
- Christlichsoziale Vereinigung *s. Christlichso-
ziale Partei*
- Christlichsoziale Vereinigung deutscher Abge-
ordneter *s. Christlichsoziale Partei*
- Cigányzenészek közlönye (Bulletin der ‚Zigeu-
nermusiker‘) 136
- Cilli/Celje 88, 104, 159, 230, 259, 273, 280
– Deutscher Ortsverein des österreichisch-
ungarischen Musikerverbandes für Cilli
(Verbandsverein) 88, 104, 159, 230
– Musikvereinsorchester 273
- Cisleithanien *s. österreichische Reichshälfte*
- Comité zur Ueberwachung der von den Mili-
tärkapellen in Wien verübten Ueberschrei-
tungen 330
- Concerts Colonne 378
- Concessionen *s. Konzessionierung*
- Confédération internationale des musiciens
(Internationale Musikerkonföderation)
126, 143–152, 179–181, 187, 188, 194, 198,
272, 286, 399, 420
- Czernowitz/Černivci/Cernăuți 158, 347, 390
– Städtisches Orchester 390
- D**
- Dalmatien 132
- Damenkapellen 36, 204, 233, 241–243
- Darkau/Lázně Darkov 273, 280
– Kurkapelle 273
- Delegiertenversammlungen 48, 82, 94,
96, 97, 102–115, 117, 120, 121, 125, 127,
128, 137, 140, 141, 146, 149, 154–156, 170,

- 174–176, 183, 196, 201, 211, 220, 229, 231, 236, 246, 260, 267, 270, 284, 279, 295, 301, 303, 311, 313, 314, 316, 319, 323, 329, 330, 332–335, 342, 347–349, 358, 361, 370, 382, 386, 390, 400, 404, 406, 413, 417
- Delegierte (Verbandsvereine) 103, 105, 106, 110, 113, 116, 119, 120, 126, 131, 146, 149, 153, 161, 224, 226, 277, 292, 293, 295, 314, 316, 319, 324, 327, 332, 334, 335, 341, 345, 370, 374, 409
- Demographischer Wandel 27, 377
- Demonstrationen 46, 80, 194, 217, 331–333
- Deutschböhmen 154, 172, 177, 185, 226, 228, 244, 245, 247, 324 358, 360, 369, 387, 389
- Deutsche Fortschrittspartei 349, 356, 358, 359, 366, 368
- Deutsche Musikerzeitung 49, 50
- Deutscher Juristentag 94
- Deutscher Klub 354, 355
- Deutscher Volksrat für Zivilmusiker 360
- Deutscher Volkstheaterverein 412
- Deutschfortschrittliche Vereinigung 359, 368
- Deutschland 23, 24, 26, 32, 33, 36, 48–50, 52, 59, 61–63, 65, 69, 70, 73, 84, 92, 94, 101, 111, 116, 139, 144, 147–149, 180, 207, 224, 234, 245, 279, 286, 291, 306, 307, 324, 328, 337, 350, 371, 379, 380, 400, 409, 411, 416, 417
- Deutschnationale Vereinigung (auch: Deutsch-nationale Partei) 167, 354, 355, 368
- Deutschradikale (auch: Deutschradikale Vereinigung, Deutsch-Radikale Partei, Deutschradikale Partei, Deutschradikale Vereinigung im Deutschen Nationalverband, Deutschradikale Gruppe im Deutschen Nationalverband) 349, 356, 359, 367, 373
- Dezemberverfassung *s. Verfassung*
- Dienstgeber 82, 87, 90, 122, 123, 293
- Dilettanten 226, 228
- Direktion Földesy 274
- Direktor_innen (auch: Musik- / Theaterdirektor_innen) 39, 41, 62, 95–97, 99, 123, 126, 135, 197, 200, 208, 209, 219, 240, 241, 257, 260, 268, 269, 282, 283, 287, 290, 292, 296, 315–317, 320, 324, 335, 405, 406, 410, 411, 413, 423
- Direktorenverband (Österreich) 414
- Distinktion 50, 71, 81, 169, 402, 403, 413
- Disziplinierung 125, 174, 215, 221, 261, 286–289, 297, 299, 396, 397, 421
- Drehorgel *s. Werkel*
- Dresden 229
- Dux/Duchcov 228
- ## E
- Eger/Cheb 154, 156, 273, 280
– Stadttheater 273
- Egerer Nachrichten 356
- Egerland 226
- Eichwald/Dubí 98
– Capelle Ed. Hönig 98
– Veteranencapelle Schlosser 98
- Einheits-Orchestrion 414
- Einkommen *s. Gehalt*
- Eintritt (auch: Eintrittsgeld & -karte) 101, 122, 123, 141, 173, 212, 253, 289, 335, 406
- Eisenbahndirection 304
- Elektrifizierung 414
- Engagementsanträge 287
- Engagements-Vermittlungs-Section 49, 55, 249, 251, 252 – *s. auch Stellenvermittlung sowie Central-Stellenvermittlungs-Bureau*
- England *s. Großbritannien*
- Entrepreneurs *s. Musikunternehmer_innen*
- Erster deutscher Radfahrerverein 347
- Erster Weltkrieg 21, 23, 25, 92, 145, 151, 158, 278, 320, 363, 387
- Erwerbsteuer 66
- Erwerbsunfähigkeit 124

Erzgebirge 200, 215, 244

Esperanto 150

F

Festakte (Delegiertenversammlungen des OeUMV) 96, 97, 404

Feuilleton 27, 115, 383

Frankreich 34, 48, 52, 147, 148, 224, 328, 378, 380

– Fédération des artistes-musiciens de France 147

Franzensbad/Františkovy Lázně 89, 117, 125, 127, 128, 131, 155, 156, 236, 259, 273, 280, 305, 316, 335, 381, 409, 411

– Kurkapelle (auch: Kurorchester) 127, 273

– Verbandsverein 89, 125, 131, 335, 381, 409, 411

Frauenbewegung 36, 239, 242

Freialldeutsche s. *Deutschradikale*

Freie Typographia 46, 193

G

Gablonz/Jablonec nad Nisou 313

Gagentarife 86, 99, 112, 142, 144, 209, 211, 219, 278, 285, 311–314, 316

Galizien 103, 132, 157–159, 238, 357

– Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne/
Galizischer Musikverein 103, 238

Gartenmusik 65

Gastwirte 70, 71, 81, 252, 255, 324, 343–346, 423

Gau-Chormeister 193

Gehalt (auch: Gehaltserhöhung, Lohn, Lohnfragen) 42, 52, 57, 58, 90, 112, 125, 204, 210, 219, 255, 297, 309–311, 313, 314, 364, 371

Gehilfen (Genossenschaft) 60–62, 234, 235, 240, 255, 256

Gelegenheitsdienste 284, 285

Genossenschaft s. *Wiener Musiker-Genossenschaft*

Gerichtsprozesse 43–45, 52, 53, 220, 221, 338, 340

Gesangshumorist 96

Gewerbe-Comité 78

Gewerbeinspektorenengesetz 57

Gewerbeordnung 57–59, 66, 67, 72, 318, 334

Gewerkschaft 22, 50, 52, 69, 75, 80–82, 91, 111, 137, 165, 184, 193–195, 197, 260, 297, 362

Gleichenberg 368

Gmunden 127, 209, 259, 273, 310, 313

– Kurkapelle 273

Görz/Gorizia/Gorica 132

Gradiška/Gradisch 132

Grammophon 414

Graupen/Krupka 98

– Uhlik'sche Musik 98

Graz 26, 30, 51, 53, 84, 88, 101, 102, 111, 120, 121, 127, 132, 159, 215, 224, 227, 237, 259, 273, 280, 295, 304, 310, 317, 319, 323, 356, 362, 388

– Gemeinderat Graz 295

– Grazer Musikerbund (Verbandsverein) 49, 53, 59, 84, 88, 104, 120, 131, 224, 227, 237, 336, 340, 388, 398

– Grazer Symphonie-Orchester 388

– Spörr-Orchester 273

– Stadtkapelle Graz 295

– Stadttheater Graz 273, 317

Großbritannien 33, 34, 46, 48, 51, 52, 116, 132, 147, 148, 180, 224, 232, 309, 380, 410

Großbürgertum 41

Großwardein/Nagyvárad/Oradea 273

– Stadttheater 273

Grubenarbeiter s. *Bergarbeit*

Gitarre 70

HHabsburgermonarchie *s. Monarchie*

Hall 273

– Kurkapelle 273

Hamburg 252

Handels- und Gewerbekammer 59, 63, 77, 78

Handelsschule 222

Handwerker 76, 229, 230, 389

Harmonie (auch: Harmoniecapellen) 217, 344, 346, 384

Harmonielehre 73

Harmonika 70

Harmonium 204, 259, 344

Hausmeister 70, 71, 76, 225, 229

Hermannstadt/Nagyszeben/Sibiu 141–144, 152, 159, 259, 273

– Städtisches Orchester 273

– (Inoffizieller) Verbandsverein 89, 141, 152, 159

Herrenhaus 366–368

Hilfsarbeiter 70

Historiographie *s. Musikgeschichte/
Musikgeschichtsschreibung*

Hoforchester 50

Hoftheater 39, 44, 45, 410, 411

– Generalintendanz der Hoftheater 39, 44, 45, 411

Holland 148

– Holländische Musikerverbindung 145

Honorar 69, 125, 286, 293, 296, 311, 316, 317, 335, 336, 344, 409 – *s. auch Gehalt*Honvedcapelle 288 – *s. auch Militärmusik*

Horak'sche Musikschule 51

Hruschau/Hrušov 217

I

Iglau/Jihlava 89, 259

– Verbandsverein 89

Industrie 59, 67, 132, 139, 160, 200, 214, 215, 339, 362, 378

– Industriearbeit 160, 362

Informations-Bureau (Staatspolizei) 68

Inkassoverband 122, 123 – *s. auch Pensionsinstitut für die Bühnen- und Orchesterangehörigen Oesterreichs*

Innsbruck 88, 104, 110, 118, 125, 127, 259, 273, 280, 295, 307, 336, 342

– Städtisches Orchester 273, 291

– Verbandsverein 88, 104, 110, 295, 336, 342

Institutionalisierung 24, 34, 46, 96, 106, 118, 148, 247, 421

Institutionengeschichte 24, 380

Instrumentalmusiker_innen

– Bassist 260, 275, 285, 298, 294

– Bassistin 240

– Bläser 124, 217, 314, 315, 344

– Bratschist 147, 250, 285, 315

– Cellist 51, 64, 65, 260, 276, 285, 293, 294, 335

– Fachmusiker_in 70, 115, 223, 224, 256

– Fagottist 285, 287

– Flötist 55, 208, 226, 240, 256, 260, 285

– Flötistin 240

– Geiger 21, 55, 68, 69, 139, 156, 204, 208, 250, 259, 260, 266, 275, 285, 296, 315

– Hornist 51, 285, 314, 315

– Klarinettist 250, 275, 285

– Oboist 285

– Pianist 92

– Pianistin 41

– Posaunist 178, 179, 267, 276, 285

– Schlagwerker 267, 294, 344

– Streicher 314, 315, 344

– Tambour 260, 285, 327

– Trompeter 267, 285, 315

Internationale Musikgesellschaft 398

Internationalisierung 144, 150, 398

Internationalismus 151

Invaliditätsversorgung 122

Istrien 132

J

Jägerndorf/Krnov 84, 131, 160, 259, 260, 273

– Verbandsverein 89, 131, 160

Jednota hudebních umělců (Einheit der Tonkünstler) 179

Jednotný klub český (Einheitlicher böhmischer Klub) 372

Johannisbad/Lanské Lázně 293, 369, 370, 374

Johannisbrunn/Jánské Koupele 208

Juden 36, 90, 168, 169, 172, 206, 296, 303

Jungbunzlau/Mladá Boleslav 155

Jungtschechen *s. Klub neodvislých poslanců českých (Klub der böhmischen Nationalabgeordneten)*

K

Kabinetts- und Militärkanzlei des Kaisers 113

Kaffeehausmusik 65

Kaiserfamilie 41

k.k. Hof-Firma Kohn (Klavierbau) 128

k.k. Hof-Firma Seifert (Billardfabrikation) 128

Kaltenleutgeben 273

– Kurkapelle 273

Kanonisierung 400

Karlsbad/Karlovy Vary 21–23, 93, 96, 97, 102, 104, 113, 114, 121, 126, 127, 131, 154, 155, 172, 201, 209, 210, 212, 213, 228, 236, 237, 244, 256, 260, 301, 358, 367, 374, 382, 389, 396

– Bieler-Orchester 273

– Eberhart'sche Concertkapelle 273, 389

– Kurkapelle 96, 210, 212

– Pleier'sche Concertkapelle 389

– Verbandsverein 88, 93, 104, 113, 114, 125–127, 131, 172, 228, 236, 237, 329, 358, 374, 382

Kärnten 236

– Verbandsverein 236

Karwin/Karviná 89, 132, 160, 230, 259, 280, 388, 389

– Verbandsverein 89, 132, 160, 230

Kassel 411

– Königl. Theater Cassel 411

Kecskemét 296

Kinderarbeit 62, 90, 123, 333–335

Kinotheater 414

Klagenfurt 18, 89, 154, 172, 173, 225, 259, 273, 280, 297, 382, 384

– Städtisches Orchester 273

– Verbandsverein 89, 154, 172, 225

Klassen (Gesellschaft) 51, 60, 68, 116, 160, 177, 193, 239, 241, 302, 328, 385

Klassenkampf 41, 60, 67, 193, 224

Klausenburg/Kolosvár/Cluj 21, 22, 141, 142

– Opera Română din Cluj 21

Klavier 51, 128, 204, 259, 344, 393, 394, 414

Klub český (Böhmischer Klub) 372

Klub der deutschen Demokraten 368

Klub der Deutschen Nationalpartei 354, 355

Klub der deutschen Sozialdemokraten (im Verband der sozialdemokratischen Abgeordneten) 198, 354, 366, 367

Klub neodvislých poslanců českých (Klub der böhmischen Nationalabgeordneten) 180, 354, 357, 372

Klub poslanců české strany agrární (Klub der böhmischen Agrarier) 372

Knabenhortkapellen 334 – *s. auch Kinderarbeit*

Koalitionsgesetz 43, 52

Köln 273, 280

– Brachfeld-Quartett 273

Komponist_innen 41, 46, 124, 128, 136, 138, 146, 147, 179, 185, 218, 283, 290, 302, 347,

- 374, 391, 392, 393, 395, 396, 398–400, 402, 403, 410, 411 – s. auch *Personenregister*
- Kompositionen (in der Schreibweise der verwendeten Quellen)
- Beethoven, Ludwig van
 - Ouvertüre zu Egmont 384, 392
 - Brahms, Johannes
 - Ave Maria 395
 - Bruch, Max
 - Normannenzug 384
 - Dvořák, Antonín
 - Ouvertüre Die Hussiten (Husitska) 396
 - Slawische Tänze 392
 - Fibich, Zdeněk
 - Am Abend (V podvečer) 396
 - Flotow, Friedrich von
 - Martha 404
 - Fuchs, Robert
 - 2. Serenade 392
 - Händel, Georg Friedrich
 - Wassermusik 384
 - Haydn, Joseph
 - Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze 384
 - Hoch, N.N.
 - Große Fantasie für Flügelhorn ‚Singvögelchen aus dem Thüringer Wald‘ 392
 - Koschat, Thomas
 - Villacher Postillon 392
 - Lang, Otto
 - Lueger-Marsch 375
 - Lehár, Franz
 - Die verkaufte Braut 392
 - Liszt, Franz
 - Phantasie über ungarische Melodien 393
 - Präludium (Les Préludes) 393
 - Ludwig, N.N.
 - Großes Potpurri ‚Liebe Erinnerungen‘ 392
 - Mendelssohn Bartholdy, Felix
 - Hochzeitsmarsch (Sommernachts-traum) 245
 - Ouvertüre Ruy Blas 218
 - Meyerbeer, Giacomo
 - Fackeltanz 392
 - Mückenberger, Hilmar
 - ‚s Bärbele 242
 - Die Dicke von Zwicke 242
 - Die Wiener Damenkapelle und der Polizeidiener Schwippchen 242
 - Nerradt, Eduard
 - Lueger-Marsch 374
 - N.N.
 - Fantasie aus ‚Hoffmanns Erzählungen‘ v. Offenbach 392
 - Große Fantasie zu ‚Aida‘ v. Giuseppe Verdi 392
 - Großes Potpourri zu ‚Der Bauer ein Schelm‘ v. Antonín Dvořák 392
 - Phantasie aus ‚Die verkaufte Braut‘ v. Smetana 392
 - Robin Adaix (Volkslied) 392
 - Rossini, Gioachino
 - Wilhelm Tell (Guillaume Tell) 392
 - Scheu, Josef
 - Lied der Arbeit 46
 - Schreiner, Adolf
 - Große Phantasie über Motive aus der Oper ‚Die Makkabäer‘ von Rubinstein 218
 - Schubert, Franz
 - Am Meere 392
 - Der 23. Psalm 395
 - ‚Unvollendete‘, Symphonie h-moll 392
 - Schrammel, Johann
 - Civil und Miliare 347

- Šebor, Karel
 - Die Templer in Mähren (Templáři na Moravě) 392
- Smetana, Bedřich
 - Mein Vaterland 396
 - Wallensteins Lager (Valdštýnův tábor) 393
- Spohr, Louis
 - Nonett 245
 - Notturmo 245
- Strauss, Richard
 - Rosenkavalier 406
- Thomas, Ambroise
 - Hamlet 392
- Tschaikowski, Pjotr Iljitsch
 - Quartett in d-moll 392
- Venezia, Franco da
 - Klavierkonzert 393
- Wagner, Richard
 - Lohengrin 406
 - Rienzi 392
 - Siegfried 245
 - Tannhäuser 218, 392, 393, 406
- Wallace, William Vincent
 - Maritana 392
- Weber, Carl Maria von
 - Freischütz 245
- Wilfing, Stefan
 - Lueger-Marsch 374
- Ziehrer, Carl Michael
 - Civil und Militär 347
- Konfiskationen (der OeMZ) 321, 322, 329, 358
- Königgrätz/Hradec Králové 244, 339, 340
- Konkurrenz 29, 32, 34, 71, 74, 75, 81, 86, 93, 95, 99, 184, 187, 199, 205, 221, 224, 228, 231, 234, 235, 242, 252, 254, 256, 285, 290, 307–310, 321, 323, 326–328, 333, 334, 338, 339, 341, 361, 365, 369, 371, 372, 384, 387, 414, 417, 420, 421
- „Schmutzconcurrentz“ 117, 205, 240, 241, 330, 339, 348, 370
- Kontrabass 296
- Kontrapunkt (bzw. Contrapunkt) 73
- Konzert- und Theateragenturen *s. auch Agenturen*
 - Impresario Blum 293
 - Straup (und Schatz), Prag 278, 279, 316
 - Urbánek, František 394
 - Urbánek, Mojmir 394
 - Weiner 394
 - Wetzler 394
- Konzerte
 - Arbeiter-Symphoniekonzerte 198
 - ‚Drahtlose Konzerte‘ 414
 - Elite-Concerte 218
 - Monstre-Concerte 41, 384, 385, 391
 - Promenadenkonzerte 210, 402, 403
 - Sinfoniekonzerte 211, 342, 402
 - Volkskonzerte 218, 385, 386
- Konzertkapellen *s. Konzertorchester*
- Konzertleben 27, 201, 263, 377, 378, 380, 407
- Konzertmeister 41
- Konzertorchester 113, 118, 200, 208, 272, 274, 311, 315, 386, 390
- Konzessionierung (des Musikgewerbes) 45, 70, 71, 75, 76, 172, 265, 363, 381, 419
- Korporatismusforschung 25
- Korpskommando 113
- Krain 132
- Krakau/Kraków 89, 158, 159, 181, 238, 357
 - Verbandsverein 89, 158, 159, 357
- Krapina-Töplitz/Krapinske toplice 273, 280
 - Kurkapelle 273
- Kroatien 180, 272, 280
- Kronstadt/Brassó/Braşov 133, 141, 142
- Kulturbetrieb 35, 170, 207
- Kündigungsrecht 41

- Künstler_innen 65, 66, 69, 72, 87, 90, 211, 265, 302, 364, 401
- Kunstpfeifer 321
- Kunstschein 72
- Kurkapellen 96, 122, 123, 200, 207–213, 263, 273, 274, 283, 307, 312, 313, 333, 389, 409, 420
- Kurmusik 125, 207–212, 331, 336, 338, 340, 369, 408, 420, 422
- Kurorte (auch: Kurverwaltungen) 116, 123, 125, 127, 157, 159, 207–213, 236, 259, 267, 273, 280, 281, 311–313, 316, 317, 330, 336, 337, 368, 408, 409
- L**
- Laibach/Ljubljana 89, 159, 175, 181, 259, 332
– Verbandsverein 89, 159
- Landesgericht 321, 323
- Lauterbach/Město Litrbachy (Čistá) 84
- Lehrer- und Schulvereine (Böhmen) 172, 358, 359
- Lehrlinge 61–63
- Lehrlingskapellen 32, 61, 62
- Leichenmusik 196, 218, 219
- Leipzig 238, 250, 273
– Zentraltheater (Centraltheater) 273
- Leistungsfähigkeit 289, 293, 324, 406
- Leitmeritz/Litoměřice 278, 313, 316, 406
- Lemberg/Lwów/Lwiw 103, 158, 159, 175, 181, 236, 238, 259, 267, 273, 357
– Lvovské městské divadlo (Neues Lemberger Stadttheater) 181
– Philharmonie 273
– Verbandsverein 89, 103, 158, 159, 238, 357
- Liberalismus 51, 68, 353
– Linksliberalismus 48, 353
- Linz 26, 84, 88, 101, 113, 119, 121, 127, 131, 225, 236, 259, 280, 304, 335, 342, 354, 383, 405
– Landestheater 405
– Localverein (Verbandsverein) 88, 104, 113, 119, 127, 131, 225, 236, 383
– Variété Roithner 273
- Lipik 273, 280
– Kurkapelle 273
- Lohnarbeit 57, 58
- Los-von-Rom-Bewegung 359
- Luhatschowitz/Luhačovice 274, 280
– Kurkapelle 274
- Lyon 148
- M**
- Maffersdorf/Vratislavice nad Nisou 84
- Magistrat 138, 226, 251, 383
- Magyaroszági Zeneszek Egyesülete (Ungarische Musiker_innenorganisation) 135–138, 140–143, 145, 151, 152, 174, 188, 198, 272
- Mähren 26, 84, 131, 132, 152, 153, 165, 280–282, 359, 368, 392, 420
- Mährisch-Ostrau/Ostrava 89, 119, 131, 160, 175, 181, 189, 216–218, 230, 259, 313, 385, 388, 390, 392
– Deutsches Haus 218
– Gemeinsame Musikkapelle der Ostrauer Gewerkschaften 216–219
– Verbandsverein 89, 131, 159, 160, 220, 222, 230, 390
- Mainstream workers 48
- Mannheim 64
- Marburg/Maribor 89, 159, 208, 236, 259, 313, 381, 383, 389
– Verbandsverein 89, 159, 236, 381, 383, 389
- Mariaschein/Bohosudov 98
– Schützencapelle Fr. Kleinekl 98
– Veteranencapelle W. Hause 98
- Marienbad/Mariánské Lázně 67, 89, 121, 125, 127, 131, 156, 236, 259, 274, 396
– Kurkapelle 127, 274
– Verbandsverein 89, 131, 236, 396

- Marseille 148
- Massenarbeitslosigkeit 137
- Massenarmut 137
- Mehrsprachigkeit 84, 149, 159–161, 164, 165, 167, 168, 170, 172, 173
- Meister
- Genossenschaft/Gewerbe 60, 61
 - Kunstästhetik 114, 227, 283, 385, 399, 401, 403
- Meran/Merano 89, 102, 103, 108, 123, 125–127, 159, 201, 207, 236, 259, 327, 359, 381, 274, 327, 381
- Kurkapelle 274
 - Verbandsverein 89, 127, 159, 236, 381
- Michalkowitz/Michálkovice 158
- Migration 244, 301–303
- Milano/Mailand 119, 122, 128, 146, 149, 282
- Militarismus 321, 328, 346, 349, 350, 371, 373
- Militärmusik (auch: Militärkapelle, Militärkapellmeister, Regimentskapelle) 29, 31, 37, 54, 62, 74, 80, 86, 92, 95, 99, 113, 157, 200, 205, 229, 256, 283, 288, 292, 295, 322–333, 335–358, 360, 361, 363, 365, 369, 370–375, 412, 421, 422
- k. u. k. Regimentsmusik Nr. 102 328
 - Militärkapelle des 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiments 321
 - Militärkapelle des 3. Tiroler Kaiserjäger-Regiments 336
 - Militärkapelle des k. u. k. Infanterieregiments Nr. 24 369
- Militärmusik-Imitator 95
- Minister/Ministerien
- Eisenbahnministerium 304, 305
 - Handelsministerium 262, 264, 265, 269, 290, 291, 346
 - Honvedministerium (Ungarn) 331, 351
 - Innenminister/Innenministerium (Österreich) 44, 66, 68, 92, 134, 135, 160
 - Innenminister/Innenministerium (Ungarn) 133–135
 - Kriegsminister/Kriegsministerium 54, 74, 99, 113, 323, 327, 330, 331, 333, 336–340, 344, 345, 351, 361, 365, 373
 - Landesverteidigungsminister/Landesverteidigungsministerium 331, 333, 339, 340, 351
- Misshandlung 240
- Mittelstand 57, 58, 177
- Mobilität 120, 132, 246, 301–308
- Mödling 127, 209, 274, 280, 310, 313
- Kurkapelle 274
- Monarchie 21, 23, 25, 26, 28, 29, 34, 35, 39, 52, 62, 67, 68, 74, 81, 86, 87, 92, 94, 95, 103, 106, 107, 111, 120, 131–134, 138, 139, 141, 144, 146, 149, 154, 157, 158, 162, 165, 170–173, 177, 182, 187, 188, 192, 200, 206, 226, 231, 233, 236, 238, 239, 252, 259, 264, 267, 283, 289, 297, 302, 306, 313, 325, 328, 331–333, 337, 343, 349, 351, 359, 360, 361, 363, 364, 371, 372, 375, 379, 388, 395, 404, 405, 411, 418–421, 423
- Münchener Musiker Verbindung 146
- Musikautomaten 414
- Musikbetrieb 25–29, 31, 32, 37, 52, 57, 59, 61, 62, 64, 72–74, 93, 97, 107, 156, 157, 178, 181, 182, 191, 200, 206, 232, 234, 238, 239, 241, 246, 263, 265, 277, 301, 307, 312, 317, 318, 324, 327, 329, 347, 350, 358, 370, 377–381, 383, 385, 387, 389, 395, 401, 402, 404, 406, 407, 413, 418, 421–423
- Musikeleven 333–335 – s. auch *Kinderarbeit*
- Musikerbörsen 249–256
- Musiker-Erholungsheim (auch: Musikerheim) 124–129
- Musikerflucht 22
- Musikergilden 32, 75 – s. auch *Zunftwesen*
- Musikerinnen 36, 52, 61, 63, 91, 102, 120, 164, 172, 200, 227, 232–247, 251, 290, 291, 380, 418, 421, 423

- Musikerkongresse 91, 92, 119, 122, 128, 138, 143, 147, 149, 151, 161, 188, 189, 194, 282, 300, 308, 313, 361, 390, 399, 413
- Erster oesterreichischer Musikertag
s. *Musikerversammlungen*
 - Erster ungarischer Musikerkongress 138
 - Internationaler Musikerkongress 91, 92, 119, 122, 128, 149, 151, 188, 189, 194, 282, 300, 308, 313, 361, 390, 399
 - Prager Musikerkongress 161
- Musiker-Kranken-Unterstützungskasse 41, 119, 251
- Musiker_innenstreiks s. *Streiks*
- Musikerverband der tschechoslowakischen Republik 21–23
- Musikerversammlungen 41, 42, 63, 65, 78–80, 84, 94–99, 101, 103, 109, 111, 112, 133, 140, 156, 163, 167, 182, 183, 217, 219, 225, 227, 322–324, 346, 348, 353, 404, 419
- Musikgeschichte (auch: Musikgeschichtsschreibung) 18, 23, 24, 27, 32, 64, 93, 151, 175, 210, 215, 234, 249, 302, 318, 383, 398, 404, 415, 418, 423
- Musikgewerbe 56–78, 93, 112, 123, 226, 230, 241, 277, 318, 324, 334, 365, 371, 381, 419
- Musiklehrer_innen 92, 114, 138, 156, 172, 202, 208, 226
- Musikpraxis (auch: musikalische Praxis) 24, 26, 28, 62, 70, 72, 202, 211, 231, 292, 329, 375, 399, 402, 404, 409, 411, 412, 416, 422
- Musikprogrammgestaltung 41, 95–97, 126, 210, 218, 344, 374, 377, 378, 383, 384, 388, 391–407
- Musikschriftsteller 27, 397, 398
- Musikstadt 149, 161, 411, 412
- Musikunternehmer_innen 31, 60, 65, 144, 217, 254, 255, 257, 259, 262, 269, 277, 279, 282, 283, 287, 291, 307, 310, 336, 337, 378, 380, 381, 399, 400, 407, 421–423
- Musikunterricht 417, 418
- Musikverlage 415
- ## N
- Nagy-Körös 296
- Nationalismus 138, 151, 169, 172, 177, 178, 185–187, 245, 362, 374
- Nationalitätenfrage s. *Nationalitätenkonflikt*
- Nationalitätenkonflikt 28, 79, 152, 156, 161–188, 420
- Nationalsozialismus 182, 369
- Nationalverband der deutschfreiheitlichen Abgeordneten 347, 356, 359, 367, 368
- New York 250, 308, 414
- Nichtberufsmusiker_innen 29, 76, 93, 196, 221–230, 420
- Niederösterreich 39, 44, 46, 64, 68, 75, 80, 132, 217, 263, 353, 366–370, 385, 387
- Norwegen 148
- Notendrucke (Musikalien) 400, 415
- Nürnberg 146
- ## O
- Oberösterreich 132
- Oedenburg/Sopron 141, 144, 272, 280, 297
- Theater 274
 - (Inoffizieller) Verbandsverein 141
- Oesterreichischer Kapellmeisterverein 74
- Oesterreichischer Komponistenklub 74
- Oesterreichischer Waldhornistenbund 282
- Offiziers-Corps 326
- Offiziersfond zur Erhaltung der Regiments-Musik (Musikfond) 326
- Olmütz/Olomouc 89, 127, 131, 156, 157, 222, 223, 259, 274, 280, 292, 316, 336, 341, 359, 360
- Ausstellung 274
 - Städtisches Orchester 274
 - Stadttheater 222, 223
 - Verbandsverein 89, 127, 131, 157, 292, 359

- Operetten 207, 284, 405, 411
 Operettentheater 118, 315, 320, 406
 Orchesterbenefice s. *Benefizveranstaltungen*
 Orchestermitglieder 41, 42, 51, 90, 137,
 161–163, 185, 203, 209, 210, 231, 232, 282,
 293, 298, 299, 314, 315, 317
 Orchestervorstände s. *Vertrauensmänner*
 Országos Magyar Zenész Szövetség (Landesver-
 ein Ungarischer Musiker) s. *Magyaroszági*
Zenészek Egyesülete (Ungarische Musi-
ker_innenorganisation)
 Österreich (auch: Österreichische Reichshäl-
 fe) 17, 22, 25, 34, 37, 40, 46, 48, 50–52, 56,
 57, 61, 64, 70, 74, 80, 81, 90–92, 111, 115,
 132, 135, 138, 139, 143, 144, 148, 153, 159,
 181, 201, 215, 262, 272, 277, 278, 287, 292,
 306, 313, 319, 337, 349, 357, 362, 371, 379,
 380, 384, 387, 398, 400, 402, 409, 416–418,
 420, 422
 Österreichische Nationalbibliothek 22, 54,
 394
 Österreichischer Wohlfahrtsbund für Musiker
 231
 Österreich-Ungarn s. *Monarchie*
- P**
 Panharmonikon 414
 Paris 125, 146, 147, 150, 201, 377, 420
 Parlament s. *Reichsrat*
 Passau 274
 – Konzertkapelle 274
 Patriotismus 139, 345
 Pensionsinstitut für die Bühnen- und Orches-
 terangehörigen Oesterreichs 82, 83, 87,
 90, 123
 Pensionsverein 25, 119, 326, 419
 Pensions-Verein k.k. österreichischer Militär-
 Kapellmeister 327
 Pest s. *Budapest*
 Petitionen 40, 54, 201, 336, 337, 345, 346,
 348, 351–356, 363
 Petschau/Bečov nad Teplou 156
 Pilsen/Plzeň 89, 131, 163, 165, 166, 175, 177,
 181, 182, 189, 274, 280, 313, 392, 396
 – Plzeňské divadlo (Pilsener Theater)
 181, 274, 396
 – Spolek hudebníků pro okres Plzeňský/
 Musikverein für den Pilsener Bezirk
 (Verbandsverein) 89, 131, 166, 177,
 182, 189, 392, 396
 Pistyan/Pöstyény/Piešťany 274
 – Kurkapelle 274
 Polen 172, 180
 Pörschach 313
 Portugal 148
 Prag/Praha 17, 26, 74, 84, 89, 97, 102, 127,
 131, 133, 152, 155, 161–164, 166–170,
 174–186, 188, 189, 193, 194, 198, 231, 251,
 252, 267, 269, 270, 274, 278, 279, 284, 296,
 311, 316, 319, 333, 370, 388, 392, 393–397,
 404, 405, 417, 418
 – Café „Sport“ 284
 – Česká Filharmonie 181
 – České zemské divadlo (Tschechisches
 Nationaltheater) 161, 162, 164, 170,
 393, 394
 – k.k. Deutsches Landestheater (Prag)
 162–164, 185, 274, 393, 406
 – Landesmusikreferat 74
 – Národní divadlo s. *České zemské divad-*
lo (Tschechisches Nationaltheater)
 – Prager Musikervereinigung (Verbands-
 verein) 97, 178, 182, 183–189, 319,
 395
 – Rudolphinum Prag 393
 – Svaz hudebníků československých síd-
 lem v Praze (Tschechoslawischer Mu-
 sikerbund mit Sitz in Prag) 178–185,
 187–189, 194, 198, 234, 372
 – Svaz hudebníků pro království České se
 sídlem v Praze/Musikerverein für das
 Königreich Böhmen mit dem Sitze in

- Prag (Verbandsverein) 164, 166–169, 173–178, 183
- Premieren 114
- Preßburg/Pozsony/Prešporok (Bratislava) 84, 101, 127, 134, 135, 138–142, 144, 272, 274, 280, 288, 297, 312
- Musikerverein 135, 138–141
 - Theater 274
 - Zirkus 274
- Preßnitz/Přísečnice 97, 127, 244, 245, 247
- Proben (auch: Probenarbeit; Musikproben) 203, 219, 220, 269, 293, 309, 317–319, 404–407, 422
- Probstau/Proboštov 98
- Professionalisierung 73, 75, 124, 221, 227, 230, 277, 407
- Professionisten 285
- Prostitution 244
- Provinz 42, 52–54, 63, 67, 90, 101, 105, 141, 142, 154, 158, 159, 195, 196, 268, 271, 275, 292, 300, 301, 309, 310, 313, 314, 318, 319, 342, 345, 390, 405, 406, 415, 417
- Provinz-Kurtheater 90
- Provinz-Landestheater 90
- Provinz-Sommertheater 90
- Provinz-Stadttheater 90
- Publikum (auch: Konzertpublikum) 42, 70, 73, 118, 126, 149, 185, 202, 210–212, 218, 254, 279, 324, 344–347, 368, 374, 377, 378, 383–385, 388, 394, 395, 397, 400, 401, 403, 406, 408, 410, 411
- Q**
- Qualifikation 277, 278, 289
- Quartette 21, 156, 202, 205, 263, 273, 311, 326, 392
- Brachfeld-Quartett 273
 - Hornquartette 314, 392
 - Schrammel-Quartett 326
 - Streichquartette 156, 263
 - Wiener Konzerthaus-Quartett 21
- R**
- Raab/Győr 274
- Theater 274
- Radegund 274
- Kurkapelle 274
- Realgymnasium 222
- Rechtsberatung 239, 240
- Regenschori 126
- Regierungsvertreter 40, 41, 43, 45, 98, 348, 349
- Regimenter 321, 325–327, 331, 336, 337, 342
- s. auch *Armee*
- Regimentskommando 113, 331, 336, 337
- Regimentsmusik 321, 325, 326, 328, 332
- s. auch *Militärmusik*
- Regimentstambouren s. *Tambour (Instrumentalmusiker_innen)*
- Reichenau 274, 281
- Kurkapelle 274
- Reichenberg/Liberec 84, 89, 101, 120, 131, 133, 228, 259, 281, 293, 370, 381, 406
- Theater 274
 - Verbandsverein 89, 131, 228, 381
- Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich 40, 45, 67
- Reichsrat (auch: Parlament) 76, 97, 137, 180, 194, 198, 201, 329, 336, 347, 349–359, 361, 366–368, 412
- Delegation 337, 349–353, 361, 372, 373
 - Wahlen 177, 180, 184, 186, 187, 357, 360, 363–365, 368
- Reiseentschädigung 305
- Repertoire (auch: Musikrepertoire) 72, 185, 202, 218, 219, 245, 275, 294, 327, 344, 374, 375, 377, 378, 391, 395, 396, 402, 405–407, 422
- Residenz-Sommertheater 90
- Residenztheater 90
- Resolution 39–41, 44, 63, 77, 99, 105, 183, 295, 322, 323, 350
- Rheumatismus 124, 125

- Romamusk („Zigeunermusik“) 92, 136, 139,
200, 253, 326, 340, 370, 371
- Rumänien 21, 180
- Russland 116, 148, 180, 302
- Ruthenenklub 357
- S**
- Saaz/Žatec 89, 131, 154, 229, 259, 347, 406
– Feuerwehrkapelle 229
– Schützenkapelle 229
– Verbandsverein 89, 131, 347
- Sachsen 72
- Salonkapellen 91, 115, 123, 200, 202, 228,
414
- Salzburg 64, 67, 84, 88, 97, 101, 102, 104,
112, 121, 127, 131, 155, 171, 201, 259, 281,
303, 341, 342
– Mozarteum 155, 342
– Musikerverein für das Kronland Salz-
burg (Verbandsverein) 88, 104, 127,
131, 171, 236
– Verein für Vogelschutz und Vogelkunde
155
- Sänger 90, 157, 225
– Chorsänger 90
– Coupletsänger 95
– Natursänger 321
– Opernsänger 124, 125
– Volkssänger 59, 70, 200, 205, 206, 254,
423
- Sängerinnen 90, 265, 394
– Chorsängerinnen 90
– Opernsängerinnen 125
- Sanktionen 255
- St. Pölten 89, 127, 230, 259, 274
– Musikerverein (Verbandsverein) 89,
127, 230
– Städtisches Orchester 274
- Schauspieler 83, 87, 90, 123, 265, 318, 353,
382
- Schauspielerinnen 90
- Schauspielmusik 408–412, 422
- Schlager 344
- Schlesien (Österreich) 55, 67, 84, 98, 105,
131, 132, 152, 153, 158, 165, 200, 208, 225,
277, 359, 391, 420
- Schottland 52, 180
- Schweden 116, 148, 180
- Schweiz 57, 147, 148, 281
- Selbstbewusstsein (von Musiker_innen) 187,
286, 299, 312, 390
- Serbien 180
- Slawen (Slaven) 156, 176, 180, 188, 360
- Slawonien 141
- Slovanská hudební Unie (Slawische Musiker-
union) s. *Prag/Praha: Svaz hudebníků
československých sídlem v Praze (Tsche-
choslawischer Musikerbund
mit Sitz in Prag)*
- Soborten/Sobědruhy 98
– Veteranencapelle Biehnert 98
- Solferino 339
- Solidarität 80, 81, 117, 147, 149, 162, 163,
172, 192, 242, 328, 359
- Sommerengagements 275, 312, 387, 390
- Sonntagsruhe 318
- Sozialdemokratie 30, 36, 46, 52, 57, 68, 79,
80, 111, 154, 165, 177, 192, 194, 198, 239,
246, 297, 335, 349, 350, 354–357, 360–363,
366, 367, 370, 374
- Sozialdemokratischer Verband 366, 367
– s. auch *Sozialdemokratie*
- Soziale Frage 26, 27, 57, 418, 420, 421, 423
- Sozialhilfe 120
- Sozialismus 33, 35, 39, 46, 132, 137, 177, 160,
239, 356, 362, 374, 419 – s. auch *Sozialde-
mokratie*
- Sozialistengesetz 79
- Sozialpolitik 35, 42, 57, 58, 79, 118, 124, 334,
335, 354, 379
- Spanien 147, 148
- Sprachenstreit 172

- Staatsanwaltschaft 321–323, 338, 340
- Stadtmusikdirektoren *s. Direktor_innen*
- Stadtpfeifer 32, 61, 62, 72
- Staffelgagen *s. Gagentarife*
- Ständchenspielen (Kurmusik) 125, 209–212, 408, 409
- Standesbewusstsein (von Musiker_innen) 51, 112, 210, 211, 213, 288, 289, 311, 409
- Standesvertretung 25
- Statistische Zentralkommission 87, 230
- Statthaltereien
- Böhmisches (Prag) 74, 97, 133, 161, 164, 180
 - Mährische (Brünn) 160
 - Niederösterreichische 43–45, 49, 56, 59, 66, 71, 78, 134
- Steiermark 49, 132
- Steinamanger/Szombathely 274
- Theater 274
- Steinschönau/Kamenický Šenov 324
- Stellenannoncen 49, 250, 251, 255, 257–260, 291, 295, 305
- Stellenvermittlung 23, 27, 32, 36, 91, 100, 112, 114, 119, 140, 142, 144, 158, 178, 191, 192, 209, 247, 249–297, 300, 301, 305–310, 312, 313, 316–320, 330, 357, 387, 388, 390, 405, 421, 423 – *s. auch Central-Stellenvermittlungs-Bureau*
- Sterbekassen 119, 121
- Steuerzahler 241, 329, 363
- Stimmtön 416, 417
- Straßenmusik 65
- Streiks 43, 46, 79, 103, 148, 161–163, 197, 282, 283, 298, 331
- Stubica-Teplitz 272, 274
- Kurkapelle 274
- Substituten 62, 284, 286, 300
- Szegedin 274
- Theater 274
- T**
- Taglohn 227, 255
- Tagelöhner 70, 71, 227
- Tantiemen 56, 279, 399, 400
- Tänzer 87, 90, 123
- Tänzerinnen 90, 123
- Tanzkränzchen 56, 285
- Tanzmusik 25, 203, 225
- Tarifsätze *s. Gagentarife*
- Taufschein 25
- Teilungsgesellschaften 90
- ‘Telephonische Uebertragungstechnik’
s. ‚Drahtlose Konzerte‘/Konzerte
- Teplitz-Schönau/Teplice-Šanov 84, 88, 98, 102, 104, 108, 127, 132, 182, 225, 259, 335, 359, 389
- Kurkapelle 225
 - Schützencapelle Kroh 98
 - Verbandsverein 88, 98, 104, 131, 335, 359, 389
- Ternitz 89
- Verbandsverein 89
- Terzette 202, 205, 255
- Teschen/Těšín/Cieszyn 84, 89, 131, 159, 160, 259, 341, 385
- Verbandsverein 89, 131, 160
- Theaterarchitektur *s. Architektur*
- Theaterbedienstete 87, 318
- Theater-Contracte 41
- Theaterdirektor_innen *s. Direktor_innen*
- Theatermusiker_innen 41, 59, 90, 120, 121, 142, 202–204, 224, 228, 252, 285, 313, 318, 335, 405, 414
- Theaterrecht 112, 318
- Tonkunst 70, 218, 238, 370
- Toulouse 147
- Tourneen 204, 243, 244, 263, 302
- Transleithanien *s. ungarische Reichshälfte*
- Trauermärsche 221

Travestie 243
 Trencsin-Teplitz/Trečské Teplice 274, 281
 – Kurkapelle 274
 Triest/Trieste/Trst 132, 146
 – Orchestrale Triestina 146
 Trommel 70
 Troppau/Opava 89, 127, 131, 160, 208, 224,
 259, 336, 383
 – Postkapelle 224
 – Stadtkapelle 208
 – Verbandsverein 89, 127, 131, 160, 224,
 383
 Tschechien 17, 32, 215
 Tschechoslowakei (auch: Tschechoslowakische
 Republik) 21–23, 74, 182
 Tüffer/Laško 274, 281
 – Kurkapelle 274
 Turn/Trnovany 98
 – Capelle Fr. Langerin 98
 Typographen 91, 297

U

Überwachung 40, 55
 Ullersdorf/Velké Losiny 274, 281
 – Kurkapelle 274
 Ungarn (auch: Ungarische Reichshälfte) 90,
 92, 111, 133–145, 148, 151, 188, 260, 272,
 274, 286, 296, 319, 334, 351, 352, 370, 371,
 379, 420, 422
 Union der Bühnenpersonale Oesterreichs
 193–195
 Unterhaltungsmusik 77, 206, 245, 324, 377,
 403, 408
 Urheberrecht 399, 400
 USA 33, 34, 36, 48, 52, 59, 92, 147, 224, 250,
 277, 302, 308, 324, 380
 – American Federation of Musicians
 231
 – National League of Musicians 69, 231

V

Varasd/Varaždin/Warasdin 226, 251
 Varietés 123, 166, 206, 223, 233, 273, 291,
 404
 Veldes/Bled 274, 281
 – Kurkapelle Veldes 274
 Verbandsvereine des Oesterreichisch-
 Ungarischen Musikerverbands
 – Abbazia 89, 159
 – Arco 89, 159
 – Aussig 89, 331
 – Baden (Badener Musikerverein) 88,
 104, 107, 125, 126, 141, 237, 356, 388
 – Bielitz 84, 88, 101, 104, 131, 149, 154,
 155, 226, 236, 237, 305, 314, 324, 382
 – Bozen 88, 104, 127, 159, 237, 335, 389
 – Brünn (Brünner Musikerbund) 104,
 132, 133, 225, 231, 304
 – Budweis 89, 259
 – Cilli (Deutscher Ortsverein des
 österreichisch-ungarischen Musiker-
 verbandes für Cilli) 88, 104, 159, 230
 – Franzensbad 89, 125, 131, 335, 381,
 409, 411
 – Galizien (Galicyskie Towarzystwo Mu-
 zyczne/Galizischer Musikverein) 103,
 238
 – Graz (Grazer Musikerbund) 49, 53, 59,
 84, 88, 104, 120, 131, 224, 227, 237, 336,
 340, 388, 398
 – Hermannstadt 89, 141, 152, 159
 – Iglau 89
 – Innsbruck 88, 104, 110, 295, 336, 342
 – Jägerndorf 89, 131, 160
 – Karlsbad (Vereinigung der Berufsmusi-
 ker für Karlsbad und Umgebung) 88,
 93, 104, 113, 114, 125–127, 131, 172, 228,
 236, 237, 329, 358, 374, 382
 – Karwin 89, 132, 160, 230
 – Klagenfurt 89, 154, 172, 225
 – Krakau 89, 158, 159, 357

- Laibach 89, 159
- Lemberg 89, 103, 158, 159, 238, 357
- Linz 88, 104, 113, 119, 127, 131, 225, 236, 383
- Mährisch-Ostrau 89, 131, 159, 160, 220, 222, 230, 390
- Marburg 89, 159, 236, 381, 383, 389
- Marienbad 89, 131, 236, 396
- Meran 89, 127, 159, 236, 381
- Olmütz 89, 127, 131, 157, 292, 359
- Pilsen (Spolek hudebníků pro okres Plzeňský/Musikverein für den Pilsener Bezirk) 89, 131, 166, 177, 182, 189, 392, 396
- Prag (Prager Musikervereinigung) 97, 178, 182, 183, 185–189, 319, 395
- Prag (Svaz hudebníků pro království České se sídlem v Praze) 164, 166–169, 173–178, 183
- Reichenberg 89, 131, 228, 381
- Saaz 89, 131, 347
- Salzburg (Musikerverein für das Kronland Salzburg) 88, 104, 127, 131, 171, 236
- St. Pölten (Musikerverein St. Pölten) 89, 127, 230
- Teplitz-Schönau 88, 98, 104, 131, 335, 359, 389
- Ternitz 89
- Teschen 89, 131, 160
- Troppau 89, 127, 131, 160, 224, 383
- Villach 89, 382
- Wien (Vereinigung der Wiener Musiker) 189, 190, 194, 196, 247, 259, 260, 285, 286, 288
- Wien (Wiener Musikerbund) 22, 25, 26, 28, 39, 40–62, 64–66, 69, 70, 74–79, 81, 84, 86, 91, 94, 96–101, 104, 105, 128, 131, 133, 161, 162, 165–167, 175, 189–198, 201, 202, 205, 206, 249–254, 256, 257, 268, 271, 278, 283–285, 301, 310, 323, 330, 354, 361–363, 381, 384–386, 411, 413, 418, 419
- Wiener-Neustadt 274
- Witkowitz (Erster internationaler mährisch-schlesischer Musikerverein in Witkowitz) 88, 95, 98, 100, 104, 118, 127, 131, 154, 155, 158–160, 166, 170, 201, 216, 220, 222, 224, 230, 237, 295, 305, 359, 385, 388, 391
- Verbandsvereinsystem 32, 131, 199
- Verein der Berliner Musiker 250
- Verein der Theater- und Orchesterunternehmen Oesterreichs 122
- Vereinigte (Deutsche) Linke 353, 355, 358, 366
- Vereinsorchester 389, 393
- Vereinsrecht 40, 45, 52, 133, 227
- Vereinsstatuten 39, 45, 49, 53, 58, 61, 62, 78, 102, 103, 121, 148, 152, 159–161, 163, 164, 179, 182, 183, 188, 215–220, 225, 227, 233, 235–237, 251, 340, 381, 385
- Verfassung (Österreich) 133, 134, 139, 149, 173, 174
- Verhaltenskodex („Die zehn Gebote des Musikers“) 288, 289
- Versicherungen 58, 82, 83, 87, 120–124
 - Krankenversicherungsgesetz (1888) 57
 - Pensions- und Sterbeversicherung 26
 - Sozialversicherung 123
 - Unfallversicherungsgesetz (1887) 57
- Vertrauensmänner (in Orchestern) 86, 297–300, 320
- Vertrauensmännerinstitut 298
- Vielsprachigkeit *s. Mehrsprachigkeit*
- Villach 89, 259, 382
 - Verbandsverein 89, 382
- Violinist *s. Geiger (Instrumentalmusiker_innen)*
- Vogtland 242
- Volksmusik 75, 76, 205, 206, 211, 214
- Volksschule 222, 223

Vöslau 127, 208, 209, 212, 274, 281, 307, 313
– Kurkapelle 274, 307

W

Wahlrecht (Österreich) 79–81, 177, 353, 354,
357, 360, 362, 363

Wahlverhalten (von Musikern) 169, 364

Wanderensembles (auch: Wandermusikanten)
200, 244

Weltausstellung (Wien) 43, 46

Werkel 70, 211, 414

Werkskapellen (auch: Werksmusik) 29, 127,
200, 206, 214–223, 420

Wien 21, 22, 25, 26, 30, 39, 40–59, 63–71,
76–78, 84, 88, 90–93, 96, 98–103, 105–106,
111, 114–116, 121, 127–128, 131–134,
138, 142, 144–146, 149, 155, 157–158, 161,
162, 165–167, 175, 177, 179–181, 184, 186,
188, 189–198, 200–206, 208, 209, 211, 222,
224–226, 229–231, 233–235, 238, 241, 242,
246, 249–256, 264, 271, 274–276, 281–286,
288, 292, 296, 300–302, 306, 308, 309–311,
313, 315–321, 324, 330, 332, 334, 343,
348, 354, 355, 360, 362, 366–369, 370, 378,
384–388, 397, 405, 409–414, 416–419

– Apollotheater 100, 191, 315, 316

– Arbeiterbäckerei Schwechat 192

– Bürgertheater-Orchester 191, 284

– Café „Alhambra“ 204

– Café „Austria“ 204

– Café „Hamburg“ 204

– Café „Herculanum“ 204

– Capelle Gründl u. Steinbrenner 204

– Capelle Wächter 204

– Carl-Theater 42, 43, 121, 315, 316

– Damencapelle A. Argauer 204

– Damencapelle Fekete 204

– Damenkapelle Perik 204

– Damenkapelle Raab 204

– Damenkapelle Richter 204, 232, 241,
243

– „Danzer's Orpheum“ s. *Orpheum*
(Wien)

– Deutsches Volkstheater 121, 191, 302,
410–412

– Döbling 193

– Eduard Strauß Kapelle 204, 274, 302

– „Eldorado“ 204, 241, 302

– Englischer Garten 276, 281, 315

– Erste Wiener Radfahr-Damenkapelle
241

– Favoriten 193

– Favoritener Arbeiterheimtheater 193

– „Franziskaner-Leistbräu“ 95

– „Hammerl's Saal ‚zum goldenen Luch-
sen‘“ 253, 254

– Hofburgtheater 39, 51, 203, 410

– Jantschtheater 121, 274, 281

– Johann-Strauß-Theater 127, 190, 315

– Josefstadt 121, 158, 191, 203, 274

– Kaiser-Jubiläums-Stadttheater s. *Volks-
oper* (Wien)

– Kapelle Herlinger 274

– Lustspieltheater-Orchester 191

– Mörrth-Orchester 274

– Nestroy-Säle 95

– Neubau 40

– Orpheum 121, 203, 223, 274, 276, 281,
296, 302

– Pfarrkirche St. Paulus (Döbling) 193

– Prater 204, 235, 282, 292

– Raimundtheater 190, 274, 302, 315,
413

– Riesenorchester (für „Venedig in Wien“)
274, 282, 292

– Ronacher (Stadttheater) 41, 42, 127,
203, 302

– Rudolfsheimer Volkstheater 203

– Saloncapelle Wilhelm Fischer 204

– Saloncapelle E. Prokop 204, 241, 242

– „Stahlener“ 204

- „St. Annahof“ s. „*Franziskaner Leistbräu*“ (Wien)
- Theater an der Wien 43, 114, 191, 203, 208, 274, 276, 281, 282, 296, 302, 315, 316, 405
- Theater in der Josefstadt 191, 121, 203, 274
- „Türkisches Café“ 204
- „Venedig in Wien“ (Vergnügungsstätte im Prater) 274, 282, 292, 315, 316
- Verein zur Abwehr des Antisemitismus 355
- Vereinigung der Wiener Musiker (Verbandsverein) 189, 190, 194, 196, 247, 259, 260, 285, 286, 288
- Volksoper 190, 194, 315, 316
- „Weigl’s Dreherpark“ 204
- „Weißer Schwan“ 253, 254
- Wiener Arbeiterbildungsverein Landstraße 197
- Wiener Chorregentenverein 74
- Wiener Conservatorium 63, 202
- Wiener Freie Volksbühne 197
- Wiener Hofoper 41, 44, 65, 115, 191, 231 – s. auch *Hoftheater*
- Wiener Hofopernorchester (auch: Hofcapelle) 41, 44, 47, 49, 51, 193, 202, 203, 225
- Wiener Konzerthaus-Quartett 21
- Wiener Konzertverein (bzw. Concert-Verein) 116, 127, 190, 211, 269, 274, 281, 386, 387
- Wiener Musikerbund (Verbandsverein) 22, 25, 26, 28, 39, 40–62, 64–66, 69, 70, 74–79, 81, 84, 86, 91, 94, 96–101, 104, 105, 128, 131, 133, 161, 162, 165–167, 175, 189–198, 201, 202, 205, 206, 249–254, 256, 257, 268, 271, 278, 283–285, 301, 310, 323, 330, 354, 361–363, 381, 384–386, 411, 413, 418, 419
- Wiener Musiker-Genossenschaft 44, 45, 51, 56, 58–61, 63, 64, 66–71, 74–78, 176, 234, 235, 252–256, 419
- Wiener Philharmoniker (auch: Wiener Philharmonischer Verein) 47, 49, 96, 127, 193, 203, 225, 291, 307, 369, 383
- Wiener Polizeidirektion 30, 44, 45, 49, 55, 68
- „Wiener Ressource“ 94
- Wiener Symphoniker 22, 369, 385, 387 – s. auch *Wiener Konzertverein sowie Wiener Tonkünstlerorchester*
- Wiener Tonkünstlerorchester 126, 127, 190, 387, 388
- Wiener Tonkünstler-Societät 25, 26, 51, 69, 384, 419
- Wiener Vergnügungs-Etablissementbesitzer-Verein 345
- Wiener Wagner-Verein 45
- „Zum Palmbaum“ 40
- „Zur blauen Weintraube“ 116
- Wiener-Neustadt 89, 274, 280, 312, 313, 383
 - Verbandsverein 89
- Winterengagements 204, 208, 311, 312, 317, 390
- Witkowitz/Vitkovice 67, 84, 88, 95, 98, 100, 101, 104, 118, 127, 131, 154–156, 158–160, 166, 170, 201, 214, 216, 217, 220–224, 230, 237, 259, 295, 305, 359, 385, 388, 391
 - Erster internationaler mährisch-schlesischer Musikerverein in Witkowitz (Verbandsverein) 88, 95, 98, 100, 104, 118, 127, 131, 154, 155, 158–160, 166, 170, 201, 216, 220, 222, 224, 230, 237, 295, 305, 359, 385, 388, 391
- Werkskapelle (Eisenwerk Witkowitz) 127, 216, 217, 220, 222 – s. auch *Werkskapellen*
- Witwen- und Waisenunterstützung 26, 104, 119, 122, 383

Wohltätigkeitskonzerte *s. Benefizveranstaltungen*

Z

Zágráb/Agram/Zagreb 140, 141, 152, 181

Zensur 98, 107, 109, 321, 322, 358, 375

Zentral-Stellenvermittlung *s. Central-Stellenvermittlungs-Bureau*

Zivilmusiker 74, 77, 80, 92, 99, 115, 200, 224, 241, 291, 293, 321, 323, 324, 327, 328, 331–337, 340–350, 354, 357–360, 369, 371–375

Zunftwesen 26, 32, 33, 61, 62, 75, 112

Zürich 149, 281

Zwischenaktsmusik 269, 317, 409–413
– *s. auch Schauspielmusik*

Personenregister

Hinweise: Nicht alle der hier aufgeführten Familiennamen ließen sich mit einer bestimmten Person identifizieren. Dies liegt daran, dass sich Quellen vielfach auf die Angabe von Nachnamen beschränken. In vielen Fällen gelang es, eine konkrete Person mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu bestimmen. In Zweifelsfällen wurden vermutete Namensträger_innen mit einem Fragezeichen versehen. Wenn eine Identifikation hingegen nicht möglich war, wurden Vornamen durch „N.N.“ substituiert.

Die Verweise auf Kompositionen finden sich im Orts- und Sachregister unter „Kompositionen“.

A

Adler, Emanuel 95
 Adler, Victor 197, 349, 354
 Agendaux, Friedrich s. *Farbenmacher Friedl*
 Altschul, N.N. (Dr.) 96
 Amann, Andreas August 281
 Antalík, Karl 136
 Antropp (Carl?) 96
 Arlt (Ferdinand?) 280
 Ausobsky, Alois 356
 Aust, Ludvík 356

B

Bach, David J. 197, 198
 Baczyński, Lew 357
 Bader-Zaar, Brigitta 238
 Baechlé, Josef von 367
 Baldreich, N.N. 96
 Bareš, N.N. 175
 Barthlmé, Anton 281
 Bauer, Ferdinand von 345
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 402
 Bayer, Josef 282
 Bayer, Karl 340
 Beethoven, Ludwig van 94, 384, 391, 392, 414
 Bekker, Paul 50, 51, 59
 Benn-Tieber 281
 Berggruen, Oscar 45
 Beutel, Franz 357

Bilek, N.N. 243
 Bismarck, Otto von 57
 Blasel, P. 280
 Blažek [Blažek], Gabriel 354
 Blech, Leo 394
 Blum (René?) 293
 Bobek, Amalie (Amálie Bobková) 394
 Bock, N.N. 328
 Bolz-Feigl, Alfons 87, 90, 96, 348
 Bösendorfer, Ludwig 56
 Botstiber, Hugo 387
 Brachfeld, N.N. 280
 Brahms, Johannes 56, 394, 395
 Branz, Franz 260
 Bruch, Max 384
 Bruneau, Alfred 146
 Bruno, N.N. 281
 Brzorád, Edvard 354
 Bukovics, N.N. von 96
 Burget, Anton 164
 Buřival, František 76
 Busch, Hans 95

C

Cakl, N.N. 275
 Calmus, Martin 64, 65
 Čelanský, Ludvík Vítězslav 181
 Charpentier, Gustave 146
 Chorherr, Franz Xaver 60

Colonne, Edouard 378
Cords, Gustav 116, 279

D

Da Venezia, Franco 393
Daszyński, Ignacy 355
Degre, N.N. 280
Demel, Josef 222, 223
Denk, Karl 190, 293, 301, 315, 317, 406
Dessoir, Max 401, 402
Dießl (Adolf?) 280
Doktor, Karl 21
Doležal, Jindřich 354
Doppler, Franz 41
Drabanek, N.N. 353
Dreßler, N.N. 280
Duncker, Franz 48
Dvořák, Antonín 354, 392, 394, 396

E

Ehlers, Paul 398
Eibenschütz, Siegmund (?) 96, 281
Eichborn, Hermann Ludwig 25, 328, 336, 338, 346, 350, 371
Einödshofer, Julius 281
Ellenbogen, Wilhelm 357, 367
Engel, Emanuel 354
Epstein, Julius 56
Erkel, Franz 138
Ernst, N.N. 96
Eysler, Edmund (?) 96

F

Fahrbach, Philipp (d. J.?) 353
Farbenmacher Friedl (Friedrich Agendaux) 205
Ferrari, N.N. 293
Feuer, N.N. 281
Fibich, Zdeněk 396
Fischer, Heinrich 122–124, 301
Fleischer, Oskar 398

Flotow, Friedrich 97, 404
Formánek, Václav 354
Frank, Franz 55, 60, 61, 81, 82, 99, 119–121, 137, 138, 143, 146, 147, 149–151, 161, 163, 167, 185, 194, 196, 208, 210, 211, 231, 247, 252, 253, 256, 269, 282, 283, 288, 295, 299, 307, 308, 311, 332, 348, 349, 361, 362, 408
Fried, Alfred 145, 151
Friedl, N.N. 205, 353
Frimm, Karl 126
Fuchs, N.N. 280
Fuchs, Robert 391, 392
Funke, Alois 356
Futterknecht, N.N. 253

G

Gaigg von Bergheim, Fritz 343
Galoßy / Galotzy (?), N.N. 280
Geiblinger, N.N. 95
Geisler, Heinrich 72, 112, 114, 186, 187, 198, 330, 348, 364, 365, 390
Gerger, Alfred von 211
Geschmay, Louis 97
Gessmann, Albert 366
Gettke, Ernst 411
Geyer, N.N. 280
Gille, Karl (?) 96
Girsa, N.N. 253
Glöckner, Adolf 356
Götz, Leopold 356
Grimberger, Carl s. *Handschuhmacher Carl*
Groß, Gustav 356
Großmann, Stefan 197
Grün, Jakob 41, 56
Gutheil, Gustav (?) 96

H

Hackenberg, Theodor 357
Hacker, Franz 221
Hájek, Max 354
Hamaček, B. R. 260

Händel, Georg Friedrich 384
 Handschuhmacher Carl (Carl Grimberger) 205
 Hanel von Hannafeld, Hugo 338
 Hanslick, Eduard 346
 Haslbruner, Karl Maria 87, 340
 Hausegger, Siegmund von 400, 401
 Haydn, Josef 37, 384
 Heilingner, Alois 412
 Heinrich, Franz 96
 Heinz, Eduard 260
 Heissiger, N.N. 280
 Helbing, N.N. 362
 Hellmesberger sen., Josef 41
 Helmsky, Josef 49
 Herlinger, Heinrich (?) 281
 Herrenfeld, N.N. 96
 Heuberger, Richard 384
 Hiess, Karl (?) 253
 Hirsch, Adolf 95, 253
 Hirsch, Max 48
 Hoch, N.N. 392
 Hofer, Johann Laurenz 356
 Hoffer, Karl 353
 Hofmann, Vincenz 243, 356
 Höger, Karl 121, 357
 Höllering, Eduard 301
 Höllering, Franz 301
 Höllering, Georg 87, 107, 122, 140, 163, 167–169, 174, 209, 267–269, 272, 273, 276, 279, 281, 283, 292, 296, 300, 301, 310, 312, 313, 318, 356, 365, 387, 388
 Holzer, Josef (?) 96
 Hönig, Karl 98, 222
 Hruby, Karl 68, 69

I

Iro, Karl 356, 357

J

Jäger, Edmund 357
 Janaček, Julius 180
 Jancovich, Girolamo Augusto (August) 21
 Janetschek, Edwin 403
 Jeray, Carl (?) 281
 John, N.N. 237
 Jokl, N.N. 96

K

Kaftan, Jan 354
 Kaiser, August 356
 Kaiserfamilie 41
 Kant, Immanuel 402
 Kapeller, Karl 96, 281, 282
 Karczag, Wilhelm 281
 Kaspar, N.N. 353
 Kassar, N.N. 280
 Kaufmann, Moritz 92, 93, 244, 245, 247, 396
 Kaulich, Josef (?) 353
 Kaunic s. *Kounic*
 Keußler, Gerhard von 97, 185
 Kirchl, Adolf 96, 281, 282
 Kittel, Franz 356
 Klofáč, Václav 162, 168, 372, 373
 Knüppel, N.N. 97
 Kofler, Viktoria 239
 Komzák, Karl 280, 283
 Koschat, Thomas 392
 Kosnapfl, Heinrich 60, 61, 80, 240, 241, 256, 302, 306, 322, 323, 328, 329, 345, 346, 386
 Kossow (Kossov), Eugen 272
 Kounic, Václav 354
 Kovařovič, Karel 170
 Krafft-Lortzing, Karl 280
 Kramař, Karel 354
 Kraus, Viktor von 355
 Kraus-Czermak, Adolf 127
 Kreisler, Hugo 21
 Kremser, Eduard (jun.) 282
 Kremser, Eduard (sen.) 282

Kretzschmar, Hermann 115
Kronawetter, Ferdinand 352, 354, 355
Krumbholz, Václav 354
Kudziela, N.N. 243
Kuhn, Wenzel 345
Kurtz, Kamillo 368

L

Labitzky, August 209
Lang, Otto 354, 375
Lanner, Joseph 25, 201, 324
Laurecka, Joanna 238
Lautenburg, Sigmund 413
Lecher, Otto 353, 361, 368
Lehár, Franz 281, 282
Lehrer, Franz 340
Leschetitzki, Theodor 56
Licht, Stephan von 359
Liebscher, Arthur 403
Liszt, Franz 138, 393
Lobkowitz, Ferdinand von 370
Lorenz Schwaighofer, F. von 127
Lorenz, Franz 220, 221
Lortzing s. *Kraff-Lortzing*
Lössl, Rudolf 97, 347, 367
Löwe, Ferdinand 281
Ludwig, N.N. 392
Ludwig, W. 389
Lueger, Karl 194, 362
Lugert, Josef 245
Łukaszewicz, Anton 357

M

Machold, N.N. 243
Mahr, Gustav 321
Malik, Vinzenz 357
Mälzel, Johann Nepomuk 414
Marchet, Gustav 366
Maštálka, Jindřich G. 372
Mazák, Josef 216
Mazepa, Leszek 238

Mendelssohn Bartholdy, Felix 218, 245
Messerschmidt-Grüner, Marie 232, 233, 240
Metzker (Metzner), N.N. 96, 97
Meyerbeer, Giacomo 392
Mikuli, Karol 238
Millöcker, Carl 128
Morelly, Ludwig I (?) 353
Mörth, Johann 60–63, 67, 153, 154, 156, 253,
255, 281, 322, 329, 362
Mozart, Wolfgang Amadé 94, 396
Mückenberger, Hilmar 242
Mühlwerth, Albert von 367
Müller, Leopold 281
Musil, Robert 352

N

Nawratil, Karl (?) 56
Nedbal, Oscar 96, 394
Nedolitzka, Hermin 127
Nefzger, Bernhard 126
Nerradt, Eduard 374
Niebauer, Georg 345
Niessner, Wilhelm 357
Noske, Konstantin 349
Nowak, Gustav 356

O

Oelschlegel, Alfred 280
Offenbach, Jacques 392
Ofner, Julius 335, 349, 368
Onczay, Julius 240, 241
Ornstein, Carl 165, 233, 337

P

Pacher, Rafael 338, 374
Paisiello, Giovanni 394
Palme, Franz 357
Pastor, N.N. 243
Pattai, Richard 355
Pekarek, N.N. 159
Pelz, N.N. 280

Pembaur (d. Ä.), Josef 295
 Pergelt, Anton 349, 350
 Perl, Karl 156, 281, 399
 Pernerstorfer, Engelbert 197, 353, 354, 363
 Petruszewicz, Eugen 357
 Petschacher, Alexander 63
 Pfleger, Eduard (?) 96
 Philipp, Johann 208
 Pick, N.N. 280
 Picka, František 394
 Pihuliak, Jerotei 357
 Pitreich, Heinrich von 337, 339
 Pleban, N.N. 281
 Pokorny, N.N. 159
 Prade, Heinrich 356, 369, 370
 Priborsky, Hans 95
 Prochaska, Kaspar 208
 Procházka, Rudolf 74
 Prokop, Eduard 204, 241, 242

R

Ranzenhofer, Adolf 281
 Reinsperg, Hugo von 337
 Reiterer, Ernst 281, 282
 Reith, Raimund 301
 Reitzner, Adolf 357
 Resel, Johann 356
 Reumann, Jakob 345
 Richter, Karoline 232
 Rieger, Eduard 357
 Robert, Malek 243
 Robicek, N.N. 281
 Rödl, N.N. 280
 Romanczuk, Julijan 357
 Rosche, Anton 127
 Rosenberg-Ružić, Vjekoslav 226
 Rossini, Gioachino 391, 392
 Rott, Carl Mathias 353
 Roubitschek, Josef 282
 Rubinstein, Anton 218
 Russ, Viktor Wilhelm 358

S

Ságh, József 135, 136
 Samet, Emil 96, 127, 262, 264–268, 276, 295, 296
 Samuel, Bernhard 115
 Scheu, Andreas 46
 Scheu, Gustav 334
 Scheu, Josef 30, 40–44, 46, 47, 51, 55, 80, 83, 84, 95, 96, 101, 102, 110, 111, 117, 133, 198, 225, 295, 322, 323, 334, 348, 419
 Schiff, Paul (Baronin) 127
 Schindler, Alexander Julius 353
 Schmidhuber, Leopold A. 193, 386
 Schneider, Josef 345
 Schneider, Rudolf 345
 Schnürer, Franz 64
 Schönaich, Franz Xaver von 323, 339, 340
 Schönerer, Georg von 97, 349, 354, 356, 362
 Schoof, Heinrich 193
 Schrammel, Johann 347
 Schrammel, Josef 347
 Schrecker, Wilhelm 105, 110, 112, 117, 120, 162
 Schreiber, Alfred 280
 Schreiter, Franz 348–350
 Schubert, Franz 391, 392, 395
 Schück, Adalbert (Alfons) 281
 Schuhbauer, N.N. 280
 Schuhmeier, Franz 324, 332, 338, 345, 348–350, 353, 356, 366
 Schulz, N.N. 280
 Schumann, Clara 41
 Schütz, Anna 127
 Schütz, Ferdinand 127
 Schwarz, František 354
 Šebor, Karel 392
 Sedlák, Jan 372
 Seelig, August 39–42, 44, 47, 51
 Seitz, Karl 357
 Seliger, Josef 338, 357
 Semaka, Ilija 357

Shakespeare, William 410
Šidák, F. M. [F. A.] 178
Skaret, Ferdinand 357
Skopal, Therese 240
Skuhrovec, Stephan 226
Slavík, Jan 354
Smetana, Bedřich 391–393, 396
Sokol, Josef 354
Sommer, Rudolf 359
Šourek, Otto 169
Spatt, Anton 181
Specht, Richard 210
Spenul, Nikolaj 357
Spies, Erdmann 357
Špindler, Ervín 354
Spörr, Martin 96, 224, 280, 291, 388
Stahlener, Karl 345
Stamberg, Alois 155
Stauder, Alois 127
Steidler, Karl 95
Steiner, Anton 356
Steiner, Gabo 282, 292, 293
Steininger, N.N. 96
Stoppauer, N.N. 253
Stowasser, N.N. 335
Strauß, Eduard 67, 281, 302
Strobl, Johann 95
Stumpf, N.N. 281
Stürgkh, Karl Graf 338
Sueß, Eduard 355
Sylvester, Julius 356
Szendrey, N.N. 280

T

Taafe, Eduard Graf 56, 79
Tayerle, Rudolf 177
Tennenbaum, N.N. (Dr.) 121
Teweles, Heinrich 97, 406
Thallóczy, Lajo 352
Thomas, Ambroise 392
Totali, N.N. 253

Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 391, 392
Tuček, Josef 354
Türk, Karl 356

U

Udržal, František 372
Urban, Karl 368

V

Veit, August Emanuel (?) 280
Verkauf, Leo 121, 355
Vogel, Ernst 96, 97
Volanek, Robert (?) 280

W

Waclik, Karl 118, 119, 133, 158, 159, 162,
163, 167, 170, 171, 175, 220–222, 224, 269,
295
Wagner, Joseph Franz (?) 96
Wagner, Richard 179, 218, 229, 245,
391–393, 396, 406
Wakernell, Dr. (Josef?) 307
Waldes, N.N. 96
Waldvogel, N.N. 281
Wallace, William Vincent 392
Wallner, Hans Maria 96, 126, 127
Wallner, Karl 82, 90
Wannieck, Friedrich 127
Weber, Anton von 127
Weber, Carl Maria von 245
Weiguny, Anton 357
Weiß, N.N. 281
Wenzl, Josef 296
Westen, N.N. 281
Wiedemann, N.N. 280
Wiesberg, Wilhelm 234, 235
Wild, Ignaz 292
Wild, Robert 292
Wilfing, Stefan 374
Wimberger, Karl (jun.) 345
Winarsky, Leopold 197, 198, 367

Windholz, N.N. 253

Winter, Hans 348

Wischek, N.N. 253

Wohsalo, Carl 81

Wolf, Hugo (Komponist) 394

Wolf, Hugo (Obmann des Verbandsvereins in
Prag/Praha) 167–170, 176, 178, 182, 183

Wolf, Karl Hermann 349, 356

Wunderer, Alexander 81, 193, 225

Wunderer, Anton 282

Wurzbach, Constant von 392

Wutschel, Ludwig 357

Wutschka, N.N. 281

Z

Zák, Anton 222

Zallinger, Edmund von 337, 338

Zaworsky, Josef 389

Zeiner, Ernst 366

Zeischka, Franz 96, 390

Zemlinsky (auch: Zemlinski), Alexander von
96, 281

Ziegler, N.N. 281

Ziehrer, Carl Michael (auch: Karl Michael)
96, 282, 347, 353

Zimmer, Josef 356