



Straussmania: Popkultur des 19. Jahrhunderts

Das Multimedia-Projekt "Straussmania" widmet sich im Dezember 2022 den Schauplätzen und Protagonisten der Populärkultur des 19. Jahrhunderts. In einzelnen Kapiteln erzählt "Straussmania" von Orten wie der Neuen Welt in Hietzing, dem Sperl in der Leopoldstadt oder dem Apollosaal am Schottenfeld. All diese Orte schwingen gleichsam im Dreivierteltakt, denn sie sind verbunden mit der Musik der Familie Strauss und ihren Zeitgenossen. "Straussmania" ist ein gemeinsames Projekt von ORF.at, dem Wiener Institut für Kultur- und Zeitgeschichte (vicca.at) und der Wien Bibliothek.

Musik im Wirtshaus: Von der „Pawlatschen“ zum Prachtsaal

Katharina Pecher-Havers

Als „das größte Wirtshaus des Heiligen römischen Reiches“ bezeichnete Franz Anton de Paula Gaheis um 1800 den Vorort Neulerchenfeld (heute ein Teil des Wiener 16. Bezirkes). Von den 155 Häusern besaßen 83 „Schankgerechtigkeit“. 16.000 Menschen aus der Stadt hätten an einem Sonntag dort Erholung gesucht.¹ Die Frequenz der Besuche in den unzähligen Gaststätten der Vororte stieg noch ab dem Jahr 1829, in dem der Linienwall (der heutige Gürtel) zur Zollgrenze erklärt wurde. Durch die zu entrichtende Verzehrungssteuer waren Speisen und Getränke innerhalb der „Lina“ teurer, weshalb die Wiener Bevölkerung an Sonn- und Feiertagen zur Konsumation in die Vororte wanderte. Man suchte Belustigung in einem sorgenfreien, konventionslosen Raum, in dem auch Standesgrenzen überschritten werden durften. „Wein, Weib und Gesang“: der Titel des Walzers op. 333 von Johann Strauss Sohn nennt die drei Bedürfnisse, die vor der Lina befriedigt werden wollten. Der Brauch, „Sonntag aufs Land“ zu fahren, war ein fruchtbarer Boden für die Wiener Wirtshauskultur, zu der selbstverständlich auch die entsprechende Musik gehörte.

In den Schankstuben konnte einerseits von den Gästen selbst spontan musiziert werden, wofür auch Instrumente bereitstanden, andererseits fanden die zahllosen Musikanten und Musikantinnen ein dankbares, zahlungskräftiges Publikum. Aus den *Eipeldauer-Briefen* des späten 18. Jahrhunderts erfährt man über die Allgegenwärtigkeit der Bettelmusikanten in den Wirtshäusern und Heurigenlokalen:

Da kommt ein Einaugiger und drauf ein Blinder und gleich wieder ein Bucklichter und das sind lauter Virtuosen auf der Harpfen. [...] Drauf kommt ein Herr und blast ein Fakott auf ein Haslingerstecken und giebt d' Thür ein andern Herrn in d' Hand, der ein türkische Musik macht, und diesen löst eine wälische Dam' ab, die hat ein Hackbretl und schlägt ein Triller.²

Musiziert wurde gegen Absammeln oder auch gegen Essen, was die Benennung „Brtl-Geiger“ erklärt. Gelang es, die Gäste einzubeziehen und zum Mitmachen zu animieren, fielen die Spenden eventuell noch höher aus. Noch wurde weitgehend ohne Notenvorlage und

¹ https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/ABC_zur_Volkskunde_%C3%96sterreichs/Stadtbr%C3%A4uche_Wien/Stadtbr%C3%A4uche_Wien_16, Zugriff am 1.11. 2022

² *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern*, 1794, Heft 3, S. 19.

„authentisch“ gespielt, womit gemeint ist, dass der Musikant Urheber der von ihm vorgetragene Stücke ist.

Wien, die Metropole der Habsburgermonarchie, war speziell zur Zeit des Wiener Kongresses ein Magnet für fahrende Musikanten und Unterhaltungskünstler aus den angrenzenden Ländern. Auch für sie ging es um die Sicherung der Existenz: „Als Motivation für die Wanderung [...] darf aber nicht vorrangig die bloße Musizierlust angenommen werden, sondern vielmehr der Versuch, der Not daheim zu entrinnen“, macht Gertraud Schaller Pressler bewusst.³ In den Gaststuben rund um Wien konnten die Musizierenden das vermeintlich „eigene“ Kulturgut –im seltensten Fall war das Gebotene tatsächlich aus der traditionellen Musik der Herkunftsregion gespeist – kommerziell verwerten. Zillertaler Sängergesellschaften, Linzer Geiger, Böhmisches Damenkapellen, Pressnitzer Harfenmädchen⁴ ritterten in den Wirtshäusern, Heurigenlokalen und Schankstuben um die Aufmerksamkeit einer unterhaltungshungrigen Oberschicht. Die große Konkurrenz machte Marketingstrategien notwendig. Welches Kostüm, welche Musik, welche Form der Darbietung Erfolg brachte, wurde unmittelbar deutlich. Es ist nachvollziehbar, dass die Musizierenden unabhängig von ihrer eigenen Herkunft Erfolgsrezepte übernahmen, um sich entsprechend wirkungsvoll zu inszenieren.

Beim Publikum beliebt waren etwa die *Linzer Geiger*, Kleinensembles mit zwei Geigen oder einer Geige und einer Zither in Kombination mit einem Bassettl⁵. Die Benennung weist eher auf die Spielweise als auf die Herkunft der Musikanten hin: Linzer Geiger pflegten das Ländler-Musizieren, dessen Herkunft donauaufwärts vermutet wurde, also aus der Richtung Linz.⁶ Diese Art des Musizierens ist als Vorform der „Weana Tanz“ anzunehmen, Instrumentalstücke im langsamen Dreiertakt, zu denen – entgegen der Bezeichnung! – in Wien nicht getanzt wurde. Im Unterschied zum Marsch wurden Stücke im ungeraden Takt „Tanz“ genannt. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts löste das Schrammelquartett (2 Geigen, G-Klarinette, das „picksüaße Hölzl“ sowie Kontragaritarre) die Besetzungsform ab.⁷ Auch wenn die Walzerkomponisten Strauss, Lanner, Ziehrer und andere in ihren Werken das melodische Material der Weana Tanz aufgriffen, waren diese keine Walzer.

Ebenfalls beliebt waren Sängergruppen in Nationaltracht, die sich als „Tyroler“ ausgaben, da sich die Stadtbevölkerung in den Vororten gerne suggerieren ließ, die Alpen mit Hüttengastlichkeit, Almleben und fröhlichen Sennerinnen befänden sich unmittelbar vor den Stadttoren. Waren die ersten „Nationalsänger“ tatsächlich aus dem Zillertal, fanden sie bald Nachahmer. Die Maskarade war durchschaubar, wie das Gedicht von Franz Stelzhamer beweist:

Mit der Zithern und Geign

Schickts uns á häufti Gschmaiß

Mit dá Lug auf iehn Paß,

Als warn s' her vo – Gottwaißs

[...]

³ Gertraud Schaller-Pressler: „Volksmusik und Volkslied in Wien“. in: Elisabeth Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): *Wien. Musikgeschichte*. Tl. 1: *Volksmusik und Wienerlied*. Wien: LIT, 2005, S. 65.

⁴ Nach dem Stadtbrand von Pressnitz (heute: Přešnice, Tschechien) 1811 wurden die Frauen mit Harfen ausgestattet und zogen als Bettelmusikantinnen durch ganz Europa.

⁵ Bezeichnung für einen kleinen Kontrabass, auch „Halbbass“.

⁶ Vgl: Walter Deutsch und Ernst Weber: *Weana Tanz (Wiener Tänze)*, (= Corpus musicae popularis austriacae, COMPA), hg. v. Österreichischen Volksliedwerk, Bd.20/1, 2010, S. 51–71.

⁷ Herbert Zotti und Susanne Schedtler: „Musik im Gasthaus“, Website des Wiener Volksliedwerkes.

https://www.wienvolksliedwerk.at/wiener_musik.php?sid=12, Zugriff am 8.11.2022.

Und von „Naturesänger“ seids
Und „Hochgebirg“ gelts?
Zwischen „Fünfhaus“ und „Lerchenfeld“⁸
Stehts und heißt – „Schmelz“⁹

Dass es sich bei den von Stelzhamer mit „Gschmaiß“ titulierten herumziehenden Musikanten nicht um Einzelfälle handelte, zeigt die Wiener Polizeiverordnung von 1839 gegen „singende Landstreichergruppen“.¹⁰ Die Musikanten, sozial den Hausierern gleichgestellt, bildeten sich „oft erst in den Vororten oder in den umliegenden Dörfern Wiens zu Truppen“¹¹ und konkurrierten um Publikum und Auftritt Gelegenheiten.

Um dem Konkurrenzdruck zu entkommen, verließen vice versa Wiener Wirtshausmusikanten die Stadt, und gingen in „Nationaltracht“ auf Musikantenfahrt. Einer von ihnen war der Zitherspieler Johann Petzmayer (1803–1884). Hatte er in seiner Jugend im Wirtshaus „Zum heiligen Leopold“, das sein Vater auf dem Schottenfeld führte¹², mit Zither und Geige zur Belustigung der Gäste aufgespielt, verließ er Wien gemeinsam mit Wiener Musizierpartnern (dem Geiger Franz Heftner und dem Zitherspieler und Gitarristen Johann Schmutzer) sowie mit der Tänzerin Fanny Elsler. Der Weg führte die Gruppe, die ihre (Wiener?) Musik in alpenländischer Tracht vorführte, über mehrere deutsche Städte nach München, wo Petzmayer Herzog Maximilian in Bayern derart für die Zither begeistern konnte, dass ihn dieser 1838 zu seinem „Kammervirtuosen“ ernannte. Auf diese Weise bekam Herzog Maximilian die Wiener Wirtshauszither als „Instrument der Alpen“ vorgeführt, eine Zuschreibung, die die Zither bis heute prägt.

Nicht zuletzt war die Gaststätte der Auftrittsort der Volksänger. Hatten zu Beginn des Jahrhunderts die Harfenisten zu ihrem Spiel auch gesungen, führte Johann Baptist Moser 1830 für die sich als eigene Gattung konstituierenden Wiener Lieder Klavierbegleitung ein und brachte so den Volksgesang von der Straße in den Innenraum.

Friedrich Schlägl stellt 1874 die von Johann Baptist Moser initiierte Änderung als epochales Ereignis vor:

Da kam endlich der Reformator des Harfenistenthums – Moser und hob mit einem mächtigen Ruck den immer noch auf der untersten Stufe befindlichen „Stand“. Wie Luther die Bulle verbrannte, so verbrannte Moser – gleichfalls mit den alten Überlieferungen brechend, die Harfe, das triviale Symbol des „Standes“ aus dem Requisitorium des „Volksängers“ und wählte das ästhetische Klavier.¹³

⁸ Stelzhamer meint vermutlich Neulerchenfeld. „Die Schmelz“ ist eine durch viele Jahrhunderte unverbaute Wiesenfläche außerhalb der Stadt, heute zum 15. Bezirk gehörend. vgl. Felix Czeike: *Das große Gröner Wien Lexikon*. Wien: Molden, 1974, S. 744.

⁹ Franz Stelzhamer: *Neue Gedichte in obderenns'scher Volksmundart. Neue Gedichte, III Theil*. Regensburg: Manz, 1846, S. 185.

¹⁰ Bloderer, Joan Marie: *Zitherspiel in Wien 1800–1850*. Tutzing: Schneider, 2008, S. 102.

¹¹ ebda, S. 234.

¹² Ob sich dieses in Wien auf dem Schottenfeld oder knapp vor dem Linienwall im Vorort Neulerchenfeld befand, ist strittig. In einigen historischen Quellen wird der Name „Zum heiligen Johann“ angegeben, dieser dürfte vermutlich falsch sein. Vgl. dazu auch Alexander Mayer: *Nikolaus Weigel. Die Neue theoretisch praktische Zither-Schule* (1857), *Bausteine zu Werk und Leben*. Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2010, S. 111.

¹³ Schlägl, Friedrich: *Wiener Blut. Kleine Kulturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau*, 3. Aufl. Wien: L. Rosner, 1874, S. 161.

Um das Volkssängertum aufzuwerten, präsentierten sich die Sänger im dunklen Anzug oder sogar im Frack. Moser trat in „in besseren Lokalen, wie Sperl, Zweites Kaffeehaus (Prater Hauptallee), Grünes Tor, Metzlen (Getreidemarkt) und Großer Zeisig (am Neubau, später Hotel Höller), auf, die zu Schauplätzen der Glanzzeit des Wiener Volkssängerreformators wurden“.¹⁴

Das Musizieren im Wirtshaus wurde gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts formeller und erhielt präsentativen Charakter. Hatte es bis dahin genügt, eine „Pawlatschen“ (über Fässer gelegte Bretter) als improvisierte Bühne zu errichten, um für das Publikum sichtbar zu sein, wurden nun größere Wirtsstuben mit fixer Bühne ausgestattet. Um den Eindruck der Noblesse zu erwecken, erhielten die Säle klingende Namen: „Hambergers Prachtsaal“, „Stefaniesaal“, „Schäffer's Prachtsäle“, „F. Hammerl's Saallocalitäten ‚zum goldenen Luchsen‘“, „Georg Tökes Prachtsaal mit Gallerie“, „Carl Buchinger's Gartensalon“ waren oft bespielte Räumlichkeiten in Wien.¹⁵ In den Prachtsälen der Wirtshäuser bildete sich ein regelrechter Konzert- und Theaterbetrieb aus, wo sich all jene präsentieren konnten, denen der Zutritt zu den bürgerlichen Konzertpodien verwehrt war.

Partizipatives Musizieren – also Mitsingen oder -spielen der Gäste – war kaum mehr erwünscht, die Darbietenden wollten Stille und Aufmerksamkeit, auch wenn während der Darbietungen Speisen und Getränke konsumiert werden konnten. Statt des Absammelns war oftmals ein fixes Entree zu entrichten. Immer häufiger werden konzertähnliche Situationen beschrieben:

In der Judengassen is ein Gasthaus „zum Hund“, dort gibt der Sohn des Wirts, Herr Kropf¹⁶, alle Wochen viermal Zyther-Soireen, jedoch ohne Entgelt, bloß zum Vergnügen der Gäste – es war so voll wie auf einem Sklavenschiff, aber beim ersten Ton, den der Kropf auf der Zyther griff'n hat, war's mäuserlstill. Schwager, mir das Herz aufgangen! Das is kein g'wöhnlicher Zytherspieler, kein Strudler und Tanztrummler, – der Kropf is ein Poet, ein wirklicher Dichter auf der Zyther.¹⁷

Auch die Darbietungen des in Wien beliebten Gitarristen und Zitherspielers Johann Schmutzer (1806–1873) hätten nach der Aussage von Johann Schrammel einen „konzertanten Anstrich“ gehabt. Schmutzer habe nur in Gasthäusern gespielt, wo die „bessere Bürgerwelt“ zusammenkam, die nicht „wie anderswo lärmte und plauschte, sondern während der Produktion andächtig zuhörte“.¹⁸ Franz Poniers Auftritte im Gasthaus „Zum grünen Thor“ in der Lerchenfelderstraße wurden ebenfalls des Konzertsaals würdig erachtet: „Die Zither war nicht mehr das einfache, arme Instrument – unter den Fingern des Hrn. Poniers fing es in ein vollendetes Konzertinstrument sich zu verwandeln an. [...] Hr. Ponier hat Unrecht, in Gasthäusern sich hören zu lassen und mehr Berechtigung zum Konzertsale als Viele, die sich dahin drängen.“¹⁹ Alle Zitate zielen auf die Aufwertung der Volkskultur ab, die um Durchsetzung ringt und am Erfolg der Walzerkomponisten partizipieren will.

¹⁴ https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Johann_Baptist_Moser, Zugriff am 5.11.2022

¹⁵ *Centralblatt der Zithervereine*. II/21, Juli 1894, S. 6.

¹⁶ Franz Kropf war eine Zitherspieler, dem zugesagt wurde, er hätte Kaiserin Elisabeth unterrichtet. Diese Erzählung ist unbestätigt.

¹⁷ *Hans Jörgl von Gumpoldskirchen. Volksschrift im Wiener Dialekte* XX/47, 21. Nov. 1853, S. 23.

¹⁸ Zitiert in: Ernst Weber: „Schene Liada – Harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied“, in: Elisabeth Fritz und Helmut Kretschmer (Hg.): *Wien Musikgeschichte*, Tl. 1: *Volksmusik und Wienerlied*. Wien: LIT, 2005, S. 172.

¹⁹ *Sonntags-Blätter für Heimathliche Interessen*, 1847, zitiert in: Bloderer: *Zitherspiel in Wien*, 2008, S. 64f.