

Peter Thiebes

Zur Geschichte der Unterhaltungsmusik

Dargestellt am Wirken des Tanzkomponisten und
Orchesterleiters Joseph Gungl im Berlin der 1840er Jahre

Magisterarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 1986 Diplomica Verlag GmbH
ISBN: 9783832489199

Peter Thiebes

Zur Geschichte der Unterhaltungsmusik

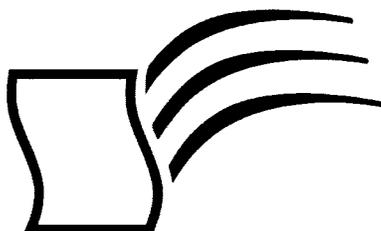
Dargestellt am Wirken des Tanzkomponisten und Orchesterleiters Joseph Gungl im Berlin der 1840er Jahre

Peter Thiebes

Zur Geschichte der Unterhaltungsmusik

*Dargestellt am Wirken des Tanzkomponisten und
Orchesterleiters Joseph Gungl im Berlin der 1840er Jahre*

**Magisterarbeit
Ruhr-Universität Bochum
Fachbereich Geschichtswissenschaft
Institut für Musikwissenschaft,
Abgabe Dezember 1986**



Diplom.de

Diplomica GmbH _____
Hermannstal 119k _____
22119 Hamburg _____

Fon: 040 / 655 99 20 _____
Fax: 040 / 655 99 222 _____

agentur@diplom.de _____
www.diplom.de _____

ID 8919

Thiebes, Peter: Zur Geschichte der Unterhaltungsmusik - Dargestellt am Wirken des Tanzkomponisten und Orchesterleiters Joseph Gungl im Berlin der 1840er Jahre
Hamburg: Diplomica GmbH, 2005
Zugl.: Ruhr-Universität Bochum, Magisterarbeit, 1986

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Diplomica GmbH
<http://www.diplom.de>, Hamburg 2005
Printed in Germany

INHALT

Kapitel	Seite
Vorbemerkungen	1
Die Quellenlage und -auswahl	7
1. Unterhaltungsmusik und Bürgertum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	11
2. Der Werdegang Gungls vor seiner Berliner Zeit	21
3. Die geschäftliche Struktur	
Konzert und Gastronomie	24
Das Eintrittsgeld für Konzerte	29
Das Orchester als privater Betrieb	34
Werbung für Konzerte	42
Werbung für Musikalien	47
Komponist und Verleger	53
4. Die Konzerte	
Aufführungspraxis und Darbietungskunst	62
Die Konzertprogramme	76
Die Rezeption und die Rezensionen der Konzerte	88
Gungls Konzertreisen von Berlin aus	99
Gungls Weggang aus Berlin	113
5. Das Wirken Gungls nach seiner Berliner Zeit	119
6. Versuch einer musikhistorischen Einordnung Gungls	123
Kommentare	139
Quellen und Literatur	179
Anhang 1-36	

Vorbemerkungen

Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts wurde in gewisser Hinsicht von den Musikforschern vernachlässigt. Kann für die Zeit zuvor polarisierend unterschieden werden zwischen Volksmusik einerseits und Kunstmusik andererseits, die nach Stilrichtungen, Epochen oder dem Ort ihrer Entstehung differenzierbar ist, so entwickelte sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts als Folge der gesellschaftlichen Veränderungen und des technischen Fortschritts ein neues Genre der Musik. Dem ist in der Forschung aber kaum Rechnung getragen worden. Man beschäftigte sich hauptsächlich mit Kunstmusik, die zwar ab dem 19. Jahrhundert absolut gesehen - nicht zuletzt durch manche 'pädagogischen' Initiativen (etwa Berliner Bezirkskonzerte) - auch einer breiten Hörschicht zugänglich wurde, jedoch gemessen an ihrem Anteil immer weniger allgemeines Publikumsinteresse weckte. Marktwirtschaftliches Denken trat bei der 'Produktion' von Musik zunehmend in den Vordergrund.

Es entstand die sogenannte Unterhaltungsmusik¹, die in möglichst hohem Grad den jeweiligen Hörgewohnheiten bzw. -erwartungen eines breiten Publikums angepaßt war und dadurch den Markt (Konzerte und Musikalien) beherrschen sollte. Unterhaltende Musik, ja unterhaltende Kunst überhaupt gibt es seit jeher - man kann behaupten, jegliche Kunst habe diese Wirkung -, aber das Genre der kommerziellen Unterhaltungsmusik muß man als Spezimen des 19. Jahrhunderts ansehen. Ihr wurden (und werden) immer wieder neue Formen verliehen, meist nur in äußerlicher Hinsicht. Die Angehörigen fast aller Bevölkerungsschichten und Generationen umjubelten dann aufs Neue die jeweils führenden, gerade 'aktuellen' Popular-Musiker. Sie gingen damit auf jeweilige modische Geschmacksrichtungen ein, die im 19. Jahrhundert - nicht so schnell wechselnd und kurzlebig wie heute - aus Gründen der notwendigen Abwechslung variierten und differierten. Solch ein Prozess kommt keineswegs einer musikalischen Entwicklung gleich, wie sie in der seriösen Tonkunst stattfand, bedenkt man, daß die Unterhaltungsmusiker sich bis hin in unsere Zeit immer wieder bestimmter elementarer, stereotyper Strukturen bedienen und etwa in harmonischer Hinsicht nicht eigentlich über die 'Errungenschaften' des 19. Jahrhunderts hinausgehen. Kommerzielles Interesse wurde stärker als je zuvor unmittelbar und in erster Linie bestimmend.

Je mehr sich die 'U-Musik' und damit ihre Darbietungsformen oder Stilrichtungen wie Tanz-, Salon- oder die sogenannte gehobene Unterhaltungsmusik (GUM) herauskristallisierten, desto

mehr nahm die 'E-Musik' diesen 'ernsten' Charakter an. Sie wurde seit dem späten 19. und besonders im 20. Jahrhundert oft so 'schwierig', daß ein anregender Hörgenuß und ein unmittelbares Musikerleben ohne die Kenntnis kunstmusikalischer Entwicklungen, Stile und Systeme unmöglich wurde. Vertrautheit vermied man z. T. konzeptionell. Popularität war sogar anrühlich geworden; sie wurde nicht mehr für Wertschätzung vorausgesetzt. Man mußte zunehmend zwischen der Musik für die Masse einerseits sowie für den Liebhaber und Kenner andererseits unterscheiden. Die künstlerische Spezialisierung (etwa Konstruktivismen) führte zu einer Vergeistigung und musikalischen Esoterik, wie sie auch im Laufe der älteren Musikgeschichte immer wieder begegnet.

Die heute in Europa übliche Unterscheidung zwischen sogenannter E- und U-Musik widerspiegelt die scheinbar unüberbrückbare Kluft zweier 'tönender Welten'. Johannes Brahms (1833-1897) oder Peter Tschaikowsky (1840-1893) beispielsweise können wir - bei aller künstlerischen Gegensätzlichkeit - als die vielleicht letzten großen Meister einer hohen, romantisch geprägten Tonkunst ansehen, die für eine breite Hörerschicht zugänglich war und ist, demnach als Schöpfer von publikumswirksamer (nicht unbedingt publikumsorientierter) Musik. Mit der "Neudeutschen Schule" um deren Hauptvertreter Richard Wagner (1813-1883), dessen künstlerisch ambitionierte 'Jüngerschaft' einen feststehenden Teil des Rezipientenkreises bildete, befand man sich hingegen am Beginn einer Entwicklung, in deren Fortgang die Musik als ästhetischer Selbstzweck eine wirklich breite Hörerschaft nicht mehr erreicht.

Auf den Programmen der heutigen Sinfonie- oder Kammermusikkonzerte stehen größtenteils Meisterwerke aus der Zeit vor dem 20. Jahrhundert, insbesondere aus dem 19., weil diese Musik bei aller Qualität und Individualität unmittelbares und reflektierendes Hören gleichzeitig ermöglicht, ein Rezipieren also, bei dem als ästhetisches Erleben Gefühl und Verstand beiderseits stimuliert werden können. Das Verstehen und Erleben, das Genießen einer Musik setzen auch immer bestimmte Hörgewohnheiten voraus, die im 19. Jahrhundert allmählich und sich jeweils ausschließend entweder vom 'ernsten' oder vom 'leichten' Genre geprägt wurden und beim heutigen Musikhörer oft unvereinbar erscheinen.

In der älteren Forschung ist der Unterhaltungs- auch im Gegensatz zur Volksmusik kaum Beachtung geschenkt worden, obwohl sie schon im 19. Jahrhundert den größten Teil des öffentlichen (Konzerte und Bälle) und privaten (häuslichen und

vereinsinternen) Musiklebens bestimmte. Ihre Verbreitung wuchs dabei bis heute insbesondere durch die Funkmedien und den Tonträgermarkt ständig. Hinsichtlich des Phänomens Unterhaltungsmusik zeigen sich neuerdings einige Musikforscher besonders gegenwartsnahe (vielleicht allzusehr?). Die Sparten der heutigen musikalischen Massenkultur, vom heimischen Schlagerlied über Pop- bis hin zur Rockmusik, sind Gegenstand musikwissenschaftlicher Auseinandersetzung geworden. Wo aber erhalten wir verbindliche Aussagen über die Ursachen und die geschichtlichen Entwicklungen innerhalb dieses breiten Genres? Man weiß in dieser Hinsicht zu wenig über das letzte Jahrhundert. Es schien offensichtlich auch sinnvoller und fruchtbarer zu sein, sich historisch und stilkritisch mit 'seriösen' Klein- und Kleinstmeistern zu beschäftigen, die immer im Schatten der musikalischen 'Genies' standen, als das Wirken der ehemals wichtigsten und berühmtesten Vertreter der populären Musik zu erforschen - bis auf eine Ausnahme: Die Wiener Musiker-Dynastie Strauß und ihr unmittelbares Umfeld.

Der Name Strauß überstrahlt gleichsam den Bereich der gehobenen Unterhaltungsmusik über ein Jahrhundert lang. Johann Strauß Sohn (1825-1899) kann man überhaupt als den bisher berühmtesten Musiker mit der nachhaltigsten Wirkung innerhalb des leichten Genres ansehen. Daß sein Name so außergewöhnlich bekannt ist und heute aus der Vergangenheit der 'U-Musik' gleich der Spitze eines Eisberges emporragt, erklärt sich aus der Wechselwirkung der Rezeption seiner Musik und des Schrifttums über ihn. Ein künstlerisch außergewöhnliches Schaffen war natürlich die Voraussetzung dafür. Zusätzlich trafen bestimmte außermusikalische Gegebenheiten zusammen wie etwa die Verwurzelung einer ganzen Musikerfamilie über mehrere Generationen hinweg mit der Donaumetropole Wien, die nicht zuletzt erst dadurch zur sogenannten Walzerstadt wurde. Nicht nur das künstlerische Produkt galt in diesem Zusammenhang als Gegenstand städtisch-kultureller Repräsentation, sondern gleichbedeutend auch die Person der Musiker selbst, gerade in der Pflege ihres Andenkens. Besonders Johann Strauß' (Sohn) Leben und Wirken interessierte bereits zeitgenössische Buchautoren, Journalisten und später auch Musikforscher. Die gewonnenen biographischen und entwicklungsgeschichtlichen Kenntnisse bzw. deren Veröffentlichungen förderten wiederum die auch internationale Popularisierung seines Namens und seiner Musik. Einmal in Bewegung gesetzt kann solch ein Prozess wechselseitiger Befruchtung über lange Zeit anhalten - bei dieser Musikerfamilie scheint es gerechtfertigt, ihn als

lawinenartig zu bezeichnen. Hierfür bietet Johann Strauß (Sohn) durch sein umfangreiches, außergewöhnliches Oeuvre gleichsam genügend 'mitreißend' künstlerisches Material, gerade mit seinen immer wieder aufgeführten Operetten. Sie wirkten insgesamt nachhaltiger als die vielen eigenen, einzelnen Tanzkompositionen oder die seines früh verstorbenen Vaters (1804-1849). Quellen zur Strauß-Forschung sind zahlreich vorhanden und für die Musikwissenschaftler mittlerweile vielerorts zugänglich (Gesamtausgaben oder edierte Briefwechsel), da man sie von vornherein zusammentrug und damit auch zur posthumen Popularität Johann Strauß' (Vater und Sohn), in kleinerem Maße ebenso zu der Eduards (1835-1916) und Josefs (1827-1870), der Brüder Johanns d. jüng., beisteuerte. Im Laufe der Zeit war die Strauß-Literatur zahlenmäßig kaum noch zu überblicken. Das Spektrum reicht heute von der Veröffentlichung oft nicht belegter Anekdoten² bis hin zu fundierten Biographien und musikalischen Analysen neuesten Datums.³

Über die Musik und das Wirken anderer, in ihrer Zeit berühmter, ja bedeutender Tanzkomponisten und Orchesterleiter gerade in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts sind wir grundsätzlich schlecht unterrichtet, sieht man einmal von Joseph Lanner (1801-1843) ab, dessen Bekanntheit über seinen Tod hinaus auch von der biographischen Verbindung zu Johann Strauß (Vater) herrührt. (Lanner begann seine musikalische Laufbahn als Violinist bei einem Liebhaberquartett, in dem Strauß Bratschist war. Daraus entwickelte sich 1824 Lanners Streichorchester. In der Fachliteratur wird ihm bisweilen ein größeres kompositorisches Talent als jenem zugesprochen.)

Gemessen an ihrem Einfluß auf die Geschichte der Unterhaltungsmusik, ihrer Aufführungspraxis und Wirkung steht die heutige 'Namenlosigkeit' anderer Musiker dieses Genres in keinem adäquaten Verhältnis zu der Beachtung, die z. B. Johann Strauß (Vater) zuteil wird. Die Situation der damaligen Zeit ist dadurch verzerrt dargestellt. Demgemäß findet man in den einschlägigen Musiklexika keinerlei Angaben etwa zu Michael Pamer (1792-1827), einem in seiner Zeit beliebten Komponisten von noch einfachen, ländlerartigen Walzern. Bei Alfred Orel⁴ erfährt man, daß jener als der erste Begründer eines privaten Tanzorchesters gelten kann. Strauß (Vater) hat unmittelbar vor dem Engagement bei Lanner dort gespielt.

Ein berühmter Tanzkomponist und Orchesterleiter, der im Hinblick auf seine Popularität Strauß (Vater) kaum nachstand und bereits vor dessen Sohn Johann einen internationalen Ruf besaß, nach seiner Zeit aber in Vergessenheit geriet, war der gebürtige

k. u. k. Ungar Joseph Gungl (1810-1889). Die Quellen über das Leben und Wirken dieses Musikers sind im Gegensatz zu denen zur Strauß-Dynastie vielerorts verstreut. Die Erstausgaben der über 400 im Druck nachweisbaren Kompositionen Gungls erschienen alle bei dem Berliner Verlag Bote & Bock.⁵ In den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts verschwanden seine Werke nahezu vollständig vom Musikalienmarkt, worauf die bis zu dieser Zeit rasch abnehmende Zahl von Neuauflagen und -bearbeitungen hindeutet.⁶ Als Raritäten sind nur zwei Neuerscheinungen aus den Jahren 1950 (op. 31) und 1978 (op. 161) zu nennen.⁷ Systematisch gesammelte Bestände der Werke Gungls finden sich heute offenbar nur in entsprechenden Nationalbibliotheken und Verlagsarchiven. Einige Werke von Strauß (Vater) hingegen, u. a. der 'unsterbliche' Radetzki-Marsch, sind auch heute noch im Musikalienhandel erhältlich. Seine Kompositionen liegen sogar in einer Gesamtausgabe vor, die sein Sohn Johann 1889 in Leipzig herausgab. Dessen sämtliche Werke wiederum, von denen viele in unserer Zeit nach wie vor weltweit verbreitet sind, werden seit 1967 von der Johann-Strauß-Gesellschaft in Wien ediert.

Auf dem Tonträgermarkt herrscht eine ähnliche Situation vor: Wurden etwa in den letzten drei Jahrzehnten bis heute die Kompositionen aller in Betracht kommenden Mitglieder der Familie Strauß immer wieder aufgenommen und so auch in Form von Schallaufzeichnungen veröffentlicht - besonders stark vertreten ist natürlich der Walzerkönig Johann Strauß (Sohn) -, muß man die vereinzelt eingespielten Tänze Gungls (etwa op. 80, 82, 149, 155, 161, 183, 237) als Ausnahmen ansehen, die auch nicht mehr im Handel erhältlich sind.⁸ Selbst bei den ARD-Anstalten sind lediglich die Aufnahmen zweier seiner Stücke (op. 5 und 149) archiviert.⁹

Die Musik der Strauß-Familie ist im Vergleich zu der Gungls lebendig geblieben. Dementsprechend gering erweist sich die Quantität und zuweilen die Qualität der Sekundärliteratur über den gebürtigen Ungarn. Im musikwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Schrifttum findet sich zwar nicht selten sein Name, aber nur an wenigen Stellen erfährt man Konkretes oder Gesichertes über Gungl bzw. seine Musik und sein Wirken. (Eine Gungl-Bibliographie¹⁰ ist innerhalb des Literaturverzeichnisses auf den Seiten 179ff. zusammengestellt. Vorangestellte Ziffern verweisen auf die Zugehörigkeit und chronologische Reihenfolge des Erscheinens.) Wie breit seine Musik zu Lebzeiten und in geringerem Maße auch noch in den ersten Jahrzehnten danach rezipiert wurde, wie schnell man ihn anschließend in den letzten 60 Jahren der fast völligen

Vergessenheit anheimfallen ließ, kann auch ein Blick in die allgemeinen Enzyklopädien verdeutlichen: Handelt es sich um neuere Auflagen, lassen sich weder im "Brockhaus-" noch in "Meyers-Lexikon" Artikel unter dem Stichwort 'Gungl' finden, wohl aber wurden ihm in jeweils früheren Ausgaben dieser Standardwerke spezielle Zeilen gewidmet.¹¹

Die fachlexikalische Erfassung Gungls ist lückenhaft. Die meisten Artikel weisen überdies Fehler auf und sind revisionsbedürftig. Selbst in der seltenen neueren Literatur über ihn finden sich bio- und bibliographische Unkorrektheiten, die mitunter - seien es auch nur Druckfehler - ungeprüft übernommen werden. Geradezu unverständlich mutet die Tatsache an, daß in einigen älteren Untersuchungen - relativ ausführlichen Veröffentlichungen - das Wirken Gungls geradezu ignoriert, nicht einmal mit einem Nebensatz darauf hingewiesen wird, obwohl thematische, zeitliche und topographische Zusammenhänge zumindest dies erfordert hätten. Zu nennen wäre hier etwa die umfangreiche Monographie Oswald Schrenks aus dem Jahr 1940 (Berlin), "Berlin und die Musik. 200 Jahre Musikleben einer Stadt." Die Bedeutung Gungls für den Berliner 'Musikbetrieb' wurde dort offenbar nicht zur Kenntnis genommen, sein Name nicht einmal erwähnt. Johann Strauß hingegen, kurzzeitiger Gast in der preußischen Residenz oder Benjamin Bilse (1816-1902), der mit seinen später berühmten Veranstaltungen im Konzerthaus nicht zuletzt Gungls Vorbild gefolgt war, führt Schrenk hingegen an. Die Schrift erschien überdies bei Bote & Bock, jenem Verlag, bei dem vormals das gesamte Oeuvre des bekannten Tanzkomponisten herausgegeben worden war. Ebenso ist nichts über ihn in der Festschrift¹² zum 100-jährigen Bestehen dieser renommierten Firma zu erfahren, wohl aber über Johann Strauß' (Sohn) zeitweilige geschäftliche Kontakte zum Verleger Hugo Bock (1848-1932). Wenngleich der Ruhm Gungls schnell verblaßte, so ist doch sein Stellenwert für das Berliner 'Musikleben' und das Verlagshaus Bote & Bock in der Mitte des vorigen Jahrhunderts unbestreitbar, wie man es Quellen und späteren Publikationen entnehmen kann. Auch in dem jüngst erschienenen Aufsatz Ulrich Schmiedekes "Gattungen der Berliner unterhaltenden Musik 1848-1933"¹³ wird der damalige "Tanzkönig"¹⁴ der preußischen Hauptstadt nicht einmal namentlich

genannt, obwohl sich seine Bedeutung durchaus nicht nur auf die eines dortigen 'Vormärz-Stars' reduzieren läßt. Zudem war er keineswegs nur ein österreichisch-ungarischer, sondern gerade in den 40-Jahren des 19. Jahrhunderts vielmehr ein Berliner Komponist, über den und nach dessen beliebten Melodien die Bevölkerung sogar Gassenhauer sang. Vor mehr als 80 Jahren hat Max Steuer¹⁵ schon festgestellt:

"Aber, während über das Konkurrenten-Paar Lanner-Strauss bereits eine ganz stattliche Literatur vorhanden ist, sind die durchaus nicht ungewichtigen *dii minorum gentium*, die sich um die beiden Koryphäen gruppieren, seither nahezu völlig leer ausgegangen, was eben mit darauf zurückzuführen ist, dass alles Licht auf diese beiden Führer gefallen ist und das Material über diese 'Männer im Schatten' spärlich und an verschiedenen Orten zerstreut vorlag."

In erster Linie nennt Steuer Joseph Labitzky (1802-1881) und Joseph Gunzl, "der wohl nur deshalb nicht in die erste Reihe gekommen ist, weil diese von Lanner und Strauß bereits besetzt war".¹⁶

Die Quellenlage und -auswahl

Gungls Aufenthalt in der preußischen Residenz Berlin, der einschließlich auch längerer Gastspielreisen fast acht Jahre währte, 1843-1851, kann als der entscheidendste und erfolgreichste Abschnitt seiner Musikerlaufbahn gelten. Für diese Zeitspanne kann man auf musikgeschichtlich relevantem und überschaubarem Raum die wichtigsten Quellen zu Gungls dortigem Wirken aufarbeiten und auswerten. Berlin wurde in jener Zeit mehr und mehr zur eigentlichen 'Musik-' und 'Amüsierstadt' - Entwicklungen, für die Gungls Tätigkeit nicht nur exemplarisch steht, sondern an denen er auch maßgeblichen Anteil hatte, war er doch derjenige, der ab 1843 "die Szene weitgehend beherrschte", wie Christoph Helmut Mahling¹⁷ es in seiner grundlegenden Studie über das damalige Berliner Musikleben formuliert. Von musikwissenschaftlichem Interesse sind diesbezüglich besonders die Wechselwirkungen innerhalb des 'Musikbetriebes', etwa diejenigen zwischen Komponist und Verleger, Konzertwesen und Gastronomie oder Programmgestaltung und Publikum. Je mehr nämlich die Musik und ihre Verbreitung durch kommerzielle Faktoren bestimmt wurde, desto aufschlußreicher und wichtiger erweist sich für uns ihr wirtschafts-, sozial- und rezeptionsgeschichtlicher Hintergrund.

Eine grundlegende Quelle dazu ist die (lokale) Tagespresse jener Zeit. Die "Königl. privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen", die sogenannte Vossische Zeitung ("Tante Voss" im Berliner Volksmund), bietet sich diesbezüglich an wegen ihrer stark frequentierten und augenfälligen Anzeigenteile ("Oeffentliche Vergnügungen", zuweilen auch "Danksagung" für Benefizkonzerte). Als ergiebige Quellen zum Berliner Musikleben und speziell zur dortigen Wirkungsgeschichte Gungls sind daneben auch die redaktionellen Rubriken sehr aufschlußreich; sie lauten: "Musik" (sämtliche öffentliche Bereiche daraus), "Concert" (Veranstaltungshinweise und -rezensionen) sowie "Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten" (Verschiedenes).¹⁸

Ebenfalls naheliegend ist die Auswertung entsprechender Jahrgänge der ab 1847 erschienenen "Neuen Berliner Musikzeitung". Deren Themenstrukturierung (Agenda Setting) und Wertungen sind immer mit der Tatsache in Beziehung zu setzen,

daß diese Fachzeitschrift von Bote & Bock herausgegeben wurde, und zwar zunächst als deutlicher Werbeträger¹⁹ für den Verlag und seine Produkte. Ungeachtet dessen läßt sich in bezug auf Joseph Gunzl auch und besonders dabei ein detaillierter, 'objektiver' Informationsgehalt herausfiltern. Grundsätzlich muß man davon ausgehen, daß sich die Herausgeber unter dem Einfluß Gustav Bocks (1813-1863) um ein breites Spektrum und eine sachliche Kritik bemühten:

"Da Gustav Bock die eigenen Verlagsprodukte bei schlechten Rezensionen nicht ausnahm, gewann die 'Neue Berliner Musikzeitung' in hohem Maße den Ruf der Objektivität und Vertrauenswürdigkeit. [...] Der Themenkreis [...] war - natürlich immer innerhalb musikalischer Belange - unbeschränkt."²⁰

Wie auch diese Zeitschrift (jeweils mittwochs) erschienen beispielsweise die Leipziger Blätter "Signale für die musikalische Welt" und die "Allgemeine musikalische Zeitung"²¹ einmal wöchentlich. Mehr als zunächst in der "Neuen Berliner Musikzeitung" wurde in diesen beiden Periodika überregional berichtet. Sie erweisen sich ebenso als Quelle geeignet, um Gunzls weitreichende Popularität herauszustellen und um zusätzliche Kenntnisse über seine Gastspielreisen zu gewinnen, die er von Berlin aus unternahm. In diesen Fachzeitschriften fanden nur einzelne, herausragende Unterhaltungsmusiker wie Strauß, Gunzl, Labitzky oder Bilde häufige Erwähnung, wobei man zumeist über ihre Konzert- bzw. Gastspieltätigkeit und die Titel ihrer neu erschienenen Tanzkompositionen unterrichtet wurde. Besprechungen solcher Neuerscheinungen finden sich nur ausnahmsweise.

Von den 'Privatorchestern' genossen darin lediglich diejenigen mit außergewöhnlich guten Leistungen größere Beachtung, wohingegen die institutionalisierten Musikdarbietungen (städtische oder königliche Orchester, Oper etc.) als Gegenstand öffentlichen Interesses gewissermaßen unter ständiger Observation standen und die Ausübenden sowie Komponisten umso häufiger auch negative Kritiken, ja regelrechte Verrisse über sich ergehen lassen mußten. Die Berichterstattung über Gunzls Wirken in den oben genannten Periodika verdichtete sich zeitlich besonders gegen Ende der 1840-er Jahre immer mehr. Es läßt sich auch dadurch auf die ständig wachsende Popularität Gunzls im deutschsprachigen Raum ab 1843 schließen, wobei die Themenstrukturierung in den Zeitungen wechselseitig zwar in erster Linie Folge, aber z. T. auch Ursache einer solchen Entwicklung gewesen sein dürfte.

Zur Verfügung stehen als weitere Quellen 151 autographe Briefe, größtenteils von Joseph Gunzl an Gustav und später Hugo

Bock gerichtet.²² Einige stammen auch von Johann Gungl (1819-1883), dem Neffen Josephs, einem Musiker gleichen Genres. Lediglich elf Schreiben, nämlich die aus dem Zeitraum von 1842 bis 1856, erscheinen in unserem Zusammenhang relevant. Während Joseph Gungl in Berlin verweilte, konnte er die Angelegenheiten mit seinem Verleger offenbar persönlich bzw. mündlich regeln, denn die erhaltenen, wenigen Briefe aus den betreffenden Jahren 1843-1851 wurden an andere Empfänger adressiert. Vermutlich hat der Musiker allerdings in dieser Zeit jeweils von Gastspielorten aus, zumindest bei längerer Abwesenheit, heute anscheinend verschollene Briefe an den Verlag gesandt. Dies ist der Tatsache zu entnehmen, daß Gustav Bock ein an ihn gerichtetes Schreiben Gungls vom vierten Februar 1849 aus New York in der "Neuen Berliner Musikzeitung" (1849, S. 70f.) abdrucken ließ, das als Autograph jedoch nicht vorliegt.

Anhaltspunkte zur Datierung der Kompositionen Gungls erhält man mit ihrer jeweils erstmaligen Erwähnung in den oben genannten Quellen. Die Entstehung kann also häufig mit nur einem Fixpunkt zeitlich abgegrenzt werden, es sei denn, man erwähnte ausdrücklich neu geschriebene oder erstmalig aufgeführte Stücke. Aufschlußreich sind natürlich, neben den wenigen Briefen aus dem betreffenden Zeitraum und den bisher genannten Rubriken in den Periodika, die Ankündigungen der Neuerscheinungen. Allgemein wurden sie auch von redaktioneller Seite vorgenommen (z. B. "Neuigkeiten" in "Signale ..."), häufiger aber inserierten die Musikverleger bzw. Musikalienhändler selbst ihre gerade erschienenen oder alsbald erscheinenden Produkte. ("Ankündigungen" in "Signale ...", "Nova-Sendungen" in "Musikalisch-litterarischer Anzeiger" der "Neuen Berliner Musikzeitung", "Literarische und Kunst-Anzeigen" in der Vossischen Zeitung) In der Werke-Liste (Anhang S. 1-3) finden sich da, wo es überhaupt möglich war, meistens darauf basierende, also relativ ungenaue Datierungen (z. B. "vor 8.11.1843"). Berücksichtigen muß man immer die oft unterschiedliche, mal größere, mal kleinere Zeitspanne zwischen Entstehung, Drucklegung, Erscheinen und Inserieren der neu herausgegebenen Komposition. Die vereinzelt genaueren Hinweise zur Entstehungszeit sind entsprechend spezifiziert (z. B. "kurz vor ..." oder "um ..."). Ungeklärt bleibt bislang die Zuverlässigkeit einiger der ohnehin spärlichen diesbzüglichen Angaben im musikgeschichtlichen Schrifttum, weil durch sie die - bis auf wenige Ausnahmen - anzunehmende grundsätzlich chronologische Stringenz der Opuszählung in Frage gestellt werden müßte und weil manchmal auch dort keinerlei Quellen

angegeben sind, die zur Klärung beitragen könnten. Unter Berücksichtigung ihres Erscheinungsdatums kann bisweilen die zeitgenössische Sekundärliteratur ihrerseits als Quelle zur Datierung dienen.

Gerade bei der Vielzahl solcher kürzeren Tanzkompositionen muß man grundsätzlich von einer Opuszählung ausgehen, die sowohl der chronologischen Reihenfolge der Entstehung als auch Drucklegung in etwa entspricht, wie es entsprechend aus den Anzeigen der meisten Neuerscheinungen hervorgeht. Demgemäß haben einige Angaben, die geringfügig von dieser Ordnung abweichen, in Ermangelung jeweils genauerer (früherer) Hinweise als vorläufig zu gelten. Man sollte davon ausgehen, daß ebenso die Kompositionen, über die keine Hinweise vorliegen, in das sozusagen zeitliche Gerüst der gesicherten Datierungen einzuordnen sind, wenn auch die Reihenfolge der Entstehung einzelner Werke stark von derjenigen ihrer Drucklegung abweichen konnte. (Vgl. etwa op. 69.) Aus den Verlagsnummern im Hauptkatalog Bote & Bocks von 1913 und den Druckplattennummern in den Ausgaben, die jeweils identisch sind, kann man zusätzlich auf eine chronologisch durchgängige Opuszählung bei der Veröffentlichung schließen.

Einer charakteristischen Eigenart innerhalb dieses Genres entsprechend wies Joseph Gunzl wie *die* meisten anderen Tanzkomponisten seiner Zeit mit den Titeln seiner Piecen häufig, geradezu autobiographisch, auf berufliche und persönliche Begebenheiten oder Eindrücke hin, die unmittelbar vorhergingen oder bevorstanden, so etwa auch auf den Entstehungsort oder -anlaß einer Komposition. (Vgl. für die Zeit seines Aufenthaltes in Berlin z. B. op. 39, 45 oder 77). Damit hat uns der Komponist selbst freilich ungewöhnliche, doch authentische Datierungshilfen oder -bestätigungen an die Hand gegeben, weiß man sie nur in den richtigen biographischen Zusammenhang zu bringen und zu bewerten. Die anhand eines solchen Titels gebildete Meinung des Militärmusikforschers Eugen Brixel²⁹, daß z. B. die Entstehung des Marsches "Steirers Heimweh", op. 38, in die Grazer Zeit falle, also vor April 1843, zeugt von einer diesbezüglichen Fehlinterpretation, die übrigens gerade durch den Hinweis "Heimweh" (nach der Steiermark nämlich!) nicht hätte entstehen müssen. Op. 38 schrieb Gunzl ganz offenbar nach dieser Zeit (vgl. op. 27 oder 30), vermutlich erst 1844 in Berlin (vgl. op. 35).

Kapitel 1

Unterhaltungsmusik und Bürgertum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Grenzt sich der größte Teil der produzierten Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts als sogenannte Subkultur der Massen krass von der 'offiziellen' Musik ab, so sind die Ursachen hierfür bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu suchen. Unter verschiedenen, auch ideologisch bedingten Prämissen ist darauf des öfteren hingewiesen worden. Beispielsweise behauptet Georg Knepler:²⁴

"In das erste Drittel des 19. Jahrhunderts fällt jene entscheidende Wendung in der Geschichte der europäischen Musik, unter deren unheilvollen Folgen wir noch heute zu leiden haben: die Wendung, die zur vollständigen Trennung der Musik für die Massen von der Gebildeten-Musik führte."

Knepler sieht die Ursachen dieser "unheilvollen" Entwicklung darin, daß nach "reaktionären" Rückschritten (Wiener Kongress/Metternich) ein Volk, das von den Machtstrukturen der Gesellschaft unterdrückt worden sei, durch die "zerstreuende Wirkung der Unterhaltung" vom politischen Bewußtsein hätte abgelenkt werden sollen. Es hätte durch Unterhaltung die Möglichkeit gesucht, "'in eine bess're Welt entrückt zu werden'". Der klassenkämpferisch engagierte Autor resümiert:

"Die 'ernste' Musik verzichtete auf das größere Publikum, die 'leichte' auf die Größe des Inhalts [haben oder hätten sie sie jemals besessen?!], die 'ernste' Musik wurde immer schwieriger, die 'leichte' immer seichter. Von Schubert führte die Entwicklung einerseits zu Mahler und Schönberg, andererseits zu Lehar."

Die Gründe und Folgen der kommerziellen musikalischen Unterhaltung sind jedoch auch durchaus anders zu sehen. Ebenso kann man in der Emanzipation des Bürgers, also in seiner größeren Freiheit, aber auch in der schärferen Konkurrenz im bürgerlichen Alltag die Ursachen einer speziellen Unterhaltungskultur suchen. Rationalisierung der Arbeitsprozesse und Spezialisierung bei der Produktion, auch innerhalb der Musikerberufe, waren die Wirkungen eines zunehmend kapitalistischen, kommerziellen Denkens und Handelns.

"Die Tanzmusik, zuvor meist zum Nebenverdienst von den Stadtpfeifern gespielt, wurde zu Anfang des 19. Jh. zur Aufgabe eines spezialisierten Musikerberufs."²⁵

Ausschlaggebend hierfür war, daß jahrhundertealte Traditionen und die zu deren Fortführung notwendigen Gesetze aufgegeben wurden. Damit verloren die Zünfte ihre entscheidende

gesellschaftliche Rolle als regelnde und ordnende, aber auch als entwicklungshemmende Institutionen innerhalb des aufsteigenden Bürgertums. Laut Walter Salmen war diesbezüglich für Preußen besonders das Jahr 1806 von Bedeutung. Hierzu erläutert er:²⁶

"Bis dahin war die Zahl der Musiker und die Möglichkeiten ihres Auftretens zunftmäßig kontingentiert. Diese Kontingentierung nahm bis 1814 immer mehr ab. Nach Beendigung der Kriegswirren herrschte ein großer Mangel an Musikanten. Die Gewerbefreiheit [in Preußen 1810] führte dazu, daß es immer mehr Musiker gab, infolge der Zunahme von Angebot und Nachfrage seit der Industrialisierung. Vereine forderten zunehmend unterhaltende Musik, die Darbietung gemischter Programme an. Der Ehrgeiz ging schließlich so weit, daß auch kleinere Dörfer teure und repräsentativ wirkende Kapellen von möglichst weit herkommen ließen."

Wie ein Relikt erscheint etwa das von F. L. Schubert²⁷ referierte, noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts geltende Verbot,

"daß 'bei keinem Ball oder sonstigem Tanze Pauken sein durften, wenn nicht entweder ein Adelliger oder eine Person mit academischem Grade (der Universität) bei der Gesellschaft war. Es wurde damals oft ein armer Dachstuben-Magister [auch spöttisch Pauken-Doktor genannt] zu den Bällen der Geldaristokratie eingeladen, blos, damit die Pauken zur Tanzmusik besetzt werden konnten.'"

Die Kommerzialisierung der musikalischen Unterhaltung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestierte sich im Notenhandel und in öffentlichen Konzertveranstaltungen. Diese Entwicklung ging einher mit dem drastischen Bevölkerungswachstum, dem gleichzeitig steigenden Anteil der Stadt- gegenüber der Landpopulation und den gesellschaftlichen sowie technischen Erneuerungen. Erst das städtische Publikum konnte einen Markt für Unterhaltungsmusik entstehen lassen, denn nur in größeren Zentren, wo speziell bürgerliche Unterhaltungsbedürfnisse wuchsen, war es möglich und manchmal auch erforderlich, daß tägliche Darbietungen mit spezialisierten und professionell organisierten 'Privatorchestern' stattfanden. Solche Musik-Unternehmen ("Kapellen", "Musikbanden") entstanden und wirkten vor allem in den Gastronomiebetrieben der Städte, wo sie in direkter Konkurrenz zueinander - also unabhängig von Mäzenatentum oder Regentengunst - zuweilen hohe Leistungen erbrachten, die sich in dementsprechenden Besucherzahlen und Eintrittsgeldern pekuniär auswirkten.

Die alten, traditionellen Kulturzentren wie London, Paris und besonders Wien dienten international auch hinsichtlich der Unterhaltungsmusik und ihren Moden als Vorbild für die konsumierende Bevölkerung in den jüngeren oder erst noch entstehenden Großstädten. So ist vor allem der Walzer mit der

schillernden Varianz seiner Stil-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte nicht nur assoziativ mit dem Namen der österreichischen Donaumetropole verbunden geblieben, wie es durch die Begriffe "Walzerstadt" oder "Wiener Walzer" (bekundet erstmals 1811) bezeugt wird. Ein ursprünglich sittlich umstrittener Modetanz wurde in Verknüpfung mit dem Ambiente und dem Charme einer Musikstadt zum Sinnbild einer städtischen bzw. großstädtischen Vergnügungskultur, die mit ihm sogar zu einer regelrecht epidemieartigen 'Tanzwut' eskalierte. Der weltweit verbreitete Wiener Walzer gehört auch heute - nach wie vor - zu den sogenannten Standardtänzen.

Neben dem Bedarf an 'leichter Musik' seitens weiter Bevölkerungsteile waren in jener Zeit geeignete Räumlichkeiten bzw. Garten- oder Hofanlagen wichtige Voraussetzung dafür, daß mit selbstständigen oder vom jeweiligen Gastronom finanzierten Orchestern öffentliche Unterhaltungskonzerte sowie Tanzveranstaltungen durchgeführt werden konnten. Die Geschichte des Konzertwesens im 19. Jahrhundert überhaupt, ebenfalls z. T. die des Musiktheaters, hängt eng mit der Entwicklung der Gastronomie zusammen, also mit der kaufmännischen und auch künstlerischen Initiative der Gastronome. Offenbar kam Wien auch diesbezüglich eine Führungsrolle zu: Eröffnet wurden 1807²⁸ der nachmals berühmte Sperl, in dem mit ihren Orchestern Johann Strauß (Vater) und rund 40 Jahre nach der Fertigstellung auch Joseph Gungl²⁹ Konzerte gegeben haben. 1808 hatte die Eröffnung des Apollo-Saals stattgefunden, der 6000 (!) Tänzern Platz bot.³⁰ Am achten Januar 1845 wurde das später berühmte Odeon eingeweiht, in dessen unterirdischen Sälen der Unternehmer Fischer zwei Wochen später insgesamt 15.000 Besucher registrierte.³¹ In ganz Europa waren bis zur Mitte des Jahrhunderts sogenannte Vergnügungsetablissemments oder -gärten entstanden, wie etwa im Mai 1838 der Vauxhall-Pavillon bzw. das Vauxhall-Restaurant in Pawlowsk bei St. Petersburg, benannt nach dem beliebten Londoner Vergnügungspark,³² oder 1843 das berühmt-berüchtigte Tivoli in Kopenhagen.³³ Natürlich waren auch Schließungen solcher Betriebe in dieser harten Branche nicht selten, wie etwa 1846 diejenige eines Pariser Konzert-Lokales, das dem berühmten dortigen "Quadrillenkönig", Philippe Musard (1792-1859), als jahrelange Wirkensstätte gedient hatte. (Vgl. einen Bericht im Anhang S. 4)

In Berlin, so teilt Alwill Raeder³⁴ mit, errichtete der

gebürtige Schlesier Josef Kroll (1799-1848)³⁵ einen regelrechten Tanz- bzw. Konzertpalast, der 5000 Besucher faßte und zunächst alle damaligen Lokale - nicht nur Berliner - an Glanz und Ausstattung übertraf. Der Gastronom besaß zuvor in Breslau das Etablissement Kroll's Wintergarten, eine Zierde der schlesischen Hauptstadt. Nach Entwürfen Ludwig Persius' und des Schinkel-Schülers Karl Ferdinand Langhans (1781-1869), Neubauer des 1843 abgebrannten Berliner Opernhauses, begann Eduard Knoblauch im April 1843 mit der Bauausführung; die Eröffnung fand am 15. Februar 1844 statt.³⁶

"Josef Kroll dachte größer und weiter, als es eigentlich die Berliner Verhältnisse gestatteten. Berlin war noch nicht Paris und nicht London, aber in dem, was der treffliche Kroll plante, sollten alle Hauptstädte des europäischen Kontinents überstrahlt werden."³⁷

Die Etablissements Odeum, Eldorado, Tivoli, der Hennig'sche Wintergarten in der Chausseestraße, Kempes (Kemper-!) Hof, Hofjäger u. a. wären bislang "so etwa die Ideale der bürgerlichen Erholungen Berlins" gewesen.³⁸ Krolls neues Lokal wurde nun als sensationell angesehen. (Vgl. die Abbildungen im Anhang S. 5) Auch einige Jahre nach der Eröffnung schwärmt Friedrich Saß³⁹ geradezu:

"Keine Stadt in Deutschland hat ein ähnliches Lokal aufzuweisen, wie Berlin in dem Kroll'schen Etablissement, und Berlin ist eine große Stadt. [...] Die ganze Einrichtung ist majestätisch, die Pracht des großen Saales mit den Logen, die ihn umgeben, und seinen beiden Seitensälen, übertrifft beinahe alle Beschreibung. Unsere Zeit beschränkt die Pracht nicht mehr auf die Einsamkeit fürstlicher Paläste. In ihrem demokratischen Charakter nimmt sie dieselbe auch für die große Menge in Anspruch. Die großen Säle des Kroll'schen Etablissements im Glanze der tausend Gasflammen, durchrauscht von den starken fröhlichen Tonwellen eines großen Orchesters, [...], gewähren allerdings einen überraschenden Eindruck, [...]."

(Vgl. die Darstellung eines dortigen Maskenballes aus dem 'Vormärz', Anhang S. 6)

Laut einer königlichen "Cabinetsordre"⁴⁰ vom 19. August 1842 an den Minister von Ladenberg wurde dem offenbar tüchtigen und einfallreichen Kroll vom preußischen Staat ein Grundstück an der Westseite des Berliner Exerzierplatzes⁴¹ "überlassen", unter der Bedingung, daß der Gastronom "zu der beabsichtigten Anlegung eines Wintergartens für das gebildete Publikum in Berlin die Summe von 30.000 Thaler produzieren" könne und die errichteten "Gebäude und Anlagen zu den angegebenen Zwecken benutzt" würden. Dem Fiskus blieb dabei das "unbeschränkte Eigenthums- und Dispositionsrecht über das zu überweisende Terrain". König Friedrich Wilhelm IV. selbst bot Kroll schmeichelhafterweise an,

nachdem er dessen Breslauer Räumlichkeiten bei einer Huldigungsfeier 1841 gesehen hatte, ein solches "längst vermißtes umfassendes Heim für gesellschaftliche Vergnügungen und künstlerischer Genüsse mannigfaltigster Art" in Berlin entstehen zu lassen, damit "in zwanglos=freundlichem Beegnen der König bei seinem Volke und das Volk bei seinem König war". Dieses Vorhaben ging bereits auf Friedrich Wilhelm III. zurück, wurde aber erst durch seinen Sohn ausgeführt.⁴² War dieser Gastronomiebetrieb auch ein selbstständiges, privates Unternehmen, so wirkte sich gleichwohl die Zustimmung und Unterstützung von allerhöchster Stelle einerseits fördernd aus, wofür man andererseits eine gewisse Kontrolle seitens der Obrigkeit in Kauf nehmen mußte.

Joseph Gunzl, der während seiner Zeit in Berlin, 1843 bis 1851, große Popularität erlangte, sollte niemals Konzerte in diesem weitbekannten 'Unterhaltungseldorado' geben, dessen eigene Geschichte diejenige des Berliner Musiklebens in mancher Hinsicht widerspiegelt. Die Veranstaltungen bei 'Kroll' bedeuteten eine ständige Konkurrenz für den gebürtigen Ungarn. Nach einem verheerenden Brand am ersten Februar 1851 wurde das elegante Lokal bereits am achten Juni wiedereröffnet. Inzwischen stand es unter der Leitung einer der Töchter des früh verstorbenen Josef Kroll, einem "verständigen Mädchen", wie der einflußreiche Rezensent Ludwig Rellstab⁴³ (1799-1860) versichert. Ab den 1850-er Jahren stellte man dort den Konzert- und Tanzveranstaltungen zunehmend auch Bühnenaufführungen an die Seite, von derb-komischen Volksstücken bis hin zu Opern (von Albert Lortzings "Waffenschmied" etwa fand dort die Berliner Erstaufführung statt). Durch Hermann Salingré⁴⁴ wurde um 1860 "das in ganz Europa berühmte Vergnügungslokal"⁴⁵ selbst zum Gegenstand des volkstümlichen Theaters mit einem Bettelgeiger als Hauptrolle. (Vgl. das Titelblatt und eine weitere Abb. aus dieser Zeit im Anhang S. 7.) Später war der Gastronomiebetrieb unter dem Namen "Kroll-Oper" bekannt. Der Schriftsteller und Journalist Max Ring⁴⁶ erläutert:

"Eine ganz besondere Anziehungskraft übt das 'Kroll'sche Etablissement' im Thiergarten [aus], wo man im Sommer für 1 Mark zugleich eine gute Oper oder einen berühmten Virtuosen, ein Concert im Freien und des Abends die feenhafte Beleuchtung des Gartens, so wie das Schauspiel einer bunten, interessanten Gesellschaft genießen kann."

Berlin wurde erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

zur eigentlichen 'Musikstadt'⁴⁷ - eine Entwicklung, die mehr durch kommerziell-private als durch institutionalisiert-öffentliche Aufführungen bewirkt wurde.⁴⁸ Aber schon seit ca. 1800 wuchs dort die Anzahl musikalischer Veranstaltungen ständig; lediglich zu Beginn des Jahrhunderts gab es z. B. noch fast konzertfreie Winterhalbjahre.⁴⁹ Das war nicht zuletzt durch die politische Lage bedingt (franz.-preuß. Krieg, Einmarsch Napoleons in Berlin 1806). "Für Anwachsen und Ausdehnung des Musikbetriebes" sieht Mahling⁵⁰ vornehmlich zwei Faktoren als Ursache an:

"[...] erstens die ständig wachsende Emanzipation des Bürgertums und zweitens der rapide Anstieg der Einwohnerzahlen Berlins. Obwohl die Angaben über die Einwohnerzahlen in der Literatur nicht immer genau übereinstimmen, läßt sich doch sagen, daß die Bevölkerung etwa von 172.000 (davon rund 33.300 Militär) Personen um 1800 auf rund 420.000 (davon rund 18.000 Militär) Personen um 1850 zunahm. Dabei darf der hohe [aber schrumpfend] Anteil des Militärs nicht übersehen werden. Zugleich mit dem Anwachsen der Bevölkerung stieg auch der Bedarf an Musik, die nicht nur in Form des musikalischen Kunstwerks Gegenstand ästhetisch-reflektierender Rezeption war, sondern zugleich auch der 'Unterhaltung' diente. Und auf 'musikalische Unterhaltung' wollte und konnte keine Schicht der Bevölkerung verzichten: weder der Adel noch das gehobene, meist wohlhabende Finanzbürgertum, noch das mittlere und Kleinbürgertum, noch die Angehörigen des Dienstleistungsgewerbes oder die Arbeiterschaft. Diesem Bedürfnis wurde im Laufe der Jahre immer mehr Rechnung getragen, wobei nicht zuletzt Veranstaltungsort und Höhe des Eintrittsgeldes zugleich auch bestimmend waren für die jeweilige Struktur des Publikums. Dies galt nicht in gleicher Weise für Form und Inhalt der Konzertprogramme, die sich zum Teil nur geringfügig voneinander unterschieden."

In der jungen Großstadt fanden regelrechte Unterhaltungskonzerte mit fast ausschließlichen Darbietungen von (neuesten) Tanzkompositionen offenbar erst in den 1840-er Jahren statt. Mahling weist zwar auf sogenannte "Unterhaltungen" in Lokalen ab ca. 1820 hin,⁵¹ im Sommer wohl besonders häufig auch in Form von Garten- oder Promenadenkonzerten veranstaltet, aber deren Programme bestanden größtenteils aus Ouvertüren - auch Chören - beliebter Opern und etwa einzelnen Instrumentalstücken, wie man es den Quellen entnehmen kann, die bei Mahling zitiert sind. Es handelte sich offensichtlich noch um sogenannte Mischprogramme. Eine wichtige Rolle spielten dort die Konzerte der Militärkapellen, also gewissermaßen institutionalisierte Musik, denkt man an Militärkapellmeister wie August Heinrich Neidhart (oder Neithardt, 1793-1861) und Wilhelm Friedrich Wieprecht (1802-1872), der Reformator der preußischen Militärmusik und Leiter der populären, bereits von Neidhart eingeführten, sogenannten Monstre-Konzerte mit ihren massenhaften Besetzungen und meist entsprechenden Zuhörerzahlen. Auch bei diesen