

Simon Kotter

Die k. (u.) k. Militärmusik

Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?



Augsburger historische Studien Band 4

Editorial

In der Reihe **Augsburger historische Studien** werden herausragende Abschlussarbeiten der historischen Lehrstühle an der Universität Augsburg veröffentlicht.

Die zeitliche Spanne der Publikationen reicht von der Alten über die Mittelalterliche und die Geschichte der Frühen Neuzeit bis zur Neueren und Neuesten Geschichte. Lokal- und regionalgeschichtliche Untersuchungen zur Bayerischen und Schwäbischen Landesgeschichte sind ebenso vertreten wie Arbeiten mit nationalen und transnationalen Leitfragen. Die Reihe führt kulturhistorische, politikgeschichtliche und sozialhistorische Ansätze zusammen und ist offen für unterschiedliche methodische Zugänge wie Oral History, Visual History, Mikrohistorie oder Diskursanalyse.

Die Reihe **Augsburger historische Studien** versteht sich als lebendiges Forum, das es dem hoch qualifizierten wissenschaftlichen Nachwuchs ermöglicht, seine Forschungen der Öffentlichkeit vorzustellen.

Simon Kotter

Die k. (u.) k. Militärmusik

Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?

Bibliographische Informationen

Kotter, Simon: Die k. (u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft? [online]. – Augsburg, Univ., 2015.

ISBN 978-3-945544-03-7
Augsburg 2015

Diese Arbeit wurde als Masterarbeit im Studiengang Historische Wissenschaften an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg eingereicht. Die Betreuung der Arbeit erfolgte durch Prof. Dr. Günther Kronenbitter (Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte) und PD Dr. Edith Raim (Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte)

Titelbild: Karikatur von Fritz Schönpflug, abgedruckt in: *Die Muskete. Humoristische Wochenschrift*, 9. Februar 1911, Nr. 280. (Österreichische Nationalbibliothek / ANNO: Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften)

Inhalt

Einleitung	7
Definition: Die allgemeinen Funktionen der Militärmusik	14
Teil I. Von der militärischen Notwendigkeit zum kulturellen Aushängeschild – Die historische Entwicklung der k. (u.) k. Militärmusik im Überblick	17
1. Die Ursprünge der Militärmusik	17
2. „Türkische Musik“	25
3. Von Hautboisten-Banden zu Militärkapellen	31
4. Schritte zur Vereinheitlichung	36
5. Die etablierte k. (u.) k. Militärmusik	41
Teil II. Militärmusik in der Praxis	46
1. Musik im Krieg	46
2. Musik zu Repräsentationszwecken	55
3. Musik als Unterhaltungsmedium	66

Teil III. Verbindende Aspekte zwischen Militärmusik und Bevölkerung	76
1. Die Finanzierung – Erzwungene Hinwendung zum Bürgertum?	76
2. Der Kapellmeister – Zivillist in Uniform	83
3. Das Repertoire – Primat der Marschmusik?	93
Teil IV. Das Militärmusikwesen in der zeitgenössischen Diskussion	99
1. Ökonomische Dimension	100
2. Ästhetische Dimension	110
3. Sozio-kulturelle Dimension	115
Teil V. Militärmusik im Vielvölkerstaat	121
1. Regimentskapellen im Nationalitätenkonflikt	122
2. Militärmusik als Provokation?	133
Teil VI. Resümee	143
Quellen- und Literaturverzeichnis	148

Einleitung

Wien um 1900: Die Musiker des k. u. k. Infanterieregiments Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 verbringen vergnügte Stunden im Prater. Da trifft den jungen Korporal Willy Jurek ein Geistesblitz, eine Melodie schießt ihm durch den Kopf. Geradewegs eilt er zu einem Flügel, um seine noch vagen musikalischen Ideen zu ordnen und zu einem Tonstück zu formen. Angehimmelt von der naiv-reizenden Stanzi Hübner und umringt von den restlichen Militärmusikern ist dies die Geburtsstunde des berühmten Deutschmeister-Regimentsmarsches. Weil die Deutschmeister hervorragende Musiker sind, gelingt die neue Komposition auf Anhieb und weil Jurek gleich noch einen Text dazu liefert, wird voller Lebensfreude gesungen:

„Voller Freud, voller Schneid, steh'n wir da vom Regiment
und ein jeder, der uns kennt,
kennt auch unser Temperament,
wir san wir, Kavalier, wo's was gut's zum Trinken gibt -
und Tag und Nacht verliebt.

Ein bisserl G'mütlichkeit, ein bisserl Lebensfreud,
kann es denn auf der Welt was Schönres geb'n,
ja in Wien, da lässt sich's leben.
Wenn ein Soldat auch noch ein Mädel hat,
ist er im Himmel drin – seg'ns, das ist Wien - Hallo!

Und dann am Sonntagnachmittag geschniegelt und lackiert,
und jeder hat an Urlaubsschein für'n Fall, das was passiert,
im Arm was liab's Fesch's wie wir, ein Mädel jung und schön.
So können's uns von Numm'ro Vier beim Heurig'n draussen seh'n!

Refrain:

Mir san vom k. u. k. Infantrieregiment Hoch- und Deutschmeister Numero 4.“¹

Es ist ein idyllisches Bild der k. (u.) k. Militärmusik, das uns der Regisseur Ernst Marischka in seinem Film *Die Deutschmeister* aus dem Jahre 1955 präsentiert, eine nostalgische Erinnerung an die gute alte Habsburger Zeit, als noch eine ungebrochene und unkritische Begeisterung für die bunten Auftritte der Armee vorherrschte. Der Soldat war in erster Linie fesch, der Kaiser ein gütiger Landesvater und die Militärmusik spielte zur Freude und Unterhaltung der Bürger auf. Gerade in den trostlosen Nachkriegsjahren² sehnten sich die Menschen nach jener

¹ http://regimentskapelle.at/Neue_HP_KuK/Dokumente/Kaiserfeuilleton/Kaiserfeuilleton_

² Schon in der Zwischenkriegszeit begann in der Österreichischen Republik die Verklärung der k. (u.) k. Zeit. *Die Deutschmeister* aus dem Jahre 1955 war im Grunde nur eine Neu-

scheinbar so glanzvollen Epoche und die Filmindustrie lieferte vor allem in der *Sissi*-Trilogie, ebenfalls von Ernst Marischka, aber eben auch in Filmen wie *Die Deutschmeister* die passende Vergangenheit, an die sich die Menschen so gern erinnern wollten.

Dieses im Kino propagierte Geschichtsbild vom goldenen und vor allem friedlichen Zeitalter etablierte sich in den Köpfen der Menschen und prägt die allgemeine Vorstellung von der k. (u.) k. Militärmusik bis heute. Wein, Weib und Gesang, dazu Männer in feschen Uniformen, allzu großer militärischer Ernst oder gar direkte Verweise auf die Schrecken des Krieges hätten diesen verklärenden Rückblick nur gestört. Das sah wohl auch Marischka so und ließ vorsorglich den originalen Lied-Text ersetzen. Denn dort kommen ganz andere Themen zur Sprache:

„Mir san vom vierten Regiment, gebor'n san mir in Wean!
Wir hab'n unser liab's Vaterland und unsern Kaiser gern!
Und fangens wo mit Österreich zum Kriegführ'n amal an,
So haut a jeder von uns drein, so viel er dreinhaun kann.
Die Schlacht, zum Beispiel bei Kolin, wie's jeder wissen thuat,
Beweist doch gleich, was all's im Stand is's Weanabluat.
Und so wie's die vor uns hab'n g'macht, so kämpfen wir auch heut'
Und geb'n 'n letzten Tropfen Bluat für's Vaterland voll Freud!

Refrain:

Mir san vom k. u. k. Infanterieregiment Hoch- und Deutschmeister Numero 4.“³

Krieg, Blut und Tod fürs Vaterland! Plötzlich findet man sich wieder in der militaristischen Semantik des 19. Jahrhunderts, auch wenn der gemütliche Wiener Dialekt ein wenig abmildernd wirkt. Plötzlich wird man wieder der Tatsache gewahr, dass Militärmusik doch in erster Linie ein Teil der Armee war und als solches eng mit ihr verknüpft. Betrieb also Marischka Geschichtsfälschung?

Was den Regisseur in gewisser Weise entlastet, ist die Musik selbst. Die fröhliche Melodie dieses „Schunkel-Marsches“, die weitaus eher einer Kirmes-Bierzelt-Sphäre entstammt als der eines Kasernenhofes,⁴ korreliert schwerlich mit dem martialischen Text und der Funktion als Militärmarsch. Wurde hier doch dem Geschmack der unterhaltungssüchtigen Zivilbevölkerung nachgegeben? Behält der Film am Ende sogar Recht, was die geselligen und bürgernahen Militärmusiker anbelangt?

verfilmung Marischkas von Géza von Bolvárys Operetten-Film *Frühjahrsparade* aus dem Jahre 1934, zu dem Marischka seinerzeit das Drehbuch beigesteuert hatte.

³ <http://musicanet.org/robokopp/Lieder/mirsanvo.html>, zuletzt aufgerufen am 1. August 2013.

⁴ Susanne Witt-Stahl, „... But his soul goes marching on“. Musik zur Ästhetisierung des Krieges, Karben 1999, S. 33.

Aber gerade diesem Deutschmeister-Regimentsmarsch, bis heute der Inbegriff des altösterreichischen Militärmarsches, war zu seiner Zeit kaum Erfolg beschieden. Zwar wurde er Anfang 1893 von Wilhelm August Jurek komponiert, aber unter dem damaligen Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister Carl Michael Ziehrer kam er in den zahlreichen Konzerten kein einziges Mal zur Aufführung. Seine heutige Popularität erlangte der Marsch erst in der Zwischenkriegszeit durch den Deutschmeisterbund, in dem Jurek stark engagiert war.⁵ Also doch Geschichtsfälschung? Die geselligen und bürgernahen Militärmusiker ein Produkt der Phantasie?

Der Fall scheint symptomatisch für das Bild der gesamten k. (u.) k. Militärmusik, eine Melange aus anekdotischer Überlieferung, nachträglicher Verklärung, reiner Fiktion und musikalischen Tatsachen. Fest verankert ist die Militärmusik in unserem Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts und tatsächlich war sie fester Bestandteil der damaligen Populärkultur. Dennoch herrscht heute darüber oftmals große Unklarheit, das allgemeine Wissen gerade über die alt-österreichische Militärmusik basiert eher auf nostalgischen Erinnerungen denn auf historischen Fakten.

An dieser Stelle soll die folgende Studie ansetzen. Grundanliegen ist eine wissenschaftliche Überprüfung scheinbarer Tatsachen, um diese, wenn nötig, zu revidieren. Ausgangsbasis bildet ein kurzer historischer Abriss über die allgemeine Entwicklung der Militärmusik und der österreichischen im Besonderen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts. Diese grobe Zeitspanne ist bewusst gewählt, denn das Militärmusikwesen entwickelte sich keineswegs einheitlich und lässt sich auch nicht an einzelnen Jahreszahlen festmachen. Vor allem aber verläuft die Entwicklung relativ unabhängig von äußeren politischen Einflüssen und Ereignissen. Der österreichisch-ungarische Ausgleich im Jahre 1867 beispielsweise hatte keinerlei Auswirkungen, ein Unterschied zwischen k. k. bzw. k. u. k. Militärmusik existiert faktisch nicht. Wenn deshalb in meinen Ausführungen von der österreichischen Militärmusik die Rede ist, so ist diese Bezeichnung aus den Quellen und der Literatur übernommen, gemeint aber ist selbstverständlich die österreichisch-ungarische.

Aufbauend auf dem historischen Abriss wird auf die praktische Verwendung der Regimentskapellen eingegangen. Ein wichtiger Aspekt, den es zu untersuchen gilt, ist die Funktion der Musik für Armee und Staat. Das Hauptinteresse aber liegt auf der scheinbar so engen Beziehung

⁵ Friedrich Anzenberger, Das Repertoire der „Hoch- und Deutschmeister“ unter Carl Michael Ziehrer von 1885 bis 1893, in: Armin Suppan (Hg.), Kongressbericht Banská Bystrica 1998 (Alta musica; Bd. 22), Tutzing 2000, S. 42.

zwischen den Regimentskapellen und der Zivilbevölkerung, wie sie eben beispielhaft im Deutschmeister-Film propagiert wird. Anhand dreier besonders geeignet erscheinender Aspekte soll untersucht werden, inwieweit diese Bürgernähe tatsächlich existierte und wenn ja, was die Gründe dafür waren. Daraufhin wird den zeitgenössischen Kritikern Platz eingeräumt, denn völlig unumstritten war die Militärmusik auch im 19. Jahrhundert nicht. Den Vorwürfen soll dabei nachgegangen und ihr Wahrheitsgehalt überprüft werden, um möglicherweise auch auf diesem Weg ein etabliertes nostalgisches Geschichtsbild zu korrigieren. Abschließend gilt es zu klären, welche Auswirkungen die Multiethnizität der Habsburgermonarchie auf die Militärmusik hatte. Dadurch gewinnt die Frage nach der vermeintlichen Volksnähe des Militärs eine ganz neue Dimension. Hätte Ernst Marischkas Deutschmeister-Film auch in Prag oder Budapest spielen können? Wie agierten die Regimentskapellen vor dem Hintergrund der nationalen Frage im Vielvölkerreich bzw. wie konnten sie agieren? Wurden Militärmusiker als Soldaten wahrgenommen oder nicht? Waren sie potentielle Opfer nationalistischer Übergriffe, weil sie das Pech hatten, eine Uniform zu tragen? Oder waren sie eher Täter, Repräsentanten des Staates, die „Musik zum Zwecke politischer Herrschaft“⁶ instrumentalisierten?

Die wissenschaftliche Literatur liefert zu diesem Fragebündel kaum befriedigende Antworten. In der Nachkriegszeit lag die Militärmusikforschung quasi brach, was sicherlich auch mit der Rolle der Militärmusik in der NS-Zeit zusammenhing. Dass man im Dritten Reich der Militärmusik – auch als Forschungsgegenstand – eine allzu große Wertschätzung entgegengebracht hatte, dürfte nach 1945 sicherlich dazu beigetragen haben, dass junge Wissenschaftler die Militärmusik als Untersuchungsobjekt ablehnten. Ließ sich das Thema nicht vermeiden, griff man auf ältere Literatur wie Peter Panoffs bereits 1938 erschienenes Werk *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart* zurück,⁷ aus dem bis heute regelmäßig zitiert wird. Ansonsten überließ man das Feld dem Militär selbst⁸ oder jenen Historikern und Musikwissenschaftlern, die bereits unter den Nationalsozialisten zum Thema Militärmusik arbeiteten. Georg Kandler beispielsweise, der in der Nachkriegszeit unter anderem am Artikel zum Schlagwort *Militärmusik* in der renommierten

⁶ Jörg Echternkamp, Einführung, in: Sven Oliver Müller / Sarah Zalfen, (Hg.), *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*, Bielefeld 2012, S. 33.

⁷ Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938.

⁸ Bundesministerium für Landesverteidigung, Militärmusikwissenschaftliche Abteilung: *Die österreichische Militärmusik (Behelf)*, [Wien] o. J.; Bundesministerium für Landesverteidigung, Abteilung Bildung und Kultur: *Die Wiener Philharmoniker und die österreichische Militärmusik*, Wien 1967.

Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* mitwirkte,⁹ schrieb schon 1940 über den *Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musikerziehung*.¹⁰ Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema konnte unter solchen Voraussetzungen nicht stattfinden.

Aber auch jenseits der problematischen NS-Vergangenheit war die Militärmusik als Forschungsobjekt lange Zeit unpopulär. Wie Eugen Brixel wohl richtig vermutet, war das Thema den „Musikhistorikern vielfach wegen ihres vermeintlich minderen künstlerischen Anspruchs suspekt und dem Militärhistoriker strategisch zu unbedeutend.“¹¹ Es ist bezeichnend, wenn Walter Wagner in seinem Aufsatz *Die k. (u.) k. Armee – Gliederung und Aufgabenstellung* der Militärseelsorge, dem Sanitätswesen und dem Monturwesen jeweils eigene Kapitel zugesteht, auf die Militärmusik dagegen überhaupt nicht eingeht.¹² In der klassischen Militärgeschichte war für musizierende Soldaten offensichtlich kein Platz. Allein Andrea Friendsberger wirft in ihrer Dissertation¹³ einen historischen Blick auf das Phänomen Militärmusik und schafft damit ein absolutes Grundlagenwerk zum Thema. Von der Geschichtswissenschaft blieb ihre Arbeit aber weitestgehend unbeachtet. Mehr Aufmerksamkeit erregt die Militärmusik erst in den letzten Jahren im Zuge einer modernen Militärgeschichte. Durch einen verstärkt sozialgeschichtlichen Zugriff rücken Aspekte wie Soldatenalltag, militärische Repräsentation im öffentlichen Raum oder das Zusammenleben von Armee und Zivilbevölkerung verstärkt in den Fokus der Forschung. In diesem Zusammenhang kommt die Geschichtswissenschaft zwangsläufig mit den Regimentskapellen in Berührung. Explizite Arbeiten zur Rolle der Militärmusik lassen zwar weiterhin auf sich warten,¹⁴ aber in den jüngeren Arbeiten, beispielsweise zur Präsenz und Repräsentation der Ar-

⁹ Georg Kandler, s. v. Militärmusik. Allgemeine Begriffsbestimmung und Übersicht, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 9, Kassel [u.a.] 1961, Sp. 305f.

¹⁰ Georg Kandler, *Der Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musikerziehung*, in: Sonderdruck „Völkische Musikerziehung“, Heft 4, Braunschweig 1940.

¹¹ Eugen Brixel, *Es rauscht Musik, der Trommelwirbel hallet... Versuch einer Militärmusikgeschichte der Garnison Graz*, in: Wilhelm Steinböck (Hg.), *Graz als Garnison. Beiträge zur Militärgeschichte der steirischen Landeshauptstadt*, Graz/Wien 1982, S. 194.

¹² Walter Wagner, *Die k. (u.) k. Armee – Gliederung und Aufgabenstellung*, in: Adam Wandruszka / Peter Urbanitsch (Hg.), *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Bd. 5: *Die bewaffnete Macht*, Wien 1987, S. 142-633. Gleiches gilt auch für den Beitrag von Tibor Papp zur königlich ungarischen Landwehr (Honvéd) in dem selben Band.

¹³ Andrea Friendsberger, *Beiträge zur Kulturgeschichte der österreichischen Militärmusik von 1851-1918*, Wien 1986.

¹⁴ Als Ausnahme sei hier erwähnt: Robert Seidel, *Militärmusik in der Garnisonsstadt*, in: Georg Spitzlberger (Hg.), *Weitberühmt und vornehm... Landshut 1204-2004. Beiträge zu 800 Jahren Stadtgeschichte*, Landshut 2004, S. 358-368.

mee im urbanen Raum,¹⁵ wird das Thema immerhin mehr oder weniger ausführlich gestreift. Für die Habsburgermonarchie liegen derlei Forschungsergebnisse bedauerlicherweise bisher kaum vor, weil die österreichische Militärgeschichte im internationalen Vergleich noch immer hinterherhinkt. Über Jahre hinweg verweigerte sich die österreichische Militärgeschichtsschreibung „weitgehend sozialhistorischen Fragestellungen, die Sozial und Wirtschaftsgeschichte ihrerseits, von wenigen Ausnahmen abgesehen, der Erforschung des Militärs.“¹⁶ Dementsprechend kann im Moment erst auf eine ziemlich überschaubare, im Wachsen begriffene Forschungsliteratur zurückgegriffen werden.

Wichtige wissenschaftliche Impulse kamen und kommen dagegen aus der Blasmusikforschung, die ja ihren Ursprung in der Militärmusik hat, und seit kurzem auch aus der Militärmusikforschung selbst. Absolute Grundlagenwerke sind hier immer noch Emil Rameis akribische Studie zur österreichischen Militärmusik aus dem Jahr 1978¹⁷, vor allem aber Eugen Brixels populärwissenschaftlich konzipiertes, aber fundiert recherchiertes Buch aus dem Jahre 1982.¹⁸ In jüngerer Zeit sind in erster Linie die regelmäßigen Publikationen von Elisabeth Anzenberger-Ramminger und Friedrich Anzenberger zu nennen, die sich durch aufwendige Archivrecherchen und intensives Quellenstudium auszeichnen und wertvolle Beiträge zur Erforschung der k. (u.) k. Militärmusik leis-

¹⁵ Thomas Bruder, Nürnberg als bayerische Garnison von 1806 bis 1914. Städtebauliche, wirtschaftliche und soziale Einflüsse, Nürnberg 1992; Christian Lankes, München als Garnison im 19. Jahrhundert. Die Haupt- und Residenzstadt als Standort der Bayerischen Armee von Kurfürst Max IV. Joseph bis zur Jahrhundertwende, Berlin [u.a.] 1993; Wolfgang Schmidt, Eine Stadt und ihr Militär. Regensburg als bayerische Garnisonsstadt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Regensburg 1993; Ingrid Mayershofer, Bevölkerung und Militär in Bamberg 1860-1923. Eine bayerische Stadt und der preußisch-deutsche Militarismus, Paderborn 2010.

¹⁶ Peter Melichar / Alexander Mejstrik, Die bewaffnete Macht, in: Ulrike Harmat (Hg.), Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Bd. 9,1 Teil 2: Von der Stände- zur Klassengesellschaft, Wien 2010, S. 1267. Oswald Überegger schlägt im Bezug auf die österreichische Weltkriegsforschung in die selbe Kerbe. Er spricht von einem für Österreich charakteristischen „inhaltlichen und methodischen Reduktionismus, der besonders seit den 80er Jahren evident geworden ist. [...] Dieser inhaltliche und methodische Reduktionismus und die nur sehr schwache Anbindung an die internationale Forschung sind mit dafür verantwortlich, dass die österreichische Weltkriegsforschung, so wie sie sich heute präsentiert, rückständig ist.“ Oswald Überegger, Vom militärischen Paradigma zur ‚Kulturgeschichte des Krieges‘? Entwicklungslinien der österreichischen Weltkriegsgeschichtsschreibung im Spannungsfeld militärisch-politischer Instrumentalisierung und universitärer Verwissenschaftlichung, in: Ders. (Hg.), Zwischen Nation und Region. Weltkriegsforschung im interregionalen Vergleich. Ergebnisse und Perspektiven, Innsbruck 2004, S. 104f.

¹⁷ Emil Rameis, Die österreichische Militärmusik. Von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918, erg. u. bearb. von Eugen Brixel, Tutzing 1978.

¹⁸ Eugen Brixel / Gunther Martin / Gottfried Pils, Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform, Graz [u.a.] 1982.

ten. Als bedeutendes Forum zum wissenschaftlichen Austausch und als wichtiger Impulsgeber haben sich in den letzten Jahren auch die Symposien des Militärmusikdienstes der Bundeswehr etabliert. Die von Michael Schramm herausgegebenen Tagungsbände unter dem Titel *Militärmusik im Diskurs*¹⁹ stellen eine enorme Bereicherung dar für die ansonsten immer noch spärliche Literatur zur Militärmusik. Der transdisziplinäre und transnationale Zuschnitt der Schriftenreihe trägt dazu bei, dass sich auch für die historische Forschung viele Anknüpfungspunkte finden.

Die professionelle Aufarbeitung der Militärmusik scheint in den letzten Jahren also in Bewegung gekommen zu sein. Gerade die jüngere Forschung liefert auch für diese Arbeit wichtige Informationen und Anregungen. Ersetzen kann sie das Quellenstudium aber dennoch nicht.

Um ein authentisches Bild der österreichischen Militärmusik zeichnen zu können, vor allem aber um dem Verhältnis zwischen Militärmusik und ziviler Bevölkerung nachgehen zu können, führt kein Weg an der Untersuchung der Originaldokumente vorbei. Gesetzestexte und amtliche Bekanntmachungen stecken den inneren Aufbau sowie die offiziellen Kompetenzen der Regimentskapellen ab. Die Akten der Militärkanzlei Seiner Majestät im Kriegsarchiv gewähren interessante Einblicke in die Struktur und Praxis der Militärmusik und zeigen diesbezüglich gleichzeitig die Überlegungen, Wünsche und Vorstellungen der Obrigkeit auf. Zeitungen, Zeitschriften, Annoncen, Pamphlete, Streitschriften etc. spiegeln die öffentlichen Meinungen zur Militärmusik wider. Die Akten des Pressedienstes des Kriegsministeriums wiederum zeigen, inwieweit der Staat über diese öffentlichen Meinungen unterrichtet war und welche Schlüsse und Konsequenzen er daraus zog. Schließlich sollen auch noch individuelle Stimmen zu Wort kommen. Berichte von Zeitzeugen über ihre Erlebnisse mit und ihre Einstellungen zur k. (u.) k. Militärmusik werden ebenso berücksichtigt wie die Erinnerungen von Militärmusikern und -kapellmeistern an ihre persönliche Dienstzeit.

Nach Auswertung dieser Unmenge an Daten und Informationen, nach Abwägung unterschiedlichster Standpunkte und Meinungen und nach kritischer Hinterfragung überlieferter Tatsachen zeichnet sich, so die Hoffnung, ein authentisches Bild der k. (u.) k. Militärmusik ab. Jenseits jeglicher Verklärung kann dann darauf aufbauend der Frage nachgegangen werden, was es mit der volksnahen österreichischen Militär-

¹⁹ Michael Schramm (Hg.), *Musik und Krise*, Bonn 2007; Ders. (Hg.): *Funktionalisierung und Idealisierung in der Musik*, Bonn 2008; Ders. (Hg.): *Musik in Fremdwahrnehmung und Eigenbild*, Bonn 2009; Ders. (Hg.): *Musik und Staat – Die Militärmusik der DDR*, Bonn 2010; Ders. (Hg.): *Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch*, Bonn 2011; Ders. (Hg.): *Popularisierung und Artifizialisierung in der Militärmusik*, Bonn 2012.

musik auf sich hat, inwieweit die k. (u.) k. Militärmusik als Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft betrachtet werden kann.

Definition: Die allgemeinen Funktionen der Militärmusik

Um eine Grundlage für meine eigentlichen Ausführungen zu schaffen, bedarf es einer kurzen Definition von „Militärmusik“. Denn so selbstverständlich der Begriff erscheinen mag, so erweist er sich im allgemeinen Sprachgebrauch doch als schwammig.

„Als Militärmusik bezeichnet man im allgemeinen Sprachgebrauch die im militärischen Bereich entwickelte Blasmusik aller Besetzungen mit dem Marsch als Kern.[...] Unter Militärmusik im weiteren Sinne versteht man die gesamte Betätigung von Musikkorps und Spielleuten einschließlich der sogen. ‚Streichmusik‘ innerhalb und außerhalb des militärischen Dienstes.“²⁰

In Georg Kanders Definitionsversuch zeigt sich die Problematik, die der umfassende Terminus „Militärmusik“ mit sich bringt. Aus musikalischer Sicht wird eine Gattung beschrieben, die sich im militärischen Umfeld entwickelte und ein eigenes Repertoire hervorbrachte. Doch schon 1909 kritisierte Hermann Eichborn, dass der Begriff „Militärmusik“ unglücklich gewählt sei, weil sich laut ihm „bei den Heeren gar keine besonders geartete Musik entwickelt hat,“²¹ wie dies etwa bei der Kirchenmusik der Fall sei. Er plädiert deshalb für den Begriff der „Harmoniemusik im Dienste des Heeres“.²²

Des Weiteren kann sich „Militärmusik“ auch auf die Besetzung beziehen. Oftmals wird „Militärmusik“ mit der von Kandler genannten Blasmusik gleichgesetzt.²³ Aber Kandler selbst relativiert seine Aussage, da auch sinfonieorchesterähnliche Formationen beim Militär schon früh zu finden waren. Und auch wenn es sich tatsächlich um eine klassische Militärkapelle bzw. Blasmusik handelt, hängt die Besetzung nicht automatisch mit der musikalischen Gattung zusammen. So kam und kommt es häufig vor, dass eine „Militärmusik“ durchweg „zivile“ und artifizielle Musik zum Besten gibt. Überhaupt stellt sich die Frage, ab

²⁰ Kandler, s. v. Militärmusik, Sp. 305.

²¹ Hermann Eichborn, *Militarismus und Musik*. Berlin 1909, S. 26.

²² Eichborn, *Militarismus und Musik*, S. 19.

²³ Eine Blasmusikbesetzung besteht ausschließlich aus Holz- und Blechblasinstrumenten sowie Schlagwerk. Gustav Holst beispielsweise komponierte seine *First Suite in Eb* (1909) und seine *Second Suite in F* (1911) für military band und meint damit das Blasorchester.

wann von Musik gesprochen werden kann. Die Militärmusik geht aus dem militärischen Signalwesen hervor, der Übergang von Geräusch zu Musik, von militärischer Zweckmäßigkeit zur eigenen Kunstform ist fließend. Man muss wohl Achim Hofer beipflichten, wenn er behauptet, eine eindeutige Begriffsbestimmung des Ausdrucks Militärmusik sei „nicht möglich, denn die auf ihn rekurrierenden Spielformationen, Besetzungen, Gattungen und Funktionen genügen dem Terminus zumeist nur partiell (ganz abgesehen von uneinheitlichem Sprachgebrauch).“²⁴ Die Definition, die mir bei meiner Absicht, die Militärmusik als historisches Phänomen zu untersuchen, am dienlichsten erscheint, ist jene basierend auf funktionsbestimmten Elementen. Neu ist dieser Ansatz nicht, schon 1896 wird er von Anton Dollezek in seiner *Monographie der k. und k. österr.-ung. blanken und Handfeuerwaffen, Kriegsmusik, Fahnen und Standarten seit Errichtung des stehenden Heeres bis zur Gegenwart* vertreten. Er betrachtet die Militärmusik als eine Institution der Armee und dementsprechend definiert er sie nach ihrer Funktion für das Militär. Laut Dollezek leistet sie dreierlei Dienste:

„Der erste und älteste Zweck akustischer Instrumente war und ist die Erweiterung und Verstärkung der menschlichen Stimme zur Befehlsgebung, ein Übertragen derselben auf größere Entfernungen und ein Übertönen der unvermeidlichen Kampf- und sonstigen Geräusche. – Der zweite Zweck, verhältnismäßig sehr jungen Datums, sucht sich in dem Rythmus und in der Taktgebung für die Bewegung militärischer Körper zu erfüllen; – der dritte endlich nähert sich dem allgemeinen Zwecke der Musik[...]“²⁵

Diese auf Funktionen basierende Definition ermöglicht eine umfassende und dennoch detaillierte Betrachtungsweise. Sie kombiniert in sich das musikalische Phänomen wie auch die militärische Institution und sie erlaubt einen diachronen Überblick auf den Komplex Militärmusik. Die drei Funktionen der Militärmusik nach Dollezek²⁶ wurden in der neueren Forschung noch präzisiert und von Georg Schramm um drei Aspekte erweitert. Er betrachtet Erscheinungsformen militärischer Musik in folgenden funktionsbestimmten Kategorien:

²⁴ Achim Hofer, s. v. Militärmusik. I. Einleitung, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 6, 2., neubearb. Ausg., Kassel [u. a.] 1997, Sp. 269.

²⁵ Anton Dollezek, *Monographie der k. u. k. österr.-ung. Blanken und Handfeuerwaffen, Kriegsmusiken, Fahnen und Standarten seit Errichtung des stehenden Heeres bis zur Gegenwart*, Wien 1896, S. 127.

²⁶ Dollezeks Definition von Militärmusik wird bis heute verwendet und findet sich beispielsweise in *The new Grove dictionary of music and musicians*: “The function of military music was threefold: to give signals and pass orders in battle; to regulate the military day in camp or quarters; and ‘to excite cheerfulness and alacrity in the soldiers.’” Jeremy Montagu, s. v. Military music. General, in: Stanley Sadie (Hg.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Vol. 16, London 2001, S. 683.

- Übermittlung von Nachrichten und Befehlen
- Ordnung militärischer Abläufe
- Psychologische Unterstützung militärischen Verhaltens und Tuns
- Unterhaltung von Truppe und Bevölkerung
- Unterstützung von Repräsentation und sozialem Gefüge
- Förderung von Identität und Integration nach innen wie außen.²⁷

Wie bei Dolleczek dürfen die einzelnen funktionalen Elemente dabei nicht als Einzelercheinungen angesehen werden, im Alltag überschneiden und überlagern sich die Funktionen, sind in vielfältigen Wechselwirkungen miteinander verbunden. Auch zeigt sich über die Jahrhunderte eine Verschiebung bei der Gewichtung der Kategorien von den ersteren zu den letzteren. Bedingt durch die Fortschritte in Technik und Kriegsführung verlor der ursprünglich so ungeheuer wichtige Aspekt der Signalübermittlung bereits seit dem beginnenden 20. Jahrhundert an Bedeutung und gehört heute ausschließlich in den Bereich der Traditionspflege. Dagegen wurde der Kontakt zur zivilen Bevölkerung aufgrund politischer und gesellschaftlicher Umwälzungen immer wichtiger. Die militärische Repräsentation und vor allem die Förderung von Identität und Integration nach außen wurde mehr und mehr die zentrale Aufgabe der Militärmusik und ist es wohl bis in die Gegenwart geblieben.

²⁷ Michael Schramm, Funktionsbestimmte Elemente der Militärmusik von der Frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert, in: Jutta Nowosadtko / Matthias Rogg, (Hg.), „Mars und die Musen.“ Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 247.

Teil I. Von der militärischen Notwendigkeit zum kulturellen Aushängeschild – die historische Entwicklung der k. (u.) k. Militärmusik im Überblick

1. Die Ursprünge der Militärmusik

Die Ursprünge der Militärmusik liegen im Krieg. Es war militärische Zweckdienlichkeit, die den Musikinstrumenten zum Einzug in die Armeen dieser Welt verhalf. Von Musik im ästhetischen Sinne kann sehr lange nicht gesprochen werden. Instrumente dienten ausschließlich der Signalgebung und der Lärmerzeugung. Auf dem akustischen Wege konnten Botschaften und Befehle über größere Entfernungen verschlüsselt übermittelt werden. Außerdem konnte mit den Instrumenten eine Geräuschkulisse erzeugt werden, die den Feind einschüchterte und gleichzeitig die eigenen Soldaten psychologisch aufputschte.

Der Gebrauch von Instrumenten beim Militär lässt sich bis weit in die Antike zurückverfolgen und findet sich in nahezu allen Kulturkreisen wieder. Doch wurden diese ausschließlich zu funktionalen Aufgaben wie zur Befehlsübermittlung und Lärmerzeugung in der Schlacht herangezogen. Eine Verwendung zum „allgemeinen Zwecke der Musik“²⁸ fand dagegen noch nicht statt, weswegen laut vorangegangener Definition noch nicht von Militärmusik im modernen Sinn gesprochen werden kann.

Einen konkreten Anfang nahm die Entwicklung hin zu einem modernen Heeresmusikwesen erst zur Zeit Kaiser Maximilians um 1500.²⁹ Das klassische Rittertum hatte seine militärische Bedeutung verloren, Massenheere dominierten fortan das Kriegsgeschehen. Für die Signalgeber bedeutete die zahlenmäßige Aufstockung eine enorme Aufwertung, da kein Feldherr mehr auf ihre Funktion verzichten konnte. Das Aufkommen der Landsknechtsheere gilt in der Forschung allgemein als Ausgangspunkt der modernen Militärmusik. Hier hat die traditionelle Zuweisung von Trommel und Flöte als Instrumente der Infanterie, die sich in den Spielmannszügen bis in die Gegenwart gehalten hat, ihren Ursprung. Erstmals wurden systematisch Musiker einer militärischen

²⁸ Dolleczek, Monographie, S. 127.

²⁹ Michael Schramm, 500 Jahre deutsche Militärmusik. Ein historischer Streifzug, in: Hans Ehlert (Hg.), Nationalstaat, Nationalismus und Militär, Potsdam 2007, S. 354.

Einheit zugeordnet. Jedes Fähnlein³⁰ besaß mehrere Trommler und Querpfeifer, sie bildeten jeweils als Paar das sogenannte *Spil*. Der zeitgenössische Militärschriftsteller Leonhart Fronsperger gibt detaillierte Auskünfte über die Rechte und Pflichten dieser Spielleute im Landknechtsheer:

„Pfeiffers und Trommenschlagers Befelchs und Ampt.

Under einem jeden Fendlin Knecht werden auch gehalten zum wenigsten zwey Spil / das ist zween Trommenschläger und zwen Pfeiffer / die bestellt gewönlich der Fenderich mit zulassen deß Hauptmanns / so gut er sie uberkommen mag.“³¹

Das *Spil* ist als Einheit mit dem Fähnrich zu betrachten. Die Spielleute werden nicht nur von ihm ausgewählt, sie halten sich in der Regel auch in seinem direkten Umfeld auf und unterstützen ihn. Wie Fronsperger berichtet, war es beispielsweise ihre Aufgabe, durch ihr Spiel die Landsknechte um den Fähnrich zu versammeln. Auch während des Marsches dürften Pfeifer und Trommler ordnend auf den Landsknechtshaufen gewirkt haben, wie die präzise Marschordnung nahe legt:

„Nachmals so der Fenderich mit seinem Fendlin dahin zeucht /

bleibt das ein Spil bey dem Fendlin / das ander ist vornen zwische den Schützen und langen Spiessen / Sind aber der Spil drey / so ist das ein vor den Schützen.“³²

Die Stellung des Spielmanns innerhalb des Fähnleins scheint eine anspruchsvolle und geachtete gewesen zu sein. Er musste das Vertrauen des Hauptmanns besitzen, schließlich war er dessen verlängerter Arm, er war Befehlsvermittler, quasi die Scharnierstelle zwischen Befehls- oberhaupt und einfachem Soldat. Seine Zuverlässigkeit und sein unbedingter Gehorsam dem Hauptmann gegenüber qualifizierten den Spielmann dann auch für höhere Aufgaben, die weit über das „Musizieren“ hinausgehen.

„Die Trommenschlager sollen die Befelch unnd Gebott deß Obersten und irs Hauptmanns allweg außzurichten beflissen seyn / So einem befohlen wirt umbzuschlagen / daß er dasselbige thue/ unnd mit fleiß außschrey / derhalben ist gut / daß die Trommenschlager gute helle und verstentliche stimmen haben / dieweil man auch zum offtermal die Trommenschlager schickt Besatzungen auffzufordern / oder andere Befelch mit den Feinden außzurichten / so ist gut unn von nöten / daß sie geschickt / fromm und redlich seyen / und denen wol zu

³⁰ Ein Fähnlein, später durch den Begriff Kompanie ersetzt, umfasste mehrere hundert Landsknechte, angeführt von einem Hauptmann.

³¹ Leonhart Fronsperger, Von Kayserlichen Kriegsrechten, Malefitz und Schuldhändeln, Ordnung und Regiment, Frankfurt a. M. 1565, S. 152.

³² Fronsperger, Von Kayserlichen Kriegsrechten, S. 152.

vertrauen sey / damit so sie zu den Feinden geschickte / nicht mehr oder weniger reden und handlen / dann jnen befohlen oder gut ist.“³³

Grundsätzlich gilt es hervorzuheben, dass der Spielmann unter den Landsknechten eine herausragende Position innehatte, was sich allein schon am doppelten Sold gegenüber dem einfachen Soldaten ablesen lässt. Er rangierte damit auf einer Stufe mit den Doppelsöldnern, jenen kampferprobten Elitesoldaten, die Brustharnische trugen und das Zweihandschwert zu führen vermochten.³⁴ Trommler und Pfeifer genossen hohes Ansehen unter den Landsknechten, offensichtlich wurden sie als vollwertige Soldaten anerkannt, ihr Trommeln und Flötenspiel folglich auch nicht mit Musik assoziiert, sondern in erster Linie als Teil der militärischen Praxis angesehen.³⁵

Was Querpfeifer und Trommler für die Infanterie, waren Trompeter und bedingt auch Pauker für die Kavallerie. Laut Fronsperger befand sich bei jedem Reitergeschwader mindestens ein Trompeter, der direkt dem Hauptmann unterstellt war. Die Aufgaben des Trompeters waren weitestgehend identisch mit denen der Spielleute.

„Er sol wissen und können fein unterschiedlich blasen / also wann man sattlen / wann man essen / wann man aufsitzen und anziehen sol / auch so Feind vordringen / Lermen/ oder so man mit den Feinden darauff hauwen und treffen sol / hat alles sein unterscheid am Trommeten / darnach sich auch die Reuter wissen zuverrichten.“³⁶

Auch der Trompeter erhielt den doppelten Sold des gemeinen Reisigen und auch ihm wurden laut Fronsperger vom Hauptmann Botengänge übertragen, was ebenfalls auf ein besonderes Vertrauensverhältnis hinweist.³⁷

Die Rolle des Paukers hingegen scheint weniger kriegsnotwendig gewesen zu sein. Er besaß zwar dieselben Rechte und Pflichten wie der

³³ Fronsberger, Von Kayserlichen Kriegsrechten, S. 153. Nicht jeder einfache Spielmann dürfte freilich zu solch ehrenvollen Aufgaben erkoren worden sein. Fronsperger schreibt, dass von den höheren Befehlshabern „jre eygen Spiel / so zu solchen wichtigen händlen gebraucht werden.“

³⁴ Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 15.

³⁵ Ausführlicher zur praktischen Verwendung von Trommel und Pfeife beim frühneuzeitlichen Militär bei: Silke Wenzel, Das musikalische Befehlssystem von Pfeife und Trommel in der Frühen Neuzeit. Herrschaft in Form scheinbarer Selbstbestimmung, in: Peter Moormann / Albrecht Riethmüller / Rebecca Wolf (Hg.), Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik, Bielefeld 2012, S. 277-298.

³⁶ Fronsperger, Von Kayserlichen Kriegsrechten, S. 130.

³⁷ Es ist daher historisch korrekt, wenn Götz von Berlichingen im dritten Akt von Goethes Drama seinen berühmten „Schwäbischen Gruß“ einem Trompeter an den Kopf wirft, nachdem dieser ihn zur Kapitulation aufgefordert hat. Johann Wolfgang Goethe, Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, Stuttgart 2002, S. 77.

Trompeter, wurde aber wohl hauptsächlich zu Repräsentationszwecken eingesetzt:

„Wo etwan Fürsten / Herrn / oder ander Potentate in eim Feldzug weren / so pflegt man jnen etwan ein Heerbaucker zuhalten / des Befelch ist deß Trommeters.“³⁸

Der Heerpauker wurde ursprünglich eher als „eine vornehme Zugabe betrachtet, als Trabant einer hochgestellten Persönlichkeit, als herrschaftliches Attribut.“³⁹ Dennoch etablierte sich die Pauke als fester Bestandteil beim Militär und neben der Trompete zu dem charakteristischen Instrument der Kavallerie. Dem elitären Stand der Reiterei angehörig, genossen deren Musiker einen hohen Status in der Gesellschaft. Sie galten ihrer hierarchischen Stellung nach als den Offizieren ebenbürtig, besaßen eigene Pferde und führten ihre persönlichen Wappen. Anders als die Spielleute, die nach beendetem Feldzug entlassen wurden und sich als Straßenmusiker oder bestenfalls als Stadtpfeifer durchschlagen mussten, waren Trompeter und Pauker fest bei Hofe angestellt, wo sie täglich Signal- und Repräsentationsdienste leisteten und auch in der Hofkapelle mitwirkten. Organisiert in Zünften pflegten die Trompeter ein dementsprechendes Standesbewusstsein und grenzten sich bewusst von den einfachen Stadtpfeifern ab. Querpfeife und Trommel galten als Instrumente des Volkes und durften von jedem gespielt werden, Trompete und Pauke indes waren privilegierte Instrumente, deren Ausübung streng reglementiert war. Noch im Jahre 1726 betont Hannß von Fleming in seinem Werk *Der vollkommene deutsche Soldat* die exklusiven Rechte der Trompeterzunft und verweist auf die kaiserlichen Privilegien aus dem 16. und 17. Jahrhundert.⁴⁰ Demnach hatte ein angehender Trompeter gegen Lehrgeld eine zweijährige Ausbildung bei einem Lehrmeister zu absolvieren, um in die Zunft aufgenommen zu werden. Der Lehrmeister, auch Lehrprinz genannt, hatte nicht nur selbst ein Mitglied der Trompetenzunft zu sein, sondern musste mindestens einem Kriegszug als Feldtrompeter beigewohnt haben, um rechtmäßig einen Lehrling aufnehmen zu dürfen. Um die Exklusivität der Zunft zu wahren, durfte „kein ehrlicher Trompeter bey Verlierung der Kunst, mit den Gaucklern, Haustauben, Thürmern, oder bey den Glücks-Häfen und dergleichen nicht blasen“⁴¹ und nur vor „Fürsten,

³⁸ Fronsperger, Von Kayserlichen Kriegsrechten, S. 131.

³⁹ Panoff, Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, S. 35.

⁴⁰ Der vollständige Text der kaiserlichen Privilegien in der Fassung von 1653 findet sich bei: Bernhard Höfele, Die Deutsche Militärmusik. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Bonn 2004.

⁴¹ Höfele, Die Deutsche Militärmusik, S. 243f.

Grafen und Rittermäßigen Persohnen aufwarten.“⁴² In wieweit diese strenge Reglementierung tatsächlich verwirklicht werden konnte, bleibt fraglich. Die strikte Trennung zwischen zünftigen Trompetern und gemeinen Musikanten dürfte in der Praxis schwer durchsetzbar gewesen sein, wie bei Hannß von Fleming herauszulesen ist. Immer wieder setzten sich einfache Musiker anscheinend über die Gesetze hinweg und übten das prestigeträchtige Trompetenspiel illegal aus. Die zünftigen Trompeter durften sich dagegen zur Wehr setzen und taten dies auch mit rabiaten Mitteln,⁴³ mit welchem Erfolg ist nicht bekannt. Andererseits übertraten sie auch selbst die Gesetze und spielten der Einnahmen wegen vor nicht standesgemäßen Personen. Sie scheuten sich nicht, „die Leute unverschämter Weise um Trank-Gelder zu placken, und gleichsam zu betteln.“⁴⁴ Die edle Trompeterzunft verwässerte zusehends, daran konnten auch die immer wieder erneuerten kaiserlichen Privilegien nichts ändern.

Für die Besetzungsart allerdings bedeutete dies noch lange nicht das Aus. In der Armee konnten Trompeter und Pauker lange Zeit ihren Status quo erfolgreich verteidigen. Bei aller Ähnlichkeit zwischen Spielern einerseits und Feldtrompetern bzw. Heerpaukern andererseits bezüglich Stellung und Verwendung innerhalb des Militärs war durch die Standesgrenzen an eine Annäherung oder gar Zusammenlegung mittelfristig nicht zu denken.⁴⁵ Fortschritte gab es deshalb zuerst bei den Fußregimentern, die ihr traditionelles *Spil* im 17. Jahrhundert allmählich um Schallmeien ergänzten, zunächst unsystematisch und keinesfalls einheitlich. Der Ton einer Schalmei war roh und schrill, der Begriff „Feldgeschrey“, der synonym für die Schallmei gebraucht wurde, ist diesbezüglich recht vielsagend. Dennoch war es der erste Schritt, die reine militärische Zweckmäßigkeit zu überschreiten und dem Musikalischen mehr Platz einzuräumen. Von daher ist Emil Rameis Bemerkung, dass diese frühen Schallmeiבלäser „die Anfänge der eigentlichen Heeresmusik“⁴⁶ bildeten, durchaus nachvollziehbar. Die lärmenden Schall-

⁴² Hannß Friedrich von Fleming, *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, Leipzig 1726, S. 586.

⁴³ Fleming, *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, S. 586: „Sie haben auch die Execution über die Ubertreter, und können dahero an allen Orten einen ieden, den sie mit der Trompete antreffen, dieselbe wegnehmen. Bissweilen extendiren sie es so weit, daß sie die andern mit Schlägen übel tractiren, welches aber unrecht.“

⁴⁴ Fleming, *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, S. 585.

⁴⁵ Zur schwierigen Integration der Trompeterzunft in die sich entwickelnden Militärkapellen ausführlich: Christian Ahrens, „Concert, Abendessen und Ball“ Neue Strategien und deren Auswirkungen in der Militärmusik nach 1800, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 2010, Innsbruck [u.a.] 2010, S. 13-27.

⁴⁶ Rameis, *Die österreichische Militärmusik*, S. 16.

meien wurden bald durch die eleganteren französischen Oboen ersetzt, wovon sich der Begriff Hautboist ableitet, die von da an gebräuchliche Bezeichnung für alle Militärmusiker. Um den Tonumfang nach unten zu erweitern, fand auch das Fagott Einzug bei den Regimentern. Es folgte das Waldhorn „aus den Bereichen der feudalen Jagden zu Pferd“⁴⁷ und mancherorts gesellte sich auch die einst so standesbewusste Trompeterzunft zum niederen Fußvolk. Einzig und allein ästhetisches Empfinden rechtfertigte diese Erweiterung. Aus der einstigen militärischen Einrichtung des *Spils*, bzw. zusätzlich zum *Spil* formte sich so langsam ein musikalischer Klangkörper. Bis ins 18. Jahrhundert scheint sich dieser Trend der aufkommenden Heeresmusik überall im deutschsprachigen Raum durchgesetzt zu haben, wie Hans von Fleming detailliert im Kapitel *Von Regiments Hautbois und Tambours* berichtet.⁴⁸

Im Gegensatz zum *Spil* waren diese frühen Hautboisten-Banden im österreichischen Heer etatsmäßig noch nicht vorgesehen. Der Unterhalt eines solchen Klangkörpers war reine Privatsache des Regimentsinhabers, sein persönlicher Luxus, für den er auch selbst aufkommen musste. Von staatlicher Seite gab es lange Zeit keine Vorschriften und Reglementierungen, wodurch der individuellen Größe, Ausstattung und Uniformierung einer Regimentskapelle keine Grenzen gesetzt waren. Aus der Regimentskapelle wurde oftmals ein aufgeblasenes Prestigeobjekt, dessen Unterhalt der Regimentsinhaber nicht mehr allein leisten konnte bzw. wollte. Die Kosten wurden zum einen auf die Offiziere abgewälzt, die eine Abgabe in einen speziellen Regimentsfond entrichteten

⁴⁷ Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 25.

⁴⁸ „§ 1. Die Regiments-Pfeiffer wurden vor Zeiten auch Schalmey-Pfeiffer geheißen, indem damahls solche Instrumenta, als die einem hellen Laut von sich geben, vor dem Regiment hergeblasen wurden, um die gemeinen Soldaten hiedurch destomehr aufzumuntern. Nachdem sie aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind anstatt der deutschen Schallmeyen nachgehends die Französischen Hautbois aufgekommen, die nunmehr fast allenthalben im Gebrauch sind.

§ 2. Die Anzahl dieser Regimentspfeiffer ist unterschieden. Da die Schallmeyen noch Mode waren, hatte man nur vier Mann, als zwey Discantisten, einen Alt und einem Dulcian. Nachdem aber die Hautbois an deren Stelle gekommen, so hat man jetzund sechs Hautboisten, weil die Hautbois nicht so starck, sondern viel doucer klingen, als die Schallmeyen. Um die Harmonie desto angenehmer zu completiren, hat man jetzund zwey Discante, zwey la Taillen, und zwey Bassons.

§ 3. [...] Bey der Königlichen Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Infanterie ist angeordnet, daß über denen Hautboisten annoch zwey Waldhornisten mit einstimmen müssen, welches eine recht angenehme Harmonie verursacht. Bey dem Königlich Preußischen Churfürstlich Brandenburgischen Regimentern muß ein Trompeter zu Fuß, statt der Waldhörner, vorherblasen, welches in Engelland ebenfalls soll gebräuchlich seyn.“

Fleming, Der Vollkommene Teutsche Soldat, S. 181f.

mussten, zum anderen wurde der Staat belastet, indem Musiker aus dem Feuergewehrsstand rekrutiert wurden. Beides konnte der Staat nicht gutheißen und so griff er 1766 erstmals maßregelnd ein. In einem Dokumente des Hofkriegsrates heißt es bezüglich der Militärmusik:

„Die von einigen Infanterie-Regimentern bereits gelangte Anfrage, ob nicht Leuthe aus dem Feuer-Gewöhrs-Stand zu einer Hautboisten-Bande genommen, und als beurlaubt geführet werden können, veranlasset den Hof-Kriegs-Rath, hierinfallt eine solche Vorschrift festzusetzen, daß gesammte Regimentern darnach eigentlich fürzuehen wissen mögen. Der schon obenberührte Antrag einiger Regiments-Comendanten ist um deßwillen keineswegs thunlich, indeme zu der Zeit, als die Beurlaubte bey denen Compagnien einzutreten haben, entweder die Banda aufhören müßte, oder dem Feuer-Gewöhrs-Stand so viele Mann entgehen würden, als von demselben hiezur gezogen worden seynd; Dahingegen wir denen Regimentern, welche eine Hautboisten-Bande haben wollen, hiemit gestattet, von denen bey jeglichem Regiment vorhandenen 48 Füsiliers-Spielleuthen acht Individua dergestalten jedoch hierzu sich auszuwähle dass hievon 4 von dem dritten Bataillon, und die andere 4 von denen zwey Feld-Bataillonen, dann von derjenigen Compagnie, welche die Abgab solcher Leuthe betrifft, damit bey solcher wenigstens zwey Spielleuthe immer vorhanden seyen, nur einer genommen, sofort diese 8 Individua bey ihren Compagnien in dem Stand als Spielleuthe gelassen, und von solchen bey dem Regiment die Dienste als Hautboisten verrichtet werden; Da hiernächst dormalen bey denen Grenadiers-Compagnien nebst denen ordinari 4 Spielleuthe, annoch 2 Clarinetiste gehalten werden, solches hingegen keinderdings gestattet werden mag; So seynd von nun an bey denen Grenadiers-Compagnien nicht mehr als die gewöhnliche 2 Pfeiffer und 2 Tambours zu halten, mithin die Clarinetisten sogleich abzuschaffen, und, wenn sie obligaten Leuthe seynd, zu der Dienst-leistung, zu welcher sie bestimmt, und tauglich seynd, anzustellen.“⁴⁹

Die Nachfrage nach Hautboisten-Banden bei den Regimentern war offensichtlich so groß und die Anstrengungen innerhalb einiger Regimenter wohl schon so weit gediehen, dass der Hofkriegsrat den allgemeinen Wunsch nicht zurückweisen konnte. Er versuchte allerdings, die Aufstellung der neuen Klangkörper in geordnete Bahnen zu lenken. Die Hautboisten mussten zwar nun offiziell vom Staat unterhalten werden, allerdings nicht auf Kosten der kämpfenden Truppe. Stattdessen wurden die benötigten Planstellen dem Stand der Spielleute entnommen, der sich wohl schon längere Zeit als anachronistisches Relikt erwiesen hatte. Aus den Pfeifern wurden Hautboisten, einzig die Tambours blieben erhalten.

Der Hofkriegsrat hatte damit erstmals detaillierte Bestimmungen die Militärmusik betreffend ausgegeben, nur zeigte sich in der Praxis, dass sich die Regimentsinhaber an derlei Vorschriften kaum gebunden fühl-

⁴⁹ Zitiert nach der Abschrift von Emil Rameis KA/NL Rameis B/796.

ten. Die Hautboisten-Bande blieb ein Prestigeobjekt des Regimentsinhabers, Anzahl der Musiker und deren Ausstattung oblag – zum Leidwesen der Offiziere – nach wie vor ihm. Ihnen erwachsen trotz der etatsmäßigen Anstellung der Hautboisten auch weiterhin Kosten, denn die Ausstattung mit Instrumenten, Noten und besonders prunkvollen Uniformen wurde nicht vom Staat übernommen. Und die offiziellen acht Musiker wurden oftmals um zusätzliche Musiker aufgestockt, welche entweder dem Offiziersstand weitere Kosten verursachten oder trotz Verbot dem „Feuer-Gewöhrs-Stand“ entnommen wurden.

Daran änderte auch die *Spielleuthe-Normale* des Hofkriegsrates vom 7. Mai 1777 nichts,⁵⁰ mit der man erneut versuchte, das aufstrebende Militärmusikwesen in geordnete Bahnen zu bringen. In den Bestimmungen spiegeln sich die altbekannten Missstände wider. Die Beschränkung auf acht Hautboisten wurde regelmäßig missachtet. Die damals gebräuchliche „Feldmusik“ bzw. „Harmonie“, bestehend aus zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Waldhörnern und zwei Fagotten, hatte durchaus ihre musikalische Berechtigung, schließlich wurden solcher Bläseroktette auch vom Adel als Hofkapellen genutzt. Allerdings macht es doch einen gewaltigen Unterschied, ob solch ein Ensemble in einem Schloss oder im Freien bei der Truppe musiziert. „Der Klang, der in geschlossenen Räumen den Reiz des Intimen, Kammermusikalischen hat, wobei jeder Instrumentengruppe zur Geltung kommt, verliert unter freiem Himmel sehr an Wirkung, verflüchtigt sich wahrhaftig in Luft.“⁵¹ Eindrucksvoll waren die Hautboisten-Banden weder in ihrer Erscheinung noch in ihrem Klang, weshalb den Regimentsinhabern sehr daran lag, den Klangkörper musikalisch zu erweitern und personell aufzustocken. Inwieweit sich die Regimentsinhaber dabei an der zivilen Musikwelt orientierten, ist unklar. Dass die Vergrößerung der Militärmusikensembles unter anderem auf die musikalischen Anforderungen der aufkommenden Romantik zurückzuführen ist, wie dies Bernhard Höfele behauptet,⁵² scheint zumindest fraglich. Die Entwicklungstendenz von der kleinen Hautboisten-Banda hin zur Militärkapelle lässt sich jedenfalls schon weit vor dem Wirken von Franz Schubert oder Carl Maria von Weber nachweisen.

⁵⁰ Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 47.

⁵¹ Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 58.

⁵² Bernhard Höfele, Das öffentliche Militärkonzert im 19. Jahrhundert, in: Eugen Brixel (Hg.), Kongressbericht Mainz 1996 (Alta musica; Bd. 20), Tutzing 1998, S. 49.

2. „Türkische Musik“

Ab dem 18. Jahrhundert ist im Zusammenhang mit Militärmusik gehäuft von „türkischer Musik“ bzw. „Janitscharen-Musik“ die Rede.⁵³ Damals wie heute aber herrscht Unklarheit, was der Begriff „türkische Musik“ nach europäischem Verständnis überhaupt umfasst und welchen Einfluss die tatsächlichen osmanischen Militärmusikkapellen, die „Meh-terhane“ bzw. „Mihterchane“ auf die europäische Militärmusik letztendlich hatten.

Nach wie vor gilt die Kriegsmusik des Osmanischen Reiches als starker Impulsgeber für die abendländische Militärmusik. Aufgrund der andauernden Kriege gegen das expandierende Osmanische Reich kamen die europäischen Kriegsherren wiederholt in Kontakt mit der türkischen Militärmusik. Zu einer Zeit, in der sich die Musik im Dienste der eigenen Armeen noch in den Anfangsstadien befand, präsentierte sich den europäischen Feldherren ein systemisiertes, großzügig ausgestattetes und offensichtlich effektives Heeresmusikwesen. Bekannt waren die „Janitscharen-Kapellen“ auch außerhalb kriegerischer Auseinandersetzungen, so führten türkische Botschafter bei ihren prachtvollen Auftritten oftmals eine Musikkapelle mit sich. In den Türkenkriegen indes wandelten sich diese Kapellen in Instrumente der psychologischen Kriegführung, welche stets die kämpfenden Truppen begleiteten. Sie erzeugten vor allem mit ihrem enormen Perkussionsinstrumentarium eine ungeheure Geräuschkulisse, die den Feind zutiefst irritieren, einschüchtern und gleichzeitig die eigenen Soldaten im Kampfe aufputschen konnte. Allein dieser kriegerische Aspekt der Musik dürfte tiefen Eindruck bei den abendländischen Feldherren hinterlassen haben und sie vom Sinn einer Militärmusik überzeugt haben. Im *Musikalischen Conversations-Lexikon* heißt es:

„Es ist erklärlich, dass diese sonderbaren, wilden Klänge auch den Nachahmungseifer der Abendländer reizten und diese (...) das Gelüste verspürten, diese Klänge, durch die sie so oft in Schrecken versetzt worden waren, ebenfalls als ein Mittel zur Erreichung sicherer Siege zu besitzen.“⁵⁴

⁵³ Laut Memo Schachiner handelt es sich bei beiden um historisch nicht korrekte Begriffe. „Türkische Musik“ sei irreführend, da das Osmanische Reich ein Vielvölkerstaat war, „Janitscharen-Musik“, benannt nach den zwangskonvertierten Elitesoldaten, sei historisch falsch, weil die Janitscharen selbst nicht als Musiker tätig waren. Memo Schachiner, *Janitschareninstrumente und Europa. Quellen und Dokumente zu den Musikinstrumenten der Janitscharen im kaiserlichen Österreich*, Wien 2007, S. 11.

In dieser Arbeit soll dennoch an den unkorrekten Begriffen festgehalten werden, da sie sich in ganz Europa als feststehende Ausdrücke eingebürgert haben.

⁵⁴ Hermann Mendel / Carl Billert (Hg.), s. v. Janitscharen-Musik, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 5, Berlin 1875, S. 362f.

Polens König Johann III. Sobieski soll bereits 1683 in seinem Heer eine „Janitscharen-Kapelle“ geführt haben, als er zur Befreiung Wiens gezogen kam.⁵⁵ Ebenso besaß sein Nachfolger August der Starke eine eigene 27 Mann starke Kapelle nach türkischem Vorbild an seinem Hofe.⁵⁶ Der Sultan selbst soll an benachbarte Herrscherhäuser, etwa Polen und Österreich, ganze „Janitscharen-Kapellen“ als Zeichen des guten Willens verschenkt haben. In Österreich scheint sich die „Janitscharen-Musik“ erstmals im Jahre 1741 eingebürgert zu haben, als die berühmtesten Panduren-Freikorps des Freiherrn Franz von der Trenck mit einer „türkischen Musik“ an der Spitze vor Kaiserin Maria Theresia marschierten,⁵⁷ auch wenn es daran inzwischen wissenschaftliche Zweifel gibt.⁵⁸ Emil Rameis schreibt bezüglich türkischer Einflüsse auf die frühe österreichische Militärmusik:

„Als Besonderheit galt es, wenn eine Militärmusikbande zur Bedienung der türkischen Schlaginstrumente oder zum Tragen des Schellenbaumes einen oder mehrere echte (?) Türken, Mohren, dunkelhäutige Zigeuner u.dgl. in ihren Reihen führten, wohl um die ‚Echtheit‘ ihrer ‚türkischen Musik‘ besonders augenfällig erscheinen zu lassen.“⁵⁹

Dabei dürfte er einige Fakten vermischt haben; schon Panhoff gibt 1938 zu bedenken, dass schwarze Musiker und türkische Musiker im Heer zwei verschiedene Erscheinungen waren und verweist auf die Anstellung von schwarzen Heermusikern in der preußischen Armee des 17. Jahrhunderts.⁶⁰ Rameis spricht aber einen wichtigen Aspekt an, nämlich die „Besonderheit“ solcher fremden Musiker in den eigenen Reihen. Möchte man dieser Modeerscheinung etwas Positives abgewinnen, so könnte man sie vom barocken Hang zur Exotik und zum Skurrilen ableiten, vom Reiz der Neuheit, der zum Staunen und Nachahmen

⁵⁵ Herbert Palecziska, Die Entwicklung der altösterreichischen Militärmusikkapellen, Wien 1939, S. 22; Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 22.

⁵⁶ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 22.

⁵⁷ Oscar Teuber / Rudolph von Ottenfeld, Die österreichische Armee von 1700 bis 1867, Wien 1895, S. 705; Dolleczeck, Monographie, S. 138; Panoff, Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, S. 74; Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 30f.; Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 22f.

⁵⁸ Laut Michael Pirker kann es sich bei der beschriebenen Musikkapelle der genannten Instrumente wegen nicht um eine echte „Janitscharen-Kapelle“ handeln. Michael Pirker, Bilddokumente zum Einfluss der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik, Wien 1986, S. 41.

Brixel gibt zu bedenken, dass Trenck wohl „das musikalische Empfinden eines Mitteleuropäers in sich trug.“ Seine Militärmusik mag daher allenfalls von der des Osmanischen Reiches inspiriert gewesen sein. Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 41.

⁵⁹ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 25.

⁶⁰ Panoff, Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, S. 73.

anregt.⁶¹ Sicherlich lässt sich daraus aber auch eine gewisse Arroganz und ein Überheblichkeitsgefühl gegenüber anderen Völkern ablesen. Speziell nach dem endgültigen Sieg über die Türken schwingt bei der Begeisterung europäischer Machthaber und Feldherrn für die „Janitscharen-Kapellen“ ohne Zweifel ein gewisser Trophäenkult mit. Musikalisch jedenfalls erscheint es sehr fragwürdig, ob sich europäische Ohren für die komplexen Rhythmen und fremdartigen Melodien und Harmonien des Orients erwärmen konnten. Brachte man der „Janitscharen-Musik“ als Zweckmusik im Kriege große Anerkennung entgegen, so wurde ihr jeglicher künstlerische Wert abgesprochen, was mehrere Beispiele belegen. In der *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* aus dem Jahre 1838 heißt es:

„Die wirkliche kriegerische Musik der Türken ist einfach, die Stücke sind einförmig im Einklang und mehr ein rhythmisches Geräusch, welches den marschierenden Krieger in Feuer und Wuth versetzt.“⁶²

Eine Chronik der österreichischen Armee beschreibt die „Janitscharen-Musik“ als eine „wilde, lärmende, mehr auf Tact als Melodie arbeitende Musik, wie sie den orientalischen Völkern eigenthümlich ist“, als eine „wilde, fremde, begeisternde Lärmmusik.“⁶³ In die gleiche Kerbe schlägt Anton Dollezek, der die Janitscharenkapelle als reine Kriegsmusik sieht, „deren nur auf Rhythmus und weniger auf Melodie gerichtete Stimmung eine wilde, aufregende Wirkung erzielte.“⁶⁴ Im *Musikalischen Conversations-Lexikon* wird die „Janitscharen-Musik“ aus musikwissenschaftlicher Sicht wie folgt bewertet:

„Dem Zusammenspiel fehlte nach unseren Begriffen der eigentliche Körper, und dasselbe musste des vagen Tonabstandes der Hauptmassen halber, sowie der gewaltigen Wirkung der gleichzeitig erklingenden unharmonischen und unserer Kunst oft durchaus fremden Klänge wegen, sinnverwirrend auf die Hörer wirken.“⁶⁵

Eine tatsächliche Übernahme der „Janitscharen-Musik“ scheint nie stattgefunden zu haben. Der exotische Auftritt der echten türkischen Feldmusik dürfte Bewunderung hervorgerufen haben, deren fremdartige Tonsprache aber stand in zu starkem Gegensatz zum abendländi-

⁶¹ Brixel, *Das ist Österreichs Militärmusik*, S. 22.

⁶² Gustav Schilling / Gottfried Wilhelm Fink (Hg.), s. v. Türkei – türkische Musik, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 711f.

⁶³ Teuber / Ottenfeld, *Die österreichische Armee*, S. 705.

⁶⁴ Dollezek, *Monographie*, S. 137.

⁶⁵ Mendel / Biller, s. v. Janitscharen-Musik, S. 362.

schen Kunstverständnis. Selbst ernsthafte Versuche eine authentische „türkische Musik“ nachzuahmen, sei es aus folkloristischen oder politischen Motiven, dürften aufgrund mangelnder Kenntnisse der orientalischen Musik gescheitert sein. Bei Schubarts wohl um 1784/85 entstandenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* heißt es beispielsweise:

„Die türkische Musik, welche seit 40 Jahren auch in Deutschland bei verschiedenen Regimentern eingeführt wurde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaßt. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeinlich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über die Nachäffung lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmet Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! – Seitdem aber hat der König von Preußen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bei einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluck bereits in den Opern gebraucht hat [...]“⁶⁶

Mag die Anekdote vom türkischen Gesandten Effendi womöglich stimmen, die „türkische Musik“ wird auch nach seiner Kritik nicht türkischer geworden sein. Allein die Aussage, dass Christoph Willibald Gluck in seinen Opern auf das „Chor türkischer Musikanten“ zurückgriff, zeigt wohl, dass es sich keinesfalls um authentische türkische Militärmusiker gehandelt haben kann. C.F.D. Schubart suggeriert zwar durch seine Kritik an der „Nachäffung“, dass er selbst die Gelegenheit hatte, einer echten türkischen Feldmusik beizuwohnen. In Wahrheit aber hat er wohl wie die meisten Europäer nie eine türkische Militärkapelle gehört. Er beruft sich wahrscheinlich auf eine europäische Imitation, was aufgrund seiner weiteren Ausführungen über Besetzung und Instrumentation zu vermuten ist.⁶⁷

Franz Joseph Sulzer, ein Zeitgenosse Schubarts, der auf dem Balkan tatsächlich mit orientalischer Musik in Berührung kam, äußert sich dementsprechend nüchterner. Unumwunden spricht er die Unvereinbarkeit von türkischer und europäischer Musik an und entlarvt die „Janitscharen-Musik“ der österreichischen Armee als eine Modeerscheinung weitab jeglicher Authentizität.

⁶⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1839, S. 335f.

⁶⁷ Edward Harrison Powley, *Turkish Music: An historical study of Turkish percussion instruments and their influence on European Music*, Rochester 1968, S. 72.

„[J]a man hüte sich sogar, diejenige Janitscharenmusik, die man bey den meisten Regimentern der römisch-kaiserlichen Armee seit einiger Zeit eingeführt hat, und wozu täglich neue Stücke aus teutschen Federn zum Vorschein, für ächte türkische Feldmusik zu halten. Der Unterschied zwischen beyden ist unendlich groß. Nicht einmal kann unsere teuschtürkische Feldmusik derselben Instrumente sich rühmen, um wieviel weniger ebendesselben Geschmacks, den man mit europäischen Taktarten, und mit dem teutschen Ohre nachzuahmen sich vergebens bemühen wird.

Ich gestehe es gerne, daß ein, mit einem Flaschinetten, zweyen Waldhornen, einigen Fagotten, und etlichen Hoboen, oder Violinen wohl harmonirendes deutsch-türkisches Stück, das gemäßigte Geräusch des mit sparsamen Schlägen der grossen Trommel erhabenen Wirbels einer gemeinen Trommel, und das Klappern der Teller und des Glockensiebes meinem Gehör weit erträglicher machet, als ein lärmendes Katzenschrey von zwanzig grossen türkischen Trommeln, ebenso viel Schallmeyern, und 9 bis 10 falsch gestimmten Trompeten, welche aus verschiedenen Tönen, oder Oktavengattungen einen Tusch dazu blasen, der mit der Hauptmusik nach unserm Gehöre weder im Takte, noch in dem Gesange harmoniret.“⁶⁸

Sulzers Ansicht vom „lärmenden Katzenschrey“ deckt sich wohl mit dem Kunstgeschmack des restlichen Abendlandes. Was in Wien und anderen Städten Europas als „türkische Musik“ präsentiert worden war, entsprang in den allermeisten Fällen der Phantasie europäischer Kapellmeister und Komponisten, die Exotik suggerieren, aber dennoch dem westlichen Geschmack entsprechen wollten. Explizit spricht er die „Janitscharenkapellen“ bei der österreichischen Armee an, die sich offensichtlich großer Beliebtheit erfreuten, aber eben nichts mit der authentischen türkischen Feldmusik gemein hatten.

Was lange Zeit angenommen wurde und was in der Forschung teilweise bis in die Gegenwart als Faktum anerkannt wird, ist die Übernahme von türkischen Instrumenten beim Militär, auch wenn Sulzer diesbezüglich eine Übernahme kategorisch ausschließt. Große Trommel, Triangel, Becken (auch Tschinellen genannt) und Schellenbaum als das Schlagzeug der eigentlichen „Janitscharen-Musik“ sollen laut Panoff Ende des 18. Jahrhunderts von der europäischen Militärmusik geschlossen adoptiert worden sein.⁶⁹ Aber auch daran werden Zweifel laut; die Triangel sei kein türkisches Instrument,⁷⁰ der Schellenbaum scheint allenfalls ein durch die Mihterchane inspiriertes, europäisches Musikinstrument zu sein⁷¹ und die große Trommel könnte auch eine Weiterentwicklung der Landsknechtstrommel sein. Allein die Übernahme der Becken bzw.

⁶⁸ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinen Daciens, das ist: der Wallachey, Moldau und Bessarabiens*, Bd. 2, Wien 1781, S. 431f.

⁶⁹ Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, S. 74; Ebenso bei Brixel, *Das ist Österreichs Militärmusik*, S. 41.

⁷⁰ Powley, *Turkish Music*, S. 77.

⁷¹ Schachiner, *Janitschareninstrumente und Europa*, S. 22.

Tschinellen in die österreichische Militärmusik gilt als unbestritten. Was bleibt, so scheint es, ist allein der Begriff der „türkischen Musik“. Angaben im *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* aus dem Jahre 1796 scheinen dies zu bestätigen:

„Die Militärmusik ist entweder eine gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, oder sogenannte Harmonie, welche man auch Bande nennt, besteht aus zwei Waldhörnern, zwei Fagotten und zwei Oboen; diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber noch zwei Klarinetten, eine Trompete, ein Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr große Trommel und ein Paar Cinellen gehören. Beim Aufziehen der Burgwache und der Hauptwache hört man die Feldmusik. Die türkische Musik wird in den Sommermonaten Abends bei schönem Wetter vor den Kasernen, bisweilen auch vor der Hauptwache gegeben. Das sämtliche Offizierskorps erhält das zur türkischen Musik gehörige Personal.“⁷²

Als „türkische Musik“ wird hier lediglich die Erweiterung der regulären Militärkapelle bezeichnet. Zu dieser Erweiterung gehören zwar jene Instrumente, die man mit der türkischen Musik assoziiert, nämlich Triangel, große Trommel und Tschinellen, aber eben auch durch und durch heimische Instrumente wie Klarinette und Trompete. Verwendung fand die „türkische Musik“ anfangs nur bei außerdienstlichen Gelegenheiten, die benötigten zusätzlichen Musiker waren keine offiziellen Hautboisten. Vielmehr war die „türkische Musik“ zunächst eine Liebhaberei des Regimentsinhabers bzw. des Offiziers-Corps und dementsprechend mussten die außeretatsmäßigen Musiker von selbigem finanziert werden oder aber sie wurden verbotenerweise vom Feuergewehrstand abgezogen. Die Trennung zwischen regulärer Feldmusik und „türkischer Musik“ konnte nicht lange aufrechterhalten werden. Musikalisch bildete das Ensemble längst eine feste Einheit. Durch die Verschmelzung der Hautboisten-Bande mit den zusätzlichen Musikern der „türkischen Musik“ entstand allmählich die Militärkapelle, für die sich auch weiterhin der Begriff „türkische Musik“ etablierte.

⁷² Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien 1796, S. 98f.

3. Von Hautboisten-Banden zu Militärkapellen

Die Entwicklungstendenzen, die sich schon im 18. Jahrhundert bei der aufstrebenden Militärmusik bemerkbar gemacht hatten, setzten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts massiv fort. Die zaghaften Regulierungsversuche seitens des Hofkriegsrates erwiesen sich als wirkungslos, die Regimentsinhaber pflegten weiterhin ihre Regimentsmusik zu handhaben wie Adelige ihre Hofkapellen. In einem schriftlichen Vortrag vom 20. September 1820 für Kaiser Franz I. prangert der Hofkriegsrat die damaligen Zustände bei der Militärmusik massiv an. Demnach habe „sich bey den Infanterie-Regimentern in den Musikbanden viele Mißstände eingeschlichen, welche immer mehr und mehr um sich [griffen], und auf den Dienst einen nachtheiligen Einfluß [nahmen].“⁷³

Die Kritikpunkte sind altbekannte, allen voran die übermäßige Besetzung, die bei manchen Regimentern auf 50 bis 60 Mann angewachsen war. Bei der Rekrutierung der zusätzlichen Musiker wurden bewusst bestehende Vorschriften missachtet und Soldaten aus der kämpfenden Truppe entnommen. Bemängelt wurde auch die in keinem Verhältnis stehende Adjustierung:

„[I]hre Kleidung ist größtentheils von einem nicht zu erschwingenden Aufwand. Manche Regimente haben nebst einer mit Gold- oder Silber-Borten und Stickerey reich verzierten Galla-Montur, noch eine oder zwei eben sehr kostspielige Kleidungen für dieselben, und da alles von der Willkür und Laune der Regiments-Kommandanten abhängt, so ist, nebst allen anderen Inkonvenienzen nicht selten viel Geschmackloses und Unmilitärisches darinn zu bemerken.“⁷⁴

Beglichen wurden die ungeheuren Ausgaben – wieder gegen geltendes Recht – vom Offiziers-Corps. Allerdings, so scheint es, konnte die Schuld an all der Maßlosigkeit nicht mehr allein bei den prunksüchtigen und eitlen Regimentsinhabern gesucht werden. Vielmehr entwickelte das Phänomen Militärmusik innerhalb der Armee eine gewisse Eigendynamik, der sich mittelfristig kein Regiment verschließen konnte bzw. wollte.

„Endlich ist auch hiezu noch das Uibel getreten, daß die Regimente in der ganzen Sache nicht nur allein Maaß und Ziel zu sehr überschreiten, sondern in einen solchen Wetteifer gerathen sind, der auch den solidesten Regiments-Kommandanten zu dem so allgemein gewordenen Bestreben, sich hierinn hervorzu thun verleitet, und auf all die unerlaubten und sträflichen Wege fortreißt.“⁷⁵

⁷³ Zitiert aus Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 27.

⁷⁴ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 28.

⁷⁵ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 30.

Obgleich also eine Regimentsmusik mit mehr als acht Mann noch immer unobligat war, avancierten die großen Militärkapellen innerhalb der Armee zu inoffiziellen, aber festen Institutionen. Der ursprüngliche Enthusiasmus einzelner Regimentsinhaber wich einer allgemeinen Akzeptanz und Förderung der Militärmusik in der gesamten österreichischen Armee. Dem Hofkriegsrat war sehr wohl bewusst, dass solch eine breite und übermächtige Entwicklung nicht mehr gestoppt werden konnte. Deshalb versuchte er die Militärmusik erneut in geregelte, staatliche Bahnen zu lenken und bereits geschaffene Tatsachen nachträglich zu legitimieren, um durch präzise Vorschriften allzu bizarre Auswüchse zu verhindern.

Noch zwei Jahre verstrichen, ehe Kaiser Franz I. durch eine Zirkular-Verordnung vom 29. März 1822 regulierend eingriff. Hauptpunkte der Bestimmungen waren Stärke der Militärbanden, Adjustierung der Musiker und Finanzierung derselben. Vor allem was die Anzahl der Musiker betraf, kam der Kaiser den Regimentern scheinbar sehr entgegen. Statt den vom Hofkriegsrat beantragten 26 Mann gestattete er den Regimentskapellen zukünftig sogar eine Stärke von 34 Mann. Dazu wurden die acht ursprünglichen obligaten Hautboisten um zwei auf zehn Mann aufgestockt, die restlichen 24 Musiker, Bandisten genannt, durften aus dem Tamboursstand zur Musik herangezogen werden, hatten aber offiziell auch weiterhin ihren militärischen Dienst zu verrichten.⁷⁶ Auch wenn eine Standeserhöhung von acht Mann auf 34 sehr großzügig wirkt, so darf dabei nicht vergessen werden, dass die allermeisten Regimente diese Größe inoffiziell schon längst erreicht bzw. überschritten hatten. Im Grunde handelt es sich um eine nachträgliche Legitimierung, um die „wilde“ Erweiterung zu unterbinden, die oftmals auf Kosten der kämpfenden Truppen erfolgt war oder zu Lasten der Offiziere ging. Ziel war es, „daß die Officiere unter keinem Vorwande mehr Beyträge zu den Musikern leist[et]en.“⁷⁷ Dazu wurde den Regimentern eine übertriebene Ausstattung ihrer Kapellen verboten und mahndend darauf hingewiesen, dass alle Musiker „die für sie vorgeschriebene Montur ohne alle Abweichung zu tragen [hatten].“⁷⁸ Wie wirkungslos auch diese Verordnung blieb, zeigt sich allein daran, dass 1851 mit einer erneuerten Verordnung versucht wurde, gegen die altbekannten Missstände anzugehen.

⁷⁶ In der besagten Zirkular-Verordnung heißt es bezüglich dieser Musik-Tambours: „Indessen dürfen die zur Musik abgerichteten 24 Tambours nicht als ausschließend für solche betrachtet werden, sondern sie haben auch, so weit es nöthig ist, während des Exerzirens mit den Tambours einzuschlagen, und nur dann zur Musik auf die Flügel wieder einzutreten, wenn solche während des Defilirens, des Paradirens oder Marsches zu spielen hat.“ Zitiert nach der Abschrift von Emil Rameis, KA/NL Rameis B/796.

⁷⁷ KA/NL Rameis B/796.

⁷⁸ KA/NL Rameis B/796.

Vor allem die völlige finanzielle Entlastung des Offiziers-Corps blieb bis 1918 eine Utopie.

Was indes überhaupt nicht zur Sprache kam und völlig den Regimentern überlassen wurde, war die musikalische Besetzung. Eine einheitliche Instrumentation gab es nicht. Durch die immensen Fortschritte im Instrumentenbau, die vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzielt wurden, war die Instrumentation bei den Militärkapellen einem ständigen Wandel unterworfen. Allen voran die Erfindung des Ventils⁷⁹ revolutionierte die musikalische Welt. Waren die klassischen Blechblasinstrumente wie Trompete oder Horn bisher an die Naturtonreihe gebunden und damit in ihren musikalischen Möglichkeiten doch sehr begrenzt, erlaubten die neuen Ventile die Chromatisierung der Naturtonreihe, soll heißen, dass den Blechblasinstrumenten nun alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter zur Verfügung standen. Gerade für die Militärkapellen bedeutete dieser technische Fortschritt eine ungeheure Aufwertung. Ursprüngliche Signalinstrumente verwandelten sich plötzlich in Melodieinstrumente und mit neuentwickelten Blechblasinstrumenten wie z. B. der Tuba konnte der Tonumfang des Klangkörpers erheblich erweitert und das leidige Bassproblem⁸⁰ endgültig überwunden werden.⁸¹ Um 1830 galt die Erfindung bzw. Entwicklung des Ventils als vorerst abgeschlossen. Es dauerte allerdings noch einige Jahre, bis sich die mit der neuen Erfindung einhergehenden neuen Instrumente etabliert hatten. Sowohl die Musiker als auch die Komponisten mussten sich erst der neuen Möglichkeiten gewahr werden und begegneten der neuen Technik nicht selten mit Skepsis. Auch der hohe Anschaffungspreis sorgte dafür, dass noch längere Zeit Naturtrompeten und -hörner zum Einsatz kamen. Von staatlicher Seite durfte diesbezüglich keine Unterstützung erwartet werden, ganz im Gegenteil: In einer Zirkular-Verordnung vom 25. Juni 1835 wurden die Brigadiere angewiesen, „darauf zu sehen, daß kein unnützer Aufwand durch immerwährende Veränderung und Neuerung, und kein übertriebener Luxus statt-

⁷⁹ Zur Frage, wem die bahnbrechende Idee des Ventils zuerst in den Sinn kam und wann, finden sich in der Literatur teils widersprüchlich Angaben. Als erster quellenmäßig fassbarer Hinweis gilt ein Brief von Heinrich Stölzel an König Friedrich Wilhelm III. von Preußen vom 6. Dezember 1814, in dem er von seinem neuentwickelten Ventilhorn berichtet. Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutsch-sprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1987, S. 14.

⁸⁰ Ein großes Problem bis dahin war das fehlende bzw. unterentwickelte Bassfundament. Was Dynamik und Klangqualität anbelangt, konnten die frühen Bassinstrumente wie Fagott, Serpent oder Ophicleide nicht mit den Melodieinstrumenten mithalten. Das Ergebnis war ein obertonlastiger und musikalisch unausgeglichener Gesamtklang bei den frühen Militärkapellen.

⁸¹ Achim Hofer, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Tutzing 1988, S. 536-538.

finde, indem der Dienst eine sonore und ausgiebige Militärmusik, aber keine diesen Zweck übersteigernde musikalische Virtuosität erfordert.“⁸² Letztendlich aber überzeugten die Vorteile gerade in den Militärkapellen nachhaltig und Blechbläserklang, seit jeher als besonders majestätisch und militärisch angesehen, dominierte fortan das musikalische Erscheinungsbild der Militärmusik und brachte eine enorme dynamische Steigerung mit sich, die gerade beim Militär wohlwollend zur Kenntnis genommen wurde. So berichtet der Kapellmeister Josef Sauerthal in der *Wiener allgemeinen Musikzeitung* 1846 wie folgt:

„Der Vortheil ist ein unverkennbarer, denn im Freien tönen die Posaunen und überhaupt die Blech-Instrumente so mächtig, besonders in Ensemblestücken und Märschen und nicht vier Fagotts erreichen die Fülle eines Barytons oder Euphoniums. Unsere Contrafagotte sind ein schnarrendes Uebel; der volle runde, weiche Bombardon ist, gut geblasen, für die Militärmusik der schönste Baß und stellt den breiten schnarrenden unverständlichen Contrafagott bei weitem in den Hintergrund.“⁸³

Auch musikalisch erschloss sich für die Militärkapellen damit eine neue Welt, jede Art von Musik konnte von nun an bewältigt werden. Die genuin militärischen Kompositionen, allen voran die Militärmärsche, gewannen enorm an Virtuosität und technischer Finesse. Aber auch die musikalische Überlegenheit des Streichorchesters war aufgehoben, das komplette Repertoire der klassischen Musik stand nunmehr der Militärmusik zur Verfügung und die Regimentskapellen machten von ihren neuen Möglichkeiten regen Gebrauch. Was im zivilen Musikleben Erfolge feierte, fand in kürzester Zeit Eingang in die Militärmusik. Arrangements von beliebten Walzern bis hin zu großen Symphonien bestimmten fortan die Konzertprogramme.

Einige ambitionierte Militärkapellmeister begnügten sich aber nicht allein damit, zeitgenössische Kunstmusik in Bläserarrangements zur Aufführung zu bringen. Ehrgeizig verfolgten sie das Ziel, neben der auf Blasinstrumenten basierenden Militärkapelle das Streichorchester in der Armee zu etablieren und das mit Erfolg. Durch das Wohlwollen und die großzügige Unterstützung seitens der Regimentsinhaber und der Offiziers-Corps fanden auch so unmilitärische Instrumente wie Geige und Cello den Eingang in die Regimentskapellen. Für die Musiker bedeutete dies eine Doppelbelastung: von ihnen wurde nun verlangt, neben einem obligaten Blasinstrument auch ein Streichinstrument zu beherrschen.

⁸² Zitiert aus Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 36.

⁸³ Wiener Allgemeine Musikzeitung, 13. April 1846, Nr. 46.

Offensichtlich gelang dieser Spagat in vielen Fällen. Bereits 1848 berichtete Georges Kastner in seinem *Manuel Général de Musique Militaire à l'usage des armées françaises* bewundernd über das Können böhmischer Militärmusiker:

„C'est qu'il n'en est pas un d'entre eux, peut-être, qui ne sache jouer de plusieurs instruments, et le plus grand nombre même cultive à la fois, non-seulement les instruments de la musique militaire, mais encore toute espèce d'instruments à cordes; de telle sorte qu'on a souvent occasion de voir une musique de régiment se transformer tout à coup en un orchestre complet, capable d'exécuter à la première réquisition avec la plus grande habilité, et comme ne seraient probablement pas en état de la faire nos orchestres de province, soit des ouvertures d'opéra, soit des symphonies d'une grande difficulté, voire même des symphonies de Beethoven.“⁸⁴

Selbst große konzertante Werke wie Beethovens Sinfonien wurden zur Aufführung gebracht und das offensichtlich durchaus mit Erfolg. Die Regimentskapellen hatten sich von einer dem militärischen Zweck geschuldeten Ansammlung von Musikern zu einem Klangkörper von absolut künstlerischem Rang entwickelt, was sie in direkte Konkurrenz zu den zivilen Orchestern brachte. Was von wenigen besonders engagierten Militärkapellmeistern wie Philipp Fahrbach in den 1830er Jahren initiiert wurde, entwickelte sich schnell zu einem Trend, dem sich keine Regimentskapelle in der Monarchie mehr verschließen konnte. Neben der eigentlichen Militärmusik sprich Blasmusik etabliert sich das Streichorchester als festes Ensemble bei den Regimentern. 1857 heißt es dazu in den *Blättern für Musik, Theater und Kunst*:

„Jetzt verlangt man schon überall ein completes Streichorchester, und jene Regimentsmusik, welche kein solches besitzt, und sollte auch ihre Militärmusik eine ganz vortreffliche sein, wird an Beliebtheit bedeutend verlieren. Es ist nicht mehr die Militärmusik, sondern das Streichorchester eines Regiments, nach welcher die künstlerische Bedeutung einer Regimentsmusik beurtheilt wird, welche gezwungen ist, mit allen Civilorchestern zu wetteifern, um den ersten Preis zu erlangen.“⁸⁵

Entsprechend musste der Kapellmeister versiert in beiden Orchesterformen sein. Erstaunlicherweise stand die Obrigkeit diesen unmilitärischen Entwicklungen keineswegs ablehnend gegenüber. Auch wenn die Regimentskapellen vom Ärar keine zusätzlichen materiellen Förderungen erwarten durften, wurde die Etablierung von Streichorchestern prinzipiell von Staatsseiten billigend in Kauf genommen, wie etwa das

⁸⁴ Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris 1848, S. 205.

⁸⁵ *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 20. Januar 1857, Nr. 6.

Gesuch des entlassenen Kapellmeisters Alceste Tosi vom Infanterie-Regiment Nr. 64 am 4. März 1866 belegt. Genannter Tosi hatte sich in 14 Jahren vom einfachen Musiker zum Kapellmeister hochgearbeitet. Das neue Amt aber überforderte ihn.

„In letzterer Eigenschaft konnte er bei allem Fleiße den an ihn gestellten Forderungen nicht genügend entsprechend, da ihm Kenntniß und Routine fehlt, ein Streich-Orchester zu organisieren.

Aus diesem Grunde wurde ihm mit 1. Mai 1865 seine kontraktlich eingegangene Dienstleistung als Kapellmeister gekündigt.“⁸⁶

Die Beschwerde des entlassenen Kapellmeisters wurde abgewiesen, die Bedürfnisse des Regiments nach einem Streichorchester wurden somit von staatlicher Seite bestätigt. Die Akzeptanz dieses neuen Klangkörpers kommt zwangsläufig einer massiven Förderung der Konzerttätigkeit gleich, denn für den dienstlichen Gebrauch erscheint ein Streichorchester äußerst unpraktisch. Streichinstrumente sind sensibel und zum Marschieren völlig ungeeignet, der Klang ist alles andere als militärisch und im Freien von geringer Wirkung. Diese neuen Klangkörper zielten in erster Linie auf den Konzert- bzw. Ballsaal und damit auf die außerdienstliche Verwendung ab.

4. Schritte zur Vereinheitlichung

1851 wurde von staatlicher Seite ein erneuter Versuch unternommen, den unkontrollierten Entwicklungen bei den Regimentskapellen Einhalt zu gebieten und staatliche Rahmenbedingungen zu setzen. Beraten wurde das Kriegsministerium dabei von Kapellmeister Andreas Leonhardt, dessen Vorschläge am 11. Februar 1851 an die Militärkanzlei Seiner Majestät weitergeleitet wurden. Laut dem „Allerunterthänigste[n] Vortrag des Kriegsministers“ fordert Leonhardt „zur Hebung der Militär-Musikbanden in der k. k. Armee

1. Die Erhöhung des Standes derselben;
2. Eine beßere Stellung der Hoboisten;
3. Sistemisirung der Kapellmeister mit Gehalt und Pension;
4. Die Bestellung einer eigenen Militär-Musik-Ober-Direction.“⁸⁷

⁸⁶ KA/MKSM 341 (1866).

⁸⁷ KA/ MKSM 34 (1851), Vortrag des Kriegsministers vom 11. Februar 1851.

Leonhardts Vorstellungen, die hauptsächlich auf musikalisch-künstlerischen Überlegungen beruhten bzw. auf die soziale Situation der Musiker abzielten, fanden beim Kriegsministerium selbstverständlich kaum Beachtung. Man gestand den Anträgen des verdienten Kapellmeisters ein, „daß sie vom Standpunkte der Kunst aus beurtheilt, zum Theil kaum mit Grund zu widerlegen sind.“⁸⁸ Gleichzeitig machte der Kriegsminister aber geltend, dass die österreichischen Militärkapellen im internationalen Vergleich immer noch als ebenbürtig, wenn nicht sogar als überlegen anzusehen waren. Deshalb sei in musikalischer Hinsicht kein Handlungsbedarf erkennbar. Die Notwendigkeit einer zeitgemäßen Reform des Musikwesens in der Armee schien aber außer Frage, „weil diesfalls bei den meisten Regimentern Unzukömmlichkeiten bestehen, deren Abschaffung im Interesse des Dienstes dringend geboten ist.“⁸⁹ Gemeint sind jene Missstände der überbordenden personellen und materiellen Ausstattung der Musikkapellen durch die Regimentsinhaber und die Offiziers-Corps, die bisher durch staatliche Interventionen nicht in den Griff zu bekommen waren.

In einer Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851 folgte dementsprechend die bis dato weitreichendste und detaillierteste Vorschrift zur Systemisierung der Musik-Banden mit dem Ziel, „dem Musikwesen in der Armee eine feste Grundlage zu geben, und alle Unregelmäßigkeiten in Stand und Verwendung der Musik-Banden für die Zukunft vorzubeugen.“⁹⁰ In einigen Punkten wurde dabei durchaus den Forderungen Leonhardts nachgekommen. Der Stand erreichte zwar nicht die gewünschten 58 Mann, aber immerhin einen normierten Musikerstand von 48 Mann,⁹¹ bestehend aus 10 Hautboisten mit wirklichen Chargengraden (1 Feldwebel, 4 Korporäle, 5 Gefreite) und 38 Bandisten (Gemeine). In Friedenszeiten konnten sich die Musiker sogar noch auf 60 Mann ausdehnen. Zur „Erzielung des nöthigen Nachwuchses und für Supplirungen“ wurde es nämlich gestattet, „12 Mann aus dem combattanten Stande der Compagnien bei der Regiments-Musik derart als Lehrlinge“⁹² zu verwenden. Der Regimentstambour zählte nun ebenfalls offiziell zum Musikstand und erhielt den Grad eines Feldwebels. Seine ursprüngliche Aufgabe war militärischer Natur, ihm oblag die Ausbildung, Beaufsichtigung und Führung der Spielleute. Er übernahm aber schon frühzeitig

⁸⁸ KA/ MKSM 34 (1851).

⁸⁹ KA/ MKSM 34 (1851).

⁹⁰ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851.

⁹¹ Offiziell entsprach dies einer Erhöhung des Standes um 14 Mann, inoffiziell freilich dürften die allermeisten Regimenter bereits längst ein Klangkörper in mindestens dieser Stärke aufgewiesen haben.

⁹² Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 1.

eine ähnliche Position als militärischer Leiter bei der Regimentskapelle, die mit zunehmender Stärke vor allem beim Marschieren eine militärische Führung und Zeichengebung benötigte. Die Rolle des Regimentstambours darf dabei nicht mit der des Kapellmeisters verwechselt werden, dem ausschließlich die musikalische Leitung zukam. Zwar konnte der Regimentstambour sowohl militärische als auch musikalische Leitung auf sich vereinigen, allerdings waren mehrheitlich beide Funktionen separat besetzt, was durchaus zu Kompetenzstreitigkeiten führen konnte.

Eine besondere Gunst wurde dem Kaiser-Jäger-Regiment gewährt, indem jedem Bataillon des selbigen eine eigene Jäger-Musik-Bande von jeweils 24 Mann zugestanden wurde. Opfer der Reform waren dagegen die Artillerie-Regimenter sowie die Pionier-Corps und Genie-Regimenter, die ihre bestehenden Kapellen auflösen mussten.⁹³

Auch bezüglich der Adjustierung sah die Zirkular-Verordnung eine genaue Reglementierung vor. Um eine unangemessene und kostspielige Ausstattung der Musik mit prachtvollen Phantasieuniformen zu unterbinden, wie sie bisher durchaus noch üblich war, wurde die Adjustierung der Musiker an die der Mannschaft angepasst.

Eine weitere kleine finanzielle Entlastung brachte die neueingeführte Musikpauschale mit sich. Mit 500 Gulden sponserte der Staat die Regimentskapellen bei der Infanterie, „[d]amit die Truppen-Commandanten in die Lage [kamen], die Erhaltung der Musik-Instrumente und Geräthe, so weit solche für den rein militärischen Zweck nothwendig sind, auf directem Wege bestreiten zu können.“⁹⁴ Für den tatsächlichen Unterhalt reichte der Betrag freilich in keinsten Weise,⁹⁵ die Hauptfinanzierungsquellen blieben weiterhin die Beiträge der Offiziere sowie Erlöse aus Konzerten und Auftritten.

Keinen Erfolg hatte Leonhardt mit seiner dritten Forderung, der Systemisierung des Kapellmeisters mit Gehalt und Pension. Auf das spezielle Verhältnis zwischen Armee und Militärkapellmeister wird an späterer Stelle noch genauer einzugehen sein, es sei nur erwähnt, dass der Ka-

⁹³ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 2. Mit der ersatzlosen Streichung ihrer Musiken wollten sich die Artillerie-Regimenter nicht einfach abfinden und ihr zähes Ringen war – wenn auch nur kurzfristig – von Erfolg gekrönt. Der Kaiser stimmte einem Vortrag des Arme-Oberkommandos vom 8. April 1860 (KA/MKSM 259) zur „Aufstellung von Regiments-Musiken für die 14 Artillerie-Regimenter“ zu, in der Zirkular-Verordnung vom 22. April 1860 wurde die Aufstellung der neuen Kapellen nach Vorbild der Jäger-Musiken schließlich publik gemacht.

⁹⁴ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 4.

⁹⁵ Laut Rameis war Kriegsminister Frh. v. Csorich aus seiner eigenen Regimentskommandanten-Zeit beim I.R. 42 durchaus bekannt, „daß dort die Musikerhaltung jährlich 3.600fl. gekostet hatte.“ Rameis, *Die österreichische Militärmusik*, S. 44.

pellmeister kein offizieller Angehöriger des Militärs war, sondern nur ziviler Angestellter. Aus Kostengründen war der Kriegsminister nicht gewillt, an dieser Situation etwas zu ändern, zumal sich die bisherige Regelung zumindest für das Militär bewährt hatte. Auch gegen Leonhardts vierte Forderung, die Schaffung einer übergeordneten Militärmusikinstanz, wehrte sich der Kriegsminister.

„Die Bestellung einer eigenen Militär-Musik-Ober-Direction für den angedeuteten Zweck betreffend, glaube ich selbe um so mehr überflüssig erachten zu sollen, als der geschilderte Mangel an Verständlichkeit der Signale und deren ungleiche Auffassung bei den verschiedenen Truppenkörpern durch die seitherige Erfahrung widerlegt ist, da nemlich deren Befolgung und Ausführung bisher nie beirrt wurde.“⁹⁶

Hier zeigt sich recht deutlich, wie eng die Militärmusik zu dieser Zeit noch mit dem militärischen Signalwesen verknüpft war. Künstlerischer Anspruch einerseits und militärische Notwendigkeit andererseits lagen eng beieinander, Musik und Signal oblagen denselben Personen. Für den Kriegsminister hatte die Signalgebung ganz klar Vorrang, doch sah er in dieser Hinsicht keinen akuten Handlungsbedarf, der die kostspielige Einsetzung einer „Militär-Musik-Ober-Direction“ gerechtfertigt hätte. Erst recht nicht aus musikalisch-künstlerischen Gründen, denn „[die] Vorzüglichkeit der bestehenden Musikbanden der k. k. Armee überragt ferner jene der fremden Heere bei weitem, ist allgemein anerkannt.“⁹⁷

Doch auch wenn sich der Kriegsminister dagegen sträubte, in besagter Zirkular-Verordnung wurde auch dieser Forderung nachgekommen.⁹⁸ In einer folgenden Verordnung wird Leonhardt selbst die von ihm geforderte „Militär-Musik-Ober-Direction“ übertragen:

„Seine Majestät der Kaiser haben mit Allerhöchster Entschließung vom 8. April 1851, den Musik-Director Andreas Leonhardt, mit 1. Mai l. J. als Armeekapellmeister definitiv anzustellen geruht.“⁹⁹

Mit dem Posten des Armeekapellmeisters wurde erstmals in der Geschichte der österreichischen Militärmusik eine übergeordnete Instanz geschaffen, die koordinierend auf alle Regimentskapellen der Monarchie einwirken konnte. Andreas Leonhardts oberste Aufgabe war es dann

⁹⁶ KA/ MKSM 34 (1851).

⁹⁷ KA/ MKSM 34 (1851).

⁹⁸ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 5: „Ich bewillige die Aufnahme eines Armeekapellmeisters, an welchen sich die Truppen wegen Besorgung ihrer Musik-Angelegenheiten verwenden können.“

⁹⁹ Zirkular-Verordnung vom 14. April 1851.

auch, das Musikwesen zu vereinheitlichen. Denn auch wenn durch den Kontakt einzelner Regimenter untereinander eine gewisse Standardisierung voranschritt, so konnte noch lange nicht von *einem* Militärmusikwesen gesprochen werden. Während Regimenter in Kulturmetropolen wie Wien, Budapest oder Prag am kulturellen Puls der Zeit waren und auf Innovationen der Kunstmusik und des Instrumentenbaus unmittelbar reagieren konnten, waren Regimenter in entlegenen Garnisonen in Galizien etwa von solchen Entwicklungen abgeschnitten. Erst durch eine übergeordnete Instanz wie die des Armeekapellmeisters war es möglich, in der gesamten Monarchie eine gleiche Besetzung und eine gleiche Intonation zu etablieren und einheitliche Signale und Marschtempi einzuführen. Tambours, Trompeter und Kapellmeister wurden von ihm in Wien unterrichtet, um dann ihr neues Wissen an ihre Regimentskapellen weiterzugeben. In ausgedehnten Inspektionsreisen vergewisserte er sich über den Erfolg seiner Reformbemühungen. Erst durch solche Uniformierungsmaßnahmen wurden jene Spektakel möglich, die sich in jenen Jahren großer Beliebtheit erfreuten und für die Leonhardt berühmt war: den sogenannten Monsterkonzerten. Dazu wurden mehrere Militärkapellen zu einem exorbitanten Klangkörper vereinigt, optional erweitert um ein Großaufgebot an Tambours und Chor. Den Höhepunkt markierte sicherlich der Zapfenstreich im Lager Olmütz, wo Leonhardt im September 1853 vor unzähligen Würdenträgern aus dem In- und Ausland nicht weniger als 13 Infanterie-, 9 Jäger- und 11 Kavalleriekapellen sowie 300 Tambours aufbot.¹⁰⁰ Solche Mammutveranstaltungen mussten auf alle Anwesenden einen tiefen Eindruck hinterlassen haben und demonstrierten in eindrucksvoller Weise, welche enorme Leistungsfähigkeit die österreichische Militärmusik erreicht hatte. Emil Rameis hat nicht Unrecht, wenn er jene Jahre als „eine später nie wiedergekehrte Hochzeit der österreichischen Militärmusik“¹⁰¹ bezeichnet.

Die Bemühungen des Armeekapellmeisters zeigten somit durchaus ihre Wirkung. Sowohl qualitativ als auch organisatorisch konnte Andreas Leonhardt vor allem in der Breite immense Verbesserungen herbeiführen. Auch wenn nicht alle seine Verbesserungswünsche erfüllt wurden, so stellte er doch durch seine Reformen das Musikwesen auf eine neue Stufe der Professionalität. Der Armeekapellmeister wäre kraft seines Amtes sicherlich auch weiterhin in der Lage gewesen, positiven Einfluss auf die Entwicklung zu nehmen, doch von Staatsseiten wurde ein weiteres derartiges Engagement unterbunden. In der Zirkular-Verordnung

¹⁰⁰ Brixel, Das ist Österreichs Militärmusik, S. 166; Rameis: Die österreichische Militärmusik, S. 46.

¹⁰¹ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 46.

vom 6. Oktober 1862 wird in einem Satz verkündet, dass die Stelle des Armeekapellmeisters aufgelassen wird.¹⁰² Dabei war die Obrigkeit mit der Arbeit Leonhardts offensichtlich mehr als zufrieden. Das Kriegsministerium selbst schlug für Leonhardt eine Pensionszulage für seine langjährige Tätigkeit als Regimentskapellmeister und vor allem für seine mehr als befriedigende Arbeit als Armeekapellmeister vor. Auch der Kaiser legte Wert darauf, seiner Wertschätzung Leonhardt gegenüber Ausdruck zu verleihen:

„Dem Armeekapellmeister Andreas Leonhard ist bei seiner, durch Auflassung der Stelle herbeigeführten Übernahme in den Ruhestand der Ausdruck Meiner Zufriedenheit mit seiner eifrigen und ersprieslichen Dienstleistung bekannt zu geben.“¹⁰³

Aber die große Politik ging auch an der Militärmusik nicht spurlos vorüber. In einer Zeit, in der die k. k. Armee empfindliche Niederlagen erlitt und das Militär immer tiefer in die Krise geriet, erschien der Posten des Armeekapellmeisters von staatlicher Seite weder sinnvoll noch tragbar.

5. Die etablierte k. (u.) k. Militärmusik

Im Frühjahr 1859 ließ sich das Kaisertum Österreich zu einem verhängnisvollen Krieg gegen das Königreich Sardinien und dessen Verbündeten Frankreich hinreißen. Der junge Kaiser musste miterleben, wie seine Armee in den berühmten Schlachten von Magenta und Solferino besiegt wurde. Der Sardinische Krieg und der unglückliche Ausgang für das Kaisertum Österreich hatte die Abtretung der Lombardei zur Folge, ganz zu schweigen vom ungeheuren Prestigeverlust des Habsburger Herrschers und des österreichischen Militärs. Der militärische Misserfolg ließ auch die Militärmusik nicht unberührt. Der verlorene Krieg brachte harte Sparmaßnahmen mit sich, die in erster Linie militärisch weniger relevante Truppenkörper wie etwa die Musik betrafen. Durch die Aufstockung der Infanterieregimenter um 18 neue Einheiten im Dezember 1859 wuchs zwar auch die Militärmusik um 18 neue Kapellen, denn die Institution Regimentskapelle wurde nicht in Frage gestellt. Aber bereits ein Jahr später wurde durch allerhöchsten Beschluss

¹⁰² Zirkular-Verordnung vom 6. Oktober 1862.

¹⁰³ KA/MKSM 296 (1862), Kaiserliche Anordnung vom 9. Oktober 1862.

verfügt, „daß als eine weiter durchzuführende Ersparungs-Maßregel die Regiments-Musiken bei sämtlichen Infanterie-Regimentern um je 12 Mann zu vermindern sind.“¹⁰⁴ In einer weiteren Zirkular-Verordnung vom 24. September 1862 heißt es, dass der systemisierte Musikstand bei Infanterieregimentern nur noch aus zehn Mann zu bestehen hat (ein Regimentstambour, ein Feldwebel, 4 Korporale und vier Gefreite). Die übrigen 26 Musiker zählten von da an zum regulären Truppenkörper.¹⁰⁵ So schmerzhaft diese Verordnungen auf den ersten Blick erscheinen, in der Praxis dürfte sich indes kaum etwas verändert haben. Die Reduzierung der Regimentskapellen um 12 Mann wurde noch in der selben Verordnung relativiert, indem den Regimentern erlaubt wurde, dass „[z]ur Erzielung des nöthigen Nachwuchses und für Supplirungen [...] bis zu 10 Mann aus dem streitbaren Stande der Compagnin bei der Regiments-Musik in Verwendung kommen“¹⁰⁶ dürfen. Faktisch bedeutete dies eine Reduzierung um lediglich zwei Mann. Dass ein großer Teil der Musiker nun zum Stand der regulären Truppe zählte, dürfte auch nur auf dem Papier von Belang gewesen sein. Und letztendlich hat sich die Militärmusik noch nie allzu sehr an staatliche Vorgaben gebunden gefühlt.¹⁰⁷ Von einer Krise der österreichischen Militärmusik konnte jedenfalls nicht gesprochen werden. Weitaus einschneidender waren dagegen die Konsequenzen aus der Niederlage 1866 gegen Preußen. Die Einsparungsmaßnahmen kamen diesmal einem Kahlschlag gleich, die Kapellen bei Jägern, Artillerie und Kavallerie wurden ersatzlos gestrichen.¹⁰⁸ Damit wurde die Infanterie zur beinahe alleinigen Trägerin¹⁰⁹ der österreichischen Militärmusik. Sie konnte von den Auflösungen sogar profitieren, schließlich waren auf einen Schlag eine große Anzahl beschäftigungsloser Militärmusiker auf dem Markt, wovon man die besten engagieren konnte. Aber auch diese Rumpfmilitärmusik blieb von Reformen nicht verschont. Besonders drastische Auswirkungen brachte die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht am 5. Dezember 1868¹¹⁰ für die

¹⁰⁴ Zirkular-Verordnung vom 15. Juli 1860.

¹⁰⁵ Zirkular-Verordnung vom 24. September 1862.

¹⁰⁶ Zirkular-Verordnung vom 15. Juli 1860.

¹⁰⁷ Dass man sich bei der Armee im Bezug auf die Militärmusik regelmäßig über staatliche Regulierungsvorschriften hinwegsetzte, war kein österreichisches Spezifikum. Ganz ähnlich heißt es bei Robert Seidel zur bayerischen Militärmusik: „Es blieb jedoch ungeachtet aller Reglements bei den Einheiten stets die Tendenz vorhanden, mehr als nur die in den Vorschriften vorgesehene Stärke der Militärmusiken aufzubieten, selbst wenn dies zu Konflikten mit dem Kriegsministerium in München führte.“ Seidel, *Militärmusik in der Garnisonsstadt*, S. 358.

¹⁰⁸ Zirkular-Verordnung vom 22. Februar 1868.

¹⁰⁹ Neben der Infanterie wurde nur noch der Marine eine eigene Musik zugestanden.

¹¹⁰ Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich. Jahrgang 1868. LXVI. Stück. Ausgegeben und versendet am 8. Dezember 1868.

noch existierenden Regimentskapellen mit sich. Die damit verbundene Dienstzeit von nur mehr drei Jahren anstatt der früheren acht bzw. 14 machte es den Kapellen immens schwer, geeignete Musiker heranzuziehen. Ohne musikalische Vorkenntnisse war es fast unmöglich, aus einem Rekruten in so kurzer Zeit einen brauchbaren Hautboisten zu formen. Gute Musiker für die Armee zu finden war schon vor Einführung der Wehrpflicht mitunter nicht leicht, dementsprechend gab es auch bereits mehrere Initiativen zur Behebung dieses Problems. 1850 beispielsweise wurde auf Betreiben des Militärkapellmeisters Franz Wolfgang Swoboda der Militärmusikverein in Prag gegründet, bestehend aus engagierten, zivilen Mitgliedern, die sich der Militärmusik verpflichtet fühlten. 1855 übernahm Johann Pavlis die Vereinsleitung. Unter seiner Führung konzentrierte sich die Tätigkeit des Vereins vor allem auf die Ausbildung zukünftiger Militärmusiker. Dementsprechend wurde der Verein auch umbenannt in *Verein zur Ausbildung in der Militärmusik*. Ein Jahr später wurde zu diesem Zweck die *Prager Militärmusikschule* unter Pavlis Leitung ins Leben gerufen. In einem ein- bis zweijährigen Unterricht bot diese private Institution den Schülern eine umfassende musikalische Ausbildung, die speziell den Bedürfnissen der Militärkapellen angepasst war. Deshalb traten auch einzelne Regimenter dem Verein bei, um ihre Musiker dort ausbilden zu lassen.¹¹¹ Bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1895 brachte diese Militärmusikschule über 1.000 Musiker für das Militär hervor.¹¹² Aber für eine flächendeckende Versorgung mit gut ausgebildeten Musikern reichte Pavlis kleine Institution bei weitem nicht. Um diese systematisch zu gewährleisten, wäre eine zentrale, staatliche Ausbildungsstätte nötig gewesen, wie sie schon 1857 der Militärkapellmeister Emil Urban forderte. In der *Militär-Zeitung* unterbreitete er einen detaillierten Vorschlag zur Gründung eines Militärmusik-Konservatoriums, in welchem „sowohl Kapellmeister wie Musiker für alle Instrumente für die Armee ausgebildet werden könnten.“¹¹³ Der Vorschlag wurde zwar nicht umgesetzt, aber regelmäßig zum Ausdruck gebracht. Gerade mit Einführung der Wehrpflicht und den damit verbundenen Problemen für die Regimentskapellen war der Wunsch nach einer staatlichen Ausbildungsstätte für angehende Militärmusiker besonders groß. 1871 waren derartige Pläne des Komponisten Wilhelm Westmayer und des Militärkapellmeisters Michael Zimmermann weit gediehen und nahmen bereits konkrete, an der Praxis

¹¹¹ Vlasta Valeš, Die Prager Militärmusikschule und ihre Bedeutung für das kulturelle Leben Prags in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Eugen Brixel (Hg.), Kongressbericht Mainz 1996 (Alta musica; Bd. 20), Tutzing 1998, S. 106.

¹¹² Valeš, Die Prager Militärmusikschule, S. 113.

¹¹³ Militär-Zeitung, 28. Jänner 1857, Nr. 8.

orientierte Formen an. Nach eigener Aussage sollte die ihnen vorschwebende Armee-Musikschule „sich durchaus nicht zur Aufgabe stellen, Virtuosen heranzubilden. Der Hauptzweck der Armee-Musikschule gipfelt darin, zu Mehreren brauchbare, praktische Musiker heranzubilden.“¹¹⁴ Daran angeknüpft war auch der Wunsch, „daß die in demselben [Militärmusik-Konservatorium] herangebildeten Jünglinge, wenn sie nach vollendeter Dienstzeit in ihre Heimat zurückkehren, hier durch ihr Können ihren Mitbürgern gewiß nur nützlich sein werden, sowie sie ihre musikalische Ausbildung befähigt, zur Hebung der Kirchenmusik beizutragen.“¹¹⁵ Es existierten bereits ausgearbeitete Organisationsstrukturen und Finanzierungspläne. Selbst der Kriegsminister hatte Verständnis für das Anliegen der Militärmusiker, war selbst überzeugt vom dargelegten Konzept und beantragte daher beim Kaiser die Errichtung eines derartigen Militärmusik-Konservatoriums in Wien.¹¹⁶ Für die Befürworter stand fest:

„Die segensreiche Wirkung einer auf die oben angedeutete Weise gegründeten Musikschule lässt sich nicht wegdisputiren; der Kostenpunkt fällt bei der Geringsfügigkeit desselben nicht schwer in die Wagschale; es handelt sich hier einzig und allein um das Wollen.“¹¹⁷

Exakt daran aber scheiterten dieses Projekt und alle ähnlichen Initiativen. Franz Joseph fehlte das Wollen. Er akzeptierte nicht, dass dem Staat durch die Ausbildung von Militärmusikern zusätzliche Kosten erwachsen könnten. Mit ihrem Nachwuchsproblem mussten die Regimentskapellen folglich selbst zu Rande kommen, man gestattete ihnen von staatlicher Seite dazu lediglich die Aufnahme von sogenannten Musik-Eleven zur „Verminderung jener Schwierigkeiten, welche sich aus der gegenwärtigen geringen Präsenz-Dienstzeit für die Ergänzung und Erhaltung der Musikbanden ergeben.“¹¹⁸ Diese Regelung sah vor, dass jedes Regiment eine Anzahl¹¹⁹ geeigneter Jungen ab dem 15. Lebensjahr als Musik-Eleven aufnehmen konnte, um sich selbst den musikalischen Nachwuchs heranzuziehen. Für die Militärkapellen war das Elevenwe-

¹¹⁴ Eine Armee-Musikschule. Separat-Druck aus der Neuen Militär-Zeitung, Wien 1871, S. 12.

¹¹⁵ Wiener Salonblatt, 11. August 1872, Nr. 32.

¹¹⁶ KA/MKSM 388 (1871) Vortrag des Reichs-Kriegs-Ministers vom 31. März 1871.

¹¹⁷ Eine Armee-Musikschule, S. 16.

¹¹⁸ Zirkular-Verordnung vom 28. Oktober 1869.

¹¹⁹ Zirkular-Verordnung vom 28. Oktober 1869, Vorschrift für die Aufnahme und Behandlung von Truppen-Eleven und Musik-Eleven im k. k. Heere, § 5:

„Die Musik-Eleven zählen ausschließlich auf den vorgeschriebenen Stand der Musikbanden, und es darf ihre Zahl ein Drittel der für die Musikbanden systemirten Zahl an Infanteristen nicht überschreiten.“

sen keine voll befriedigende Lösung, letztendlich aber arrangierten sie sich mit den neuen Verhältnissen.

Den harten Einschnitten des Jahres 1868 folgten wieder bessere Zeiten für die österreichische Militärmusik. Nach der Auflösung der Jäger-, Artillerie- und Kavallerie-Musiken – sofern diese tatsächlich aufgelöst worden waren – wurde die Anzahl der Militärkapellen wieder erhöht. Die 1883 neu aufgestellten Infanterieregimenter (Nr. 81-102) bekamen Militärkapellen nach Vorbild der bereits existierenden Infanterieregimenter. 1895 wurde auch den vier neuerrichteten bosnisch-herzegowinischen Infanterieregimentern vollwertige Regiments-Musik zugestanden.¹²⁰ Im selben Jahr bat der ungarische Verteidigungsminister um Erlaubnis, auch bei der ungarischen Landwehr Militärkapellen aufstellen zu dürfen. Pläne dafür gab es bereits 1869, aber erst 1896 wurde „der langgehegte Wunsch des Honvéd-Officers-Corps“¹²¹ erfüllt. Nach dem Muster der k. u. k. Regimentskapellen erhielt jeder Landwehr-Distrikt eine Militärkapelle.¹²² 1908 erhielt auch noch die k. k. Landwehr ihre eigene Musik, wenn auch nur eine einfache Blechmusik ohne Schlagzeug, bestehend aus den vereinigten Signalhornspielern eines Regiments.¹²³ Jüngster und schließlich auch letzter Schritt dieser sukzessiven Vergrößerungen war 1910 die Aufstellung von Regiments-Musiken in Sarajevo und Mostar¹²⁴ und 1913 in Ragusa und Castelnovo,¹²⁵ nachdem dort durch Garnisonswechsel offiziell keine Regimentskapellen mehr stationiert gewesen wären. Ab dem Jahr 1914 kam jegliche Entwicklung, Veränderung oder Aufstockung der Militärmusik zum Erliegen. Der Krieg schweißte die Regimentskapellen fester denn je an die Armee und somit bedeutete der Untergang der k. u. k. Armee 1918 auch den Untergang der k. u. k. Militärmusik.

¹²⁰ Zirkular-Verordnung vom 26. Februar 1895.

¹²¹ KA/MKSM 687 (1895).

¹²² Von einer spezifisch ungarischen Militärmusik lässt sich aber nicht sprechen. Laut Rameis bestanden die Kapellen keinesfalls nur aus ungarischen Musikern und auch die Kapellmeister stammten meist aus anderen Teilen der Monarchie. Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 59.

¹²³ Zirkular-Verordnung vom 28. Juli 1908.

¹²⁴ Zirkular-Verordnung vom 15. Dezember 1909.

¹²⁵ Zirkular-Verordnung vom 3. Dezember 1912.

Teil II. Militärmusik in der Praxis

1. Musik im Krieg

Die Gardemusik bei Chlum

(3. Juli 1866)

*Was fechten kann, rückt vor auf Chlum,
Unsre Garde dürstet nach neuem Ruhm,
Sie zieht voran und stürmt und ficht –
Wir schleichen nach, 's gefällt mir nicht,
Musik ist nie so recht dabei,
Wenig Wolle und viel Geschrei.“*

*Kapellmeister spricht's. Da blitzt es drunt'
Aus staubiger Wolke, golden und bunt.
„Ung'rische Husaren, wenn recht ich seh';
Ihr Chok gilt uns. Kameraden: Karree!“*

*Karree. Da springen, ohn' Unterschied,
All die großen Bläser ins erste Glied,
Janitschar und Pauke schließen sich an,
Obo, Klarinette, Mann für Mann,
Fagott und Tuba – mehr, immer mehr,
Und nun Kommando: „Fällt das Gewehr!“
Und die Baßposaune, voll kriegerischem Zorn,
Streckt ihre Züge weithin nach vorn.*

*Zu rechter Zeit. Denn schon sind sie da.
„Ergib dich, preußische Musika!“
Kapellmeister aber winkt ab und spricht:
„Die Gardemusik ergibt sich nicht.“
Und keiner wankt und keiner weicht,
Posaun' und Tuba, die zwingt man nicht leicht,
Auch die Pauke hält sich wie ein Turm,
Und siehe, vorüber braust der Sturm.*

*Da hebt sich unsres Kapellmeisters Brust:
„Wer ist gefallen? Wie steht der Verlust?“
„Gefallen keiner; leicht zerhaun
Sind Pauke, Tuba und Posaun',
Gestreift, geschrammt bloß, sonst intakt,
Und nur das Fagott ist wie zerhackt!“*

*„Drei leicht, einer schwer, der Rest gesund –
Das laßt uns preisen zu dieser Stund',
Und fehlt uns auch unser brav Fagott,
Wir blasen doch: ‚Danket alle Gott'
Und blasen es durch und blasen es ganz,
Und zum Schlusse: ‚Heil dir im Siegerkranz.‘¹²⁶*

¹²⁶ Theodor Fontane, Sämtliche Werke, Bd. 20, hrsg. von Edgar Gross, München 1962, S. 235-236. Schon nach dem deutsch-dänischen Krieg von 1864 setzte Fontane der Mili-

Kein geringerer als Theodor Fontane setzte hier der preußischen Gardemusik ein literarisches Denkmal, die sich im Krieg 1866 gegen Österreich so heldenhaft bewährt hatte. Das Gedicht ruft wieder in Erinnerung, dass die Militärmusik bei aller Volksnähe, die in dieser Arbeit noch stark betont werden wird, ihren Ursprung im Krieg hat. Auch wenn sich ihre Funktion im Laufe der Jahrhunderte stark gewandelt hatte, so blieb doch ihre ursprüngliche Daseinsberechtigung eine militärische. Der musikalische Klangkörper¹²⁷ diente in erster Linie dem Militär und fand sich das ganze lange 19. Jahrhundert hindurch im Ernstfall selbstverständlich auf dem Schlachtfeld ein.

Welche Aufgabe allerdings die Musikkapellen im Kriegsfall übernahmen, welche Absichten die Feldherren mit der Musik im Krieg hegten und wie die militärische Praxis aussah, lässt sich nicht mehr ohne weiteres sagen. Denn obwohl oder gerade weil „Musik eine so selbstverständliche, unentbehrliche Begleiterscheinung des militärischen Lebens war,“¹²⁸ finden sich in schriftlichen Quellen meist nur beiläufige Erwähnungen.

Einen guten Anhaltspunkt bieten die Forschungsarbeiten von Werner Friedrich Kümmel und Sascha Möbius zur Militärmusik der Frühen Neuzeit. Auch wenn sich das Militär technisch und taktisch vom 18. zum 19. Jahrhundert stark weiterentwickelt hatte, lassen sich gerade im Musikwesen für die Neuzeit noch immer frühneuzeitliche Praktiken quellentechnisch nachweisen.

tärmusik ein literarisches Denkmal und rühmte in seinem Gedicht *Der Tag von Düppel* die Tapferkeit der Musiker unter ihrem Kapellmeister Piefke vor dem Feind. Fontane, *Sämtliche Werke*, Bd. 20, S. 228-230.

¹²⁷ Die hier beschriebene Militärmusik darf nicht mit der separaten Signalmusik der Signaltrompeter bzw. -hornisten verwechselt werden, die in dieser Arbeit nicht explizit behandelt werden soll. Die Signalmusik hatte ausschließlich Gebrauchscharakter, sie diente lange Zeit als Übermittler codierter Befehle über größere Entfernungen. Mit zunehmender Technisierung der Kriegsführung wurde die Signalmusik aber überflüssig. Zwischen Signalmusik und Militärmusik gab es viele Berührungspunkte. Anders, als dies Preuss für die preußische Signalmusik beschreibt (Donald Preuss, *Signalmusik*, Berlin 1980, S. 66), waren Signalisten keine Soldaten, sondern Musiker, die in Friedenszeiten in den Regimentskapellen zu dienen hatten. Außerdem konnten Militärsignale, wie Susann Witt-Stahl ausführt, „über ihre Funktion als Informationsträger hinaus aufgrund eines semantischen Gehaltes, der auf musikalisch-motivischer Gestaltung beruht, einen ästhetischen Wert erlangen.“ Witt-Stahl, „...*But his soul goes marching on*“, S. 62. Solche Signale finden dann Verwendung in der Kunst- und Unterhaltungsmusik, werden zum Beispiel in einem Marsch verarbeitet.

¹²⁸ Werner Friedrich Kümmel, *Das hertz ich weck der unsern und die feind erschreck*. Zur psychologischen Funktion militärischer Musik in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Nowosadko / Matthias Rogg (Hg.), „Mars und die Musen“: Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 304f.

Allen voran das Heranrücken an den Feind „mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel“ wird bis weit ins 19. Jahrhundert hinein praktiziert und in den Regimentsgeschichten auch stets betont. Beispielhaft sind die Beschreibungen der Schlachten des deutsch-deutschen Krieges 1866, in denen sich die Rolle der Militärmusik wie ein roter Faden durchzieht. In der Geschichte des 1. Infanterieregiments heißt es zum Treffen von Trautenau am 27. Juni 1866:

„Mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiele rückte die Brigade vor, und erstieg unter dem verheerenden Gewehrfeuer des Gegners den Johannesberg [...]“¹²⁹

Beim 2. Infanterieregiment heißt es dazu:

„Die Musik unseres Regimentes marschierte auf den Höhen zwischen den feuernden österreichischen Batterien auf und intonierte den Radetzky-Marsch. Die Officiere traten, wie es nach uralter österreichischer Sitte beim Sturme üblich war, vor die Front und an die Flügel ihrer Compagnien und mit flattern-den Fahnen, unter stürmischen Éljen-Rufen setzten sich die österreichischen Sturssäulen in Bewegung.“¹³⁰

Das 3. Infanterieregiment hat den 27. Juni 1866 wie folgt in Erinnerung:

„Es war 6 Uhr 15 Minuten Abends. Unter den Klängen des Radetzky-Marsches der stehengebliebenen Regimentsmusiken, GM. Knebel an der Spitze der Brigade, begann die Vorrückung gegen die Höhe von St. Johann, die von 2 Bataillonen des ostpreussischen Regimentes Nr. 43 mit Zähigkeit und Ausdauer vertheidigt wurde.“¹³¹

Die starke, fast stereotype Betonung des Heranrückens an den Feind mit Musik lässt darauf schließen, dass es sich bei dieser Praxis um ein besonders ehrenvolles Vorgehen handelte, um eine besonders angesehene und ehrliche Art der Kriegsführung, dem Feind mit offenem Visier zu begegnen. Ähnliches weist Möbius schon für den Siebenjährigen Krieg nach, wo das Vorgehen mit gefällttem Bajonett, ohne zu schießen und mit klingendem Spiel häufiger erwähnt wird, weil es als besonders ehrenvoll und effektiv galt.¹³² Wie solch ein Angriff mit klingendem Spiel

¹²⁹ Cajetan Pizzighelli, Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes Kaiser Franz Josef No. 1 (1716-1881), Troppau 1881, S. 664.

¹³⁰ Ludwig Kirchthaler, Geschichte des k. u. k. Infanterie-Regimentes Nr. 2 für immerwährende Zeiten Alexander I. Kaiser von Russland, Wien 1895, S. 462.

¹³¹ Julius Stanka, Geschichte des k. und k. Infanterie-Regimentes Erzherzog Carl Nr. 3, Wien 1894, S. 629.

¹³² Sascha Möbius, *Eine feste Burg ist unser Gott...!* und das *entsetzliche Lärmen ihrer Trommeln*. Preußische Militärmusik in den Schlachten es Siebenjährigen Krieges, in:

konkret ablief, lässt sich indes nur schwer rekonstruieren. Laut Möbius war es Aufgabe der Musik, die Soldaten geordnet an den Gegner heranzuführen, zu spielen, bis das Feuer eröffnet wurde, in der Schlacht selber aber das Spielen einzustellen.¹³³ Dies scheint auch im 19. Jahrhundert am wahrscheinlichsten. Die Stärke der Musik liegt in den Momenten unmittelbar vor dem Gefecht, in denen sie ihre psychologische Wirkung am besten entfalten kann und die Soldaten durch scharfe Rhythmen und schneidige Signale euphorisiert, zum Angriff aufmuntert und von der drohenden Gefahr ablenkt. In der Schlacht selbst aber wäre eine zusätzliche Geräuschkulisse kontraproduktiv, weil dadurch Befehle noch unverständlicher würden. Es scheint sowieso fraglich, inwieweit sich eine Regimentskapelle gegenüber dem allgemeinen Schlachtenlärm hätte durchsetzen können. Es finden sich auch Hinweise, die belegen, dass bisweilen die Regimentskapelle ins Kampfgeschehen involviert war, wie bei den berühmten Deutschmeistern 1866:

„Das Gros der Brigade Rosenzweig war mittlerweile mit klingenden Spiele (die Musikbande von Deutschmeister spielte den Radetzky-Marsch so lange, bis einige Musiker verwundet wurden) gegen die Südspitze des Wäldchens vormarschirt.“¹³⁴

Ungefährlich war das Leben eines Militärmusikers nicht, wie nicht nur Fontane belegt. Sie teilten mit der kämpfenden Truppe die Gefahren des Kampfes.¹³⁵ Grundsätzlich aber ist zu vermuten, dass sich die Musiker nach dem Spiel zum Angriff zurückfallen ließen, sich in Bereitschaft hielten und allenfalls im Rücken der Front mit nach vorn marschierten. Schließlich war die Regimentskapelle ein wertvoller Truppenteil, der unbewaffnet ein leichtes Ziel für den Gegner darstellte.¹³⁶ Ob die Musi-

Jutta Nowosadtko / Matthias Rogg (Hg.), „Mars und die Musen“: Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 281 und S. 289.

¹³³ Möbius, *Eine feste Burg ist unser Gott...*, S. 289.

¹³⁴ Gustav Ritter Amon von Treuenfest, *Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 Ergänzungs-Bezirks-Station Wien*, Wien 1876, S. 665.

¹³⁵ Die Musikkapelle des 1. Infanterieregimentes beispielsweise hatte bei besagtem Sturm 1866 in Trautenu zwei Tote und sechs Verwundete zu beklagen. Treuenfest, *Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4*, S. 665.

¹³⁶ Meyerwieser schreibt dazu: „Unsere Militärmusiker sind vollkommen militärisch, auch im Waffendienst ausgebildet. Sie können daher auch zu allen militärischen Dienstleistungen herangezogen werden. Gar manche der Heeresmusiken zogen aus an der Spitze der Regimenter, bis zu vierzig Mann stark, in zuversichtlicher, kraftvoller Betonung des echten Soldatengeistes und nach mancher opferreichen Schlacht fand sich zum Apell eine kleine Zahl von acht Mann als Rest der tapferen Kapelle ein.“ Rudolf Meyerwieser, „Die Banda kommt!“ Eine kurzgefaßte Geschichte der Militärkapellen und ihrer berühmtesten Dirigenten, St. Pölten 1944, S. 25. Auch wenn die Kriegsoffer unter den Musikern nicht bestritten werden können, so ist die überstarke Betonung des „Soldatengeistes“ eher der

ker während der Schlacht angehalten wurden, die kämpfenden Soldaten in irgendeiner Form zu unterstützen,¹³⁷ lässt sich durch Vorschriften oder Reglements nicht nachweisen. Es scheint eher so, als ob den Regimentskapellen keine spezielle Verwendung während des Gefechtes zugedacht war, zumal sie laut Kritik der regulären Soldaten für den Kampf „unbrauchbare Individuen“ waren. In einem Aufsatz über *Die Musikbänden der Cavallerie-Regimenter* beschwert sich der anonym Verfasser bitterlich darüber, dass fast alle Trompeter den Rang eines Unteroffiziers innehaben und sich dem Gemeinen gegenüber dementsprechend verhalten, aber dabei vergessen, „dass sie weder ordentlich reiten können, noch sonst einen Begriff vom Cavalleriedienst vor dem Feinde, am allerwenigsten vom Felddienst haben.“¹³⁸ Um die Felddiensttauglichkeit der Musiker bei den Infanterieregimentern dürfte es im Allgemeinen auch nicht besser bestellt gewesen sein. Vor diesem Hintergrund scheint es verständlich, dass Musiker, die ihren Posten verließen und sich spontan der kämpfenden Truppe anschlossen, nicht etwa getadelt, sondern im Gegenteil für ihre heldenhafte Initiative und Risikobereitschaft besonders hervorgehoben wurden. Als ob es der Bevölkerung und besonders innerhalb des Militärs zu beweisen galt, dass Militärmusiker vollwertige Angehörige der Armee waren und in Sachen Heldennut den anderen Soldaten in nichts nachstanden, wurden immer wieder solch herausragende Episoden von einzelnen Musiker in der Schlacht herausgegriffen. Wiederum über die Schlacht bei Trautenau 1866 heißt es in der Regimentsgeschichte des 1. Infanterieregiments:

„Regimentstambour Rabengruber, von der allgemeinen Begeisterung ergriffen, warf seinen Stock weg, nahm das Gewehr eines Verwundeten und schloß sich der 7. Compagnie an.“¹³⁹

nationalsozialistischen Propaganda als der Wahrheit geschuldet. Auch Kandler legt auf den Soldatengeist großen Wert: „Daß unsere Militärmusiker – im Gegensatz zu manchen ausländischen – sich mit Stolz als vollwertige Soldaten fühlen können, erweist sich gerade jetzt im Kriege, wo sie genügend rein militärischen Dienst tun. In Polen fielen auch Kameraden aus den Reihen der Militärmusiker für Großdeutschland, andere erwarben sich das Eiserne Kreuz.“ Kandler, Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musik-erziehung, S. 5.

¹³⁷ Zu denken wäre dabei an Versorgung der Verwundeten oder an Zubringerdienste für die Soldaten. Möbius berichtet beispielsweise von österreichischen Tambours, die im Siebenjährigen Krieg in ihren beschädigten Instrumenten Munition für die Musketiere transportierten. Möbius, Preußische Militärmusik, S. 276.

¹³⁸ Österreichische Militär-Zeitschrift, 1865, S. 127

¹³⁹ Pizzighelli, Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes No. 1, S. 665.

Ähnlich liest es sich beim 2. Infanterieregiment:

„Es war ein ergreifender Augenblick. Der Enthusiasmus der zum Sturme Vorrückenden wirkte mit unwiderstehlichem Zauber auf die Zurückbleibenden. Unser Regiments-Adjutant, Oberlieutenant Franz Jaitner springt vom Pferde und eilt dem vorrückenden ersten Bataillon nach, um den Sturm freiwillig mitzumachen; desgleichen verlässt der Musikfeldwebel Franz Trnyak nachdem er vorher zu wiederholtemmale das Sturmsignal geblasen hat, seine Eintheilung, wirft das Flügelhorn auf die Schulter, ergreift ein Gewehr und folgt den Stürmenden.“¹⁴⁰

Auch in der Erinnerungsliteratur finden sich derartige Initiativen von Musikern im Gefecht immer wieder. Vom tapferen Tambour Wenzl Kutik beispielsweise wird heroisch und verklärend berichtet, wie er sich 1848 bei der Belagerung von Vicenza dem Befehl des Offiziers zum Rückzug widersetzte „und mit der einen Hand den Sturmstreich schlagend, mit der anderen Hand den Säbel ziehend, stellte sich derselbe an die Spitze einer, von den Anstrengungen des Tages schon erschöpften Abtheilung und rückte mit dieser gegen den Feind. Er bewies, dass auch Tambourstreiche tödlich wirken; denn Kutik selbst machte zwei Schweizer nieder.“¹⁴¹

Spontane Heldentaten von Regimentstambours und Flügelhornisten dürften indes die Ausnahme gewesen sein. Die Aufgabe der Musik im Krieg war keine aktive dem Feind gegenüber, sondern eine psychologisch unterstützende für die eigenen Mannschaft. Grundsätzlich weist militärische Musik zwei psychologische Zielrichtungen auf: zum einen die eigenen Soldaten kampfbereit zu stimmen und bei guter Laune zu halten, zum anderen die Feinde in Furcht und Schrecken zu versetzen. Schon für die Frühneuzeit schränkt Werner Friedrich Kümmel die zweitgenannte Zielsetzung stark ein. Musik könne nur dann eine Rolle als psychologische Waffe einnehmen, „wenn sich unterschiedliche, einander fremde Musikkulturen begegneten.“¹⁴² Das galt etwa in den Türkenkriegen, in denen die bereits erwähnte „Janitscharen-Musik“ großen Eindruck auf die europäischen Feldherrn gemacht hatte. Wenn sich aber zwei Gegner gegenüberstanden, die eine quasi identische Musikkultur pflegten, verpuffte der einschüchternde Effekt der Musik.¹⁴³

¹⁴⁰ Kirchthaler, Geschichte des k. u. k. Infanterie-Regimentes Nr. 2, S. 463. Vom besagten Musik-Feldwebel heißt es in einer Fußnote weiter: „Feldwebel Franz Trnyak, der von diesem Augenblick an alle Gefechte mit stets gleich bleibendem hervorragenden Muthe mitnachtete, erhielt die Tapferkeits-Medaille 2ter Classe und wurde auf Vorschlag des Regiments-Commandos nach dem Feldzuge zum Oberofficier befördert.“

¹⁴¹ Emil Lichtner Edler von Elbenthal, Der Tambour von Reisinger, in: Unter Habsburgs Kriegsbanner. Kriegererlebnisse aus der Feder von Mitkämpfern und Augenzeugen, gesammelt und herausgegeben von Franz Deitl, Bd. 1, Dresden [u. a.] 1898, S. 82.

¹⁴² Kümmel, Zur psychologischen Funktion militärischer Musik, S. 316.

¹⁴³ Dementsprechend erscheint die Interpretation von Donald Preuss, der in der Kriegs-

Der positive Effekt auf die Psyche der eigenen Soldaten hingegen ist durch die Jahrhunderte hinweg unbestritten. Noch im April 1940 zitiert die NS-Propaganda¹⁴⁴ den russischen Feldmarschall Alexander Suworow, nach dem die Musik eine Armee verdoppeln und gar verdreifachen könne.¹⁴⁵ Und im selben Jahr betont der ehemalige k. u. k. Kapellmeister Emil Nikolaus von Reznicek in der *Deutschen Militär-Musiker-Zeitung*:

„Seit Tyrtäus' Zeiten, der die alten Spartaner durch seine Schlachtgesänge begeisterte, hat man die suggestive Kraft der Musik erkannt und dafür gesorgt, daß in die Schlacht ziehende Krieger mit der entsprechenden Musik versorgt wurden. So kam man über die Posaunen von Jericho, die Tuben der Römer, die Stierhörner der Germanen, die Trommeln und Pfeifen der Landsknechte zu den heutigen Militärkapellen, die mit an die Front gehen, um unseren wackeren Soldaten auf ermüdenden Märschen die Kraft zu beleben, sie im blutigen Kampfe zu unerhörtesten Heldentaten anzufeuern.“¹⁴⁶

Jene besondere Fähigkeit der Musik, den Menschen zu berühren, sein Unterbewusstsein oder wenn man so will seine Seele anzusprechen, wurde seit jeher für militärische Zwecke missbraucht oder wie es Wolf Schneider ausdrückt:

„Wer mit Sicherheit und in der entscheidenden Minute Hemmungen abbauen und Angriffslust erzeugen will, der nimmt nicht den Weg über das Gehirn, sondern über den Magen und das Knochenmark: über Rauschgift, Lärm und Rhythmus.“¹⁴⁷

Den Soldaten die eigene Todesgefahr vergessen lassen, ihn in einen rauschhaften und aggressiven Zustand versetzen und ihn dabei von kritischem Denken bezüglich seines Tuns abzulenken, das ist, was die Befehlshaber von ihren Regimentskapellen auf dem Schlachtfeld erwarteten. Für den k. k. Major Nikolaus von Lagusius stand fest, „daß man Menschen zu Aufopferung und Selbstverläugnung erfordernden Hand-

musik – am Beispiel der Infanterie-Signalmusik des Kleinen Spiels – einen „kultivierteren Ersatz“ für das Kriegsgeschrei sieht, eher fragwürdig. Preuss, Signalmusik, S. 89.

¹⁴⁴ Kandler, Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musikerziehung, S. 2.

¹⁴⁵ Alexander Suworow, der es in den Kriegen Katharinas II. zu Ruhm und Ehre brachte, wies den Vorschlag seiner Generäle zurück, die Anzahl der Militärmusiker zu reduzieren: „Nein, die Musik ist notwendig und von großem Nutzen; obendrein muss sie noch sehr laut sein. Sie erfreut das Herz des Kriegers und misst seinen Schritt; nach ihr tanzen wir selbst in der Schlacht. [...] Die Musik verdoppelt, verdreifacht die Armee. Mit dem Kreuz in der Hand des Priesters, mit wehenden Fahnen und mit schmetternder Musik nahm ich Ismail ein.“ Zitiert nach Kümmel, Zur psychologischen Wirkung militärischer Musik, S. 308.

¹⁴⁶ Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ), 12. Oktober 1940, Nr. 41.

¹⁴⁷ Wolf Schneider, Das Buch vom Soldaten, Düsseldorf / Wien 1964, S. 345.

lungen durch nichts mehr anregt, als wenn man auf ihre Sinne und ihr Gemüth wirkt. Hiezu aber ist die Musik, wie unzählige Beispiele auch in unseren Tagen bewährten, eines der vorzüglichsten Mittel.“¹⁴⁸

Doch nicht der Klang allein animierte die Soldaten zu besonderen Leistungen, die Musik wandelte sich ähnlich wie Banner, Fahnen und Standarten mehr und mehr zu einem identitätsstiftenden Symbol. Wie die Fahne, so spornte auch die Musik als Symbol die Soldaten an, für sie zu kämpfen und sie unter allen Umständen zu verteidigen. Und wie die Fahne, so waren auch Musikinstrumente äußerst begehrte Trophäen im Krieg.¹⁴⁹ In den Türkenkriegen gelang es beispielsweise den Verteidigern von Wien, eine komplette Mihterchane gefangen zu nehmen, was in den Geschichtsbüchern stets besondere Erwähnung findet. 1866 in der Schlacht bei Königgrätz konnten preußische Soldaten des Königsberger Infanterieregiments Nr. 43 den Paukenwagen des k. k. Infanterieregiments Karl Salvator von Toskana Nr. 77 erbeuten. Das dazugehörige Zugtier, ein Bernhardiner mit dem Namen Sultan, lag erschossen dabei.¹⁵⁰ Der Paukenwagen ging in den Besitz des Regiments über und obgleich dies in der preußischen Armee nicht üblich war, wurde es von da an dem Königsberger Regiment gestattet, den Trommelwagen samt einem planmäßigen Paukenhund mitzuführen, der meist ebenfalls den Namen Sultan trug. Die Tradition wurde bis zum Ersten Weltkrieg aufrechterhalten und durch dieses Alleinstellungsmerkmal dem Regiment für seine besonderen Leistungen bei Königgrätz Respekt gezollt. Musik als Belohnung war auch in der österreichischen Armee gängige Praxis. Beispielsweise hatte das 42. Infanterieregiment das Vorrecht, den Grenadiermarsch zu schlagen, was seit jeher als besondere Ehre galt. Jemem Regiment wurde diese Ehre zu Teil, weil es „in der Schlacht bei Wagram unter den Klängen des Grenadiermarsches stürmte und sich so hervorthat.“¹⁵¹

¹⁴⁸ Wiener Allgemeine Musik-Zeitung, 3. Dezember 1844, Nr. 145.

¹⁴⁹ Michael Schramm, Die Aufgaben der Militärmusik in Geschichte und Gegenwart: Viel mehr als nur Massensuggestion, in: Historische Mitteilungen Bd. 22 (2009), S. 153.

¹⁵⁰ Herbert Viktor Patera, Unter Österreichs Fahnen. Ein Buch vom österreichischen Soldaten, Graz [u. a.] 1960, S. 294.

¹⁵¹ Teuber / Ottenfeld, Die österreichische Armee, S. 699. Dieses Privileg hielt sich bis zum Ende der Monarchie, wie sich aus den Akten der Militärkanzlei Seiner Majestät herauslesen lässt. Durch einen Erlass vom 18. Februar 1918 wurde bei der Infanterie die normierte Trommel abgeschafft, lediglich die für die Regimentskapellen erforderlichen Trommeln wurden beibehalten. Diesbezüglich gibt ein Extrabogen an die Militärkanzlei zu bedenken: „Das IR. Nr. 42 besitzt laut Armeebefehl des FM. Erzherzog CARL vom 7. Juli 1809 für seine sehr gute Haltung in der Schlacht von WAGRAM am 6. Juli 1809 den Vorzug in allen Gelegenheiten den Grenadiermarsch schlagen zu dürfen.

Durch Abschaffung der Trommeln bei der Infanterie würde das IR. Nr. 42 sein Privilegium verlieren.“ KA/MKSM 1380 (1918) Extrabogen für die Militärkanzlei.

Mit zunehmender Technisierung der Kriegsführung büßte die Militärmusik ihre aktive Rolle auf dem Schlachtfeld ein. Der deutsch-deutsche Krieg 1866 dürfte für die k. (u.) k. Regimentskapellen ziemlich der letzte Einsatz an unmittelbarer Front gewesen sein,¹⁵² was nicht heißt, dass sich die Musik komplett vom Kriegsschauplatz zurückgezogen hätte. Schon immer hatte die Militärmusik auch hinter der Front eine immanente wichtige Rolle gespielt, nämlich den abgekämpften Soldaten zu erfreuen, ihn wieder aufzubauen, ihn das erlebte Grauen für kurze Zeit vergessen zu lassen und ihn unter Umständen vom Schmerz der Verwundung für kurze Zeit abzulenken. Trotz oder gerade wegen den unmittelbaren Schrecken des Krieges ist es Aufgabe der Musik, durch fröhliche Melodien die Stimmung zu heben. Vor diesem Hintergrund sind Beschreibungen zu verstehen, die von improvisierten Festen und Feiern inmitten des Krieges berichten, zu deren Gelingen die Musik offensichtlich maßgeblich beitrug. Wiederum zum 1866er Krieg heißt es in der Regimentsgeschichte des Infanterieregiments Nr. 27:

„Besonders im Laufe des Nachmittags, als die Sonne das düstere Gewölke durchbrach, entfaltete sich dasselbe zu einem bewegten, heiteren Bilde. Die Musik des Regimentes spielte, die Mannschaft sang und tanzte, ein Wagen mit Bier bot das nöthige Nass, und so war mit einfachsten Mitteln ein Fest geschaffen, welches im grellsten Contraste zu den Empfindungen der letzten Tage stand.“¹⁵³

Diese Funktion der musikalischen Truppenbetreuung ist aus militärischer Sicht offenbar nicht hoch genug einzuschätzen. Obgleich auf dem Schlachtfeld unbrauchbar geworden, stand die Regimentskapelle nie ernsthaft zur Disposition. Welch hohen Stellenwert die Regimentskapellen innerhalb der Armee besaßen, lässt sich deutlich bei den Plänen zur Neuaufstellung der Infanterieregimenter Nr. 103 bis 139 und der bosnisch-herzegowinischen Infanterieregimenter Nr. 5 bis 8 im Februar 1918 herauslesen. Das Kriegsministerium wollte wegen der immensen Kriegsbelastung den neuen Regimentern erst in Friedenszeiten die Aufstellung von Regimentskapellen gestatten, musste aber von derartigen Plänen bald Abstand nehmen. In einem Extrabogen für die Militärkanzlei Seiner Majestät wird berichtet:

¹⁵² Laut Degele hat sich die Praxis, der zum Angriff schreitenden Infanterie Spielzüge und Musikkorps beizugeben, beim deutschen Heer noch bis in den deutsch-französischen Krieg 1870/71 erhalten. Ludwig Degele, Die Militärmusik, ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle Bedeutung, Wolfenbüttel 1937, S. 128.

¹⁵³ Geschichte des k. k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier Nr. 27, Wien 1882, S. 889.

„Diese Regimenter und ihre vorgesetzten Kommanden wollen aber die Musiken nicht missen, weil sie zur Erhaltung des Kampfgeistes und des frohen Mutes während der Ruhe, dann auch zur Förderung der Strammheit und Exaktheit bei geschlossenen Übungen auch im Kriege notwendig sind. Da auch das Armeekorpskommando diesen Standpunkt teilt, entschloss sich das Kriegsministerium die Errichtung anzubefehlen.“¹⁵⁴

Zu diesen Neuaufstellungen kam es kriegsbedingt nicht mehr, doch zeigt allein dieses Beharren, dass die Musik selbst in größter militärischer Not den Befehlshabern nicht als Luxus galt, sondern als wichtiger Bestandteil einer modernen Armee.

2. Musik zu Repräsentationszwecken

Der Ursprung der Militärmusik und lange Zeit auch ihre alleinige Daseinsberechtigung lag im Krieg. Doch während zu Landsknechtszeiten die Musiker nach einem Feldzug wieder entlassen wurden, existierten bei den stehenden Heeren die Regimentskapellen auch in Friedenszeiten fort. Herrscherhaus und Militär entdeckten für sich, dass die Militärmusik auch außerhalb des Schlachtfeldes wertvolle Dienste zu leisten im Stande war, was den Luxus eines solchen Klangkörpers rechtfertigte. Vor allem der oberste Kriegsherr erkannte die repräsentative Wirkung, die eine Regimentskapelle erzeugen konnte, und integrierte die Militärmusik in seine zeremoniellen Auftritte. Im Grunde unterschieden sich diese öffentlichkeitswirksamen Auftritte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts kaum von denen der vorherigen Jahrhunderte.¹⁵⁵ Ihr Zweck war die „Erhöhung und Entrückung des Herrschers, der sich durch seine charismatische Aura auszeichnen sollte.“¹⁵⁶ 24 kirchliche und 30 weltliche festliche Anlässe zählt Franz Dirnberger für das Jahr 1824, bei denen sich Kaiser Franz I. der Öffentlichkeit präsentierte.¹⁵⁷

¹⁵⁴ KA/MKSM 1380 (1918), Extrabogen für die Militärkanzlei.

¹⁵⁵ Genau wie im zaristischen Russland griff man in der Habsburgermonarchie auf christliche Rituale und Zeremonien wie die Fronleichnamprozession oder die traditionelle Fußwaschung am Gründonnerstag zurück, die sich schon seit dem 17. Jahrhundert etabliert hatten. Martin Schulze Wessel, Religion, Politics and the Limit of Imperial Integration, in: Ulrike von Hirschhausen / Jörn Leonhard (Hg.), Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century. Göttingen 2011, S. 347.

¹⁵⁶ Karin Schneider, Das Wiener Zeremoniell im 19. Jahrhundert. Ein Ausblick, in: Irmgard Pangerl (Hg.), Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonial-Protokolle (1652-1800), Innsbruck [u.a.] 2007, S. 634.

¹⁵⁷ Franz Dirnberger, Das Wiener Hofzeremoniell bis in die Zeit Franz Josephs. Überle-

Besonders unter der Herrschaft Franz Josephs wurde die dynastische Inszenierung systematisch ausgebaut und gewann im öffentlichen Leben enorm an Bedeutung. Geburtstage, Namenstage, Hochzeitstage oder Thronjubiläen des Kaisers waren Anlass zu unzähligen patriotischen Feierlichkeiten in der gesamten Monarchie.¹⁵⁸ Franz Joseph stilisierte sich als das stabilisierende und verbindende Element in der Donaumonarchie, als eine Instanz über allen Völkern des Reiches, um dadurch den zunehmenden nationalen Spannungen entgegenzuwirken.¹⁵⁹ Um dies zu erreichen, war der Kaiser stets um Volksnähe bemüht. Ziel war es, möglichst alle Bevölkerungsgruppen anzusprechen, ihnen im Regenten eine Identifikationsfigur zu liefern und so ein Gemeinschaftsgefühl über nationale Unterschiede hinweg zu etablieren. Dafür mussten viele Feierlichkeiten aus der Exklusivität des Hofes nach draußen verlegt werden, um den Menschenmassen gerecht zu werden. Gerade bei Massenveranstaltungen unter freiem Himmel kamen die praktischen Vorteile der Militärmusik voll zur Geltung. Im Gegensatz zur Hofkapelle konnte eine Militärkapelle gerade außerhalb geschlossener Räume akustisch beeindruckend wirken. Durch den tragenden Klang und die Lautstärke der Blasinstrumente war es der Militärmusik möglich, sich auch gegenüber großen Menschenmengen Gehör zu verschaffen. Speziell der Klang der Blechblasinstrumente verlieh jedem herrschaftlichen Auftreten eine besonders feierliche Note, ganz in der Tradition der barocken Trompeten-Corps. Durch die Fortschritte beim Instrumentenbau avancierte die Militärkapelle seit den 1830er Jahren außerdem zu einem vollwertigen Klangkörper, der musikalisch überzeugen konnte. Aber auch die militärisch-martialische Komponente hatte eine Bedeutung für die Habsburger Monarchen. Neben der katholischen Kirche war die Armee die zentrale Säule ihrer Macht. Gerade Franz Joseph hatte nie vergessen, dass er seine Herrschaft nach der Revolution 1848 der Armee zu verdanken hatte.¹⁶⁰ Er umgab sich stets mit Militärs und pflegte selbst einen militärischen Lebensstil, geprägt von soldatischer Disziplin, was sich in seiner Repräsentation widerspiegelte.

gungen über Probleme, Entstehung und Bedeutung, in: Harry Kühnel / Adam Wandruszka (Hg.), *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, Wien 1984, S. 43.

¹⁵⁸ Daniel Unowsky, *Dynastic Symbolism and Popular Patriotism. Monarchy and Dynasty in Late Imperial Austria*, in: Ulrike von Hirschhausen / Jörn Leonhard (Hg.), *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*. Göttingen 2011, S. 242.

¹⁵⁹ Unowsky, *Dynastic Symbolism and Popular Patriotism*, S. 239.

¹⁶⁰ Melichar / Mejstrik: *Die bewaffnete Macht*, S. 1281.

„Military discipline became part of the ceremony that regulated all aspects of his public life. Like Joseph II, Franz Joseph appeared in public almost exclusively in military uniform (exceptions included his many hunting trips and visits to foreign countries).“¹⁶¹

Die Militärmusik wurde zum ständigen Begleiter des Kaisers bei seinen öffentlichen Auftritten und fester Bestandteil bei allen zeremoniellen Anlässen. Bei Paraden und Manövern, bei Taufen, Hochzeiten oder Beerdigungen in der kaiserlichen Familie, bei Staatsempfängen, bei Neujahrs- und Geburtstagsfeiern des Kaisers und unzähligen anderen Gelegenheiten rückten Militärkapellen mit aus. So berichtet Franz Joseph beispielsweise über sein 50-jähriges Thronjubiläum:

„Um ½10 Uhr fuhr ich zum Burghthore, wo ein großes Zelt aufgeschlagen war, in welchem ich mit den Mitgliedern der kaiserl. Familie den Zug der Kinder defilieren ließ. Das Wetter war das denkbar günstigste, das Fest war sehr gelungen, wunderschön und rührend. 70 000 Kinder marschirten in breiten, gedrängten Kolonnen auf der Ringstraße in schönster Ordnung beim Klange von Militär Musikern und brachten beim Vorbeimarsche Hochrufe aus.“¹⁶²

Gleichzeitig verlieh eine Militärkapelle den zeremoniellen Auftritten des Kaisers immer auch einen militärischen Charakter. Uniformierung, zackiges Verhalten und Gleichschritt zu den obligatorischen Militärmärschen wiesen die Militärmusik unmissverständlich als Teil der Armee aus und führten dem Zuschauer den Anspruch des Kaisers als oberster Kriegsherr vor Augen.

Doch die Militärmusik war weit mehr als dekoratives Beiwerk, sie entwickelte sich selbst zu einer eigenständigen offiziellen Institution. Sie symbolisierte für sich die Staatsmacht und repräsentierte den Monarchen im ganzen Habsburgerreich. Wie lässt doch Joseph Roth seinen Helden Carl Joseph Trotta sagen: „Jeden Sonntag spielte die Kapelle Herrn Nechwals den Radetzky marsch. Einmal in der Woche, am Sonntag, war Österreich.“¹⁶³ Die Militärkapellen der Garnisonen brachten einen Funken des Glanzes vom Wiener Hof in die Provinz und leisteten ihren Anteil dazu, den Kaiserkult in die Kronländer zu tragen.

„Das Portrait Franz Josephs war allgegenwärtig im Raum der Monarchie. Es gab keinen öffentlichen Ort, den es nicht zierte, doch selbst in vielen einfachen und bürgerlichen Wohnungen hing sein Bildnis. Zahlreich waren auch die Gegen-

¹⁶¹ Unowsky, Daniel, *The Pomp and Politics of patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916*, West Lafayette 2005, S. 97.

¹⁶² Brief an Katharina Schratt, Villa Hermes, den 26. Juni 1898, in: Brigitte Hamann (Hg.), *Meine liebe, gute Freundin! Die Briefe Kaiser Franz Josephs an Katharina Schratt*, Wien 1992, S. 382.

¹⁶³ Joseph Roth, *Radetzky marsch*, Köln 2010, S. 374.

stände, von denen uns als Zeichen dieses Kultes, der seine Person umgab, sein Antlitz entgegenblickte. An ihn dachten die Schaulustigen, vor denen – ein alltägliches Schauspiel in den Garnisonsstädten – die Militärmusikkapelle vorbeizog und die Kaiserhymne, das ‚Gott erhalte‘, intonierte.“¹⁶⁴

Solche öffentlichen Auftritte verfehlten ihre Wirkung nicht. Die Bevölkerung nahm massenhaft Anteil und einst exklusive Feierlichkeiten wie etwa der Kaisergeburtstag zeigten im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr Volksfestcharakter,¹⁶⁵ wozu die beteiligten Militärkapellen sicherlich einen bedeutenden Beitrag leisteten.¹⁶⁶ Die Militärmusik verband musikalische Unterhaltung – oftmals auf hohem Niveau – mit dem Glanz der Montur und etablierte sich so als äußerst populäre Institution quer durch alle Bevölkerungsschichten, bei Mann und Frau, bei Jung und Alt. Es ist daher verständlich, dass sich das Bürgertum anschickte, dem Kaiser nachzueifern und seine eigenen Festlichkeiten mit einer Regimentskapelle aufzuwerten. Auf Seiten des Kriegsministeriums und des Kaisers war man solchem Ansinnen gegenüber grundsätzlich aufgeschlossen, die Orientierung am Herrscherhaus und die Adaption der Militärkultur ins Zivilleben war schließlich ganz in ihrem Sinne. Außerdem versprachen die sich daraus ergebenden Einnahmen eine finanzielle Entlastung der Armee. In der Verordnung zur „Systemisierung der Militär-Musik-Banden“ aus dem Jahre 1851 heißt es lapidar:

„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.“¹⁶⁷

Der „Charakter einer militärischen Institution“ konnte dabei recht weit interpretiert werden und besonders bei reinen Unterhaltungsauftritten wurde der militärische Charakter oftmals den kommerziellen Wünschen geopfert, ohne dass dies Konsequenzen nach sich gezogen hätte. Anders verhielt es sich dagegen bei außerdienstlichen Auftritten, die repräsentativen Charakter besaßen. Hier achteten sowohl das Kriegsministeri-

¹⁶⁴ Jean-Paul Bled, Franz Joseph. Der letzte Monarch der alten Schule, Wien [u. a.] 1988, S. 457.

¹⁶⁵ Schneider, Das Wiener Zeremoniell, S. 635. Ausführlich mit dem Thema populäre Militärkultur vor allem an den Beispielen Deutschland und Frankreich befasst sich Jakob Vogel.

¹⁶⁶ Das musikalische Repertoire der Regimentskapellen, auf das im Kapitel III.3. noch näher eingegangen wird, hatte durchaus das Potential, den Volksfestcharakter zu bedienen oder ihm gar Vorschub zu leisten.

¹⁶⁷ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 6.

um als auch der Kaiser persönlich darauf, dass die Veranstaltung stets im Sinne des Staates war. Keinesfalls durfte es vorkommen, dass die Militärmusik an unerwünschten politischen Demonstrationen teilnahm und der Veranstaltung durch ihre Anwesenheit den Anschein des Offiziellen verlieh. In einer Nachricht der Militärkanzlei Seiner Majestät an das Kriegsministerium vom 9. Juli 1863 etwa heißt es dazu:

„Seine Majestät haben Sich, - aus Anlaß einer Zeitungs-Notiz, wonach unlängst bei einer festlichen Gelegenheit der Verein einer Stadt nach den Klängen einer Militär-Musik-Bande defilirt sein soll, - über das Unpassende dieses Vorganges zu äußern geruht.

Ich erlaube mir demnach die Aufmerksamkeit des löbl. Kriegs-Ministeriums auf diesen Gegenstand zu lenken, damit durch geeignete Weisungen, ohne jedoch selbstverständlich die Allerhöchste Person Seiner Majestät hiermit in Beziehung zu bringen, jeder Beteiligung von Militär-Musik-Banden an derlei öffentlichen Aufzügen von Korporationen, welche Veranlassung zu unangenehmen Deutungen und selbst Manifestationen geben könnte, künftighin vorgebeugt werde.“¹⁶⁸

Bei jedem weiteren derartigen Vorfall wurde den Regimentern aufs Neue ins Gedächtnis gerufen, dass die Beteiligung der Musik an politisch motivierten Veranstaltungen jeglicher Art zu unterlassen sei. Besonders vor nationalistischen und separatistischen Kundgebungen in den Kronländern, aber auch vor deutschnationalen Demonstrationen warnte das Kriegsministerium die Regimentskommandanten, die für jegliche Auftritte ihrer Kapellen verantwortlich waren.¹⁶⁹ Um einen solchen Skandal schon im Voraus zu vermeiden, sollten vor Vertragsabschluss Informationen über den Veranstalter eingeholt und die Musikwünsche kritisch analysiert werden. Dennoch finden sich immer wieder Fälle, in denen dieser Vorsorgepflicht unzureichend nachgekommen worden war und es zu den unerwünschten politischen Verwicklungen kam. Die Ahndungen solcher Fälle seitens des Kriegsministeriums variierten. Mal blieb es dabei, dem General-Kommando „mißfällig auszustellen, daß es trotz des vorauszusehenden Skandals, im Sinne der ergangenen Befehle die Mitwirkung der Militär Musik bei dem Studentener-Comerse zu verbieten unterlassen habe.“¹⁷⁰ Ein anderer Kommandant dagegen war „für die gestattete Mitwirkung der Regiments-Musik bei dem Festbankette, ohne sich über deßen eigentlichen Anlaß und Zweck in verlässlicher Weise persönlich zu informiren, mit einem achttägigen Hausarreste zu bestrafen.“¹⁷¹

¹⁶⁸ KA/MKSM 306 (1863).

¹⁶⁹ Siehe dazu ausführlich Teil V.

¹⁷⁰ KA/MKSM 379 (1870).

¹⁷¹ KA/MKSM 397 (1872).

Schließlich sah sich das Kriegsministerium gezwungen, durch eine Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886 die vagen Bestimmungen zur außer-dienstlichen Verwendung der Militärkapellen aus dem Jahr 1851 zu präzisieren und zu verschärfen. Explizit wurde diesmal neben der Wahrung des militärischen Charakters das Verbot zur Teilnahme an politischen Veranstaltungen jeglicher Art hervorgehoben.¹⁷² Die *Statuten für den Musik-Fond des k. u. k. Infanterie-Regiments Nr. 27* als Beispiel sahen deshalb folgende Sicherheitsmaßnahmen vor:

Der Fonds-Verwalter, auch Musik-Offizier genannt, führt „ein Vormerkbuch, in welches er die von Personen oder Vereinen einlangenden Gesuche um entgeltliche Ueberlassung der Regimentsmusik einträgt und sodann dem Regiments-Commando behufs Ertheilung der Genehmigung vorlegt.“¹⁷³ Wird der Veranstalter als unbedenklich anerkannt, muss er das gewünschte Programm exakt dem Regiment melden. Der Musik-Offizier hat dann wiederum ein „Programmbuch für die jeweilig stattfindenden Productionen der Regimentsmusik nebst dem Kapellmeister zu fertigen und dem Regiments-Commando zur Genehmigung vorzulegen.“¹⁷⁴ An das genehmigte Programm hat sich der Kapellmeister streng zu halten, spontane Musikwünsche müssen unberücksichtigt bleiben.¹⁷⁵ Durch diese doppelten Absicherungsmaßnahmen wurde versucht, mögliche politische Skandale bei Unterhaltungsauftritten bereits im Voraus zu umgehen.

¹⁷² Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 1: „Die außer-dienstliche Verwendung der Militär-Musiken an öffentlichen Orten ist nur unter der Bedingung gestattet, dass denselben unter allen Verhältnissen der Charakter einer militärischen Institution gewahrt bleibe. Sie ist grundsätzlich nur dann zulässig, wenn die Veranlassung, beziehungsweise Gelegenheit, zu welcher die Musik angesprochen wird, weder einen politischen Charakter an sich trägt, noch sich hiebei demonstrative Kundgebungen voraussetzen lassen. An Festlichkeiten oder Demonstrationen politischer Tendenz dürfen sich Militär-Musiken nicht betheiligen.“

¹⁷³ Statuten für den Musik-Fond des k. u. k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier, Nr. 27, Laibach 1896, § 8, Punkt 2e.

¹⁷⁴ Statuten IR Nr. 27, § 8, Punkt 6.

¹⁷⁵ Dieses strenge Beharren auf dem vertraglich fixierten Programm brachte manch kuriosen Auswuchs mit sich. In den Akten des Pressedienstes des Kriegsministeriums findet sich beispielsweise folgender Fall:

„Am 16. Dsmts. Um zirka 9Uhr vormittags verlangte genannter Herr vom Regimentstambour, dass er um 10Uhr Vormittag, – am Beginne des Vormittagskonzertes – , die Volkshymne spielen solle. Der Regimentstambour erwiderte hierauf, dass dies ausserhalb des genehmigten Programmes liege, er nichts anderes spielen dürfe und behufs Genehmigung die Entscheidung seines Regimentskommandos einholen werde, was er auch telegrafisch that.“ KA/PRD 2714 (1909), Nr. 92. Der Regimentstambour handelte zwar den Vorschriften entsprechend, für den Veranstalter, die Zuschauer und die Presse aber wirkte es sehr befremdlich, dass die Militärmusik ihnen das patriotische *Gott erhalte* verweigerte.

Ganz verboten bzw. nur mit besonderer Genehmigung des Kriegsministeriums erlaubt waren nichtmilitärische, festliche Aufzüge.¹⁷⁶ Diese besonders repräsentative Kombination aus musikalischer Darbietung und militärischem Auftritt behielt sich der Staat vor. Mit diesem Repräsentationsmonopol ging man jedoch recht großzügig um. Anträge auf Beistellung einer Militärmusik zu „nichtmilitärischen, festlichen Aufzügen“ wurden gerne bewilligt, wenn sie patriotischen Zwecken dienten. Besonders loyalen Vereinen wie den Schützen oder Sängern wurde sogar das Recht eingeräumt, die Militärmusiker in ihrem Sinne einzukleiden. Die Soldaten, sonst durch ihre Uniformierung unverkennbar Teil der Staatsmacht, wirkten mit allerhöchster Zustimmung in historischen Gewändern¹⁷⁷ oder in Vereinskleidung¹⁷⁸ mit.

Ähnlich verhielt es sich bei Anfragen aus dem Ausland. Grundsätzlich galt die Devise, keine Militärkapellen ins Ausland zu entsenden. Dennoch entwickelte sich die Militärmusik zu einem beliebten Exportgut der Monarchie, da das Kriegsministerium viele Sondergenehmigungen ausstellte. Auch wenn die Ansuchen um Entsendung einer Regimentskapelle „nicht in jeder Hinsicht konsequent beantwortet“¹⁷⁹ wurden, so lässt sich doch ein gewisses Muster herauslesen. Zu besonderen Anlässen mit direktem Bezug zur Habsburgermonarchie wurden wohlwollend Sondergenehmigungen erteilt. Auch die unmittelbare Grenznähe des Ortes wirkte sich positiv auf die Entscheidung des Kriegsministeriums aus. Bei der Enthüllungsfest einer Gedenktafel zum Andenken an Kaiserin Elisabeth in Passau traf beispielsweise beides zu. Eine Anfrage des Magistrats der Stadt bezüglich Mitwirkung der Kapelle des Infanterieregiments Nr. 59 bei der am 9. und 10. Juli 1904 stattfindenden Feier wurde mit „Rücksicht auf den Anlaß der Feier und die Nähe Passaus zur Grenze ausnahmsweise Allerhöchst bewilligt.“¹⁸⁰

Gute Erfolgsaussichten hatten auch patriotische Vereine, die in fremden Ländern Habsburgs Fahne hochhielten. Die Anfrage des österreichisch-ungarischen Hilfsvereins in Dresden¹⁸¹ wurde ebenso allerhöchst bewil-

¹⁷⁶ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 2: „Die Militär-Musiken dürfen nur als Stand-Musiken und an Orten verwendet werden, welche dem militärischen Ansehen entsprechen. Deren Theilnahme an nichtmilitärischen, festlichen Aufzügen ist [...] an die Bewilligung des Reichs-Kriegs-Ministeriums gebunden.“

¹⁷⁷ Die Bitte des Krainerischen Landesausschusses um Bewilligung „zum Erscheinen der Musik beim Festzuge im historischen Kostüm“ wurde von allerhöchster Stelle gestattet. KA/MKSM 521 (1883).

¹⁷⁸ Das Infanterie-Regiment Nr. 38 begleitete den Wiener Schützen-Verein zu den niederösterreichischen Bundesschießen 1882 nach St. Pölten und 1883 nach Baden jeweils in „Schützenkleidern“, allerhöchst bewilligt. KA/MKSM 510 (1882), KA/MKSM 521 (1883).

¹⁷⁹ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 165.

¹⁸⁰ KA/MKSM 865 (1904).

¹⁸¹ KA/MKSM 521 (1883).

ligt wie die des Vereins „Austria“ in Frankfurt a. M.,¹⁸² des Vereins ge-
dienter österreichisch-ungarischer Soldaten zu Dresden,¹⁸³ des Vereins
der Österreicher in Berlin,¹⁸⁴ des österreichisch-ungarischen Hilfsver-
eins „Austria“ zu Breslau,¹⁸⁵ des österreichisch-ungarischen Hilfsvereins
in Passau¹⁸⁶ oder des österreichischen Flottenvereins Ortsgruppe Ber-
lin.¹⁸⁷ Sofern die Behörden des jeweiligen Landes keine Einwände heg-
ten und der Verein neben seiner patriotischen Gesinnung auch eine
gewisse gesellschaftliche Relevanz¹⁸⁸ vorweisen konnte, war das
Kriegsministerium in der Regel gerne bereit, der Entsendung einer na-
hegelegenen Regimentskapelle zuzustimmen.

Ansonsten herrschte im Kriegsministerium großer Pragmatismus, wenn
es um die Entsendung von Militärkapellen ging. Oberstes Gebot war,
dass dem Ärar durch derartige Reisen keinerlei Kosten entstanden. Ein-
nige Anfragen, die sicherlich dazu geeignet gewesen wären, das Anse-
hen Österreich-Ungarns in der Welt zu fördern, scheiterten allein am
finanziellen Aspekt. Die österreichische Handelskammer unterrichtete
beispielsweise 1871 das Kriegsministerium davon, dass zur internati-
onalen Kunst- und Industrieausstellung in London die besten Militärka-
pellen der europäischen Länder eingeladen waren. Politische Bedenken
von Seiten des Außenministeriums gab es keine. Von allerhöchster Seite
hieß es dazu:

„Der Entsendung einer Militär-Musik zu der internationalen Ausstellung in
London finde Ich prinzipiell Meine Zustimmung nicht zu versagen, vorausge-
setzt, daß die programmäßigen Bedingungen die Absendungen einer solchen Mu-
sik ohne Belastung des Militär-Geldguts gestatten oder daß sie selbst in der Lage
sind die hiefür erforderlichen Mittel flüßig zu machen.“¹⁸⁹

Genau daran scheiterte aber letztendlich das Unternehmen. Obwohl die
englische Ausstellungs-Kommission dem Kriegsministerium entgegen-

¹⁸² KA/MKSM 934 (1907), KA/MKSM 1046 (1911).

¹⁸³ KA/MKSM 660 (1908).

¹⁸⁴ KA/MKSM 660 (1908), KA/MKSM 1075 (1912).

¹⁸⁵ KA/MKSM 1075 (1912).

¹⁸⁶ KA/MKSM 1075 (1912).

¹⁸⁷ KA/MKSM 1138 (1914).

¹⁸⁸ Dem „Gemeinnützigen Club österr.-ung. Staatsangehöriger in Görlitz“ wurde genau aus
diesem Grund die Beistellung einer Militärkapelle verweigert. In der Begründung heißt es:
„Laut des bezüglichen Berichtes besteht der Club aus nur 13 Mitgliedern; der Vorstand
setzt sich aus einem Glasermeister, einem Zuschneider und einem Dentisten zusammen.
Bei dem Umstände, als die Bewilligung zum Konzertieren von Militärmusiken im Aus-
lande nur in besonders rücksichtswürdigen Fällen erteilt wird, solche hier nicht vorzulie-
gen scheinen, dieser Club auf einer mindern gesellschaftlichen Stufe steht, wäre das K. M.
nicht in der Lage die Gewährung der Bitte Ah. Orts zu vertreten.“ KA/MKSM 1075 (1912).

¹⁸⁹ KA/MKSM 388 (1871).

kam und den Entschädigungsbetrag von 200 Pfund auf 450 Pfund erhöhte, wurde eine Entsendung verweigert, weil dadurch die Gesamtkosten noch immer nicht gedeckt gewesen wären.

War indes der finanzielle Aspekt mit dem Antragsteller zur Zufriedenheit des Ärars geklärt und bestanden auch keine Bedenken politischer Art, wurde die „Wertigkeit des Anlasses nicht mehr allzu sehr beachtet und meist eine Bewilligung erteilt.“¹⁹⁰ Nur deshalb ist es wohl nachzuvollziehen, dass etwa einer Anfrage zur „internationalen Eisenbahn- und Verkehrsmittel-Ausstellung in Buenos Aires 1910“ entsprochen wurde. Der entscheidende Satz lautete: „Dem Ärar würden aus dieser für den Monat Oktober l. J. [1910] erbetenen Entsendung keinerlei Kosten erwachsen.“¹⁹¹

War eine Kapelle schließlich auf Tour, konnten auch weitere Anfragen aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Spielortes befriedigt werden, weil damit ja keinerlei finanzieller Mehraufwand verbunden war. Im Juli 1909 beispielsweise gastierte die Regimentskapelle der Deutschmeister im Rahmen des deutschen Bundesschießens in Hamburg und weil die Kapelle bereits vor Ort war, durfte sie – mit Einwilligung des Kriegsministeriums – auch bei einer Festlichkeit der Zoologischen Gesellschaft Hamburg auftreten und auf spontane Anfrage eines Kapitäneleutnants von Usedom für Prinz Heinrich von Preußen in Kiel konzertieren.¹⁹² Der „Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs in Augsburg“ bat darum, „daß die Musik des 1. Regiments der Tiroler Kaiserjäger im Anschluß an deren Aufenthalt in München, ein bis zweimal in Augsburg – das nur eine Stunde entfernt ist – konzertieren dürfe.“¹⁹³ Der geringe Mehraufwand scheint entscheidend gewesen zu sein, auch diese Anfrage wurde bewilligt.

So avancierte die k. (u.) k. Militärmusik im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem Exportschlager, auch wenn dies von staatlicher Seite nicht vorgesehen war. Aber man erkannte wohl deren ungeheures Potential als Sympathieträger für die Monarchie. Die k. (u.) k. Militärkapellen verstanden es, nicht allein den Geschmack nach militaristischer Folklore zu bedienen, sondern vor allem durch ihre musikalischen Darbietungen die Herzen der Zuhörer für sich zu gewinnen und das Bild einer

¹⁹⁰ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 167.

¹⁹¹ KA/MKSM 1017 (1910).

¹⁹² KA/MKSM 987 (1909). Die Anfrage der Zoologischen Gesellschaft ging bereits am 21. Januar im Kriegsministerium ein, die Anfrage des besagten Kapitäneleutnants Usedom dagegen erst telegraphisch am 1. Juli, einen Tag vor dem gewünschten Auftrittstermin.

¹⁹³ KA/MKSM 1017 (1910). Die Bitte desselben Vereins, dass auch die Militärkapelle des bosnisch-herzegowinischen Infanterieregiments Nr. 1 in Augsburg auftreten dürfe, wurde dagegen abgelehnt. „Die Musik des letztgenannten Regiments wird in München nicht konzertieren, kommt danach für ein Konzertieren in Augsburg nicht in Betracht.“

führenden Kulturnation zu verbreiten und zu festigen. Sie trugen ein Stück Musikkultur der Musikhauptstadt Wien in die Welt. Neues aus den Opernhäusern und Konzertsälen, vor allem aber Populäres aus den Ballsälen wurde schnell adaptiert und fand durch die österreichischen Militärkapellen auch außerhalb der Monarchie Verbreitung. Und dabei legten die Kapellen ein enorm hohes technisches und musikalisches Können an den Tag, denn verständlicherweise wurde darauf geachtet, dass nur die besten Regimentskapellen die Habsburgermonarchie im Ausland repräsentierten. Durch diese Mischung aus hohem künstlerischen Niveau und einem äußerst populären Repertoire gelang es, das Publikum – egal in welchem Land – für sich zu gewinnen und den Ruf als eine der führenden Militärmusiknationen in Europa zu etablieren. Sogar ein Kritiker wie der deutsche Musikschriftsteller und Kulturphilosoph Paul Marsop, der mit der Militärmusik wahrlich hart ins Gericht ging, musste gestehen:

„Unzähligen Militärkonzerten hab’ ich beigewohnt. So weit ich jedoch zurückzudenken vermag, war mir dabei nur ein einzigesmal ein reiner und runder künstlerischer Genuss beschieden: als ich von der Kapelle des Wiener Deutschmeister-Regimentes Strauss’sche Walzer vortragen hörte. Zwar fehlten mir auch hier die Geigen, die Johann Strauss Vater und Sohn gar köstlich zu führen verstanden. Dafür wurde das Melos in all’ seinem zarten Beugungen mit solch instinktiver Treffsicherheit aus der Form herausgeschält, wie das eben nur Österreicher als die begabtesten Naturmusiker fertig bringen.“¹⁹⁴

Die k. (u.) k. Militärmusik galt als eine der besten Europas und konnte dies sogar eindrucksvoll belegen. Zwei Mal wurden Militärkapellen zu Militärmusik-Wettbewerben¹⁹⁵ entsendet und zwei Mal kehrten sie als Sieger zurück. 1867 fand in Paris im Rahmen der Weltausstellung ein Wettbewerb von Militärmusiken der europäischen Armeen statt. Das Kriegsministerium und der Kaiser gestatteten auch einer österreichischen Militärmusik daran teilzunehmen. Um die geeignetste Kapelle zu ermitteln, wurde ein Vorentscheid, ein interner Wettbewerb vor einer Fachjury veranstaltet, aus dem letztendlich die Kapelle des Infanterieregiments Nr. 73 als Sieger hervorging. Diese akribische Vorauswahl machte sich im entscheidenden Moment dann auch bezahlt:

¹⁹⁴ Paul Marsop, *Die soziale Lage der Deutsche Orchestermusiker*, Berlin/Leipzig 1905, S. 100f.

¹⁹⁵ Internationale Militärmusik-Wettbewerbe erfreuten sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Unter den europäischen Staaten galt es als Prestigesache, die beste Militärkapelle des Landes zu entsenden, um sich im musikalischen Wettstreit mit den anderen Staaten zu messen. Diese Wettbewerbe verdeutlichen, welchen enormen Stellenwert die Militärmusik zu dieser Zeit auch international besaß.

„Am 21. Juli um 1 Uhr nachmittags fand das Preiswettbewerb der europäischen Militärmusiken im riesigen Konzertsaal des Industriepalastes in Anwesenheit von etwa 30.000 Zuhörern statt. Die Reihenfolge, wie die einzelnen Regimentsmusiken zur Produktion kamen, war durch das Los bestimmt worden. Unsere Musik spielte als vierte. Sie hatte sich zum Vortrage das Vorspiel (Ouverture) zur Oper ‚Wilhelm Tell‘ von G. Rossini gewählt und mußte, gleich allen anderen Musiken, noch das Vorspiel zur Oper ‚Oberon‘ von K.M. von Weber spielen. In lautloser Stille hörten die vielen tausende Zuhörer die Vorträge unserer Musik an, nach jedem Stück in tosenden, nicht endenwollenden Beifall ausbrechend. Die Preisrichter erkannten einstimmig unserer Musik den ersten Preis, eine goldene Medaille, sowie 3.500 Franks in Gold, zu.“¹⁹⁶

Gleiches konnte die Kapelle des Infanterieregiments Nr. 36 bei einem internationalen Militärmusik-Wettbewerb 1880 in Brüssel wiederholen.¹⁹⁷ Gerade für die militärisch angeschlagene k. u. k. Armee bedeuteten solche prestigeträchtigen Siege eine kleine Genugtuung, zumindest militärmusikalisch war Österreich-Ungarn eine europäische Großmacht oder wie es Wiens großer Musikkritiker Eduard Hanslick formulierte:

„Diese friedlichen Eroberungen, welche unsere Armee mit der Clarinett macht, statt mit dem Bajonett, sind fürwahr nicht die letzten. Auf Flügeln der Harmoniemusik ist gar oft schon österreichisches Militär in die Herzen ganzer Bevölkerungen eingezogen.“¹⁹⁸

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges endete abrupt jene friedliche Eroberung. Wie seit Alters her folgten die Kapellen ihren Regimentern ins Feld. Doch im modernen Krieg war für Militärmusik auf dem Kriegsschauplatz kein Platz mehr, eine Regimentskapelle wirkte noch anachronistischer und deplatziertes, als sie dies in den letzten Kriegen schon getan hatte. Neben der Truppenbetreuung lag ihr Hauptaufgabengebiet deshalb zusehends an der Heimatfront, in erster Linie im Rahmen von Wohltätigkeitsveranstaltungen zu Gunsten der Armee. Entsendungen von Militärkapellen ins verbündete Ausland wurde deshalb nur selten zugestimmt. Ein solches Ansuchen des „Landesausschusses für das Königreich Sachsen des deutschen Vereines für Sanitätshunde“ vom 28. April 1916 wurde mit der Begründung abgelehnt, „daß die k. u. k. Militärmusiken derzeit im Inland stark in Anspruch genommen sind.“¹⁹⁹ Genauso konnte dem Wunsch des bulgarischen Roten Kreuzes im Mai 1916 nicht entsprochen werden, „weil die MilMusik-

¹⁹⁶ Karl Ladek, Geschichte des k. u. k. Infanterieregimentes Albrecht Herzog von Württemberg Nr. 73, Prag 1912, S. 110f.

¹⁹⁷ Friendsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 170.

¹⁹⁸ Eduard Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, in: Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868, Wien 1897, S. 49.

¹⁹⁹ KA/MKSM 1249 (1916).

ken zum Konzertieren in den verschiedenen Heil- und Rekonvaleszenz-Anstalten sowie zu wohltätigen Zwecken im Inlande benötigt werden.“²⁰⁰

Andererseits entwickelte sich die Militärmusik durchaus zu einem Symbol der Solidarität unter den verbündeten Staaten. Das Kriegsministerium gestattete beispielsweise die Entsendungen der Kapelle des 1. Tiroler Jäger-Regiments²⁰¹ und der Budapester Honvédkapelle²⁰² nach München, im Gegenzug gastierte die Musik des Garnisons-Bataillons Nr. 1 Rosenheim anlässlich eines vom Kriegsfürsorgeamt veranstalteten Opfertages in Kufstein.²⁰³

Militärmusik war Teil der Kriegspropaganda, im Inland wie im verbündeten Ausland, und in dieser Funktion für die Obrigkeit wohl noch weit aus wichtiger als zur Truppenbetreuung. Dementsprechend blieb die k. u. k. Militärmusik bis zum militärischen Ende fester Bestandteil staatlicher und militärischer Repräsentation.

3. Musik als Unterhaltungsmedium

Es fällt schwer, eine strikte Trennlinie zum vorherigen Kapitel zu ziehen, denn wo endet Repräsentation und wo beginnt Unterhaltung? Im Grunde besitzt jede Form von Musik, und sei sie noch so funktional, einen gewissen Unterhaltungswert. Der Militärmarsch dient als rhythmisches Grundgerüst, um den Soldaten beim Marschieren und Defilieren im Gleichschritt zu halten. Gleichzeitig aber hat der Militärmarsch, gerade der österreichische, unabhängig von seiner ursprünglichen Bestimmung durch seine einprägsamen Melodien stets auch einen musikalisch künstlerischen Wert an sich. Der Unterhaltungswert der Militärmusik war sicherlich ein Grund dafür, dass hochoffizielle Ereignisse wie Militärparaden oder Kaisergeburtstage auf so positive Resonanz bei breiten Bevölkerungsschichten stießen.

Der Unterhaltungsfaktor bei zeremoniellen Anlässen hatte durchaus Tradition. Als prominentes Beispiel kann hier die Wachablösung in der Wiener Hofburg angeführt werden, bei der die Musik seit jeher fester Bestandteil war. Bereits 1784 berichtete der deutsche Schriftsteller Friedrich Nicolai in seinem Reisebericht:

²⁰⁰ KA/MKSM 1249 (1916).

²⁰¹ KA/MKSM 1249 (1916).

²⁰² KA/MKSM 1316 (1917).

²⁰³ KA/MKSM 1249 (1916).

„Noch verdient die Militärmusik bemerkt zu werden, welche zu Wien alle Abend vor der Hauptwache auf dem Hofe gemacht wird, ehe man den Zapfenstreich schlägt. Sie besteht aus zwey Schalmeyen, zwey Klarinetten, zwey Waldhörnern, Einer Trompete, zwey Fagotten, Einer gewöhnlichen und Einer großen Trommel. Es werden Stücke von mancherley Art nach Noten gespielt. Diese Musik ist nicht allein eine angenehme Unterhaltung, besonders an einem stillen mond hellen Sommerabend; sondern sie verdient auch die Aufmerksamkeit eines Musikers, der seine Kunst von verschiedenen Seiten betrachten will.“²⁰⁴

Noch bevor überhaupt von einer geregelten Militärmusik gesprochen werden konnte, war der ästhetischen Komponente im Zeremoniell ein fester Platz eingeräumt worden. Auch wenn den damaligen Kapellen aufgrund der mangelnden Organisation und den noch nicht voll entwickelten Blasinstrumenten enge musikalische Grenzen gesetzt waren, so wurde ihr künstlerisches Bemühen jenseits der reinen Pflicht von der Bevölkerung und offensichtlich auch von Touristen dankbar angenommen.

Vom Monarchen und vom Kriegsministerium scheint diese Popularisierung der zeremoniellen Wachablösung wohlwollend zur Kenntnis genommen worden zu sein. Das Wirken der Militärkapellen wurde nicht etwa eingedämmt, sondern dem musikalischen Moment wurde auch von offizieller Seite her Platz eingeräumt. Im Reglement ist minutiös festgehalten:

„Die Musik hat in der 1. Aufstellung so lange den Marsch fortzuspielen, bis die Kolonne aufmarschiert ist, und erst hierauf an den rechten Flügel der Wache in ihre 2. Aufstellung zu rücken. – Nach dem Kommando ‚In die Balance‘, ‚Beim Fuß‘ begibt sie sich mittels Reihensmarches zu den Pulten in ihre 3. Aufstellung, um daselbst einige Tonstücke vorzutragen. – Nach Beendigung derselben marschiert sie vorschriftsmäßig rangiert auf den rechten Flügel der alten Wache in ihre 4. Aufstellung.“²⁰⁵

Der Regimentskapelle wurde nicht nur eine unterstützende Funktion zugestanden, indem sie den Takt für die marschierende Mannschaft gab, ihr wurde eigens die Möglichkeit gegeben, sich künstlerisch zu beweisen. Einheimische wie Touristen nahmen regen Anteil an dieser kostenlosen Unterhaltung vor so prachtvoller Kulisse.²⁰⁶ Die Burghaupt-

²⁰⁴ Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. 4, Berlin und Stettin 1784, S. 558f. Auch in Berlin war die Wachparade „der Anlaß für die ersten öffentlichen Militärkonzerte.“ Höfele, Das öffentliche Militärkonzert, S. 52.

²⁰⁵ Verhaltungen für die k. u. k. Burghauptwache in Wien, o. O. 1912, S. 11f.

²⁰⁶ Einen Eindruck davon vermitteln heute noch die Musiker des Traditionsvereins „Original Hoch- und Deutschmeister“, die von Ende April bis Mitte Oktober folkloristisch die Tradition der Burgmusik fortsetzen.

<http://www.deutschmeister.at/index.php/burgmusik>, zuletzt aufgerufen am 1. August 2013.

wache und die damit verbundene Burgmusik war sicherlich ein besonders repräsentativer Anlass, der die zivile Bevölkerung in seinen Bann zog. Aber auch unbedeutendere, rein dienstliche Auftritte der Militärmusik hatten das Potential, das Interesse und die Aufmerksamkeit der Bürger zu wecken. Verklärend erinnert Herbert Patera an die gute alte Kaiserzeit:

„Wer in der Nähe einer Kaserne wohnte, lebte geradezu im Rhythmus mit den aufrüttelnden Tönen der ‚Tagwache‘ und der wehmütigen Melodie des ‚Zapfenstreiches‘.“²⁰⁷

Der einfache Soldat dürfte für den ästhetischen Reiz eines Hornsignals wohl selten ein Ohr gehabt haben. Für ihn war ein Signal in erster Linie ein codierter Befehl eines Vorgesetzten, auch wenn er noch so musikalisch und gekonnt vorgetragen war. Doch konnte die Militärmusik für den Soldaten wenigstens in seiner freien Zeit auch reine Unterhaltung oder gar Genuss bedeuten?

Es wurde bereits öfter darauf hingewiesen, dass der Ursprung der Militärmusik ein militärischer war. Musik als Unterhaltung war in der Armee stets sekundär, aber durchaus nicht unbekannt. Bereits im 18. Jahrhundert heißt es dazu beim schon bekannten Hanns Friedrich von Fleming:

„Es machen die Hautboisten alle Morgen vor des Obristen Quartier ein Morgen-Liedgen, einem ihm gefälligen March, eine Entree, und ein paar Menuetten, davon der Obriste ein Liebhaber ist; Und eben dieses wird auch des Abends wiederholet, oder wenn der Obriste Gastgebothe oder Assebleen anstellt, so lassen sie sich auf Violinen und Violons, wie auch Fleutendoucen und anderen Instrumenten hören.“²⁰⁸

Die Regimentsinhaber und die Offiziere verstanden es schon früh, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Die Hautboisten, die tagsüber zum Marschieren spielten, musizierten außerhalb ihres offiziellen Dienstes zum Vergnügen des Offiziers-Corps. Dabei kamen dann eben auch unmilitärische Instrumente wie „Violinen und Violons“ zum Einsatz, ganz nach Belieben der Offiziere, denn diese kamen schließlich für den Unterhalt der Musik auf. Dieses Privileg der Offiziere hielt sich im Grunde bis 1918. Die Mitwirkung der Regimentskapelle oder kleinerer Abordnungen davon bei internen Festivitäten war gängige Praxis und bedurfte nur einer Genehmigung des Regimentskommandanten. Dabei wurde ein gewisses Maß an Exklusivität gewahrt; dem gemeinen

²⁰⁷ Patera, *Unter Österreichs Fahnen*, S. 291.

²⁰⁸ Fleming, *Der Vollkommene Teutsche Soldat*, S. 181f.

Soldaten, so scheint es, wurde der musikalische Genuss zumindest in Friedenszeiten vorenthalten.²⁰⁹

Auch der Zivilbevölkerung blieben Feste und Feiern mit musikalischer Umrahmung lange Zeit versagt. Die einzige Möglichkeit, sich an der Militärmusik zu erfreuen, waren dienstliche Auftritte wie zum Beispiel die genannte Burgmusik. Der Aufschwung der Militärmusik als öffentliches Unterhaltungsmedium begann mit dem Aufschwung der Tanzmusik in Wien. Beim Wiener Kongress 1814/15 leisteten auch Militärmusiker der in der Stadt stationierten Regimenter ihren Beitrag zur musikalischen Unterhaltung der internationalen Gäste. So spielten bei der ersten großen Hof-Redoute am 2. Oktober 1814 abwechselnd sechs Tanz- und Militärkapellen zur Unterhaltung der etwa 10.000 Gäste.²¹⁰ Ab den 1820ern schickten sich die ersten Regimentskapellen im Dunstkreis der damals führenden Komponisten Johann Strauß (Vater) und Joseph Lanner an, als reine Unterhaltungsorchester in Erscheinung zu treten. Um seine Konzerte um eine Attraktion zu bereichern, trat Johann Strauß (Vater) am 2. März 1828 erstmals gemeinsam mit dem Trompeter-Chor der Musik des Infanterieregiments Nr. 19 im Salon „Zur Kettenbrücke“ auf.²¹¹ Anzenberger hält es für wahrscheinlich, dass bei diesem Auftritt bereits die neuartigen Ventilblasinstrumente zum Einsatz kamen, da Militärkapellmeister Andreas Nemetz vom besagten Regiment als Pionier auf diesem Feld galt und bereits 1827 die erste Ventiltrompetenschule verfasst hatte.²¹² Jedenfalls fällt in diese Zeit jene Revolution im Blechblasinstrumentenbau, wodurch solche Trompeten-Chöre und die Militärmusik im Allgemeinen enorm an Attraktivität gewannen. Zu den klassischen Tanzorchestern bot eine Militärkapelle sicherlich einen angenehmen Kontrast und bereits damals wurde der Blasmusik ein erstaunliches Niveau attestiert. Jener Andreas Nemetz konnte sich mit der Kapelle des Infanterieregiments Prinz Hessen-Homburg Nr. 19 im Wiener Musikleben etablieren. Er trat unzählige Male mit Strauß und Lanner auf, bestritt aber auch selbständig Veran-

²⁰⁹ „Es gibt keinerlei Hinweis darauf, daß es in dieser Institution vorgesehen war, für den Soldaten schlechthin zu musizieren aber zahlreiche Berichte über großangelegte Festivitäten mit Militärmusikuntermalung, an denen wohl kaum die Mannschaft teilgenommen haben dürfte.“ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 122.

²¹⁰ Elisabeth Anzenberger-Ramminger, Private Konzertaktivitäten in der Militärmusik Österreich-Ungarns, in: Michael Schramm (Hg.), Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6), Bonn 2011, S. 26.

²¹¹ 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, (Hg.), Kongressberichte Bad Waltersdorf, Steiermark 2000, Lana, Südtirol 2002 (Alta musica; Bd. 24), Tutzing 2003, S. 194.

²¹² Anzenberger, Militärmusik im Umfeld von Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater), S. 195.

staltungen, beispielsweise im berühmten Lokal Dommayer, wo sonst das Orchester von Johann Strauß (Vater) konzertierte. In einer Vorankündigung in der *Wiener Zeitung* vom 6. Juni 1835 heißt es:

„Übermorgen Montag ist Nachmittags-Unterhaltung in Dommayer’s Casino in Hietzing. Das Musik-Corps des Infanterie-Regiments Prinz Hessen-Homburg unter der Leitung des Capellmeisters Herrns Nemetz wird die beliebtesten Musikstücke zur Ausführung bringen. Der Anfang ist um 3 Uhr.“²¹³

Was genau sich hinter den „beliebtesten Musikstücken“ verbirgt, lässt sich nur vermuten, da zu dieser Zeit das Programm noch nicht abgedruckt wurde, wie es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige Praxis war. Militärmärsche dürften wohl auf dem Programm gestanden haben, eine ganze „Nachmittags-Unterhaltung“ wäre damit aber sicherlich nicht zu bestreiten gewesen. Wahrscheinlich wurde dem Zeitgeschmack entsprochen und größtenteils beliebte Kompositionen von Strauß und Lanner oder auch anderer klassischer Komponisten für Blasorchester arrangiert. Das Umschreiben war allerdings mühsam und brachte nicht immer ansprechende musikalische Resultate, die Entwicklung der Ventilinstrumente steckte ja noch in den Kinderschuhen. Durch den ständigen Kontakt zu den Tanzkapellen war der nächste folgerichtige Schritt selbst Tanzmusik in Streicherbesetzung zu spielen. Als Begründer dieser Tradition gilt in der Forschung Philipp Fahrbach, von 1841 bis 1845 Kapellmeister beim Infanterieregiment Nr. 4, den berühmten Hoch- und Deutschmeistern in Wien. Die meisten Musiker hatten nun zwei Instrumente zu beherrschen, ein Blasinstrument für dienstliche Auftritte und zusätzlich ein Streichinstrument. Somit eröffneten sich für die Regimentskapellen ganz neue Auftritts- und Verwendungsmöglichkeiten. Es gab quasi kein Repertoire, das nicht von der Militärmusik bewältigt werden konnte und damit praktisch auch keine Veranstaltung, die nicht auch von einer Regimentskapelle musikalisch umrahmt werden konnte. Die Kapellen der in Wien stationierten Infanterieregimenter nahmen die ihnen gebotenen Auftrittsmöglichkeiten dankend wahr. Sie veranstalteten öffentliche Konzerte im Volksgarten,²¹⁴ spielten Unterhaltungsnachmittage in Vergnügungsetablissemments wie in Dommayer’s Casino oder im Tivoli²¹⁵ und fungierten als

²¹³ Wiener Zeitung, 6. Juni 1835, Nr. 129.

²¹⁴ Wiener Zeitung, 11. März 1849, Nr. 60; 18. März 1849, Nr. 66; 15. April 1849, Nr. 90; Es spielt jeweils um 16 Uhr zum Eintrittspreis von 10kr. die „Musikbande von F.M.L. Wocher-Infanterie“

²¹⁵ Wiener Zeitung, 20. April 1835, Nr. 89; Zur Eröffnung der Saison 1835:

„Hr. Capellmeister Nemetz wird die neuesten und beliebtesten Compositionen auszuführen die Ehre haben.“

Ballorchester.²¹⁶ Vor allem die aufkommende Leidenschaft der Wiener für das Tanzen barg ungeheure Chancen.

„Diese Anfang des Jahrhunderts aufkommende Mode findet bald weite Verbreitung. Nach dem Sperl und dem Apollo entstehen in jedem der folgenden Jahrzehnte neue Tanzpaläste; in den 30er Jahren das Elyseum, das Casino und das Kolosseum, zwischen 1840 und 1848 der Dianasaal, der Kettenbrückensaal, das Odeon und schließlich die Sophiensäle.“²¹⁷

Und all diese Etablissements wollten bespielt werden, die Nachfrage der aufkommenden Unterhaltungsindustrie nach Tanzmusik war enorm und die Regimentskapellen standen bereit. Neben den privaten Tanzorchestern von Strauß (Vater), Lanner, Fahrbach²¹⁸ und Co. erspielten sie sich ihren festen Platz im öffentlichen Musikleben der Stadt.

Dem Monarchen und den hohen Militärs war dies freilich nicht entgangen. Eine Institution der Armee, die zur Belustigung der Massen beiträgt, konnte eigentlich nicht im Interesse des Staates liegen. Bis zur Neuordnung des Militärmusikwesens im Jahre 1851 hatte die außerdienstliche Verwendung der Regimentskapellen offensichtlich solche Ausmaße angenommen, dass man sich gezwungen sah, rechtlich einzugreifen. Punkt 6 der Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851 besagt:

„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.“²¹⁹

Der Missstand wurde somit zwar von staatlicher Seite erkannt und genannt, aber im Grunde nicht angegangen. Das Auftreten in Wirtshäusern wurde nicht verboten, die Entscheidungsbefugnis blieb beim jeweiligen Kommandanten und der konnte recht großzügig entscheiden, was die „Ausnahme“ und den „militärischen Charakter“ betraf. Für kurze Zeit mag diese Verordnung eine Eindämmung der Militärmusik im

²¹⁶ Wiener Zeitung, 17. November 1836, Nr. 263; In einer Redoute-Anzeige heißt es: „Die Musik im großen Saale wird unter persönlicher Leitung des Herrn Capellmeisters Joseph Lanner stehen und die im kleinen Saale von Herrn Capellmeister Nemetz vom Prinz Hessen-Homburg Infanterie-Regimente dirigiert werden.“

²¹⁷ Bled, Wien, S. 306.

²¹⁸ Philipp Fahrbach leitete bereits von 1835 bis 1841 eine eigene Kapelle, ehe er Kapellmeister bei den berühmten Deutschmeistern wurde. 1846 quittierte er seinen Dienst bei den Deutschmeistern und leitete abermals eine eigene Kapelle. Friedrich Anzenberger, Die Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister bis 1918, in: Deutschmeisterbund (Hg.): 300 Jahre Regiment „Hoch- und Deutschmeister“, Wien 1999, S. 97f.

²¹⁹ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 1.

öffentlichen Leben bewirkt haben, zumindest lassen dies ausbleibende Annoncen in der *Wiener Zeitung* vermuten. Die Nachfrage nach Unterhaltungsmusik nicht nur in Wien, sondern in allen großen Städten des Reiches ließ jedoch nicht nach und bald schon setzten sich die Regimentskapellen über staatliche Verordnungen hinweg bzw. interpretierten sie sehr weit. Ab 1852 lässt sich wieder verstärkt das rege Mitwirken der Militärmusik in der Unterhaltungsindustrie nachweisen. Beispielsweise kündigt die *Wiener Zeitung* an:

„Bierhalle. Morgen Montag den 26. Juli 1852 außerordentliches Annen-Huldigungs-Fest mit Ball, prachtvolle Garten-Illumination, elegante Decorirung der Halle und brillantes Feuerwerk. Dabei wirken mit 4 große Musikchöre, im Garten: Herr Capellmeister Strauß Concertmusik. – Herr Capellmeister Liehmann vom Infanterie-Regiment Großfürst Constantin. – Herr Capellmeister Wanek von Sachsen-Cürassier. – Herr Capellmeister L. Morelly Ballmusik in der Halle. – Herr Rabensteiner leitet die Tänze.“²²⁰

Das gleiche Fest mit denselben Beteiligten wiederholte sich am 16. August unter dem Titel Jubel-Fest „Zur Feier der erfreulichen Rückkehr Seiner apost. Majestät unsers allergnädigsten Kaisers.“²²¹ Ungeniert machten die Regimentskapellen Reklame für ihre Auftritte, die jeglichen militärischen Charakter entbehrten. Die Obrigkeit ließ sie dennoch gewähren, denn ein mächtiges Argument sprach für die gewerbliche Nutzung der Militärmusik: Geld. Auf den finanziellen Aspekt wird noch näher einzugehen sein, aber grundsätzlich galt, was die Regimentskapellen erwirtschafteten, sparte sich der Staat bei deren Unterhalt. Und die Regimentskapellen und ihre Kapellmeister erwiesen sich als sehr geschäftstüchtig und legten eine hohe Professionalität an den Tag. Ein vorgedruckter Vertrag im Anhang der *Statuten für den Musik-Fond des k. u. k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier, Nr. 27.* gibt einen Einblick in die Geschäftspraxis der damaligen Militärmusik. Der Kunde konnte sich zwischen „Streich- und Blechmusik“ entscheiden, oftmals wurde beides gewünscht. Er bestimmte die Anzahl der Titel bzw. die Dauer des Auftrittes.²²² Es wurde ein Betrag

²²⁰ Wiener Zeitung, 25. Juli 1852, Nr. 177.

²²¹ Wiener Zeitung, 12. August 1852, Nr. 192.

²²² Elisabeth Anzenberger-Ramminger, Josef Franz Wagner in den Medien seiner Zeit, in: Friedrich Anzenberger / Elisabeth Anzenberger-Ramminger (Hg.), *Der Marschkönig Josef Franz Wagner*, Zeillern 2007, S. 81. Die Musik des Infanterieregiments Nr. 49 unter Josef Franz Wagner trat ab dem 15. Mai 1892 immer sonn- und feiertags auf dem Kahlenberg bei Wien auf. „Die Auftrittszeiten der Militärkapelle waren beachtlich: Gespielt wurde von halb ein Uhr mittags bis neun oder zehn Uhr abends zunächst in Streichbesetzung, dann als Bläserorchester und schließlich nochmals mit Streichern – natürlich mit denselben Musikern!“

vereinbart, der im Voraus zu bezahlen war. Außerdem verpflichtete sich der Vertragspartner, „für die Verpflegung der Musik aufzukommen; [...] dem Officiers-Corps des Regiments (inclusive Aerzte, Auditore und Rechnungsführer), ohne deren Familienmitglieder, freies Entrée zu gewähren [und] die Auslagen für die Fahrt (Marschrouten-Preis) zu bestreiten.“²²³

Von den Wirten wurde die Militärmusik stets gern engagiert, allein schon wegen dem unbestreitbaren „Zauber der Montur“.²²⁴ In kleinen Garnisonsstädten gab es oftmals schlicht keine zivile Alternative zur Militärmusik und in den großen Metropolen entwickelten die Regimentskapellen ein künstlerisches Niveau, mit dem nur wenige zivile Kapellen mithalten konnten. Sie passten ihr Repertoire dem Zeitgeschmack an und boten dem treuen Stammpublikum abwechslungsreiche Unterhaltung. Zur Aufführung kamen die aktuellsten Gassenhauer, Erfolge von der Opern- oder Operettenbühne wurden umgehend in Potpourris verarbeitet und zum Besten gegeben, die Kapellmeister komponierten wie am Fließband neue Werke für ihre Kapellen, neue Programmkonzepte wie Themen- oder Komponistenabende wurden entwickelt. Das ganze zu einem unschlagbar günstigen Preis, schließlich mussten die Regimentskapellen im Gegensatz zu Zivilkapellen ja nicht für ihren eigentlichen Broterwerb spielen.

Auch wenn dieses rege Engagement der Militärmusik im öffentlichen Unterhaltungszirkus vom Staat grundsätzlich toleriert wurde, kam es doch zu Auswüchsen, die inakzeptabel waren. 1886 sah sich die Obrigkeit veranlasst, die Bestimmungen für „die außerdienstliche Verwendung der Militär-Musiken“ zu verschärfen. In einer Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886 wurde nochmals darauf hingewiesen, dass eine außerdienstliche Verwendung nur unter der Bedingung gestattet ist, wenn „unter allen Verhältnissen der Charakter einer militärischen Institution gewahrt bleibe.“²²⁵ Dies zeigt, wie wenig Beachtung der Verordnung von 1851 in diesem Punkt geschenkt worden war. Es traten aber auch neue Missstände auf, die die Professionalisierung der Regimentskapellen auf dem Musikmarkt mit sich brachten. So heißt es weiter:

²²³ Statuten IR Nr. 27, Beilage 1.

²²⁴ Von Carl Michael Ziehrer, Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister seit 1884 und produktiver Komponist, stammt ein Marsch mit eben diesem Titel „Der Zauber der Montur“ op. 493.

²²⁵ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 1.

„An Öffentlichen Orten darf kein geringerer Theil, als ein Drittel des organisati-
onsmäßigen Standes der Regiments-Musik und nur unter Leitung des Militär-
Kapellmeisters oder dessen Stellvertreters verwendet werden.“²²⁶

Diese neue Vorschrift wurde nötig, weil es zur gängigen Praxis gewor-
den war, Auftritte nicht mit allen Musikern zu absolvieren. Stattdessen
teilte man die Kapelle auf, um so mehrere Veranstaltungen gleichzeitig
spielen zu können. Wenn doch einmal die „vollständige Kapelle“ auftrat,
so wurde in der Presse explizit darauf hingewiesen. An dieser Praxis
änderte aber auch diese halbherzige Verordnung nichts. Am 23. Februar
1889 beispielsweise kündigt die *Grazer Morgenpost* drei Veranstaltun-
gen mit der Kapelle des Infanterieregiments Freiherr von Beck Nr. 47
an.²²⁷ Offensichtlich war dies keine Ausnahme und auch kein besonders
extremer Fall, denn in einem erneuten Erlass vom 14. Juli 1908 heißt
es:

„Unter Hinweis auf den Punkt 6 der Zirkularverordnung vom 6. Juli 1886, Praes.
Nr. 2501, wird aufmerksam gemacht, daß die selbständige Verwendung von Mili-
tärmusikern in Abteilungen zu 3 bis 4 Mann als sogenannte Schrammel-
Quartette, Zigeunermusiken u. ä. an öffentlichen Orten, Lokalen und Plätzen
verboten ist.“²²⁸

Systematisch orientierte sich die Militärmusik an den Bedürfnissen des
Musikmarktes, mit Ensemble-Besetzungen wie der des Schrammel-
Quartetts²²⁹ erschlossen sich wiederum neue Geschäftsfelder.

Die Militärmusik hat sich zu einem Selbstläufer entwickelt, mit offiziel-
len Erlässen war dem Treiben offenbar nicht Einhalt zu gebieten. Die
Bevölkerung erfreute sich an der folkloristischen Unterhaltung und
wusste genau, „welche Militärkapelle den meisten ‚Schmiß‘ hatte, ob die
‚Deutschmeister‘ oder die ‚Ungarn‘“;²³⁰ Militärmusik war fester Bestand-
teil jener Alltagskultur, wie sie etwa Stefan Zweig in seinen Erinnerun-
gen beschreibt. Ein Blick in das Wiener *Fremden-Blatt* unter der Rubrik
Vergnügungs-Anzeiger genügt, um sich einen Eindruck zu verschaffen,

²²⁶ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 6.

²²⁷ *Grazer Morgenpost*, 23. Februar 1889, abgedruckt in: Anzenberger, Wagner, S. 76.

²²⁸ Zirkular-Verordnung vom 14. Juli 1908, Punkt 3.

²²⁹ Das Schrammel-Quartett geht auf die Brüder Johann (1850-1893) und Joseph Schrammel zurück, die gemeinsam mit Anton Strohmayer und Georg Dänzer ein Volks-
musik-Quartett bildeten und damit im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts große
Erfolge feierten. Zur Besetzung gehörten zwei Geigen, eine Kontragaritarre und eine Klari-
nette bzw. später eine Knopfharmonika. F. Mailer / H. Reitterer, s. v. Schrammel, Johann,
in: Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 11, S. 171-173.

²³⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M.
2010, S. 35.

wie dominant die Präsenz der Regimentskapellen im öffentlichen Musikleben der Stadt bis zum Herbst 1914 war.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges kam dann das abrupte Ende. Nach so vielen Friedensjahren trat der Ernstfall ein. Den Militärmusikern muss es fremdartig vorgekommen sein, so plötzlich und drastisch wieder mit dem militärischen Alltag konfrontiert zu werden. Jahrzehntelang verband sie mit den gemeinen Soldaten außer der Uniform kaum etwas und nun mussten sie ihrer eigentlichen Daseinsberechtigung gemäß den Regimentern zu den Kriegsschauplätzen folgen.

Die Unterhaltungsmaschinerie in den Städten setzte nach kurzer Unterbrechung wieder ein, die Musik dazu wurde von da an aber komplett von Zivilkapellen beigesteuert. Auftritte von Regimentskapellen waren selten und nur mehr für wohltätige Zwecke vorgesehen.²³¹

²³¹ Beispiel: Fremden-Blatt, 19. Juni 1915, Nr. 168: „Bund der ehem. 99er. Heute Großes Wohltätigkeits-Konzert unter Mitwirkung der vollständ. Kapelle des k. u. k. Inf.-Reg. Nr. 99, Kapellmeister Rich. Hunyacek. Beginn 7 Uhr. Eintritt 60 Heller.“

Teil III. Verbindende Aspekte zwischen Militärmusik und Bevölkerung

1. Die Finanzierung – Erzwungene Hinwendung zum Bürgertum?

Wie in Teil I. beschrieben, entwickelte sich die Militärmusik aus militärischer Notwendigkeit heraus, die großen Militärkapellen dagegen zunächst aus der Prunksucht der Regimentsinhaber. Die Militärmusik stand im 19. Jahrhundert nie zur Disposition, die Monarchen hatten den militärischen Nutzen einer Regimentskapelle akzeptiert und auch den repräsentativen Charakter erkannt und häufig selbst in Anspruch genommen. Deshalb wurde die Militärmusik auch immer im Militärbudget berücksichtigt. Für übertriebenen und aus militärischer Sicht unnötigen Prunk allerdings hatten die Habsburger Regenten kein Verständnis und stellten folglich auch kein Geld zur Verfügung. Sie selbst wendeten sich allmählich von der prunkvollen und verschwenderischen Hofhaltung ihrer barocken Vorgänger ab. Sowohl Kaiser Franz I. wie auch seinem Nachfolger Ferdinand I. wurde eine vergleichsweise bescheidene und einfache Hofhaltung attestiert. Beide lehnten eine allzu glanzvolle und überbordende Repräsentation ab und gaben sich eher biedermeierlich und bürgernah.²³² Auch von Franz Joseph ist bekannt, dass er vor allem zu Beginn seiner Amtszeit wenig von Luxus und übertriebener Repräsentation hielt und selbst einen schlichten und militärischen Lebensstil pflegte.²³³ Hinzu kommt bei ihm, dass er sich für Musik als Kunst nicht im Geringsten interessierte.²³⁴ Zwar war er durchaus nicht unmusikalisches, aber von der Musikbegeisterung seiner Vorfahren, die allesamt fähige Musiker waren und sogar selbst komponierten, war er weit entfernt. Dementsprechend durfte man von ihm auch aus musikalisch-künstlerischer Sicht kein besonderes Engagement für die Militärmusik erwarten. Die Devise lautete daher: Nur das Allernötigste! Kein über-

²³² Hannes Stekl schließt aus diesem Verhalten sogar, „daß sich auch am österreichischen Kaiserhof das Leitbild des Bürgerkönigtums teilweise durchgesetzt hatte.“ Hannes Stekl, *Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert*, Wien 2004, S. 35.

²³³ Unowsky, *Pomp and politics*, S. 19.

²³⁴ Elisabeth Theresia Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz [u. a.] 2000, S 209.

flüssiger Luxus beim Militär!²³⁵ Die Regimenter dagegen „setzten einen großen Stolz darein, ausgezeichnete Musiken zu besitzen.“²³⁶ Die vom Ärar zugestandenen Musiker waren ihnen stets zu wenig und um ihre Anzahl zu erhöhen, wurden auch verbotener Weise Individuen aus dem einfachen Soldatenstand rekrutiert, worauf folgende Klage des Kriegsministers aus dem Jahre 1851 abzielte:

„Bisher hatte jede Infanterie-Regiment-Musikbande nebst den sistemisirten 10 Hoboisten aus 18 zweiten und 6 dritten Tambours, zusammen in der Stärke von 34 Köpfen zu bestehen, wobei Behufs der Heranbildung des Nachwuchses die Zuthheilung von 6 bis 8 Individuen aus dem Stande der Kompagnien gestattet war, was jedoch in den meisten Fällen nicht genau eingehalten wurde, und vielfältigen Anlaß zu Willkürlichkeiten gab.“²³⁷

Für alle weiteren Kostenpunkte wie etwa besonders repräsentative Uniformen, Instrumente für die zusätzlichen Musiker, Noten, Zulagen für Solisten und den Posten des Kapellmeisters musste ein Regiment selbst aufkommen. Und weil der Regimentsinhaber die Kosten nicht komplett selbst schultern wollte oder konnte, wurde das ganze Offiziers-Corps zur Kasse gebeten. Ab den 1830er Jahren war es den Regimentskapellen allmählich möglich, durch außerdienstliche Auftritte zur Finanzierung ihres eigenen Unterhaltes beizutragen und damit die Offiziere zu entlasten. Es verwundert deshalb nicht, dass von Seiten des Regiments gern über den fehlenden „militärischen Charakter“ einer Veranstaltung hinweggesehen wurde und die Gefahren einer möglichen politischen Vereinnahmung der Militärmusik nur unzureichend geprüft wurden: Je höher die Einnahmen der Regimentskapelle selbst, desto niedriger die Beiträge für die Offiziere. Diese Finanzierungspraxis war für Kaiser und Kriegsminister offenbar akzeptabel und wurde bei der Neuorganisation des Militärmusikwesens 1851 übernommen. Zwar wurde den Infanterieregimentern eine jährliche Musikpauschale von 500 Gulden zur Verfügung gestellt, wie es hieß, „[d]amit die Truppen-Commandante in die

²³⁵ Aus den Akten lässt sich erahnen, wie ernsthaft es Franz Joseph mit dieser Auffassung war. Diesbezügliche Unzulänglichkeiten wurden von ihm persönlich gemaßregelt. Nach einer Parade 1862 lässt er seinem Kriegsminister mitteilen: „Bei der letzten von Seiner Majestät gehaltenen Truppen Revue ist das Kuirabier Regiment Graf Stadion Nr. 9 mit einer Musik-Kapelle in der übermäßigen Stärke von 42 Köpfen ausgerückt.

Seine Majestät dem Kaiser wollen nicht gestatten, dass dem Musikwesen bei der Cavallerie irgend eine über den streng dienstlichen Zweck hinausgehende Ausdehnung gegeben werde und befehlen, dass von nun an die Cavallerie Regimentern bei dienstlichen Ausrückungen und Gelegenheiten nur eine Musikkapelle von höchstens 24 in Anwendung bringen dürfen.“ KA/MKSM 296 (1862).

²³⁶ Eine Armee-Musikschule. Separat-Abdruck aus der Neuen Militär-Zeitung, Wien 1871, S. 3.

²³⁷ KA/MKSM 34 (1851).

Lage kommen, die Erhaltung der Musik-Instrumente und Geräte, so weit solche für den rein militärischen Zweck nothwendig sind, auf directem Wege bestreiten zu können.“²³⁸ In Wahrheit aber reichte diese Summe in keinster Weise, um den tatsächlichen Unterhalt gewährleisten zu können. Es bedurfte weiterhin der Unterstützung durch das Offiziers-Corps sowie der Verdienstgelder der Kapelle aus gewerblichen Auftritten. Von Staatsseite wurde dies durchaus einkalkuliert, beispielsweise wurde die Systemisierung des Kapellmeisters mit eigenem Gehalt und eigener Pension aus Kostengründen abgelehnt. Stattdessen erachtete es der Kriegsminister als angemessen,

„die Kapellmeister ganz in ihrem damaligen Bestande zu belassen, wornach selbe hinsichtlich der Besoldung auf den jedem Infanterie-Regimente zugewiesenen Musikfond von 500fn. jährlich, und auf den entsprechenden Antheil an den Verdienstgeldern hingewiesen blieben, welch letztere sich in einer angemessenen Weise zu erwerben, wohl jedes, besonders die in größeren Städten dislozirten Regimenter, mehr oder weniger in der Lage seyn wird.“²³⁹

Wie also sah die Praxis bei den Regimentern aus? Jedes Regiment besaß einen eigenen „Offiziersfond zur Erhaltung der Regiments-Musik“, kurz Musikfond genannt. In dessen Statuten war festgeschrieben:

„Da mit der Beförderung zum Ober-Offizier (auch im ärztlichen oder Rechnungsführer-Offiziers-Corps) jeder die kameradschaftliche Verpflichtung übernimmt, nach Kräften zum Besten des Regimentes beizutragen, so hat auch für den Musikfond jeder derselben, ohne Unterschied ob er präsent, commandirt, beurlaubt oder krank ist, aber im Gagebezuge steht, einen nach dem Gage-Gulden zu bemessenden Monatsbeitrag zu leisten.“²⁴⁰

Des Weiteren wurde der Fond finanziert durch die besagte vom Ärar zugestandene jährliche Musikpauschale, den Verdienstgeldern der Regimentskapelle sowie weiterer kleiner Einnahmen aus dem Verkauf von alten oder unbrauchbaren Instrumenten oder aus Zinserträgen des sich ansammelnden Kapitals. Um seine Aufgabe erfüllen zu können, war es etwa beim Infanterieregiment Nr. 27 laut Statuten das Ziel, „den Musikfond auf die Höhe von 5.000fl. zu bringen und zu erhalten.“²⁴¹ Nur ein kleiner Teil davon lag in barer Form beim Fondverwalter zur Bestreitung des täglichen Geschäftsalltages, der größte Teil wurde gewinnbringend bei einer Bank hinterlegt oder in Wertpapiere investiert.

²³⁸ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 4.

²³⁹ KA/MKSM 34 (1851).

²⁴⁰ K. k. Infanterie-Regiment Freiherr von Litzelhofen Nr. 47. Offiziers-Uniformirungs-, Musik-, Bibliotheks- und Leichen-Fonds-Statuten nebst einem Anhang enthaltend: Die Statuten des Offiziers-Spar-Vereines, Marburg 1879, § 6.

²⁴¹ Statuten IR Nr. 27, § 3.7.

„Dagegen fallen dem Fond folgende Auslagen zur Last, welche in den nachfolgenden §§ des Näheren präcisirt werden:

- a) die Gebühren des Kapellmeisters,
- b) die Zulagen für die Mannschaft,
- c) die laufenden, monatlichen Auslagen überhaupt,
- d) die Neubeschaffung an Instrumenten und Musikalien,
- e) die Kosten für Acquisition und Heranbildung der Scolaren, Eleven etc.“²⁴²

Somit war klar, dass innerhalb des Regiments alles für eine massive gewerbliche Nutzung der Kapelle sprach. Für die Offiziere bedeuteten die Mehreinnahmen eine Entlastung, ein Überschuss des Musikfonds sogar die völlige Befreiung von Beitragszahlungen. Die Musiker wiederum konnten sich mit jedem Auftritt ihren kärglichen Sold aufbessern,²⁴³ für Stimmführer und Solisten gab es sogar noch extra Zulagen. In Garnisonen, in denen mehrere Regimenter stationiert waren, entwickelte sich ein regelrechter Konkurrenzkampf um die Gunst des zahlenden Publikums. Um in diesem Wettbewerb bestehen zu können, musste man Außerordentliches leisten. Es bedurfte besonders fähiger Musiker, herausragender Solisten und charismatischer und populärer Kapellmeister, die auch noch exzellente kompositorische Fähigkeiten besitzen mussten. Selbstverständlich brachte dies enorme Mehrkosten für den Musikfond mit sich, die wiederum durch noch mehr Auftritte refinanziert werden mussten. Eine andere, wenn auch nicht sehr rühmliche Möglichkeit, um im harten Kampf ums Publikum erfolgreich zu sein, war eine aggressive Preispolitik. Manche Regimentskapellen betrieben offenbar ein so massives Preisdumping, dass sich der Staat gezwungen sah zu intervenieren. In einem erneuten Erlass zur außerdienstlichen Verwendung der Militärmusik wird darauf explizit Bezug genommen:

„Die Kommanden jener Truppenkörper, welche Musiken im Stande führen, haben dahin zu wirken, daß bei Abschließung von Kontrakten auch hinsichtlich der Höhe des Spielhonorars das Ansehen des Militärstandes gewahrt werde, ferner daß ein Aufsuchen von Erwerbsquellen vermieden werde.“²⁴⁴

²⁴² Statuten IR Nr. 47, § 8.

²⁴³ Bei den Infanterieregimentern Nr. 27 (Statuten IR Nr. 27, § 12. 1.) und Nr. 47 (Statuten IR Nr. 47, § 7 c) wurden beispielsweise 40% der Verdienstgelder den Musikern zugesprochen. Die Verteilung unter den Musikern richtete sich streng nach Dienstgrad. Ein Feldweibel erhielt mindestens die fünffache Gage eines einfachen Soldaten, „der Unterschied zwischen ‚Gemeinen‘ und Feldweibel konnte aber auch bis zum 14-fachen des Betrages ausmachen.“ Friedrich Anzenberger, Anmerkungen zur Finanzierung der Militärkapellen in Österreich-Ungarn, in: Michael Schramm (Hg.), Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6), Bonn 2011, S. 49.

²⁴⁴ Zirkular-Verordnung vom 14. Juli 1908, Punkt 6.

Von solchen Auswüchsen abgesehen war man von staatlicher Seite wohl zufrieden mit dieser Finanzierungspraxis durch gewerbliche Auftritte. Durch die Eintrittsgelder der Bürger und durch die Gagen der Gastronomen war es den Regimentskapellen möglich, sich selbst zu erhalten. Obwohl der Staat nur das Allernötigste zur Grundsicherung seiner Militärmusik beisteuerte, konnte deren Qualität auf ganzer Linie überzeugen. Unbestritten gehörten die k. (u.) k. Regimentskapellen zu den besten Europas. Verständlicherweise sah sich deshalb weder Kaiser noch Kriegsministerium veranlasst, das finanzielle Engagement zu erhöhen. Selbst nach der Einführung der Wehrpflicht 1867, die bekanntlich wegen der Verringerung der Dienstzeit auf nur mehr drei Jahre die Militärmusik besonders hart traf, blieb vor allem Franz Joseph passiv. Er verweigerte jegliche Mehrausgaben, obgleich sogar der Kriegsminister Maßnahmen forderte, „um die [...] Militär-Musiken des Heeres, welche sich stets eines vorzüglichen Rufes und großer Beliebtheit erfreuten, vor dem Verfall und die Offizierskorps vor dem aus übergroßen materiellen Opfern erwachsenden Mißmuthe zu bewahren.“²⁴⁵ Die Pläne zur Gründung einer „Armee-Musikschule“ bzw. eines „Militär-Musik-Konservatoriums“, womit dem Mangel an fähigen Militär-Musikern entgegengetreten werden sollte, wurden von Seiner Majestät persönlich torpediert. Selbst nachdem ein Großteil der Finanzierung durch private Mittel und Spenden gesichert war, blockte der Monarch ab und erklärte 1872 die Diskussion für beendet.²⁴⁶ Die Zeit gab dem Monarchen und seiner Verweigerungstaktik Recht, mittelfristig konnten sich die Regimenter mit den neuen Umständen arrangieren, von einem wirklichen Verfall der Militärmusik kann trotz Wehrpflicht keine Rede sein. Um aber das Niveau zu halten, bedurfte es viel Geld. Durch die neueingeführten Musik-Eleven konnte der Bedarf an guten Musikern keinesfalls gedeckt werden. Ziel musste es deshalb sein, „[d]ie im Regimente herangezogenen guten Kräfte [...] möglichst zu erhalten und bezüglich Engagierung von guten Kräften (Solisten) rechtzeitig Fürsorge zu treffen.“²⁴⁷ Erhalten werden konnten gute Kräfte durch Reengagierung, d. h. sie verblieben freiwillig nach ihrem offiziellen Dienstende beim Regiment, aber selbstverständlich zu wesentlich besseren Konditionen. Neue qualifizierte Kräfte konnten dagegen durch die Möglichkeit des „freiwilligen Militär-

²⁴⁵ KA/MKSM 388 (1871).

²⁴⁶ „[N]achdem weiters des aus Staatsmitteln erforderliche bedeutende jährliche Zuschuß um soweniger zu rechtfertigen wäre, als Angesichts der Finanzlage von ungleich wichtigeren Heeres-Erfordernissen abgesehen werden muß, so finde Ich den gestellten Anträgen keine Folge zu geben und haben Sie überhaupt diese Angelegenheit auf sich beruhen zu lassen.“ KA/MKSM 397 (1872).

²⁴⁷ Statuten IR Nr. 27, § 11.

dienstes“ verpflichtet werden. Gerade für Absolventen von höheren Musikschulen war dies ein attraktives Angebot. Sie mussten wie jeder Wehrdienstleistende drei Jahre Dienst ableisten, konnten sich aber ihr Regiment und damit ihre Kapelle, ihren Garnisonsort und ihren Kapellmeister selbst aussuchen.²⁴⁸ Die Regimenter lockten solch hochqualifizierte Kräfte mit allerhand Extras und Sonderzulagen, die selbstverständlich wieder durch Verdienstgelder refinanziert werden mussten.

Dies macht deutlich, wie abhängig die k. (u.) k. Regimentskapellen von ihrem bürgerlichen Publikum waren. Ohne gewerbliche Auftritte wäre eine Militärmusik in dieser Form und auf diesem Niveau niemals möglich gewesen. Solange die Unterhaltungsindustrie der späten Donaunarchie den Militärkapellen genügend bezahlte Auftrittsmöglichkeiten bot, funktionierte dieses fragile System. Wenn es aber einer Kapelle nicht möglich war, durch Verdienstgelder ihre Unkosten zu bestreiten und ihre Musiker zu bezahlen, war sie in ihrer Existenz gefährdet und der Staat musste eingreifen. Der Fall der Musikkapelle vom Infanterieregiment Nr. 36 darf dabei noch als harmloses Beispiel dienen. Diesem Orchester war die Ehre zugefallen, Österreich-Ungarn 1880 auf einem Militärmusik-Wettbewerb in Brüssel zu vertreten. Es tat dies mit Bravour und errang den ersten Preis. Für die Musiker hatte dieser prestigeträchtige Sieg jedoch einen faden Beigeschmack, denn durch ihre Reise entgingen ihnen beträchtliche Verdienstgelder. Weil sie diesen Verlust nicht hinnehmen wollten, haben „die 2 rangältesten Feldwebels der Musik im vorgeschriebenen Dienstwege im Namen ihrer Kameraden die Bitte um Bewilligung einer Entschädigung für die entgangenen Verdienstgelder vorgebracht.“²⁴⁹ Die Entschädigungssumme wurde auf 1.950 Gulden beziffert und erstaunlicherweise bewilligte der Kaiser – wohl eingedenk des erfolgreichen Abschneidens – eine Rückerstattung von 1.800 Gulden.

Dramatischer, weil existenzieller, sind jene Fälle, bei denen Kapellen aufgrund von strukturellen Problemen von Verdienstmöglichkeiten abgeschnitten waren. 1897 erreichte eine Klage des ungarischen Verteidigungsministers die Militärkanzlei des Kaisers. Durch den Garnisonswechsel im selben Jahr befanden sich plötzlich drei Regimenter und damit auch drei Kapellen in der kleinen Garnison Kaschau.

²⁴⁸ Bohumil Pešek, Ein Lehrling, der Meister wurde – Fučíks Dienst im k. u. k. Infanterieregiment Nr. 49 unter Kapellmeister Josef Franz Wagner, in: Friedrich Anzenberger, / Elisabeth Anzenberger-Ramminger (Hg.), Der Marschkönig Josef Franz Wagner, Zeilern 2007, S. 127f. Der besagte Julius Fučík, später selbst erfolgreicher Kapellmeister und populärer Komponist, war Absolvent des berühmten Prager Konservatoriums. Er entschied sich 1889 nicht zufällig für das Infanterieregiment Nr. 49, das zu dieser Zeit in Wien stationiert war.

²⁴⁹ KA/MKSM 487 (1880).

„Laut eingelangter Meldung des III. Landwehr-Districts-Commandos erscheint, durch die nunmehr entstandene erhebliche Concurrenz unter den 3 Musikkapellen das Prosperieren der noch mit Anfangsschwierigkeiten kämpfenden Landwehr-Districts-Musik, in einer kaum 30.000 Einwohner zählenden Stadt in Frage gestellt.“²⁵⁰

Die Verdienstmöglichkeiten waren für drei Kapellen sehr begrenzt und gerade die neu aufgestellte Honvéd-Kapelle hatte im Konkurrenzkampf mit den etablierten k. u. k. Kapellen keine Chance. Der Kaiser gestattete deshalb die Verlegung der Kapelle nach Szatmár, wo keine weitere Regimentsmusik stationiert war und damit bessere Chancen bestanden, für den eigenen Unterhalt sorgen zu können. Diese Maßnahme war offensichtlich erfolgreich. 1907 bat der ungarische Verteidigungsminister den Kaiser erneut um eine Verlegung der Honvéd-Musik, diesmal aber zurück nach Kaschau, dem eigentlichen Sitz des Regiments. Es gelang der Kapelle nicht nur, in den zehn Jahren im abgeschiedenen Szatmár den musikalischen Rückstand aufzuholen, sondern auch sich ein finanzielles Polster zu erspielen, das es erlaubte, den Wettbewerb in Kaschau wieder aufzunehmen. Im Vortrag des Verteidigungsministers heißt es zur Begründung:

„Nachdem diese Musik bereits über einen entsprechenden Fond verfügt, steht der nunmehrigen Geltendmachung der militärischen Interessen kein Hindernis im Wege.“²⁵¹

Unter militärischen Interessen verstand der Verteidigungsminister, dass die Regimentskapelle wieder ihrem Regiment zur Verfügung stand. Darauf pochte das Offiziers-Corps, nachdem die Grundsicherung gewährleistet war. Denn wenn sie schon Beiträge zur Erhaltung der Musik zahlen mussten, so wollten sie doch regelmäßig in den Genuss derselben kommen.

In seltenen Fällen blieb nur mehr die endgültige Verlegung der Kapelle, um deren Existenz zu sichern. Die 1912 errichtete Garnisonsmusik in Ragusa beispielsweise hatte seit ihrer Gründung mit erheblichen Verlusten zu kämpfen. Dies ging so weit, dass sich der Staat gezwungen sah, mit Geldmitteln zu intervenieren und die Pauschale zu erhöhen, was aber nur ein Tropfen auf dem heißen Stein war. Das Defizit betrug „für das Jahr 1913 – trotz Erhöhung des Musikpauschales um 1.200K – zirka 6.000K. Die Ursache ist in zu geringer Verdienstgelegenheit und in der zu geringen Garnisonsstärke zu suchen.“²⁵² An diesem extremen

²⁵⁰ KA/MKSM 721 (1897).

²⁵¹ KA/MKSM 934 (1907).

²⁵² KA/MKSM 1107 (1913).

Beispiel tritt besonders deutlich zu Tage, wie fundamental wichtig die Gelder aus nichtdienstlichen Auftritten für die Regimentskapellen waren. Die ausnahmsweise bewilligte Unterstützung reichte nicht im Ansatz zur Grundsicherung dieser Kapelle. Eine Grundsicherung für alle Militärmusiken der Monarchie erscheint vor diesem Hintergrund als Utopie, der Staat hätte nicht annähernd die Mittel dafür gehabt, selbst wenn er dazu gewillt gewesen wäre. Die unzureichende Finanzierung durch den Staat machte also eine Hinwendung zum Bürgertum unumgänglich: Ohne Bürgerbeteiligung keine Militärmusik in dieser Form. Für die Garnisonsmusik in Ragusa blieb keine andere Möglichkeit, als sie von der kleinen Garnison abzuziehen und in die größere Garnison Trebinje zu verlegen, dem zahlenden Publikum entgegen.

2. Der Kapellmeister – Zivilist in Uniform

Das Bild der k. (u.) k. Militärmusik war wesentlich geprägt von ihren großen Militärkapellmeistern. Namen wie Phillip Fahrbach, Carl Michael Ziehrer, Karl Komzák jun., Alfons Czibulka oder Josef Franz Wagner waren zu ihrer Zeit in weiten Bevölkerungsteilen wohl bekannt. Sie waren die Aushängeschilder ihrer Regimentskapellen, wurden von Zeitgenossen „Genies auf Befehl“ genannt. Noch heute wecken die „alt-österreichischen“ Militärkapellmeister großes Interesse, ein Großteil der Forschungsliteratur zur österreichischen Militärmusik beschäftigt sich allein mit ihrem Werden und Schaffen.²⁵³ Im größeren Zusammenhang wird dieser bedeutsame Posten aber nur selten betrachtet.

²⁵³ Eine kleine Literaturliste: Friedrich Anzenberger, Alfons Czibulka (1842-1894). Militärkapellmeister und Komponist, Wien 2000; Ders., Die Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister bis 1918, in: Deutschmeisterbund (Hg.): 300 Jahre Regiment „Hoch- und Deutschmeister“, Wien 1999, S. 92-112; Ders., Die Kapellmeister des k. (u.) k. Infanterie-Regiments Nr. 17, in: Bernhard Habla (Hg.), Kongressbericht Oberwölz, Steiermark 2004 (Alta musica; Bd. 25), Tutzing 2006, S. 21-40; Ders., Militärmatriken als wichtige Quelle zur Militärkapellmeisterforschung in Österreich-Ungarn, in: Bernhard Habla (Hg.), Kongressbericht Oberschützen, Österreich 2010 (Alta musica; Bd. 29), Tutzing 2012, S. 55-70; Friedrich Anzenberger / Elisabeth Anzenberger-Ramminger (Hg.), Der Marschkönig Josef Franz Wagner, Zeillern 2007; Elisabeth Anzenberger-Ramminger, Der Militärkapellmeister-Pensionsverein in Wien, in: Armin Suppan (Hg.), Kongressbericht Banská Bystrica 1998 (Alta musica; Bd. 22), Tutzing 2000, S. 9-30; Dies., Die Regimentsmusiken der Tiroler Kaiserjäger und ihre Kapellmeister von 1895 bis 1918, in: Bernhard Habla (Hg.), Kongressberichte Bad Waltersdorf, Steiermark 2000, Lana, Südtirol 2002 (Alta musica; Bd. 24), Tutzing 2003; Dies., Das Infanterie-Regiment Nr. 20 und seine Kapellmeister, in: Bernhard Habla (Hg.), Kongressbericht Oberschützen, Österreich 2010 (Alta musica;

Im Grunde hängt die Berufung eines Militärkapellmeisters eng mit der vorher erörterten Finanzierung der Regimentsmusik zusammen. Für rein militärische Zwecke war kein Kapellmeister vonnöten, dienstliche Ausrückungen leitete der Regimentstambour.²⁵⁴ Der Kaiser und das Kriegsministerium sahen das offenbar genauso, denn ein Militärkapellmeister war im Etat nicht vorgesehen. Bei der Neuorganisation 1851 wurde zwar kurzzeitig in Erwägung gezogen, eine solche Stelle zu systemisieren, aber derlei Pläne wurden schnell aus Kostengründen wieder verworfen. Noch 1871 bestand bei Fürsprechern der Militärmusik die Hoffnung, dass sich an diesem Umstand etwas ändern werde.

„Wir setzen nämlich voraus, dass es nur eine Frage der Zeit sein wird, dass der Staat die Kapellmeister in den Stand der Staatsdiener übernimmt, und sie selbst bei den Regimentern anstellt, um auf diese Weise endlich einmal die Offizierskorps von den Kosten für die Kapellmeister zu entbinden.“²⁵⁵

Tatsächlich war es aber keine Frage der Zeit, sondern des Prinzips. Bis 1918 änderte sich nichts an der Situation der Kapellmeister, Kaiser und Kriegsminister weigerten sich auch weiterhin, für derlei militärisch unnötigen Luxus Staatsgelder aufzuwenden. Beharrte ein Regiment auf einen Kapellmeister, dann hatte es diesen selbst zu finanzieren. Dennoch nahm im Grunde jedes Regiment diese Zusatzkosten auf sich. Für dienstliche Zwecke bedurfte es tatsächlich keines Kapellmeisters, für außerdienstliche Auftritte aber, die seit den 1830ern so enorm an Bedeutung gewonnen hatten, war eine ausgebildete künstlerische Leitung unumgänglich. Strebte eine Kapelle Höheres an als „reine“ Militärmusik zum Dienstgebrauch, dann benötigte sie professionelle Instruktion. Wollte man sich den zivilen Orchestern musikalisch annähern, war ein kundiger Fachmann unverzichtbar. Deshalb wuchs die Bedeutung des Kapellmeisters mit der Bedeutung der konzertanten Form der Militärmusik.

Wie sah nun die Praxis aus? Wie wurde man Militärkapellmeister? Eine spezielle Ausbildung gab es nicht, Voraussetzung war in der Regel ein klassisches Musikstudium an einem Konservatorium, meistens in Wien oder Prag. Allein diese Tatsache muss deutlich hervorgehoben werden. Durch ihre Ausbildung waren die späteren Militärkapellmeister am

Bd. 29), Tutzing 2012, S. 35-55; Max Schönherr / Eugen Brixel, Karl Komzak. Vater, Sohn, Enkel, Wien 1989.

²⁵⁴ Nur bei weniger solcher Anlässe musste der Kapellmeister anwesend sein. Wenn etwa der Regimentskommandant persönlich voranritt, hatte der Kapellmeister bei seiner Musik am rechten Flügel mitzumarschieren. Friendsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 70.

²⁵⁵ Eine Armee-Musikschule, S. 9.

musikalischen Puls der Zeit und zwar am bürgerlichen. Sie lernten die großen Komponisten und ihre Werke von der Pike auf, genauso die aktuellste Tanz- und Operettenmusik. Sie standen in engem Kontakt mit den zivilen Kapellen und Kapellmeistern und wirkten vielfach selbst dort mit. Was sie in den meisten Fällen jedenfalls nicht hatten, war eine militärische Vorprägung. Erst mit der Einführung der Wehrpflicht kamen sie in ihrer Jugend mit dem Militär in Berührung. Selbst dann jedoch leisteten sie ihren Dienst wie beschrieben meist als privilegierte Musiker in einer Regimentskapelle ab. Zudem wurden nur selten junge unerfahrene Musiker als Militärkapellmeister engagiert. Die meisten brachten neben ihrem Studium viele Jahre praktische Erfahrung mit, bewährten sich im zivilen Musikleben als erfolgreiche Musiker oder Kapellmeister.²⁵⁶ Es ist daher nur verständlich, dass ein solcher von der Zivilgesellschaft geprägter Kapellmeister als Leiter einer Regimentskapelle wenig militärische Akzente setzte und sich musikalisch eher dem Geschmack des Bürgertums verpflichtet fühlte.

Suchte ein Regiment einen neuen Kapellmeister, schaltete die Musikverwaltung in einschlägigen Zeitungen und Zeitschriften Ausschreibungen, auf die sich die Kandidaten bewerben konnten. Weil sich das Offiziers-Corps mit musikalischen Angelegenheiten oftmals nur unzureichend auskannte, standen demselben der ehemalige Kapellmeister oder andere Fachkräfte beratend zur Seite, bis zur Auflassung seines Postens 1862 auch der Armeekapellmeister, um unter den vielen Kandidaten den geeignetsten auszuwählen. Anton Freiherr von Lehár erinnert sich in seinen Memoiren an das Prozedere, das sein Vater als Militärkapellmeister des Öfteren zu durchlaufen hatte:

„Wenn eine Militärkapellmeister Stelle frei wurde, meldeten sich auf die meist öffentlich bekannt gemachte Aufforderung oft über 100 Bewerber. Man musste schon viel Protektion und hohe Befürworter oder einen fest begründeten Ruf in der Armee haben, wenn man Aussicht haben wollte vom Offizierskorps des betreffenden Regiments gewählt zu werden.“²⁵⁷

War die Entscheidung gefallen, wurde zwischen dem designierten Kapellmeister und der Musikverwaltung des Regiments ein Vertrag ausgehandelt. Gehalt und Konditionen richteten sich nach dem Marktwert des Kapellmeisters. Konnte er bereits Erfahrungen beim Militär sam-

²⁵⁶ Friendsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 66f.

²⁵⁷ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I. Es handelt sich dabei um die Memoiren von Anton Freiherr von Lehár, dem Bruder des berühmten Operetten-Komponisten Franz Lehár. Dieser begann zwar seine Karriere als Militärkapellmeister, das Zitat bezieht sich aber auf seinen Vater, Franz Lehár sen., der ebenfalls als Militärkapellmeister bei diversen Regimenten tätig war. S. 44.

meln und auf gute Arbeit bei anderen Regimentern und einflussreiche Fürsprecher verweisen, war es ihm möglich, hohe Gehaltsforderungen und allerhand Zulagen und Privilegien durchzusetzen. Wer dagegen neu im Geschäft war, hatte eine schwache Verhandlungsposition. Der Musikverwaltung war es dann eher möglich, das Gehalt zu drücken und die Bedingungen zu diktieren. Dementsprechend findet sich unter den Kapellmeistern ein enormes Gehaltsgefälle: während beispielsweise Wilhelm Wacek, Kapellmeister der berühmten Hoch- und Deutschmeister, 1896 ein Jahreseinkommen von 3.620 Gulden aufweisen konnte, musste sich der unbekanntere Anton Blaton mit 1.458 Gulden zufrieden geben.²⁵⁸

Mit einigen Unannehmlichkeiten, die das Angestelltenverhältnis mit sich brachte, hatten aber alle Militärkapellmeister gleichermaßen zu kämpfen. Als Zivilisten hatten sie rechtlich gesehen keinerlei disziplinarische Befugnisse gegenüber ihren Musikern. Obwohl sie eine Offiziersuniform trugen, hatten sie keine Befehlsgewalt. Das Ansehen innerhalb des Militärs dürfte sich dementsprechend in Grenzen gehalten haben, echte Achtung und Wertschätzung brachte ihnen in erster Linie das Publikum entgegen.

Weit gravierender war das Problem der nicht-existenten sozialen Absicherung. Bezüglich Altersversorgung bzw. Grundsicherung bei Dienstausfall ließ der Staat die Militärkapellmeister im Stich. Sie konnten nur darauf hoffen, ihren Beruf möglichst lange ausüben zu können und in ihrer aktiven Dienstzeit bei der Armee durch genügend Einnahmen ausreichend für ihren Lebensabend vorzusorgen. Es ist auch vor diesem Hintergrund zu verstehen, dass ein Kapellmeister stets großes Interesse daran hatte, möglichst viele außerdienstliche Engagements wahrzunehmen, schließlich wurde er direkt an den Verdiensteinkünften beteiligt.²⁵⁹ Hinzu kam meist noch ein Dirigenten-Honorar vom Veranstalter in Höhe von zehn bis 40 Kronen. „Damit sollte der Dirigent offensichtlich motiviert werden, eventuelle Absagen von Konzerten bei Schlechtwetter im Freien – für die zumindest ein Teil des Auftrittsgeldes fällig wäre – im Sinne seines Auftraggebers zu regeln.“²⁶⁰

Dennoch war die Gefahr der Altersarmut allgegenwärtig. Weil sich der Staat nicht für ein etatmäßiges Anstellungsverhältnis erweichen ließ,

²⁵⁸ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 82f.

²⁵⁹ Beim Infanterieregiment Nr. 47 wurden ihm beispielsweise 1/6 der Einnahmen zugestanden (Statuten IR Nr. 47, § 7, c), beim Infanterieregiment Nr. 27 lag die Beteiligung bei 10% (Statuten IR Nr. 27, § 12, 1).

²⁶⁰ Anzenberger, Anmerkungen zur Finanzierung, S. 51. Wahrscheinlich ist auch, dass der Wirt als Gegenleistung für das Dirigenten-Honorar eine gemäßigte Honorarforderung für die Kapelle erwartete, die ja der Kapellmeister festlegte.

wurden die Kapellmeister selbst aktiv. Unter der Initiative des Armeekapellmeisters Andreas Leonhardt wurde im Jahre 1860 der „Pensions-Verein k. k. österreichischer Militär-Kapellmeister“ ins Leben gerufen mit dem Ziel, „altgedienten Kapellmeistern der k. k. Armee bei eingetretener Dienstuntauglichkeit – und für den Fall ihres Absterbens – deren Witwen oder Waisen eine Pension zu sichern.“²⁶¹ Die Errichtung dieses Unterstützungsvereins war sicherlich ein enormer Fortschritt, annähernd alle Militärkapellmeister der Habsburgermonarchie traten dem Verein bei und zahlten in den Pensionsfonds ein. Seiner Bestimmung konnte der Verein aber kaum nachkommen, denn durch die viel zu niedrige Kapitaleinlage taugte die ausbezahlte Rente²⁶² nicht einmal zur einfachsten Grundsicherung.²⁶³ So kam es auch weiterhin vor, dass sich altgediente Militärkapellmeister in ihrer Not hilfesuchend an den Kaiser wandten. Franz Mahsak etwa war 21 Jahre beim Infanterieregiment Nr. 39 als Kapellmeister tätig, anschließend nochmals 22 Jahre beim Infanterieregiment Nr. 49, bevor ihm dort 1869 aufgrund seines Alters gekündigt wurde. Der Kriegsminister selbst lobt die Verdienste desselben und erkennt auch dessen prekäre Lage an:

„Derselbe ist gegenwärtig 66 Jahre alt, Witwer, Vater von 5 Kindern, welche jedoch sämtlich versorgt sind, hat ausser der Pension jährlicher 68fl. österr. Währung, welche er aus dem Militär-Kapellmeisterfonds bezieht, kein sonstiges Einkommen und lebt mit Rücksicht auf sein vorangerücktes Alter und dadurch bedingte Erwerbsunfähigkeit in dürftigen Verhältnissen.“²⁶⁴

Dennoch empfiehlt er dem Kaiser, von einer Pension abzusehen und Franz Joseph lehnt wie in den allermeisten Fällen auch dieses Gesuch ab.

Das Angestelltenverhältnis brachte aber durchaus auch Vorteile mit sich. Ein Kapellmeister hatte die Möglichkeit zu kündigen, wovon oft Gebrauch gemacht wurde. Während etwa die Militärmusiker als echte Soldaten im Kriegsfall mit ins Feld zu rücken hatten, stand es dem Kapellmeister als Zivilist offen, das Regiment zu verlassen. Als im Jahre 1846 in Galizien ein Volksaufstand drohte, wurde zur Unterstützung der dortigen Truppen das Infanterieregiment Nr. 4 von Wien abgezogen.

²⁶¹ Statuten des Pensions-Vereins k. k. österreichischer Militär-Kapellmeister, Wien 1860, § 1.

²⁶² Pensionsfähigkeit erwarb man sich erst nach zehn Jahren Mitgliedschaft. Statuten des Pensions-Vereins, § 25.

²⁶³ Näheres zur Entstehungsgeschichte und zur Entwicklung des Pensionsvereins in: Elisabeth Anzenberger-Ramminger, Der Militärkapellmeister-Pensionsverein in Wien, in: Armin Suppan (Hg.), Kongressbericht Banská Bystrica 1998 (Alta musica; Bd. 22), Tutzing 2000, S. 9-29.

²⁶⁴ KA/MKSM 379 (1870), Vortrag des Reichs-Kriegsministers vom 18. Februar 1870.

Philipp Fahrbach aber, der damalige Militärkapellmeister beim Regiment und längst eine anerkannte Koryphäe in der Wiener Musikwelt, quittierte kurzfristig seinen Dienst und blieb in Wien. Solche Kündigungen aus Furcht vor den Gefahren des Krieges dürften indes die Ausnahme gewesen sein, denn selbst ein Publikumsliebbling wie Fahrbach musste Hohn, Spott und Kritik von allen Seiten erdulden. Nicht nur beim Militär und beim Bürgertum war man von Fahrbachs unpatriotischem Verhalten entsetzt, auch seine Kollegen zeigten für sein feiges Ausscheiden im Angesicht des militärischen Einsatzes kein Verständnis. Militärkapellmeister Sawerthal schrieb in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*: „Ich will im Interesse aller Kollegen hoffen, sein [Fahrbachs] Austritt aus unserer Gilde sei bloß eine durch seine Familienverhältnisse momentan bedingte Notwendigkeit gewesen [...]“²⁶⁵ Ähnliches wollte bzw. konnte er sich später nicht noch einmal leisten, nachdem er seit 1856 wieder Militärkapellmeister war, diesmal beim Infanterieregiment Großherzog von Hessen Nr. 14, natürlich in Wien stationiert. Im Italienfeldzug 1859²⁶⁶ wie im deutsch-dänischen Krieg 1864²⁶⁷ begleitete er seine Musiker und stellte sich den Gefahren des Krieges. Auch von anderen Militärkapellmeistern ist bekannt, dass sie vorbildlich Dienst taten und sich vor dem Feind bewährten. Der Kapellmeister des Infanterieregiments Nr. 50, Franz Lehár sen., wurde für seine Leistung vor der Schlacht von Custoza eigens in einem Gedicht verewigt. Der Legende nach konnte Lehár vor der Schlacht nicht schlafen und komponierte stattdessen einen neuen Marsch, den *Olios-Sturmarsch*, unter dessen Klängen die Soldaten am nächsten Tag erfolgreich gegen den Feind zogen.

*[...]Kommt's zum Sturm, soll die Kapelle,
Dacht ich, eine Weise spielen,
Die so recht zum Kämpfen klinget
Und dem Feinde daß missfallet.[...]“²⁶⁸*

Wie das Beispiel Fahrbach beweist, waren Kündigungen im Kriegsfall verpönt, man erwartete vom Kapellmeister Solidarität mit seinen Musikern. Hätte Fahrbach dagegen seine Kündigung im Frieden eingereicht, wäre dies keiner besonderen Erwähnung wert gewesen. Durch das reine

²⁶⁵ Zitiert aus: Philipp Fahrbach. *Alt-Wiener Erinnerungen*, hrsg. von Max Singer, Wien 1935, S. 68.

²⁶⁶ Fahrbach. *Alt-Wiener Erinnerungen*, S. 98ff.

²⁶⁷ Fahrbach, *Alt-Wiener Erinnerungen* S. 120ff.

²⁶⁸ *Olios-Sturmarsch*, dem k. u. k. Infanterie-Regimente Friedrich Wilhelm Ludwig, Großherzog von Baden Nr. 50 zum 39. Jahrestage des Sieges von Custoza gewidmet, von Franz Rieger, k. u. k. Generalmajor, einst Kommandant des Regimentes, Wiener-Neustadt 1905.

Geschäftsverhältnis empfand der Kapellmeister keine grundsätzliche Verbundenheit zu einem gewissen Regiment. Bei seinen Engagements orientierte er sich allein an seinen Bedürfnissen, wodurch eine mitunter hohe Fluktuation gängige Praxis war. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die Biographie von Franz Lehár sen., wie sie in den Erinnerungen seines Sohnes Anton Freiherr von Lehar zu finden ist. Im jungen Alter von 25 Jahren wurde Franz Lehár sen. 1863 von der Musikverwaltung des Infanterieregiments Nr. 50 zum Kapellmeister ernannt. Das Regiment lag in Italien, zunächst in Verona, später in Treviso. 1868 wurde das Regiment nach Komorn verlegt, 1871 nach Pressburg, 1873 nach Ödenberg, 1877 nach Klausenburg und 1879 nach Karlsburg. Doch Lehár hatte inzwischen geheiratet und eine Familie gegründet, der letzte Garnitionswechsel in die tiefste rumänische Provinz war dem jungen Vater offenbar zu viel.

„Vater sah vor allem dort keine Erziehungsmöglichkeiten für seine heranwachsenden Kinder. Er entschloss sich gewiss schweren Herzens, das ihm zur Heimat gewordene 50. Regiment dem er 17 Jahre lang angehört hatte zu verlassen.“²⁶⁹

Über die Jahre konnte er im Militärmusikwesen viel Erfahrung sammeln, bewährte sich in verschiedenen Standorten und hatte sogar Kriegserfahrung. Auch seine Leistung sprach wohl für ihn, denn es gelang ihm, eine begehrte Kapellmeisterstelle in der Metropole Budapest zu ergattern. Doch kaum hatte er seinen Dienst beim Infanterieregiment Nr. 33 angetreten, wurde dieses in die Garnison Arad abberufen. Für Lehár war dies ein Schock, denn Arad war als „Garnison nicht besser, bezüglich der Schulverhältnisse noch ungleich schlechter als Karlsburg.“²⁷⁰ Konsequenterweise folgte er dem Regiment nicht in die Provinz, sondern kündigte. 1881 wurde er vom Infanterieregiment Nr. 19 in Pressburg engagiert, doch bereits 1882 wurde ihm in der selben Garnison eine offensichtlich reizvollere Aufgabe angetragen: Er sollte im neu formierten Infanterieregiment Nr. 102 eine neue Regimentskapelle aufstellen. Es kam noch besser, das Regiment wurde in die Metropole Prag verlegt und der „Regimentskommandant Oberst von Sztankovich scheute keine Kosten um seine Musik zur gesuchtesten Militärkapelle in Prag zu machen.“²⁷¹ 1887 wagte Lehár den ganz großen Sprung, nämlich den nach Wien. „Dort wirkten damals die grossen Militärkapellmeister Komzák und Ziehrer. Er war sicher, sich neben diesen zu behaupten.“²⁷² Die

²⁶⁹ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 40.

²⁷⁰ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 40.

²⁷¹ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 47.

²⁷² KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 50.

Möglichkeit bot sich ihm, als er vom Infanterieregiment Nr. 89 zum Kapellmeister berufen wurde. Doch wie bereits in Budapest war das Glück nicht von langer Dauer, 1888 wurde das Regiment nach Jaroslau an die russische Grenze verlegt. „Ein galizisches Nest statt der ersehnten Haupt- und Residenzstadt Wien. Diese Übersiedlung wollte Vater der Familie ersparen [...]“²⁷³ Wer sich einmal im Zentrum der Monarchie etabliert hatte, der wollte sich unter keinen Umständen mehr vertreiben lassen. Franz Lehár dachte zunächst genauso, zum Glück für ihn kam 1889 sein altes 55er-Regiment nach Wien, wo er umgehend wieder eingestellt wurde. Wien war für einen Kapellmeister die Krönung seiner Karriere, Wien bedeutete ungeheure Einkommenschancen²⁷⁴ und schier unbegrenzte musikalische Möglichkeiten. Wien bedeutete aber auch immenser Stress, hoher Arbeitsaufwand und enormer Wettbewerbsdruck. Franz Lehár hatte sich ein Jahr lang in der Hauptstadt aufgerieben; anders ist es kaum zu erklären, dass er 1890 seinem Regiment nach Sarajewo folgte. Im Okkupationsgebiet herrschte der genaue Kontrast zum geschäftigen Wien. Ein öffentliches Musikleben war nicht existent und selbst die Soldaten waren nicht sonderlich auf musikalische Zerstreuung aus.

„Das Vergnügungsbedürfnis der Offiziere und ihrer Familien wurde zum grössten Teil durch das Offizierskasino befriedigt. Wenn auch infolgedessen die Verdienstmöglichkeiten sehr gering waren, so war doch andererseits dadurch mehr Ruhe ins Leben Vaters gekommen, was er nach der Hetzjagd in Wien gewiss wohlwärtig empfand.“²⁷⁵

Auf Dauer konnte diese allzu erholsame Ruhe den umtriebigen Kapellmeister nicht befriedigen. 1894 wechselte das Regiment zwar nach Kronstadt, was den außerdienstlichen Auftrittsmöglichkeiten der Regimentskapelle sehr zugute kam, dennoch suchte Lehár noch einmal eine neue Herausforderung. Ihm wurde 1895 angetragen, erneut eine komplett neue Regimentskapelle aufzubauen, diesmal beim bosnisch-herzegowinischen Infanterieregiment Nr. 3 in Budapest.

²⁷³ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 51.

²⁷⁴ Laut Friedrich Anzenberger erwirtschaftete Wilhelm Wacek, Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister, im Faschingsmonat Februar des Jahres 1914 die unglaubliche Summe von 2376,28 Kronen, umgerechnet 11.382,38 Euro. Anzenberger, Anmerkungen zur Finanzierung, S. 52.

²⁷⁵ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 60.

„Nachdem er die rosaroten Aufschläge des 5. Regiments getragen hatte, die Papagei-grünen-50, aschgrau-33, himmelblau-19, meergrasgrün-102, bordeauxrot-89, dann wieder papageigrün bei 50, trug er jetzt die krapproten Aufschläge der Bosniaken.“²⁷⁶

Es war Lehárs insgesamt siebte Station als Militärkapellmeister und auch seine letzte. Mit sieben Regimentswechseln war er aber durchaus kein Einzelfall, Alfons Czibulka beispielsweise wechselte im Laufe seiner Karriere nicht weniger als neun Mal das Regiment.²⁷⁷ Gerade die erste Riege unter den Kapellmeistern konnte sich den Luxus leisten, sich die besten Kapellen in den besten Garnisonen auszusuchen. Bei einem drohenden Garnisonswechsel machten sie der zweiten Riege Platz und kamen durch ihren Namen und ihr Können schnell in einem anderen Regiment unter.

Doch was genau hatte der Kapellmeister in einem Regiment zu leisten? Was wurde von ihm erwartet? Fest steht, ein guter Dirigent zu sein genügte bei weitem nicht. Der Militärkapellmeister wurde vom Regiment zum Zweck angestellt, die Kapelle konzertfähig zu machen bzw. zu halten. Dazu gehörten neben der eigentlichen künstlerischen Arbeit auch eine Reihe administrativer Aufgaben.

Der Kapellmeister war unter anderem für alle Instrumente und Musikalien verantwortlich und statutengemäß verpflichtet, ein Inventar über dieselben zu führen. Er hatte „[s]o oft als nothwendig, unbedingt aber einmal im Monat eine Visitierung der Instrumente vorzunehmen“²⁷⁸ und notwendige Reparaturen der Musikverwaltung zu melden. Er hatte dafür Sorge zu tragen, dass ihm überhaupt ein adäquater Klangkörper zur Verfügung stand und zwar sowohl in Blasmusik- als auch in Streichbesetzung. Wie bereits erwähnt, wurde dem Kapellmeister des Infanterieregiments Nr. 64 im Jahr 1866 gekündigt, „da ihm Kenntniß und Routine fehlt[e], ein Streich-Orchester zu organisieren.“²⁷⁹ Der Kapellmeister war auch verantwortlich für einen ständigen Nachschub an geeigneten

²⁷⁶ KA/NL Lehár B/600, Nr. 1/I, S. 65.

²⁷⁷ 1866-1869: IR Nr. 17 Franz Freiherr Kuhn von Kuhnfeld (Bozen), 1869-1870: IR Nr. 23 Baron Airoldi (Peterwardein), 1870-1871: IR Nr. 20 Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen (Krakau), 1872-1880: IR Nr. 25 Baron Mamula, ab 1878 Baron Pürckner (Prag), 1880: IR Nr. 35 Joseph Freiherr von Philippovic (Prag), 1880: IR Nr. 36 (Wettbewerb in Brüssel), 1880-1883: IR Nr. 44 Erzherzog Albrecht (Triest), 1883-1887: IR Nr. 31 Friedrich Wilhelm, Großherzog von Mecklenburg-Strelitz (Wien), 1891-1894: IR Nr. 19 Erzherzog Franz Ferdinand (Wien). Friedrich Anzenberger, Alfons Czibulka. Militärkapellmeister und Komponist, Wien 2000.

²⁷⁸ Statuten IR Nr. 27, § 9.5.

²⁷⁹ KA/MKSM 341 (1866). Kaiser und Kriegsminister hielten diesen Schritt für absolut Rechtsens, ein Gesuch des besagten Kapellmeisters „um Verleihung einer Kapellmeister-Stelle oder einer anderen Bedienstung dann um Betheilung mit einer Unterstützung“ wurde abgewiesen.

Musikern. Dies konnte einerseits durch die Anwerbung fähiger, voll ausgebildeter Musiker geschehen, andererseits durch das Heranziehen von Musik-Eleven zu brauchbaren Musikern, was ebenfalls ihm oblag. Die Musikwahl war zu einem kleinen Teil durch den Dienst vorbestimmt, ansonsten aber stand es dem musikalischen Leiter offen, seine künstlerischen Vorstellungen umzusetzen. Dazu mussten allerdings erst Noten beschafft werden, entweder aus dem immer größer werdenden Sortiment der Musikalienhändler,²⁸⁰ von Kollegen bei anderen Regimenten oder aber der Kapellmeister arrangierte selbst für sein Orchester, was wohl am häufigsten der Fall war. Eigene Kompositionen durfte man nicht von jedem Militärkapellmeister erwarten, aber gerade die erfolgreichsten und bekanntesten unter ihnen zeichneten sich durch solche aus und begründeten dadurch ihren Aufstieg. Dem Publikum regelmäßig Welturaufführungen bieten zu können, war ein entscheidender Wettbewerbsvorteil für eine Regimentskapelle. Kapellmeister, die gleichzeitig auch noch erfolgreich komponierten, waren dementsprechend begehrt.

Erfolgreiche Kapellmeister avancierten schnell zu Sympathieträgern beim Publikum, weswegen man sich gerne mit deren Namen schmückte. In Zeitungsannoncen überragten ihre Namen oftmals die ihrer Regimenter. Dem Kriegsministerium war diese Art von Personenkult suspekt und man ging mit folgendem Erlass gegen diesen Missstand vor:

„Bei Ankündigung von Productionen der Militär-Musiken sind diese nur unter ihrer organisatorischen Bezeichnung: ‚Regiments-Musik des k. k. Infanterie-Regiments N. ...Nr. ...‘, ohne irgend eine weitere Beifügung anzuführen.“²⁸¹

Der Name des Kapellmeisters musste unerwähnt bleiben, denn die Kapelle sollte in der Öffentlichkeit als Teil der Armee wahrgenommen werden und nicht als Privatkapelle eines Herrn Ziehrer, Komzák oder Czibulka. Dieser Eindruck konnte durchaus entstehen, denn musikalisch konnte der Kapellmeister eine Regimentskapelle ganz nach seinen Vorstellungen formen, ähnlich einer Privatkapelle. Gegen diese Praxis war von militärischer Seite nichts einzuwenden, für die Musikverwal-

²⁸⁰ Vor allem im frühen 19. Jahrhundert bot der Musikmarkt kaum Notenmaterial für Militärmusik. Bedingt durch den ständigen Fortschritt im Instrumentenbau sowie den großen Unterschieden in Größe und Besetzung bei den Regimentskapellen waren Notendrucke für Verleger wenig lukrativ. Erst durch die allmähliche Vereinheitlichung unter Andreas Leonhard ab 1851 verbesserte sich die Situation spürbar. Dazu ausführlich: Bernhard Habla, Zur Situation des Notendrucks für Blasmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich – Ein Überblick, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 2010, Innsbruck [u.a.] 2010, S. 39-45.

²⁸¹ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 4.

tung war der Erfolg entscheidend und zwar nicht der musikalische, sondern jener, der sich am wirtschaftlichen Gewinn ablesen ließ. Dabei wirkte sich der zivile Hintergrund des Kapellmeisters als absolut förderlich aus. Er wusste, was die Bevölkerung hören wollte und konnte die Kapelle an die Wünsche des zahlenden Publikums anpassen. Auf Kosten des militärischen Charakters, aber zum Wohle der Regimentskasse ging daher mit dem Wirken der Militärkapellmeister eine starke Popularisierung der Militärmusik einher oder wie es Friendsberger ausdrückt, eine „Entmilitarisierung der Musik bei der Armee.“²⁸²

3. Das Repertoire – Primat der Marschmusik?

„Als Militärmusik bezeichnet man im allgemeinen Sprachgebrauch die im militärischen Bereich entwickelte Blasmusik aller Besetzungen mit dem Marsch im Kern.“²⁸³

Diese Definition aus dem Jahre 1961 dürfte sich mit dem heutigen Bild der Militärmusik weitestgehend decken. Militärmusik wird mit Marschmusik assoziiert, weil große Bevölkerungsteile die Militärmusik nur mehr bei dienstlichen und zeremoniellen Auftritten wahrnehmen, wo tatsächlich noch der Marsch das prägende Element darstellt. Der modernen Militärmusik mit ihrer großen musikalischen Bandbreite wird man damit aber nicht gerecht. Für die k. (u.) k. Militärmusik ist eine solche Reduzierung auf ein musikalisches Genre erst recht haltlos. Eine Regimentskapelle, die bei ihrer Finanzierung auf die Gunst eines zahlenden Publikums angewiesen war, konnte sich anderen Musikgattungen nicht verschließen und ein Militärkapellmeister, der mehr Künstler als Soldat war, wollte sich anderen Musikgattungen nicht verschließen. Es ist also selbstverständlich, dass der Militärmarsch im Repertoire der k. (u.) k. Regimentskapellen keine dominierende Rolle spielen konnte. Das soll nicht heißen, dass man den Militärmarsch in irgendeiner Weise vernachlässigt hätte, schließlich gehörte er zum Handwerk jeder Militärkapelle. Ganz im Gegenteil, man maß ihm große Bedeutung bei, was allein die Anzahl an Kompositionen belegt. Etwa 3.000 Titel trug beispielsweise der Wiener Kapellmeister Eduard Pfleger zusammen, nachdem er 1906 mit dem Sammeln von Märschen der österreichisch-

²⁸² Friendsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 80.

²⁸³ Kandler, s. v. Militärmusik, Sp. 305.

ungarischen Armee begann.²⁸⁴ Eine gewisse Einförmigkeit war da nicht immer zu vermeiden, auch wenn Joseph Roths Bemerkung sicher etwas überspitzt sein mag:

„Alle Märsche gleichen einander wie Soldaten. Die meisten begannen mit einem Trommelwirbel, enthielten den marschrhythmisch beschleunigten Zapfenstreich, ein schmetterndes Lächeln der holden Tschinellen und endeten mit einem grollenden Donner der großen Pauke, dem fröhlichen und kurzen Gewitter der Militärmusik.“²⁸⁵

In einem Punkt hat Roth aber Recht, Fröhlichkeit bestimmt den österreichischen Militärmarsch und hebt ihn von den Militärmärschen anderer Nationen ab. Schon am Marsch lässt sich in gewisser Weise die bürgerliche Ausrichtung der k. (u.) k. Militärmusik erkennen. Quellen und Literatur sind sich darüber einig, dass es dem österreichischen Marsch gerade im Vergleich zum preußischen an militärischem Charakter mangelt. Der preußische Militärmarsch verdeutlicht mit jeder Note, dass er zum Marschieren komponiert wurde, man denke nur an Johann Gottfried Piefkes *Preußens Gloria*. Der österreichische Militärmarsch dagegen ist geprägt von heiteren und volkstümlichen Melodien, die eher zum Tanzen einladen. Dominiert beim preußischen Militärmarsch ein betont straffer Rhythmus, schafften die österreichische Komponisten es fast, den Marsch zum Walzer zu machen.²⁸⁶ Das ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, wer solche Märsche komponierte. Es ist bezeichnend, dass der vielleicht berühmteste Marsch überhaupt, der Radetzky-Marsch, aus der Feder des Walzerkönigs Johann Strauß (Vater) stammt. Aber auch die Militärkapellmeister waren beim Komponieren nicht auf das militärische Genre fixiert, sondern widmeten sich bevorzugt der Tanzmusik oder der Operette. Alfons Czibulkas bekanntestes Werk ist nicht etwa sein Erzherzog-Friedrich-Marsch, sondern seine Stephanie-Gavotte, der belgischen Prinzessin und Verlobten von Kronprinz Rudolf gewidmet und mit der Fächerpolonaise von Carl Michael Ziehrer wird noch heute der Wiener Opernball eröffnet. Einflüsse aus der zivilen Musikwelt auf den Militärmarsch waren unter diesen Umständen unvermeidlich, der tänzelnde Charakter wurde zu einem Spezifikum des österreichischen Militärmarsches und rückte ihn immer weiter weg vom preußischen.

²⁸⁴ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 179.

²⁸⁵ Roth, Radetzky marsch, S. 27.

²⁸⁶ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 177.

„Während die preußischen Märsche die patriotische Begeisterung, das straffe Pflichtgefühl, die Kraft des gleichmäßigen Drills betonen, rollt in den Melodien der Österreicher das leichte, lüftige, südliche Blut. Etwas Frohbeschwingtes, Tanzartiges, Geschmeidiges, Keckes ist in ihren Melodien, besonders in der ‚hebenden‘ Wiener Spielweise eigen, wofür wir einen besonderen technisch kennzeichnenden Ausdruck haben: ‚fesch‘. Feschsein ist das Ideal des österreichischen Soldaten, so wie die ‚Strammheit‘ das erstrebte Ideal des Preußen.“²⁸⁷

Dieses „Feschsein“ als spezifisch österreichische Entwicklung im Militärmarsch fand nicht überall Zustimmung, sondern wurde oftmals als unmilitärisch empfunden. Und dieser unmilitärische Charakter bei der Militärmusik rief durchaus Kritiker auf den Plan, die eine Verweichlichung der Armee befürchteten. Laut dem k. k. Major Nikolaus von Lagusius beispielsweise „findet man bereits zum Überdruße bekannte Melodien aus modernen Opern in Märsche ohne Charakter und innern Gehalt umgewandelt; wenig gemacht, Herz und Gefühl zu erheben.“ Daher forderte er:

„Soll nun der Enthusiasmus des Soldaten durch Musik angefeuert werden, so muß die Musik auch Soldatencharakter haben, das heißt: weniger gefällig und dem Ohre schmeichelnd, als energisch und kraftvoll sein.“²⁸⁸

Von einem Offizier sind solche Einwände verständlich, aber auch von anderer Seite regte sich Widerstand. Wiens oberster Musik-Kritiker Eduard Hanslick, der sonst der Militärmusik recht wohlwollend gegenüberstand, schlug in dieselbe Kerbe:

„Am unschicklichsten erscheint uns die Verwendung von Opernthemem für Militärmärsche. Theatralisches Raffinement und weibische Sentimentalität dringen damit in die Marschmusik, welche immer die Kraft gesunden männlichen Muthes athmen soll.“²⁸⁹

Auch Hanslick kritisierte eine Verweichlichung der so männlichen Militärmusik, auch er sah den Einfluss der bürgerlichen Musikwelt dafür verantwortlich. Aber da diese Entwicklung zu allumfassend und bereits zu fortgeschritten war, als dass sich noch etwas hätte ändern lassen, erkannte er diese neue Form der Militärmusik, wenn auch kritisch, als spezifisch österreichisch an.

²⁸⁷ Josef Damanski, Die Militärkapellmeister Oesterreich-Ungarns. Illustriertes biographisches Lexikon, Wien [u. a.] 1904, S. VI.

²⁸⁸ Wiener Allgemeine Musik-Zeitung, 3. Dezember 1844, Nr. 145.

²⁸⁹ Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, S. 51.

„Der Uebergang von der ehemaligen gravitätischen Würde zu tanzartiger kecker Beweglichkeit erscheint in unseren Märschen fast ausnahmslos vollzogen. An und für sich ist gegen den leichteren Charakter, den die deutsche Militärmusik mit der Zeit angenommen, nichts einzuwenden. Vielmehr ist dieser kecke, fröhliche Schwung, so lang er nicht aufhört, männlich zu sein, erfrischend und bekanntlich dem Nationalcharakter der Oesterreicher entsprechend. Unsere Einschränkung weist aber auf eine Grenzlinie hin, die nur zu leicht überschritten ist. In der That liegt in dem hüpfenden Tanzcharakter, welchen die beiden Strauß und ihre zahlreichen Nachahmer in die Märsche gebracht haben, die Gefahr, daß diese militärische Musik ganz aus der Sphäre kräftigen Ernstes herausgedrängt werde.“²⁹⁰

Genau daran schieden sich oft die Geister. Wo lag diese „Grenzlinie“ zwischen angemessener Leichtigkeit und unangemessener Verweichlichung? Wann hörte der tänzelnde Rhythmus auf, „männlich“ zu sein? Wo endet das spezifisch Österreichische und wo beginnt das Unmilitärische? Auch Hanslick liefert dafür keine definitive Antwort, nur einen wiederholter Apell an den soldatischen Geist der Musikverantwortlichen bei der Armee:

„Bei dem frischesten Marsch sollte man nie vergessen, daß es Krieger sind, die sich ihn aufspielen. Wenn der Soldat zum Tanz geht, schnallt er den Säbel ab: der Marsch soll unter allen Umständen bewaffnete Musik bleiben.“²⁹¹

Tatsächlich verhallte Hanslicks Apell ungehört. Der Marsch blieb nicht allein dem dienstlichen Gebrauch beim Militär vorbehalten, sondern fand seinen festen Platz in den Konzertprogrammen. Doch auch wenn sich die Marschmusik zur damaligen Zeit einer großen Popularität erfreute,²⁹² so darf deren Bedeutung im Unterhaltungsbereich nicht überbewertet werden. Oftmals wurde ein Konzert mit einem Marsch beendet, manchmal auch damit eröffnet, aber dominiert hat die Marschmusik das Militärkonzert im 19. Jahrhundert keinesfalls. Friedrich Anzenberger untersuchte beispielhaft das Repertoire der Hoch- und Deutschmeister, indem er deren Konzertprogramme analysierte und

²⁹⁰ Hanslick, *Oesterreichische Militärmusik*, S. 51.

²⁹¹ Hanslick, *Oesterreichische Militärmusik*, S. 51f.

²⁹² Viele Militärmärsche erschienen auch als Klavierauszug und fanden so ihren Eingang in die private Musikwelt der Bevölkerung. Beispielsweise meldet die *Neue Wiener Musik-Zeitung*, Nr. 34, am 19. August 1852: „Das Clavierarrangement des von B. H. Zaverthal, Kapellmeister im k. k. Linien-Infanterie-Regiment Prinz Emil, für Militärmusik komponirten ‚Jubel-Marsches‘ ist so eben bei Franz Glöggel erschienen. Dieses Tonstück wurde bei dem feierlichen Empfange Sr. Maj. des Kaisers von obiger Regiments-Kapelle auf dem Graben ausgeführt und hatte sich des allgemeinen Beifalls in hohem Grade zu erfreuen. Zum Andenken an diesen, dem geliebten Monarchen so wie den Wienern stets unvergesslichen Tag ist das Titelblatt des Klavierarrangements mit einer gelungenen Abbildung des Triumphbogens am Praterstern geziert.“

dabei insgesamt 4.866 Aufführungen von 749 Werken erfasste. Auf die Gattung Marsch entfielen lediglich sechs Prozent und selbst dabei wurde den „nichtmilitärischen“ Märschen eindeutig der Vorzug gegenüber Regimentsmärschen gegeben.²⁹³ Das meistgespielte Genre der Deutschmeister mit 26,9%²⁹⁴ war wie nicht anders zu erwarten der Walzer, denn wie sonst hätten sich die Regimentskapellen gegenüber den zivilen Orchestern so erfolgreich bewähren können? Die Militärmusik richtete sich an den Wünschen des zahlenden Publikums aus, in den Programmen spiegelt sich dementsprechend der damalige Zeitgeschmack wider.²⁹⁵ Auch regionale Anforderungen wurden berücksichtigt. Beim in der Hauptstadt stationierten Infanterieregiment Nr. 4 dominierte die Wiener Musik, 31% der aufgeführten Werke stammten von Carl Michael Ziehrer, also dem Kapellmeister selbst, 15,4% von der Familie Strauß.²⁹⁶ Das in Verona liegende Genie-Regiment Erzherzog Leopold Nr. 2 orientierte sich dagegen musikalisch weit mehr an den italienischen Bedürfnissen. Zwar enthält das 291 Titel umfassende *Verzeichnis uiber alle der Musikbände des obigen Regiments gehörigen Musikalien* aus dem Jahre 1864 dem allgemeinen Zeitgeist entsprechend 56 Werke der Strauß-Dynastie. Ansonsten aber wird der italienischen Oper weit mehr Platz eingeräumt als in anderen Teilen der Monarchie. Neben Rossini, Donizetti und Puccini nimmt das Schaffen Giuseppe Verdis mit 59 Stücken eine überragende Stellung im Repertoire ein.²⁹⁷

Gerade aber wenn es um die hohe symphonische Kunst bei der Militärmusik geht – und dazu zählen die Werke Verdis ohne Zweifel – muss die Rolle des Kapellmeisters wieder hervorgehoben werden. Egal ob Beethoven, Wagner oder Verdi, die großen Komponisten des 19. Jahrhunderts waren zunächst nicht massenkompatibel, ihre Werke konnten nur

²⁹³ Anzenberger, Das Repertoire der „Hoch- und Deutschmeister“, S. 42.

²⁹⁴ Anzenbergers Gesamtergebnis bezüglich Werke: Walzer 24,9%, Potpourri 19,3%, Ouvertüre 9,6%, Marsch 6,0%, Polka française 5,5%, Solostück/Konzert 4,0%, Opernfragment 4,0%, Polka Mazur 2,9%, Polka schnell 2,0%, Rest 21,8%.

²⁹⁵ Andreas Masel untersuchte statistisch die knapp 500 Titel, die von bayerischen Militärkapellen vor dem Ersten Weltkrieg auf Schallplatte eingespielt wurden. Auch hier kann von einem Primat der Marschmusik keine Rede sein. Vielmehr ergibt sich ein Verhältnis von 40% (Märsche, Zapfenstriche u. ä.) zu 60% (Tänze und Konzertstücke, davon über die Hälfte Ländler und andere Tänze im $\frac{3}{4}$ -Takt) zu Ungunsten der Märsche. Andreas Masel, Wechselwirkungen zwischen Militärmusik und „ziviler Musik“. Ein Überblick am Beispiel Bayerns im 18. und 19. Jahrhundert, in: Armin Griebel / Horst Steinmetz (Hg.), Militärmusik und „zivile“ Musik. Beziehungen und Einflüsse, Uffenheim 1993, S. 37.

²⁹⁶ Anzenbergers Gesamtergebnis bezüglich Komponisten: Ziehrer 31%, Strauß 15,4%, Wagner 3,6%, Verdi 2,8%, Gounod 2,7%, Grohmann 2,3%, Restliche 42,2%.

²⁹⁷ K. k. Genie-Regiment FMLt. EH. Leopold No. 2. Musikverwaltung. Verzeichniß uiber alle der Musikbände des obigen Regiments gehörigen Musikalien, Verona 31. Dezember 1864. Das Original-Dokument befindet sich im Nachlass von Emil Rameis. KA/NL Rameis B/796: 3h.

in Metropolen wie Wien, Budapest oder Prag adäquat zur Aufführung gebracht werden. In den Genuss einer Wagner-Oper oder einer Beethoven-Sinfonie kamen dabei nur wenige, denn der Besuch der Oper oder des Konzertsaals war einer exklusiven Oberschicht vorbehalten. Zwar gelang es dem Bürgertum sich als Organisator und Träger eines neuen öffentlichen und semi-öffentlichen Musiklebens zu emanzipieren, doch dieses Engagement beschränkte sich auf eine sehr kleine bürgerliche Elite. Dass Beethoven, Wagner und Verdi ihren Weg in das Repertoire der Regimentskapellen fanden, dürfte deshalb wenig mit den Wünschen der breiten Bevölkerung zu tun gehabt haben, denn die kannte deren Schaffen zunächst überhaupt nicht. Vielmehr ist dieser Umstand wohl der ehrlichen Begeisterung der Militärkapellmeister für große Kunst geschuldet und ihrem missionarischen Eifer, diese Kunst einer großen Masse zugänglich zu machen.

Teil IV. Das Militärmusikwesen in der zeitgenössischen Diskussion

Paraden, Prozessionen, Staatsempfänge, dazu außerdienstliche Verwendungen wie Konzerte in Vergnügungslokalen und Auftritte bei Bällen; die Militärmusik war omnipräsent, wirtschaftlich erfolgreich und beim Volk mehr als beliebt. 220 private Auftritte zählt das *Commissions-Protokoll bei Angelegenheiten des Musik- und Officiers Fondes* der Hoch- und Deutschmeister aus dem Jahre 1914, und das allein im Zeitraum von Januar bis Juni.²⁹⁸ So viel Engagement konnte keine uneingeschränkte Zustimmung finden. Kritik kam von jenen, die unter dem Erfolg der Regimentskapellen am meisten zu leiden hatten: den Zivilmusikern. Durch eine Anzahl von Publikationen machten sie auf ihre missliche Lage aufmerksam und forderten ein Eindämmen des gewerblichen Engagements der Militärkapellen. Der Österreichisch-ungarische Musikverband wandte sich diesbezüglich wiederholt durch Eingaben und Audienzen an das k. u. k. Reichskriegsministerium,²⁹⁹ die Notlage der Zivilmusiker durch die Konkurrenz von Seiten des Militärs war sogar Thema im Parlament.

Konsequenzen ergaben sich daraus verständlicherweise kaum, denn die Zivilmusiker waren eine zu kleine und unbedeutende Minderheit, als dass sie ihre Forderungen hätte durchsetzen können gegenüber einer überwältigenden Mehrheit aus Militär und breiten Bevölkerungskreisen, die keinerlei Interesse an irgendeiner Art von Veränderung hatten. Dennoch sollten deren Argumente beachtet werden, denn ihre Streitschriften gehören zu den sehr wenigen zeitgenössischen Texten, die sich ernsthaft und kritisch mit dem damaligen Militärmusikwesen auseinandersetzten. Verständlicherweise sind ihre Kritikpunkte nicht immer objektiv und oftmals überspitzt formuliert, aus der Luft gegriffen sind sie aber nicht. Gerade für die Sozial- und Rezeptionsgeschichte der Militärmusik, die bisher kaum Beachtung fand, sind die Pamphlete der Zivilmusiker daher unersetzliche Quellen. Sie helfen, das verklärte nos-

²⁹⁸ KAN/L Rameis B: 796/9.

²⁹⁹ Nach eigenen Angaben des Verbandes wandten sie sich am 16. August 1898 in einer Audienz an das Reichskriegsministerium, des weiteren durch schriftliche Eingaben am 2. Juli, 15. November und 10. Dezember 1899, am 15. Februar, 19. Oktober und 4. Dezember 1900, am 13. Mai und 13. Dezember 1901 sowie am 14. Februar, 10. März, 20. Juni und 20. September 1902. „Außerdem wurden Eingaben gemacht an das königlich-ungarische Honvedministerium und an das Korpskommando in Josefstadt.“ Ein Notschrei der Zivilmusiker über die gewerbliche Tätigkeit der k. u. k. Militärmusikbanden, Wien o. J., S. 31.

talgische Bild der Militärmusik aus der „guten alten Zeit“ geradezurücken.

1. Ökonomische Dimension

Der Hauptkritikpunkt der Zivilmusiker an den Regimentskapellen liegt auf der Hand. Durch ihr Eindringen in den Unterhaltungssektor machten sie den zivilen Ensembles und Orchestern massive Konkurrenz. Gerade gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm das gewerbliche Engagement dermaßen überhand, dass nicht mehr von Wildern in fremdem Revier gesprochen werden konnte, sondern von einer regelrechten Verdrängung der Zivilmusiker. Die konsequente Forderung konnte nur lauten:

„Wer nicht Musiker um Erwerb (Berufsmusiker) ist, soll nicht denen, die von der Kunst leben müssen, das Brot nehmen. Die Militärmusiken sind keine Erwerbsgesellschaften und dürfen nicht um Gewinn musizieren.“³⁰⁰

Deutsche Autoren wie der zitierte Hermann Ludwig Eichborn oder auch Paul Marsop, die sich für die Belange deutscher Zivilmusiker einsetzten, verdeutlichen, dass es sich um kein spezifisch österreichisch-ungarisches Problem handelte. Im Detail aber unterschieden sich die Zustände in beiden Ländern doch ein wenig.

Wie im Punkt III.1. dargelegt, war die k. (u.) k. Militärmusik auf außerdienstliche Einnahmen angewiesen. Eine Forderung nach umfassenden Änderungen an der Organisationsstruktur wäre utopisch gewesen, schließlich hatten sich das Militär und das Bürgertum gut mit dieser Praxis arrangiert. Die grundlegende Bitte der Zivilmusiker war daher weitaus pragmatischer, eine vom sozialdemokratischen Reichsratsabgeordneten Franz Schuhmeier eingebrachte Resolution vom 19. Februar 1903 lautete:

„Das Abgeordnetenhaus ersucht Seine Excellenz den Landesvertheidigungsminister, bei der Heeresleitung vorstellig werden zu wollen, damit endlich einmal die Concurrrenz der Militärkapellen und den dort sich befindlichen Musikern den Civilmusikern gegenüber Einhalt geboten und die Militärmusikbanden zur Beachtung des kaiserlichen Befehlsschreibens vom 11. April 1851 verhalten und

³⁰⁰ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 9.

auf die Circularverordnung Nr. 2501 vom 6. Juli 1886, nachdrücklich aufmerksam gemacht werden.“³⁰¹

Im besagten kaiserlichen Befehlsschreiben liegt schon ein Grundproblem, denn die schwammige Formulierung bietet einen großen Interpretationsspielraum. Was eine „Ausnahme“ war und inwiefern „der Charakter einer militärischen Institution“ gewahrt wurde³⁰², lag im Ermessen des Kommandanten und wurde nur allzu oft sehr großzügig ausgelegt. Von einer „allerhöchsten, eindeutigen Regelung außerdienstlicher gewerblicher Tätigkeit“³⁰³ kann jedenfalls nicht gesprochen werden. Dennoch glaubte man, die schlichte Einhaltung der vorhandenen Vorschriften würde ausreichen, um die außerdienstlichen Auftritte der Militärmusik auf ein erträgliches Maß einzudämmen. Doch die Vorschriften, die den Zivilmusikern kaum Schutz boten, gehörten „in die Kategorie der in Österreich so beliebten papierenen Gesetze“³⁰⁴, wie es Eichborn formulierte, und wurden ständig übertreten oder völlig missachtet. Und gegen diese massiven Regelverstöße, gegen die unzulässige Verwendung der Militärkapellen kämpften die Zivilmusiker an. Die Vorwürfe, die im Reichsrat durch Franz Schuhmeier vorgebracht wurden und in einer Extrabroschüre des Österreichisch-ungarischen Musikerverbandes mit dem Titel *Ein Notschrei der Zivilmusiker über die gewerbliche Tätigkeit der k. u. k. Militärmusikbanden* publiziert wurden, werfen kein gutes Licht auf die so beliebte Militärmusik.

Der Hauptanklagepunkt lautete Profitgier, ein aggressives Streben der Regimentskapellen und ihrer Kapellmeister nach bezahlten Auftrittsmöglichkeiten, die weit über jedwede Notwendigkeit hinausgeht und sich um keinerlei Gesetz schert. Die Liste der Belege ist lang und kaum zu widerlegen. „Ein flüchtiger Einblick in die Geschäftspraxis der k. und k. Militärmusikbanden zeigt uns recht erbauliche Bilder. Eines wie das andere davon ist geeignet, bei jedem gerecht denkenden Menschen Widerspruch zu erwecken.“³⁰⁵ Es wurde bereits erwähnt, dass es

³⁰¹ Stenographisches Protokoll. Haus der Abgeordneten. 204 Sitzung der XVII. Session am 19. Februar 1903, S. 18488.

³⁰² „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.“ Zirkular-Verordnung vom 11. April 1851, Punkt 6.

³⁰³ Eugen Brixel, Musiksoziologische Aspekte im kulturellen Wirkungsbereich der altösterreichischen Militärmusik vor 1918, in: Ders. (Hg.), Kongreßbericht Mainz 1996, Tutzing 1998, S. 61.

³⁰⁴ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 100.

³⁰⁵ Notschrei der Zivilmusiker, S. 7.

gängige Praxis war, die Regimentskapelle zu teilen, um mehrere Auftritte gleichzeitig absolvieren und damit mehr Einnahmen erzielen zu können. Der vorgeschriebene Stand von 43 Musikern reichte dazu allerdings nicht immer aus, weswegen mit Einverständnis des Kommandanten die Anzahl der Musiker erhöht wurde. In der Broschüre wird ein Fall bei den Tiroler Kaiserjägern aufgeführt, wonach die Regimentskapelle am 31. März 1902 zur gleichen Zeit drei Veranstaltungen wahrnahm. Insgesamt waren dabei 63 Musiker aktiv, wobei an diesem Tag acht Mann gar nicht eingeteilt waren. Reichte dieser übermäßige Stand an Musikern nicht aus, was vor allem zur Ballsaison der Fall sein konnte, wurden kurzerhand zivile Musiker engagiert und in Militäruniformen gesteckt. Dabei war diese Variante der Musikervermehrung zumindest für den Zuhörer noch eine akzeptable, schließlich wurde Musiker durch Musiker ersetzt. Es wurden aber auch Fälle bekannt, in denen sogenannte Figuranten zum Einsatz kamen, meist einfache Soldaten, die für ein paar Kreuzer einen echten Musiker nachahmten. Ein solcher Fall soll sich im Juli 1902 beim Infanterieregiment Nr. 63 in Baden ereignet haben. „Dort blies ein Mann die Posaune, die er 24 Stunden vorher erhalten, aber niemals erlernt hatte... Ein Wunderkind.“³⁰⁶ Ein dreister Betrug am Wirt bzw. dem zahlenden Publikum, denn der Musikfond sparte sich die teuren Auslagen für eine qualifizierte Aushilfe, in Rechnung gestellt wurden aber selbstverständlich nur vollwertige Musiker. Solche Praxis war zwar lukrativ für das Regiment, aber auch ziemlich gefährlich, wenn der Vertragspartner hinter die Täuschung kam. Grundsätzlich bemühte man sich um ein gutes Verhältnis zu den Wirten und kam ihnen in vielen Punkten entgegen.

Im Grunde war schon die Einführung des Streichorchesters bei den Regimentern ein Zugeständnis an die Unterhaltungsindustrie, denn für die militärische Nutzung war eine Geige völlig unbrauchbar. Erst die Streichbesetzung eröffnete den Militärkapellen den uneingeschränkten Zugang zu den Vergnügenslokalen und Ballsälen, erst mit der Streichbesetzung konnten die Forderungen der Wirte nach Walzer, Polka und Galopp adäquat befriedigt werden. Es wurde zwar immer wieder die rhetorische Frage gestellt, „ob derlei Instrumente etwa auch ‚zur Hebung der Marschtüchtigkeit‘, welchem Zweck ja eigentlich die Militärmusikbanden dienen sollen, erforderlich sind.“³⁰⁷ Ernsthaft konnte diese Entwicklung aber nicht mehr in Frage gestellt werden, zu fest hatte sich der symphonische Klangkörper bei der Armee etabliert. Für manche Veranstaltung aber war eine ganze Kapelle zu groß, den Wirten schweb-

³⁰⁶ Notschrei der Zivilmusiker, S. 8.

³⁰⁷ Notschrei der Zivilmusiker, S. 9.

ten kleinere Ensembles vor, sogenannte Zigeunermusiken etwa oder die schon bekannten Schrammel-Quartette. Und was zu-nächst ausschließ-lich von Zivilmusikern angeboten worden war, wurde schon bald von Militärmusikern adaptiert, auch wenn dies gegen mehrere geltende Vor-schriften verstieß.³⁰⁸ Hatten die Wirte dann die Wahl zwischen ziviler und militärischer Musik, fiel die Entscheidung meistens zu Gunsten der Militärmusik aus. Preislich konnte keine Zivilkapelle mit den Regi-mentskapellen konkurrieren, die Musiker bezogen ja bereits einen fes-ten, wenn auch kargen Lohn vom Staat, vom gewerblichen Musizieren mussten sie folglich nicht ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Auch entlegene Orte konnten günstig bedient werden, schließlich hat-ten die Regimentskapellen durch die ihnen zustehende Militärermäßi-gung nur geringe Fahrtkosten. Von diesen Preisvorteilen machte die Militärmusik aggressiv Gebrauch, wie ein weiteres eindrucksvolles Bei-spiel im *Notschrei der Zivilmusiker* belegt:

Die Kurkapelle Bozen-Gries weilte im September 1902 in Bozen für Platzkonzerte vor dem Hotel Greif und Schgraffer. Doch nach ihrem ersten Konzert, für welches die 18 Musiker 42 Gulden plus Verpflegung erhielten, bot der Kapellmeister des Infanterieregiments Nr. 102 den Hotelbesitzern an, dieselben Konzerte mit 28 Mann für 35 Gulden und ohne Verpflegung zu übernehmen. „Die Hotelbesitzer nahmen das An-gebot an und wieder war eine Anzahl Zivilmusiker durch die, wie man hier wohl mit gutem Grunde sagen kann, Schmutzkonkurrenz von Seite der Militärkapellen um den Verdienst gebracht worden.“³⁰⁹ Solche Fälle von Lohndumping waren dem Kriegsministerium wohl bekannt, 1908 sah man sich auch gezwungen von staatlicher Seite zu intervenieren.³¹⁰

³⁰⁸ Laut Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 6 mussten bei öffentlichen Auftrit-ten mindestens ein Drittel der Regimentskapelle verwendet werden. In der Zirkular-Verordnung vom 14. Juli 1908 wurde explizit auf die vorgetragenen Missstände eingegan-gen. Punkt 3 besagt: „Unter Hinweis auf den Punkt 6 der Zirkularverordnung vom 6. Juli 1886, Praes. Nr. 2501, wird aufmerksam gemacht, daß die selbständige Verwendung von Militärmusikern in Abteilungen zu 3 bis 4 Mann als sogenannte Schrammel-Quartette, Zigeunermusiken u. an öffentlichen Orten, Lokalen und Plätzen verboten ist.“ Es scheint, als habe der Staat in diesem Fall tatsächlich auf die Klagen der Zivilmusiker reagiert. Inwieweit diese Regelung dann eingehalten und kontrolliert wurde, darüber kann nur spekuliert werden.

³⁰⁹ *Notschrei der Zivilmusiker*, S. 14.

³¹⁰ Zirkular-Verordnung vom 14. Juli 1908, Punkt 6: „Die Kommanden jener Truppen-körper, welche Musiken im Stande führen, haben dahin zu wirken, daß bei Abschließung von Kontrakten auch hinsichtlich der Höhe des Spielhonorars das Ansehen des Militär-standes gewahrt werde, ferner daß ein Aufsuchen von Erwerbsquellen vermieden werde.“ Wieder wird die Verantwortung auf die Kommandanten abgewälzt, denen bekanntlich nichts daran liegt, ihre Regimentskapellen von potentiellen Einnahmequellen fernzuhalt-en. Wiederum wird nicht die Notlage der Zivilmusiker als Grund für die Einschränkungen genannt, sondern „das Ansehen des Militärstandes“.

Der Erfolg eines solchen Regulierungsversuches dürfte so groß gewesen sein wie bei allen vorherigen Versuchen die Militärmusik betreffend. Schuldige für dieses Dilemma waren schnell ausgemacht, zum einen natürlich die Offiziers-Corps, die auf eine repräsentative Musikkapelle bestanden, dafür aber möglichst keine finanziellen Opfer bringen wollten. Zum anderen gerieten die Militärkapellmeister in den Mittelpunkt der Kritik. Die vom Publikum für ihre Leistungen so beliebten musikalischen Leiter galten ihren zivilen Kritikern als diejenigen, „die von einem geradezu egoistischen Interesse getrieben werden, um der Musikkasse neue Geldquellen zu erschließen, weil sie an dem Gewinne prozentuell beteiligt sind.“³¹¹ Richtig ist, dass der Kapellmeister an jedem Auftritt mitverdiente, zuzüglich seines Grundgehältes. Selbstverständlich hatte er deshalb persönliches Interesse daran, möglichst viele gewerbliche Veranstaltungen wahrzunehmen. Unter besonders günstigen Umständen in Garnisonen wie Wien oder Prag zahlte sich dieses Profitstreben auch aus, erfolgreiche Kapellmeister wie der in diesem Zusammenhang von Eichborn erwähnte Karl Komzák konnten tatsächlich zu wohlhabenden Leuten werden.³¹² Der Normalfall sah aber anders aus, die Zusatzeinnahmen waren für den Durchschnittskapellmeister notwendig, um einen seiner Position angemessenen Lebensstil zu führen, seine Familie ernähren zu können und vor allem für seinen Lebensabend vorzusorgen. Die Altersarmut unter den Militärkapellmeistern, wie sie im Zusammenhang mit dem Pensionsverein oder in den Bitten an den Kaiser um eine Ehrengabe zu Tage tritt, lässt die angebliche Profitgier in einem anderen Licht erscheinen.

Weitestgehend ausgenommen von der Kritik waren die einfachen Militärmusiker. Ihnen wurde zwar vorgeworfen, dass sie neben ihrem Dienst beim Militär Geschäfte machten und beispielweise billigen Musikunterricht anboten, aber grundsätzlich galten sie als die ersten Opfer der ausbeutenden Militärmusik. Sie hatten unter dem militärischen Drill zu leiden, mussten lange und anstrengende Auftritte absolvieren und erhielten ihren Chargen entsprechend nur eine geringe Entlohnung. Von den Wirten wurden sie oftmals schlecht behandelt, so der Vorwurf, bekamen keine Verpflegung oder durften diese nicht an den Tischen einnehmen, sodass sie „das ihnen verabreichte ‚Nachtmah‘l in der Gangflur oder in irgend einem Winkel stehend aufzehren [mussten], welches Bild einer Abspeisung vor Klostertüren gleichkommt.“³¹³ Ob sich die Militärmusiker über ihr Schicksal ebenso beschwerten, ist fraglich. Die Anstellung beim Heer als Musiker war bis zur Einführung der

³¹¹ Notschrei der Zivilmusiker, S. 22.

³¹² Eichborn, Militarismus und Musik, S. 102.

³¹³ Notschrei der Zivilmusiker, S. 14.

allgemeinen Wehrpflicht sicherlich keine übermäßig gut bezahlte Anstellung, aber sie bot doch Sicherheit und vielfach Möglichkeiten zu Extraeinnahmen. Mit Einführung der Wehrpflicht hatte sich die Attraktivität der Regimentskapellen bei jungen Musikern noch erheblich gesteigert, denn eine angenehmere Möglichkeit als seinen Wehrdienst durch Musizieren abzuleisten, gab es kaum. Josef Schuster hatte das Glück, aufgrund seiner musikalischen Begabung während seiner Dienstzeit zum Hornisten ausgebildet worden zu sein. Angesichts der Schikanen und Demütigungen während seiner Grundausbildung begannen für ihn von da an nach eigener Aussage „die glücklichsten Zeiten“³¹⁴ seines Lebens. Zwar mussten die einfachen Wehrdienstleistenden auch bei der Musik untergeordnete Aufgaben übernehmen; zu Schusters Aufgaben gehörte es unter anderem „die Instrumente und Notenkisten von dort, wo gespielt wurde, heimzuholen oder dorthin zu schaffen, wo gespielt wird.“³¹⁵ Die Auftritte waren mitunter lang und anstrengend und der Verdienst für Musiker ohne Charge war tatsächlich sehr gering. Doch verglichen mit dem harten Kasernenalltag eines einfachen Infanteristen war die Zeit als Hautboist „ein himmlisches Leben“³¹⁶ und eine Mahlzeit im Stehen deshalb leicht zu verkraften.

Zutreffender war der Vorwurf der Ausbeutung dagegen beim Elevenwesen. 1869³¹⁷ wurde es den Regimentern gestattet, sogenannte Musik-Eleven, d.h. Jungen ab dem 15. Lebensjahr³¹⁸, aufzunehmen, um sich selbst den benötigten musikalischen Nachwuchs heranzuziehen. Gerade für arme, kinderreiche Familien stellte dies ein verlockendes Angebot dar. Ihre Söhne wurden von der Armee versorgt und genossen dazu, so die Hoffnung, noch eine musikalische Ausbildung. Wie umfassend und kompetent diese Ausbildung war, ist umstritten. Naheliegender ist, dass sich die Ausbildung hauptsächlich an den jeweiligen Bedürfnissen der Regimentskapelle orientierte und nicht an jenen des Schülers. Eichborn sprach dem ganzen Elevenwesen jegliche musikerzieherischen Intentionen ab und nannte es „ein Institut, welches in moralischer und musikalischer Hinsicht noch unter den berüchtigten Lehrlingszuchtereien in Deutschland steht.“³¹⁹ Emil Rameis dagegen sah darin eine sinnvolle und erfolgreiche Institution:

³¹⁴ Christa Hämmerle (Hg.), *Des Kaisers Knechte. Erinnerungen an die Rekrutenzeit im k. (u.) k. Heer 1868 bis 1914*, Wien [u.a.] 2012, S. 117.

³¹⁵ Hämmerle, *Des Kaisers Knechte*, S118.

³¹⁶ Hämmerle, *Des Kaisers Knechte*, S118.

³¹⁷ Zirkular-Verordnung vom 28. Oktober 1869.

³¹⁸ Ab 1873 durften Musik-Eleven bereits ab dem 14. Lebensjahr aufgenommen werden. Zirkular-Verordnung vom 24. November 1873.

³¹⁹ Eichborn, *Militarismus und Musik*, S. 100.

„Die Einrichtung der Musikeleven blieb in der österreichischen Militärmusik fortan bestehen bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges. Sie mag sich immerhin bewährt haben, denn vorzügliche Musiker und spätere Kapellmeister sind aus ihr hervorgegangen[...]“³²⁰

Letztendlich lag es im Einzelfall am jeweiligen Kapellmeister, wie ernst er seinen Bildungsauftrag nahm. Für die jungen Musiker jedenfalls bedeutete es eine harte Zeit. Sie hatten von Anfang an dieselben Pflichten wie ihre erwachsenen Kollegen, sie spielten bei denselben Auftritten mit, verdienten aber nur einen Bruchteil und hatten keinen Anspruch auf Beförderung oder Spielhonorar. Das einzige Zugeständnis an ihr Alter war, dass sie vom Tragen des Tornisters enthoben waren.³²¹ Ihre Ausbildungszeit wurde ihnen nicht etwa bei der Wehrdienstzeit angerechnet, ganz im Gegenteil mussten sie die Zeitspanne ihrer Ausbildungszeit nach der regulären Wehrdienstzeit beim Regiment nachleisten. Der Vorwurf der Ausbeutung kann deshalb kaum zurückgewiesen werden, der Eleve war für die Regimentskapelle in erster Linie „eine billige Arbeitskraft“³²², der der Armee im Preiskampf gegen die zivile Konkurrenz einen weiteren Vorteil verschaffte.

Mit einer derartigen Aufzählung an Ungerechtigkeiten aber konnte man zumindest die Offiziere kaum beeindruckten, für sie heiligte der Zweck die Mittel. Wenn es darum ging, die eigenen Abgaben zu minimieren, nahm man Gesetzesübertretungen gerne in Kauf, schließlich hatte die Umgehung kaiserlicher Erlasse bei der Militärmusik schon eine gewisse Tradition. Daher versuchten die Kritiker auch dahingehend zu argumentieren, dass das übertriebene außerdienstliche Engagement der Regimentskapellen nicht allein den Zivilmusikern schadet, sondern auch der Armee selbst. Es war unvermeidlich, dass eine Regimentskapelle, die mehrere hundert gewerbliche Auftritte im Jahr wahrnahm, den militärischen Dienst in irgendeiner Weise vernachlässigen musste. Die Satire-Zeitschrift *Kikeriki* griff schon im Jahr 1887 das Thema humorvoll auf und berichtete von der Gründung eines Vereins der „Vergnügungsetablisementbesitzer [...] zum Zweck, sich die Militärmusiken für ihre Etablissements in der Weise zu sichern, dass sie nicht durch plötzliche dienstliche Verfügungen dem Gastwirth, der sie engagirt hat, entzogen werden.“³²³ Was die allgemeine Öffentlichkeit eher erheiterte,

³²⁰ Rameis, Die österreichische Militärmusik, S. 51.

³²¹ Zirkular-Verordnung vom 28. Oktober 1869, Vorschrift für die Aufnahme und Behandlung von Truppen-Eleven und Musik-Eleven im k. k. Heere, § 8.

³²² Notschrei der Zivilmusiker, S. 18.

³²³ *Kikeriki*. Humoristisches Volksblatt, 3. November 1887, Nr. 88. Der fiktive Verein strebte an:

1. „dass jeder Regimentskommandant, sobald er die Absicht hat, die Musikkapelle zu einer dienstlichen Ausrückung zu kommandiren, vorerst bei dem Vereine der

war für die Zivilmusiker ein echtes Ärgernis, weswegen sie auch diesbezüglich wieder markante Beispiele im *Notschrei* ausführten. So war die Militärmusik seit langem fester Bestandteil beim täglichen Aufziehen der Burgwache. Verzichtet wurde auf ihre Mitwirkung nur bei einem Todesfall in der kaiserlichen Familie oder wenn die Außentemperatur mindestens drei Grad unter den Gefrierpunkt fiel.³²⁴ Bei Minusgraden war die Musik eigentlich nicht mehr spielfähig, Holzblasinstrumente konnten Schaden nehmen, bei Blechblasinstrumenten die Ventile einfrieren, von den gesundheitlichen Gefahren für die Musiker ganz abgesehen.

„Nun kann man aber die Wahrnehmung machen, daß Regimentsmusiken, die infolge dieses kaiserlichen Befehls zur Burgmusik nicht ausgerückt sind, am Nachmittag oder Abend desselben Tages auf Eislaufplätzen konzertiert haben, in welchem Falle die Militärmusiker bei stundenlangem, ruhigem Sitzen der schärfsten Witterung ausgesetzt sind. Da wird die Gesundheit – zur Nebensache.“³²⁵

Außerdienstliche Auftritte, die Gewinn versprachen, so der Vorwurf, hatten für die geschäftstüchtigen Militärmusiker Vorrang vor ihrer eigentlichen Bestimmung, dem militärischen Dienst. Bei Manövern blieben die Militärkapellen oftmals in den Garnisonen, um dort weiterhin ihrem Gewerbe nachgehen zu können, anstatt regulär ihren Regimentern zu folgen. Mussten sie dennoch zum Manöver ausrücken, nutzten sie häufig die Möglichkeiten vor Ort, um in nahegelegenen Städten gegen Bezahlung zu musizieren. Militärische Zeremonien wie der Zapfenstreich unterblieben, mancher verstorbene Soldat musste auf ein feierli-

Vergnügungsetablissemmentbesitzer anzufragen hat, ob er sie an dem betreffenden Tage und zur betreffenden Stunde zur Verfügung haben kann;

2. dass Tafelmusiken bei militärisch festlichen Anlässen, bei welchen eine Militärmusik konzertieren soll, nur in dem einen oder dem anderen der hiesigen Vergnügungsetablissemments stattfinden dürfen;
3. dass eine Militärmusik überhaupt an keinem anderen Ort und bei keinem anderen Anlass als bei einem Feste in einem Vergnügungsetablissemment spielen dürfe;
4. dass sich die Truppen im Brucker Lager mit Werkeln und Heurigenmusiken, sogenannten ‚beliebten Hausorchestern‘ zu begnügen und die Regimentsmusiken in Wien zur Verfügung der Vergnügungsetablissemmentbesitzer zurückzulassen haben;
5. dass die Gratiskonzerte der Militärmusiken vor dem Rathause und bei der Wacheablösung nur dann stattfinden dürfen, wenn das betreffende Regiment, dem die konzertierende Musik angehört, an die Kassa des Vereins der Vergnügungsetablissemmentbesitzer einen Betrag von mindestens 200 fl. aus dem Musikfonds bezahlt.“

³²⁴ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 122f.

³²⁵ Notschrei der Zivilmusiker, S. 12.

ches Begräbnis verzichten, weil die Regimentsmusik anderweitig beschäftigt war. Das militärische Ehrgefühl im Soldaten, so könnte man denken, würde an solchen Pflichtverletzungen Anstoß nehmen und protestieren. Doch im Zweifelsfall wurden die militärischen Interessen den materialistischen untergeordnet. Die Offiziere wollten lieber auf einen feierlichen Zapfenstreich als auf einen Teil ihres Soldes verzichten. Auch andere schädliche Einflüsse durch die gewerbliche Tätigkeit auf militärische Belange riefen keine Reaktionen hervor. So hatte musikalische Brauchbarkeit oftmals Vorrang vor militärischer Tauglichkeit. Im Notschrei heißt es dazu:

„Gewöhnlich sind bei Assentierungen auch die Militärkapellmeister anwesend, auf deren Einwirkung so mancher als tauglich erklärt wird, der es vielleicht musikalisch, nicht aber körperlich ist.“³²⁶

Doch da man die Militärmusiker eh nicht als vollwertige Soldaten wahrnahm, sondern eher als Zivilisten in Uniform, wie bereits im Kapitel II.1. gezeigt wurde, konnte über derartige Praxis leicht hinweggesehen werden. Selbst, dass anderen Truppenkörpern dadurch geschadet wurde, indem ihnen verbotenerweise Unteroffiziers-Chargen zu Gunsten der übermäßigen Anzahl an Militärmusikern³²⁷ entnommen wurden, galt bei den Offizieren als gängige Methode. Auf die Einsicht der Offiziere, soviel zeigte die Praxis, konnte man nicht bauen, vielmehr waren sie ein Teil des Problems. Die Forderung der Zivilmusiker nach Einhaltung der geltenden Gesetze hätte womöglich durchaus eine Verbesserung herbeigeführt, aber daran hatten gerade die Offiziers-Corps kein Interesse. Sie deckten und förderten permanent Gesetzesübertretungen bei der Armee, ohne dass das Kriegsministerium dagegen vorgehen konnte oder wollte. Dazu ein letztes Beispiel: Eichborn betonte in seiner Streitschrift, dass die militärische Konkurrenz für Zivilmusiker in Österreich-Ungarn weitaus geringer als in Deutschland sei, weil ja nur mehr bei den Infanterieregimentern Musikkapellen bestünden.³²⁸ Allerdings hatte Eichborn die Rechnung ohne die k. (u.) k. Offiziere gemacht, denn die wollten das Privileg der Infanterie nicht immer akzeptieren und ließen

³²⁶ Notschrei der Zivilmusiker, S. 17.

³²⁷ Offiziell standen einer Regimentskapelle als wirkliche Chargen ein Feldwebel, vier Korporäle, fünf Gefreite und 33 Infanteristen zu. Als besondere Auszeichnungen konnten sogenannte Titularchargen vergeben werden, d. h. der mit einer Feldwebel- oder Korporalcharge ausgezeichnete Musiker blieb, was die Bezahlung angeht, ein einfacher Infanterist, genoss ansonsten aber die Rechte der wirklichen Chargen.

³²⁸ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 88. Deutschland dagegen besaß weitaus mehr Militärkapellen und durch die allgemeine Aufrüstung hat sich ihre Zahl „gegen früher verdrei- bis vervierfacht. Aus den ca. 18 000 Militärmusikern des deutschen Heeres könnte man beinahe ein Armeekorps bilden.“

illegale Kapellen, „wilde Regimentsmusiken“³²⁹ aufstellen. Derartige Gesetzeswidrigkeiten fanden sogar ihren Weg ins Kriegsministerium; in einem Vortrag vom 7. Juli 1872 unterrichtete der Kriegsminister die Militärkanzlei Seiner Majestät über einen solchen Vorfall:

Ein Zivilkapellmeister namens Vincenz Trawniczek aus Brünn beschwerte sich 1872 beim dortigen Generalkommando über die Verwendung der Kapelle des 25. Feldjäger-Bataillons an öffentlichen Orten. Zunächst wurde – wie sonst wohl üblich – versucht, die Beschwerde abzuwehren, indem darauf verwiesen wurde, dass der „Bittsteller die Lizenz zu Musik-Produktionen in Brünn nicht besitzt und in ganz unbefugter Weise im Namen mehrerer Musik-Unternehmer Beschwerde führt.“³³⁰ Allerdings lag der Fall komplizierter, denn laut Gesetz durften zu diesem Zeitpunkt nur mehr bei den Infanterieregimentern eigene Kapellen bestehen. Es stellte sich heraus, dass bereits ein Jahr zuvor Beschwerde über die eigentlich verbotene Kapelle eingereicht worden war. Mit der Begründung, dass „die aus Hornisten und andern musik kundigen Leuten zusammengestellte Kapelle, wengleich an öffentlichen Orten, dennoch niemals gegen Eintrittsgeld u. z. nur für Offiziere des Bataillons und das zufällig anwesende Publikum“³³¹ spielten, wurde damals der Vorfall heruntergespielt und der Beschwerde nicht nachgegangen. Nachdem der Fall aber bis zum Kriegsministerium gelangt war, stellte der Kriegsminister unmissverständlich klar, dass die Aufstellung solcher nichtautorisierter Militärkapellen zu unterbleiben habe, egal zu welchem Zweck. Doch wie wenig er wohl selbst an die normative Kraft seines Befehles glaubte, zeigt sich in seinen weiteren Ausführungen:

„Waren auch nach Auflösung der Jäger-Musiken diese in den ersten Wochen verschwunden, so wurde doch schon nach wenigen Monaten durch Zusammenstellung der Hornisten als Harmonie in vielen Bataillons die Anordnung umgangen, wie dies leider bei uns von Alters her der Brauch ist und hat man dies von oben zum wenigsten tolerirt.“³³²

An einem entschlossenen Offiziers-Corps, das an seinem Klangkörper festhalten wollte, so das resignierte Fazit des Kriegsministers, prallte selbst ein kaiserlicher Erlass ab.

Die von den Zivilmusikern angeführten Beispiele mögen sicherlich besonders extrem gewesen sein, doch verdeutlichen sie, welche Blüten das Gewinnstreben bei den Regimentskapellen treiben konnte. Die Kritik ist durchaus gerechtfertigt und der Unmut der Zivilmusiker mehr als ver-

³²⁹ Notschrei der Zivilmusiker, S. 15.

³³⁰ KA/MKSM 397 (1872), Vortrag des Reichskriegsministers vom 3. Juli 1872.

³³¹ KA/MKSM 397 (1872).

³³² KA/MKSM 397 (1872), Vortrag des Kriegsministers vom 7. Juli 1872.

ständig. Politisch und organisatorisch durften sie dennoch keine wirklichen Veränderungen erwarten. Es darf nicht vergessen werden, dass sich nicht nur die Armee, sondern vor allem die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung sehr gut mit den gegebenen Verhältnissen arrangiert hatte und keinerlei Interesse an Veränderungen am Status quo bestand.

2. Ästhetische Dimension

Kritik an der Geschäftstüchtigkeit der Regimentskapellen war berechtigt, aber weitestgehend wirkungslos. Nachdem unzählige Beschwerden der Zivilmusiker an offizieller Stelle ohne Konsequenzen blieben, kam man wohl zu der allgemeinen Einsicht, dass eine umfassende Reform des Militärmusikwesens zu Gunsten der Zivilmusiker ein Wunschtraum blieb. Doch die Schuld an der Misere lag im Grunde nicht bei Staat und Armee, die den Regimentskapellen bei ihrer gewerblichen Tätigkeit so bereitwillig freie Hand ließen, sondern bei der Bevölkerung. Die eigentliche Ursache, warum die Militärmusik zu einer so verhängnisvollen Konkurrenz aufsteigen konnte, war, wie Marsop richtig analysierte, „die einseitige, rückhaltlose Bevorzugung der Militärmusik durch das grosse Publikum.“³³³

Um dieses große Publikum zurückzugewinnen, wurde in erster Linie versucht, die Militärkapellen in Misskredit zu bringen und als musikalisch minderwertig zu brandmarken. Wenn die Zuhörer erst hinreichend aufgeklärt und von der mangelnden künstlerischen Qualität der Militärmusik überzeugt wären, so die Hoffnung, würden sie ihr den Rücken zukehren. Hätten sie „die Empfindung dafür, wie unzureichend, wie minderwertig – wenige Ausnahmen abgerechnet – die bei Konzerten der öffentlichen Beurteilung unterstellten Gesamtleistungen der Militärkapellen sind, dann würden sie ihre Gunst längst den Zivilmusikern zugewendet haben.“³³⁴

Dass die Bevölkerung überhaupt so musikalisch ungebildet sein konnte und den angeblich so miserablen Leistungen der Militärkapellen auch noch zujubelte, daran hatte laut Marsop die Presse einen gewichtigen Anteil. Die Berichterstattung sei zu unprofessionell, die Reporter seien keine Sachkundigen und völlig unqualifiziert, weswegen die Artikel

³³³ Marsop, Die soziale Lage, S. 96.

³³⁴ Marsop, Die soziale Lage, S. 97f.

stets viel zu positiv ausfielen. Tatsächlich waren die Berichte über Militärkonzerte in der Regel recht wohlwollend verfasst, meistens aber berichtete die Presse überhaupt nicht über Militärmusik. Gerade in großen Garnisonen wie Wien, wo jeden Tag im Volksgarten oder im Prater Regimentskapellen musizierten, waren Militärkonzerte viel zu gewöhnlich und zu alltäglich, als dass sich eine explizite Berichterstattung gelohnt hätte. Es ist außerdem sehr fraglich, ob sich an der Popularität der Militärkapellen durch negative Rezensionen etwas geändert hätte, denn nicht im Bildungsbürgertum, sondern in den mittleren und unteren Bevölkerungsschichten fand die Militärmusik ihre größte Anhängerschaft oder wie es Hanslick etwas verklärend formuliert:

„Indem die Regimentsmusik vorzugsweise angewiesen ist, im Freien zu spielen, hat sie stets die zahlreichste, dankbarste und empfänglichste Hörerschaft. Es gibt keinen Kunstgenuß, der in so hohem Grade demokratisch heißen kann, als das Spiel der Regimentsbanden. Da darf jeder theilnehmen, ohne Eintrittsgeld und Salontoilette, - haben doch Tausende von Musikbedürftigen, die weder das eine noch das andere besitzen, sich oft glücklich gefühlt, ihr Concert unter freiem Himmel zu finden.“³³⁵

Und diese Musikbedürftigen, mochte man sich an ihrer „schier unglaublichen musikalischen Unbildung“³³⁶ noch so sehr erregen, bestimmten mit das Programm. Gerade die Stückauswahl, das Repertoire, bot viel Raum für Kritik, zeugte es doch von der allgemeinen Geschmacksverirrung des Publikums, das die Militärmusik willfährig förderte. Im *Notschrei* ging man sogar soweit zu behaupten, die Militärmusik trage die Schuld am niveaulosen Musikgeschmack der Masse,³³⁷ was aber definitiv eine Verkehrung der Tatsachen ist. Man bot dem Zuhörer nur das, was er verlangte, auch wenn es dem guten Musikgeschmack diametral entgegenstand, „die überlangen witzlosen Potpourris, die schauderhaften sentimental Reisser, die widerwärtig trivialen Kuplets und noch Schlimmeres.“³³⁸ Angesichts eines solchen Repertoires sahen sich die Kritiker darin bestätigt, dass sich die Militärmusik auf das Ziel einer höheren musikalischen Bildung des einfachen Volkes, dem sich eine

³³⁵ Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, S. 49f. Anders als bei Hanslick beschrieben spielten die Regimentskapellen nur selten Konzerte umsonst. Doch die Veranstaltungen standen stets für alle offen, was im damaligen Musikbetrieb keine Selbstverständlichkeit war, und die Eintrittspreise waren für jeden erschwinglich.

³³⁶ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 100f.

³³⁷ „Daß den Militärkapellen keine künstlerische Bedeutung zukommt, ersieht man schreiend aus ihren Programmen. Die Militärkapellen waren es, die den Geschmack des Publikums in bezug der musikalischen Nahrung auf das tiefste Niveau gestellt haben, indem sie in den Konzerten Programmnummern (Potpourris) aufführten, in welchen die Musiker zu allerlei Clownspässen verwendet wurden.“ Notschrei der Zivilmusiker, S. 29.

³³⁸ Marsop, Die soziale Lage, S. 101.

staatliche Institution doch eigentlich verschreiben sollte, äußerst verderblich und kontraproduktiv auswirkte. Herbert Jüttner hat zu einem gewissen Teil Recht, wenn er behauptet, dass es am Wesen der Militärmusik als einer volksnahen Tongattung lag, dass sie vor ödem Akademismus und vor übertriebenen Experimenten bewahrt blieb.³³⁹ Diese Volksnähe resultierte unter anderem aus dem direkten ökonomischen Abhängigkeitsverhältnis. Dem Geschmack des zahlenden Kunden musste nachgekommen werden und dies fand dementsprechend seinen Niederschlag in den Konzertprogrammen.

Doch darf der Einfluss des Militärkapellmeisters dabei nicht vergessen werden. Als musikalischer Leiter mit meist akademischem Hintergrund war er keineswegs abseits der musikalischen Hochkultur und durchaus daran interessiert, dem gemeinen Volk zeitgenössische Musik aus den Konzert- und Opernhäusern näherzubringen. Komponisten hatten ihre große Bekanntheit bei der breiten Bevölkerung in hohem Maße den Militärkapellmeistern zu verdanken, die sich ihrer Werke annahmen und sie in der gesamten Monarchie verbreiteten. Und sie waren nicht nur dankbar, dass ihre Musik den Weg aus der Exklusivität der Opern- und Konzerthäuser herausfand und einem breiten Publikum zugänglich wurde. Richard Wagner beispielsweise war auch mit der künstlerischen Umsetzung durch eine Militärkapelle mehr als einverstanden, wie aus einem Dankschreiben hervorgeht, adressiert an den Marinekapellmeister Josef Sawerthal anlässlich eines Konzertes auf dem Markus-Platz in Venedig am 23. Oktober 1858, in dem auch Wagners Ouvertüre zur Oper *Rienzi* gespielt wurde:

Venedig, 24. Oct. 58

Geehrtester Herr Kapellmeister!

Ich konnte Sie gestern nicht mehr auf dem Platze finden, um Ihnen meinen Dank für die schöne Aufführung der *Rienzi*-Ouvertüre zu sagen, und hole es demnach heute schriftlich nach. Es macht mir große Freude, daß ihre Musiker sich alles so gut gemerkt hatten und richtig herausbrachten. Der Anfang sogleich war ganz vortrefflich. Mit dem Tempo vollkommen einverstanden. Nur (4 Takte vor dem Allegro) mehr Trommeln und sehr stark. Die Stelle war matt. – Nochmals – schönsten Dank, und die Versicherung, daß Sie mir viel Freude gemacht haben. Auf Wiedersehen.

Ihr ergebenster

Richard Wagner³⁴⁰

³³⁹ Herbert Jüttner, *Die Militärmusik als Kulturträger*, in: Gesellschaft für österreichische Heereskunde (Hg.), *Die Österreichisch-ungarische Armee 1867-1914*, Wien 1998, S. 143.

³⁴⁰ Zitiert aus: Eugen Brixel, *Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik*, in: Wolfgang Suppan (Hg.): *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*. Kongress-

Verallgemeinern lässt sich dieser musikalische Erfolg sicherlich nicht. Für Freundsberger war das Heranziehen klassischer Kompositionen für die Darbietung durch Militärkapellen nicht immer fruchtbringend, die Wagner-Aufführung in Venedig eher eine positive Ausnahme als die Regel.³⁴¹ Das Transkribieren einer klassischen Komposition für Blasorchester birgt immer die Gefahr, den Charakter eines Stückes übermäßig zu verfremden, mächtig orchestrierte Werke wie die Richard Wagners³⁴² können dabei noch eher von Militärkapellen authentisch wiedergegeben werden als beispielsweise die transparenten Werke Mozarts. Voraussetzung dafür war natürlich stets ein äußerst versierter Kapellmeister und Arrangeur, der die Möglichkeiten eines Blasorchesters richtig einzuschätzen wusste. Doch bis heute hält sich auch die Ansicht, dass ein klassisches Werk niemals zufriedenstellend arrangiert werden kann. Auch für Marsop war klar: „Der Militärkapellmeister muss also gute Musik verhunzen, ob er will oder nicht.“³⁴³ Andererseits war man seit den 1830er Jahren auch in der Lage, klassische Werke in adäquater Streichbesetzung wiederzugeben. Von jedem Musiker wurde erwartet, dass er sowohl ein Blas- als auch ein Streichinstrument spielen konnte, zumindest in der Theorie. Denn der Einwand ist durchaus berechtigt, dass es nahezu unmöglich ist, beide Instrumente in gleicher Vollendung zu beherrschen und dementsprechend ein Blasorchester in ein Sinfonieorchester zu verwandeln. Je nach Schwerpunktsetzung des Kapellmeisters wird eine der beiden Orchesterformen stets vernachlässigt, meistens natürlich die Streichmusik, denn sie gehörte ja nicht zur eigentlichen Grundaufgabe der Militärmusik.

Zu guter Letzt führten die Kritiker an, dass unter militärischem Drill und mit soldatischer Disziplin keine Kunstleistungen entstehen könnten,³⁴⁴ um sogleich einzugestehen, dass auch im zivilen Orchester nur durch Disziplin Erfolge erzielt werden. Gerade das letzte Argument zeigt, wie schwierig es war, ein Phänomen wie die Militärmusik in künstlerischen Misskredit zu bringen, das nur wenige echte Angriffspunkte lieferte. Die Militärmusik hatte durch ihre Struktur bedingt musikalische Schwachstellen, auch fanden sich erhebliche Niveauunterschiede unter den Regimentskapellen je nach Qualität der Musiker und Kapellmeister, was wiederum auf die finanziellen Mittel der Regimenter

bericht Seggau / Österreich 1983 (Alta musica; Bd. 8), Tutzing 1985, S. 182.

³⁴¹ Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 185.

³⁴² Eugen Brixel schreibt dazu: „Wagners Hang zur suggestiven Massenwirkung, sein effektbetonter Monumentalstil, der namentlich in den Orchesterwerken für Bläser zum Ausdruck kommt, findet im militärmusikalischen Bereich eine besondere Parallele.“

Brixel, Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik, S. 179.

³⁴³ Marsop, Die soziale Lage, S. 101.

³⁴⁴ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 111.

zurückzuführen war. Doch selbst, wenn manche Aufführung künstlerisch zu wünschen übrig ließ und selbst, wenn manche Aufführung eines klassischen Werkes durch eine Militärkapelle dem Komponisten nicht mehr zur Ehre gereichte, so sorgte die Militärmusik dafür, dass viele Menschen überhaupt mit Musik in Berührung kamen. Gerade in entlegenen Garnisonen fungierten die Militärkapellen als „wahre musikalische Missionäre“.³⁴⁵ Nicht ohne Stolz berichtet daher Militärkapellmeister Emil Urban von seinen Operaufführungen in einer nicht näher genannten Provinzstadt:

„Jeder Musikalische oder nur etwas Eingeweihtere wird erkennen, was es heißt eine Oper auszuführen, und wengleich auch noch Manches bei diesen Aufführungen zu wünschen übrig geblieben ist, so war ich dennoch mit die Ursache, daß die Bewohner überhaupt eine Oper zu hören bekamen, die sie im anderen Falle und ohne mich und ohne mein Orchester vielleicht bis auf den heutigen Tag entbehren müßten.“³⁴⁶

Ein grundsätzliches künstlerisches Defizit konnte man der Militärmusik kaum unterstellen, gerade in den großen Garnisonen erreichten die Regimentskapellen ein Niveau, das nicht zu leugnen war. Selbst Eichborn muss am Ende zugeben:

„Daß auch Militärkapellen, sogar in Orchesterbesetzung, gut und ausgezeichnet spielen können, versteht sich bei meiner Auffassung von selbst. Wenn gute Musiker, wie es der Zufall bedingen kann, in einer Militärkapelle vereinigt sind und einen ihrer Qualität angemessenen Dirigenten an der Spitze haben, wie es auch nicht selten vorkommt, dann wird man eben den tatsächlichen Verhältnissen entsprechende Musik hören.“³⁴⁷

Erstaunlich wenig Kritik diesbezüglich liest man auch im *Notschrei der Zivilmusiker*. Nicht die Qualität der Regimentskapellen wird in Frage gestellt, sondern in erster Linie deren gewerbliche Nutzung. Der Abgeordnete Schuhmeier begnügt sich daher auch mit der Feststellung:

„Es ist nicht wahr, dass die Militärmusik eine bessere Musik ist, als die Civilmusik. Man muss nur den Leuten Gelegenheit zur Bethätigung geben und dann werden die Civilmusiker noch besseres leisten, als die Militärmusiker zu leisten imstande sind.“³⁴⁸

Keiner konnte damals der Zivilmusik absprechen, dass sie nicht zumindest Gleichwertiges vollbringen konnte, doch ob sie es im vollen Um-

³⁴⁵ Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, S. 50.

³⁴⁶ Militär-Zeitung, 28. Jänner 1857, Nr. 8.

³⁴⁷ Eichborn, Militarismus und Musik, S. 113.

³⁴⁸ Stenographisches Protokoll, S. 18488.

fang und genauso flächendeckend wie die Militärmusik zu leisten imstande gewesen wäre, muss bezweifelt werden. Zivile Spitzenorchester wie die Wiener Philharmoniker dürfen nicht als Referenz dienen, Militärmusik war für die breite Masse, nicht für eine exklusive Oberschicht.

3. Sozio-kulturelle Dimension

Neben den legalen und illegalen Wettbewerbsvorteilen und dem scheinbar so schlechten Musikgeschmack der Bevölkerung machte man noch ein weiteres Erfolgsgeheimnis der Militärmusik aus. Paul Marsop deutet es folgendermaßen an:

„[V]or die Wahl gestellt, ein von einem recht guten Orchester von Zivilmusikern oder ein von einer mittelmäßigen, aber in glänzenden Uniformen auftretenden Militärkapelle gegebenes Gartenkonzert mit Frau und Nachwuchs zu besuchen, entscheidet sich der Gestrenge für das letztere.“³⁴⁹

Hermann Eichborn nennt dagegen bereits im Titel seines Pamphlets das Kind beim Namen: Militarismus! Der Vorwurf des Militarismus gegenüber der Militärmusik war damals schon ein weitverbreiteter, wurde aber unterschiedlich definiert. Die einen sahen in den Regimentskapellen lediglich die Nutznießer der allgemeinen militärbegeisterten Volkstimmung. Die anderen dagegen machten die Militärmusik mitverantwortlich für diese Stimmung, sahen in den Regimentskapellen keine Produkte, sondern Träger und Förderer des allgemeinen Militarismus. Die Zivilmusiker gehörten der ersten Gruppe an, ihre Kritik war eher von pragmatischer als von ideeller und gesellschaftsrelevanter Natur. Nicht der Militarismus an sich, sondern in erster Linie die für sie negativen Folgen daraus waren Grund ihrer Klagen, was sich im Vortrag des Abgeordneten Schuhmeier widerspiegelt:

„Ich bin verpflichtet, meine Herren, darauf zu verweisen, dass der Militarismus den Civilmusikern ungeheueren Schaden verursacht.“³⁵⁰

Was Marsop der Dummheit des Publikums und der Unfähigkeit der Presse vorwirft, nämlich einen völlig unkritischen Umgang mit den Leistungen der Militärkapellen, das sieht Eichborn verursacht durch die allgemeine militaristische Stimmung in der Bevölkerung. „Vor dem Mi-

³⁴⁹ Marsop, Die soziale Lage, S. 97.

³⁵⁰ Stenographisches Protokoll, S. 18487.

litarismus verstummt die Kritik.³⁵¹ Eine früher nicht gekannte Ehrfurcht vor der Uniform verhindere ein objektives Urteil, die glänzende Uniform verleite sogar dazu, die Musik einer Militärkapelle a priori höher einzuschätzen. Nicht die Musik sei das Entscheidende für das Publikum, sondern das Militärische. Diese allgemeine Ehrfurcht vor dem Militär sei auch der Grund dafür, warum nicht entschieden von politischer Seite gegen die unbotmäßige Verwendung der Militärkapellen als Erwerbsgesellschaften vorgegangen werde. Tatsächlich fanden die Zivilmusiker sowohl in Deutschland als auch in Österreich-Ungarn nur in den Sozialdemokraten einen politischen Mitstreiter für ihre Sache. Doch auch wenn dadurch die Notlage der Zivilmusiker ihren Eingang in die Parlamente fand, so leisteten die Sozialdemokraten mitunter einen Bärendienst.³⁵² Gerade in nationalistischen Kreisen sorgte eine solche Kooperation zwischen Zivilmusikern und Sozialisten für Argwohn und förderte erst recht die Solidarität mit der Militärmusik. Das Zuhören einer Regimentskapelle wurde zu einem politischen Akt und einer nationalen Pflicht stilisiert. Als Teil der Armee genossen die Militärkapellen bei einem großen Teil der Bevölkerung besondere Wertschätzung.

Antimilitaristen gingen mit ihren Vorwürfen noch weiter. In ihren Augen nutzten die Regimentskapellen nicht nur die Militär- und Kriegsbegeisterung in der Bevölkerung für ihre finanziellen Interessen, sondern förderten diese noch. Für Karl Liebknecht beispielsweise gehörte die Militärmusik zu jenen Mitteln, mit denen der Staat pädagogisch im Sinne des Militarismus auf die Bevölkerung einwirkte. Neben den bunten Uniformen, glitzernden Orden und Ehrenzeichen, die bei den Regimentskapellen ja ebenfalls fester Bestandteil waren, spreche vor allem die Musik die niederen Instinkte der breiten Masse an und fördere die Beliebtheit der Armee in zivilen Kreisen. Wörtlich schreibt Liebknecht:

„Und wieviel Soldatenleid hat schon die Militärmusik gelinden, der neben dem schimmernden Uniformenkrimskrams und dem pompösen Militärgepränge der größte Teil jener vorbehaltlosen Popularität zu verdanken ist, deren sich unser ‚herrliches Kriegsbeer‘ bei Kindern, Narren, Dienstmädchen und Lumpenproletariern reichlich nähmen darf.“³⁵³

³⁵¹ Eichborn, *Militarismus und Musik*, S. 21.

³⁵² Auch Eichborn sah, obgleich von den Ideen des Sozialismus überzeugt, das Verhängnisvolle dieser Kooperation: „Die Tatsache aber allein, daß die Musiker bei der Sozialdemokratie Verständnis finden, genügt, sie als ‚Feinde der bestehenden Staats- und Gesellschaftsordnung‘, als Genossen derer, welche ‚auf den Umsturz‘ hinarbeiten, zu brandmarken.“ Eichborn, *Militarismus und Musik*, S. 97.

³⁵³ Karl Liebknecht, *Militarismus und Antimilitarismus unter besonderer Berücksichtigung der internationalen Jugendbewegung*, in: *Gesammelte Reden und Schriften*, Bd. 1, Berlin (Ost) 1958, S. 293.

Auch Kurt Tucholsky thematisiert in seinem unter dem Pseudonym Kaspar Hauser erschienenen Gedicht *Unser Militär!* die fesselnde Wirkung, die „das Tschingderingsching“³⁵⁴ der Militärkapellen auf den jugendlichen Ich-Erzähler einst ausübte. Erst als junger Soldat „im russischen Wind“³⁵⁵ erkennt er, wie sehr ihn die Militärmusik über die brutale Wirklichkeit des Soldatenlebens hinwegtäuscht hat.

Tatsächlich war sich die Obrigkeit der manipulativen Wirkung von Musik voll bewusst. Die Militärmusik hatte ihren festen Platz bei Inszenierungen des Kaiserhauses oder der Armee und wurde von Staat und Militär gezielt zur Massen-Suggestion eingesetzt. Militärmusiker versahen ihre Dienstpflicht „als Ministranten des Habsburger-Kultes“.³⁵⁶ Vor allem in ihrer unterstützenden Funktion bei publikumswirksamen Militärritualen wie dem Zapfenstreich in Kombination mit den regulären Truppen oder bei repräsentativen Auftritten der kaiserlichen Familie in der Öffentlichkeit leisteten die Regimentskapellen ihren Beitrag zur „Seelenfängerei“³⁵⁷ wie es Karl Liebknecht bezeichnet. Die pathetischen Gesten und die feierliche Stimmung solcher massenwirksamen Zeremonien waren und sind dazu geeignet, den außenstehenden Zuschauer in ihren Bann zu ziehen, direkt das Unterbewusstsein anzusprechen und dabei alle rationalen Gedanken über die negativen Aspekte des Militärs auszublenden. Dabei muss die Zivilbevölkerung nicht unbedingt für das Militär gewonnen werden. Es genügt letztendlich, die Armee in den Augen der Menschen zu etwas Alltäglichem zu machen und den Bürger in gewisser Weise gleichgültig gegenüber dem Militär zu stimmen. Markus Euskirch spricht im Zusammenhang mit solchen Militärritualen von einer „banalen Militarisierung“. Der Begriff „banaler Militarismus“ umfasst nach seiner Definition „all die Formen und militärischen Aktivitäten, die dazu geeignet sind, militärischen und kriegerischen Habitus gewöhnlich zu machen.“³⁵⁸ Was Euskirch an den Militärritualen der heutigen Bundeswehr festmacht, muss erst recht für das Militär im 19. Jahrhundert gelten, das im Vergleich zur modernen Armee geradezu omnipräsent war. Im Endeffekt hatten demnach auch die täglichen Konzerte der k. (u.) k. Regimentskapellen eine militarisierende Wirkung auf das Publikum. Dass dies aber vom Staat selbst im Sinne einer militaristischen Volkserziehung beabsichtigt war, muss ausgeschlossen

³⁵⁴ Kurt Tucholsky, *Unser Militär!*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Fritz Raddatz, Hamburg 1960, S. 426.

³⁵⁵ Tucholsky, *Unser Militär!*, S. 426.

³⁵⁶ Melichar / Mejstrik, *Die bewaffnete Macht*, S. 1280.

³⁵⁷ Liebknecht, *Militarismus und Antimilitarismus*, S. 292.

³⁵⁸ Markus Euskirchen, *Das Zeremoniell der Bundeswehr: Banalisierung von Staatsgewalt durch Militärrituale*, in: Tanja Thomas (Hg.), *Banal Militarism. Zur Veralltäglichen des Militärischen im Zivilen*, Bielefeld 2006, S. 189.

werden. Auf die Beliebtheit seiner Regimentskapellen bei den Bürgern als Unterhaltungsmedium hatte der Staat kaum Einfluss. Sie fußte, wie bereits beschrieben, in erster Linie auf den Initiativen der Regimenter und dem Engagement der Kapellmeister und es war das Anliegen der Bürger selbst, sich mit Militärmusik zu umgeben. Um die Begeisterung für die Militärmusik zu verstehen, taugt die Erklärung eines Militarismus „von oben“ also nur bedingt, sie kann nicht allein als Ausdruck staatlicher Indoktrination angesehen werden.

Stattdessen müssen, wie Jakob Vogel fordert, vielmehr „jene Faktoren berücksichtigt werden, die ‚von unten‘ eine eigenständige militärische Folklore hervorbrachten und eine weitgehend unpolitische Militärbegeisterung verbreiteten.“³⁵⁹ Diese populäre Aneignung des Militärischen, die Vogel als „Folkloremilitarismus“ bezeichnet, findet sich schon im frühen 19. Jahrhundert. Vorbeidefilierende Soldaten in bunten Uniformen zu Klängen der frühen Militärkapellen stießen schon damals auf reges Interesse bei den Bürgern. Einen massiven Aufschwung bekam die militärische Folklore mit der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, als plötzlich ein Großteil der männlichen Bevölkerung eine militärische Sozialisation durchlief. Durch die ausscheidenden Soldaten fanden militärische Praktiken und Wertvorstellungen ihren Weg ins zivile Leben und nahmen dort einen immer gewichtigeren Platz ein und zwar nicht nur bei der männlichen Bevölkerung.³⁶⁰ Auftritte der Armee erregten immer stärker öffentliches Interesse und es entwickelte sich geradezu ein Militärkult. Derartige Militärbegeisterung war aber keinesfalls geprägt von tiefer Ehrfurcht vor der bewaffneten Macht des Staates, vielmehr bot dieser zelebrierte Militärkult Platz für populäre Geselligkeit. Offizielle Anlässe wie etwa Militärfeiern boten der Bevölkerung „die Gelegenheit, eine eigenständige Feiersphäre zu entfalten, in der sich die Elemente der offiziellen Inszenierung mit den Gesellschaftsformen der bürgerlichen und unterbürgerlichen Schichten verbanden.“³⁶¹ Militärkapellen, die mit ihrem Spiel diese Volksfeststimmung

³⁵⁹ Jakob Vogel, Der „Folkloremilitarismus“ und seine zeitgenössische Kritik. Deutschland und Frankreich 1871-1914, in: Wolfram Wette (Hg.), Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871 bis 1945, Berlin 2005, S. 232.

³⁶⁰ Selbstverständlich gilt dasselbe auch für ehemalige Militärmusiker. Nach dem Ausscheiden aus der Armee setzen sie ihre musikalischen Aktivitäten fort und gaben über Musikunterricht ihre Fertigkeiten und Erfahrungen an zivile Musiker weiter. Dies brachte zwangsläufig eine starke militärische Prägung des „zivilen“ Musiklebens mit sich. Andreas Masel, Wechselwirkung zwischen Militärmusik und „ziviler Musik“. Ein Überblick am Beispiel Bayerns im 18. und 19. Jahrhundert, in: Armin Griebel / Horst Steinmetz (Hg.), Militärmusik und „zivile“ Musik. Beziehungen und Einflüsse, Uffenheim 1993, S. 34.

³⁶¹ Jakob Vogel, „En revenant de la revue“. Militärfolklore und Folkloremilitarismus in Deutschland und Frankreich 1871-1914, in: ÖZG 9 (1998), S. 15.

noch anheizten, trugen selbstverständlich erheblich zur Popularisierung der Armee bei. Doch inwiefern trifft dies noch zu, wenn man Militärmusik isoliert betrachtet, abseits von Paraden und Militärfeiern? Inwieweit kann etwa im Zusammenhang mit Militärkonzerten noch von Militarismus gesprochen werden?

Bei aller volksfestartigen Geselligkeit und bei aller unpolitischen Begeisterung für die Armee bleibt der Folkloremilitarismus doch stets an seinen eigentlichen militärischen Anlass gebunden.³⁶² Genau dieser Anlass liegt aber bei außerdienstlichen Engagements der Regimentskapellen nicht vor. Wie im Kapitel III.3. geschildert, wurde in den Konzerten nicht etwa versucht, das Publikum durch Märsche militärisch zu beeinflussen.³⁶³ Stattdessen passte man sich an und spielte ein durch und durch bürgerliches Programm. Große Komponisten aller Nationen kamen zur Aufführung, vor allem aber immer wieder die Familie Strauß. Die Grundstimmung lag also weit mehr auf Tanz denn auf Marsch. Die zivilen Kritiker selbst ereiferten sich über lächerliche bis peinliche Kompositionen, mit denen in ihren Augen der Intellekt des Publikums beleidigt wurde, und lieferten damit die besten Beispiele für das Unmilitärische solcher Veranstaltungen. Im *Notschrei der Zivilmusiker* heißt es über die schon besagten „Clownspässe“:

„Singen und Pfeifen ist ja was alltägliches. Selbst unter Ziehler wurde sogar ein Potpourri aufgeführt, in welchem die Musiker am Orchester Karten spielen mußten und einer sogar einen alten zerrissenen Regenschirm aufspannte u. a. m.“³⁶⁴

Der einzige Bezug zur Armee bei solchen Konzerten und erst recht bei Bällen, bei denen eine Regimentskapelle die Musik besorgte, war die Uniform. Doch inwieweit die Uniform in der Lage war, dem unmilitärischen Treiben einen soldatischen Anstrich zu verpassen, wie bedeutend der Glanz der Montur in solchen Fällen tatsächlich war, lässt sich kaum ermitteln. Vielleicht muss dabei der militärische Faktor komplett ausgeklammert und die Musik in den Mittelpunkt gerückt werden. Der Besuch eines Militärkonzertes kann als Solidaritätsbekundung mit der Armee interpretiert werden, der Hauptbeweggrund der allermeisten

³⁶² Vogel, „En revenant de la revue“, S. 17.

³⁶³ Das Bild einer „zunehmend nationalistischen Militärmusik“, die besonders mit Militärmärschen „martialisch öffentliche Plätze“ in der gesamten Monarchie bespielt, ist daher eine sehr reduzierte und einseitige Sichtweise und wird der Vielschichtigkeit des Phänomens Militärmusik nicht gerecht. Laurence Cole / Christa Hämmerle / Martin Scheutz, Glanz – Gewalt – Gehorsam. Traditionen und Perspektiven der Militärgeschichtsschreibung zur Habsburgermonarchie, in: Dies. (Hg.), Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie, Essen 2011, S. 20f.

³⁶⁴ Notschrei der Zivilmusiker, S. 29.

Menschen dürfte aber das Bedürfnis nach guter Unterhaltung bei relativ geringen Kosten gewesen sein. Wenn eine Regimentskapelle anstatt eines zivilen Orchesters die Ballmusik besorgte, dann änderte sich für den Ballbesucher wohl nicht das Geringste am Verlauf des Abends. Wenn Militärmusiker unsichtbar im Orchestergraben eines Theaters spielten, war deren Militärzugehörigkeit bedeutungslos. In solchen Situationen greift meiner Meinung nach kein Militarismuskonzept mehr, in solchen Situationen wurde die Militärmusik vom Bürgertum vereinnahmt und kurzzeitig ein Teil der zivilen Welt.

Teil V. Militärmusik im Vielvölkerstaat

Militärmusik war unbestreitbar ein fester Bestandteil der Populärkultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Regimentskapellen waren in der Öffentlichkeit quasi omnipräsent, sei es als wichtige Elemente des militärischen Zeremoniells, sei es als integraler Bestandteil staatlicher Repräsentation oder als Akteure in der zivilen Unterhaltungsindustrie. Von den engen Verflechtungen zwischen Militär und Bevölkerung legen die Beschwerden der Zivilmusiker ein eindrucksvolles Zeugnis ab. Das Potential zum Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft war der Militärmusik also definitiv gegeben. Dazu mussten allerdings zwei elementare Voraussetzungen erfüllt sein:

Zum einen musste eine Regimentskapelle in musikalisch-künstlerischer Hinsicht überzeugen, den Wünschen des Publikums entgegenkommen und die Anforderungen des modernen Unterhaltungsbetriebes zufriedenstellen. Die Etablierung des Streichorchesters in der Armee kann als konsequenter Schritt erachtet werden, diesen Anforderungen nachzukommen.

Zum anderen aber bedurfte es der grundsätzlichen Bereitschaft der Bevölkerung, sich auf die Institution Militärmusik einzulassen. Bei aller Volksnähe darf nicht vergessen werden, dass ein Hautboist den Rock des Kaisers trug. Die Regimentskapellen waren trotz ihrer zum Teil recht unmilitärischen Auftritte ein fester Bestandteil der Armee und damit Repräsentanten des Staates. Die Militärmusik war ein Angebot der Obrigkeit an den Bürger, das angenommen oder aber abgelehnt werden konnte. Sympathie für die Militärmusik konnte jedenfalls nicht staatlich verordnet werden, eine Regimentskapelle war wie ihr ziviles Pendant auf die Gunst des Publikums angewiesen. Dieses Abhängigkeitsverhältnis gegenüber der Bevölkerung brachte das Militär in eine ungewohnt passive Position und machte die Militärmusik zu einer Schwachstelle innerhalb der Armee. Denn wer immer gegen das Militär und den Staat opponieren wollte, für den bot sich bei Auftritten einer Regimentskapelle – vor allem bei außerdienstlichen Auftritten – eine ideale Gelegenheit. Gegen offen gezeigtes Desinteresse und demonstrative Ablehnung seitens der Bevölkerung gab es von militärischer Seite keine Handhabe. Ja selbst laute Unmutsbekundungen, Beleidigungen und aggressive Provokationen mussten die Militärmusiker über sich ergehen lassen, weil sie zum einen unbewaffnet waren und damit keine direkte Bedrohung darstellten, zum anderen, weil sie keine rechtlichen Ahndungsmöglichkeiten besaßen.

Im aufkeimenden Nationalitätenkonflikt im Habsburgerreich wurde diese Form der Opposition von den Gegnern des Staates dankend ange-

nommen. Um auf Oscar Jászis Paradigma von den entgegengesetzten Kräften in Österreich-Ungarn zurückzugreifen, muss die Militärmusik als Institution der Armee und als Repräsentant der Obrigkeit zu jenen loyalistischen, „zentripetalen“ Kräften gerechnet werden, die den zersetzenden, „zentrifugalen“ Kräften im Vielvölkerstaat entgegenstanden.³⁶⁵ Konfrontationen waren unumgänglich, immer wieder gerieten Regimentskapellen zwischen die Fronten des Staates und seiner Gegner, immer wieder waren es Militärmusiker, die auf Grund ihrer schwachen Position den Volkszorn als Erste zu spüren bekamen, immer wieder war die Militärmusik nationalistischen Anfeindungen ausgesetzt. Unterschieden werden muss dabei zwischen zwei Ursachen des Protes-tes: Zum einen die Regimentskapellen als Institution, zum anderen die Musik selbst.

1. Regimentskapellen im Nationalitätenkonflikt

Gerade im Nationalitätenkonflikt kam der Uniform eine entscheidende Bedeutung zu. Den Gegnern ging es häufig nicht um die Musik, nicht darum, was gespielt wurde und auch nicht darum, wie es gespielt wurde, sondern es ging um die Institution Militärmusik. Die Musiker wurden dann als Soldaten angesehen und damit als Repräsentanten des verhassten Staates abgelehnt. Tatsächlich gehörte die Repräsentation der Staatsmacht zu den zentralen Aufgaben der Militärmusik. Regimentskapellen waren integrale Bestandteile einer jeden staatlichen und dynastischen Selbstinszenierung und brachten mit ihrem Spiel den Machtanspruch der Obrigkeit in der gesamten Monarchie akustisch zum Ausdruck. Besonders augenfällig wurde dies in den erst 1878 okkupierten Gebieten Bosnien und Herzegowina, wo den Regimentskapellen anfangs ausschließlich Aufgaben im militärischen Kontext zukamen und damit auch ausschließlich als Teil der Besatzungsmacht wahrgenommen wurden.³⁶⁶ Eine Annäherung zwischen Bevölkerung und Militär-

³⁶⁵ Oszkár Jászi, *The dissolution of the Habsburg monarchy*, Chicago 1971; siehe auch: Laurence Cole, *Militärische Loyalität in der späten Habsburgermonarchie*, in: Karl Borromäus Murr / Nikolaus Buschmann (Hg.), *Treue – Politische Loyalität und militärische Gefolgschaft*, Göttingen 2008, S. 347f; Laurence Cole / Daniel Unowsky, *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *The Limits of Loyalty. Imperial symbolism, popular allegiances, and state patriotism in the late Habsburg Monarchy*, Oxford 2007, S. 2.

³⁶⁶ Risto Pekka Pennanen, *The many Roles of the Austro-Hungarian Military Bands in Habsburg Bosnia-Herzegovina (1878-1918)*, in: Michael Schramm (Hg.), *Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6)*, Bonn 2011, S. 17.

musik kam hier erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zustande, was zum einen an der Liberalisierung der Besatzungspolitik lag,³⁶⁷ zum anderen aber wohl auch auf eine allmähliche Adaption der westlichen Kultur im vormals islamisch geprägten Bürgertum zurückzuführen ist. In den übrigen Gebieten der Habsburgermonarchie war die staatliche Repräsentation zwar ebenfalls eine zentrale Aufgabe der Militärmusiken, doch schon sehr früh agierten dort die Regimentskapellen auch als Unterhaltungsorchester und waren bald aus dem zivilen Musikleben nicht mehr wegzudenken. Die nationalistisch gesonnene Bevölkerung stellte dies vor einen inneren Zwiespalt. Sollte man die Militärmusik als Symbol der Fremdherrschaft ablehnen und dafür auf günstige und künstlerisch hochwertige Unterhaltung verzichten oder den persönlichen Bedürfnissen nach Musik nachgeben und dafür notgedrungen die Uniform tolerieren? Überwog die nationale Gesinnung, konnte dies für eine Regimentskapelle unangenehme Konsequenzen mit sich bringen.

Die einfachste und noch harmloseste Protestform war, die musikalische Leistung schlicht nicht zu würdigen. Dass die k. (u.) k. Militärmusik ein enormes Können an den Tag legte, war unbestritten. Selbst ein kritischer Geist wie Richard Wagner fand nur lobende Worte. Wie bereits erwähnt, wurden seine Werke von k. (u.) k. Regimentskapellen u. a. auf dem Markus-Platz in Venedig zur Aufführung gebracht. Sowohl vom Ambiente als auch von der künstlerischen Leistung zeigte sich der Komponist sehr angetan. Gleichzeitig musste er in seinen Memoiren konstatieren:

„Nur fehlte es hierbei gänzlich an dem, was man so leicht sich sonst von einem italienischen Publikum hätte erwarten müssen: zu Tausenden scharte man sich um die Musik und hörte ihr mit großer Spannung zu; nie aber vergaßen sich zwei Hände so weit, zu applaudieren, weil jedes Zeichen des Beifalls an einer österreichischen Militärmusik als ein Verrat am Vaterlande gelolten haben würde. – An dieser sonderbaren Spannung zwischen Publikum und Behörde litt nun eben alles öffentliche Leben in Venedig, und namentlich äußerte sich dies auffallend in dem Verhalten der Bevölkerung gegen die österreichischen Offiziere, welche in der venezianischen Öffentlichkeit wie Öl auf dem Wasser herumschwammen.“³⁶⁸

Richard Wagner bringt besagten Zwiespalt in der italienischen Bevölkerung zum Ausdruck: Das Militär wurde als Besatzungsmacht und Unterdrücker der italienischen Eigenständigkeit angesehen und war daher abzulehnen. Gleichzeitig aber hatte das kulturelle Angebot der Armee offenbar einen so großen Reiz auf die Venezianer, dass die Platzkonzerte trotz aller Vorbehalte gut besucht waren. Ähnliche Beobachtungen

³⁶⁷ Pennanen, *The many Roles*, S. 20.

³⁶⁸ Richard Wagner, *Mein Leben*, Bd. 2, hrsg. von Eike Middell, Bremen 1986, S. 149.

machte schon der englische Kunsthistoriker John Ruskin bei einem Aufenthalt in Venedig. In seinem erstmals 1851 erschienenen Werk *The Stones of Venice* beschreibt er seine Erlebnisse auf dem Markus-Platz wie folgt:

„Round the whole square in front of the church there is almost a continuous line of cafés, where the idle Venetians of the middle classes lounge, and read empty journals; in its centre the Austrian bands play during the time of vespers, their martial music jarring with the organ notes, - the march drowning the miserere, and the sullen crowd thickening round them, - a crowd, which, if it had its will, would stiletto every soldier that pipes to it.“³⁶⁹

Ruskin betont weitaus dramatischer die anti-österreichischen Ressentiments der Venezianer, aber wie bei Wagner zeigt sich, dass sich die Bevölkerung den musikalischen Darbietungen der österreichischen Militärkapellen nicht entziehen konnte oder wollte. Was blieb, um seine Ablehnung zum Ausdruck zu bringen, war stiller Protest, indem man den Künstlern den Applaus und damit die Anerkennung verwehrte. Dass die Militärmusik auch aggressiveren Protestformen weitestgehend hilflos ausgesetzt war, beweist beispielhaft ein Zwischenfall im März 1890 in Budapest, von dem die Militärkanzlei Seiner Majestät schriftlich in Kenntnis gesetzt wurde. Laut dem Bericht des Corps-Kommandos besorgte die Kapelle des Infanterieregiments Nr. 32 abwechselnd mit einer „Zigeuner-Kapelle“ die Tanzmusik auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung zu Gunsten des „Josefstädter Armenkinder-Vereins“. Bei diesem scheinbar harmlosen Anlass geschah es nun, „dass die besagte Militär-Kapelle in ganz unmotivirbarer und zugleich nichtswürdigster Weise insultirt worden ist.“³⁷⁰ Nachdem die „Zigeuner-Kapelle“ einen Csárdás aufgespielt hatte und dieser auf Wunsch des Publikums mehrere Male wiederholt werden musste, sollte laut Tanzordnung eine Quadrille der Regimentskapelle folgen.

„Als aber die Regiments-Kapelle sich zum Spiele derselben anschickte, da erhob ein Theil des Publicums unter ‚Abzugrufen‘ und anderen wegwerfenden und verletzenden Aeusserungen gegen die Militär-Musick lärmenden Protest dagegen und war trotz der besänftigenden Intervention einiger Arrangeure nicht zur Ruhe zu bringen.“³⁷¹

Versuche, dem aufgebrachten Publikum seitens der Militärkapelle entgegenzukommen, scheiterten. Auch nachdem statt der Quadrille ein

³⁶⁹ John Ruskin, *The Stones of Venice*, Vol. 2: *The Sea-Stories*, London 1904, S. 84.

³⁷⁰ KA/MKSM 609 (1890).

³⁷¹ KA/MKSM 609 (1890).

Walzer und schließlich auch ein Csárdás angestimmt wurden, hielt der Tumult an;

„und als diese über Aufforderung eines Arrangeurs wieder einen Walzer zu spielen begann, da beschränkten sich die Excedenten nicht mehr auf die wörtlichen Insulten, sondern übergingen jetzt insofern zu Thätlichkeiten, als sie die Regiments-Musick mit Handschuhen, Sacktüchern, Hüthen und Papierballen bewarfen und einer derselben auf's Orchester sprang und die Violine des dirigirenden Regiments-Tambours ergriff um das Weiterspielen der Militär-Kapelle zu verhindern. Ein zweiter Excedent, angeblich Szemere, soll hiebei gerufen haben, man möge den ‚Schwaben‘ nicht erlauben, weiter zu spielen.“³⁷²

Gegen den sich einmal entladenden Volkszorn konnten sich die Musiker nicht mehr erwehren. Was bei gewöhnlichen Soldaten undenkbar gewesen wäre – tätliche Übergriffe auf das Militär – war nur bei den „Zivilisten in Uniform“ möglich. Ihnen blieb nichts anderes übrig, als die Veranstaltung umgehend unter Schimpf und Schande zu verlassen. Für die nationalistische Presse waren derartige Ereignisse ein gefundenes Fressen. Berichte über erfolgreiche Protestaktionen konnten weitere Nationalisten animieren und zur Nachahmung anregen. Die Presse ergriff manchmal auch selbst die Initiative und agitierte offen gegen die Militärmusik. So liegt dem Pressedienst des Kriegsministeriums in Übersetzung ein Artikel der Zeitschrift *Pokrok* vom 3. März 1909 vor, in dem zum Boykott eines Militärmusikkonzertes in Prossnitz aufgerufen wird. Zum einen sei die Militärmusik, so der bereits bekannte Vorwurf, als unbotmäßige Konkurrenz der heimischen Zivilmusiker abzulehnen. Zum anderen aber dürfe die Regimentskapelle nicht unterstützt werden, weil davon nur das chauvinistische Offiziers-Corps profitieren würde. So wissen denn die,

„welche den bunten Rock tragen, wie oft die böhmischen Soldaten mit Schimpfworten ‚Böhmische Hunde‘ belegt werden und dann sollen wir die Kapellen unterstützen, aus deren Verdienste die laben, welche mit diesen Schimpfworten in den Kasernhöfen hantieren?“³⁷³

Offenkundig wurde hier die nationale Karte ausgespielt, um den Klagen der Zivilmusiker Nachdruck zu verleihen. Nachforschungen des Kriegsministeriums ergaben dann auch, dass der Artikel „von dem Zivilkapellmeister in Prossnitz, namens Valenta, inspiriert sein dürfte.“³⁷⁴ Die Gefahr eines Eklats sah das Militär in diesem Fall nicht. Da nach den

³⁷² KA/MKSM 609 (1890).

³⁷³ KA/PRD 2715 (1909), Nr. 126. Siehe auch: Friendsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 151.

³⁷⁴ KA/PRD 2715 (1909).

Recherchen des Stationskommandos Prossnitz bei besagtem Konzert und auch bei den darauffolgenden Auftritten kein politischer Charakter festzustellen und keine Demonstrationen vorauszusetzen waren, gab es keine Einwände.

Es zeigt sich aber die Brisanz der Thematik und die Bedeutung, die man ihr an höchster Stelle beimaß. Das Kriegsministerium und die Militärkanzlei Seiner Majestät waren sowohl durch unmittelbare Berichte der Stationskommandanten als auch durch den Pressedienst über etwaige politische Zwischenfälle die Militärmusik betreffend gut informiert. Ein Angriff auf eine Regimentskapelle – und sei es auch im außerdienstlichen Gebrauch – war gleichbedeutend einem Angriff auf die Armee und damit auf den Staat und konnte daher die Obrigkeit nicht unberührt lassen. Doch die einzige Möglichkeit, derartige Vorfälle zu unterbinden, schien die Prävention. Die oberste Direktive lautete, es erst gar nicht zu kompromittierenden Situationen kommen zu lassen. „An Festlichkeiten oder Demonstrationen politischer Tendenz dürfen sich Militär-Musiken nicht beteiligen.“³⁷⁵ Die Verantwortung darüber, dies einzuschätzen, hatte der Regimentskommandant vor Ort³⁷⁶ und war um diese heikle Aufgabe nicht zu beneiden.

Selbstverständlich konnte er Nachforschungen zu außerdienstlichen Auftritten der Regimentskapelle anstellen und schon zu seinem eigenen rechtlichen Schutz dürfte er dies in dem meisten Fällen auch veranlasst haben. Aber wie weit lässt sich vorbeugen, wenn selbst ein gutgemeinter Auftritt bei einer scheinbar harmlosen Wohltätigkeitsveranstaltung wie in Budapest zu einem nationalistischen Eklat ausarten konnte? Wie sich vor politischen Demonstrationen schützen, wenn jeder Auftritt das Potential in sich trägt, politisch instrumentalisiert zu werden?

Das Militär steckte in einem Dilemma: Wollte man der Forderung des Kriegsministeriums, jegliche Konfrontation von vornherein zu vermeiden, vollends entsprechen, hätte die Militärmusik ihre außerdienstlichen Auftritte in den kritischen Regionen des Habsburgerreiches komplett einstellen müssen. Dies war aber aus mehreren Gründen weder erwünscht noch möglich.

Grundsätzlich wurden die Gelder von außerdienstlichen Auftritten dringend benötigt, um die Regimentskapelle und ihren Kapellmeister zu finanzieren.³⁷⁷ Ohne Verdienstmöglichkeiten in der Unterhaltungsindustrie wären dem Offiziers-Corps enorme Kosten entstanden oder die Regimentskapellen wären allenfalls in stark reduzierter Form zu erhalten gewesen. Eine Sparversion der Militärmusik war aber unvorstellbar,

³⁷⁵ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 1.

³⁷⁶ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 3.

³⁷⁷ Siehe dazu Kapitel III.1. und III.2.

die Regimentskapelle war schließlich immer auch Prestigeobjekt, der Stolz eines jeden Regimentskommandanten und des gesamten Offiziers-Corps. Die Anstellung bekannter Kapellmeister und fähiger Solisten galt als Ehrensache, diese wiederum konnten aber nur bei entsprechenden Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten gewonnen werden. Besaß ein Regiment dann eine ausgezeichnete Kapelle, wollte man als Kommandant dieses teure Schmuckstück nicht hinter Kasernenmauern verstecken, sondern verständlicherweise auch stolz der Allgemeinheit präsentieren.

Doch neben diesen profanen und eitlen Beweggründen dürften auch handfeste politische Überlegungen eine Rolle gespielt haben, die Regimentskapellen trotz aller Gefahren dem Publikum auszusetzen. Die Militärmusik war zwar der verletzlichste Teil der Armee, sie war aber gleichzeitig auch ihr größter Sympathieträger und dazu prädestiniert, der Bevölkerung ein positives Bild des Militärs aufzuzeigen. Trotz aller nationalistischen Antipathien in Ungarn, Italien, Böhmen etc. gegenüber dem Militär muss man bei der Bevölkerung von den gleichen Bedürfnissen und Wünschen ausgehen wie in Österreich selbst. Hochwertiger Musikgenuss, Teilhabe am kulturellen Leben und kostengünstige Unterhaltung zählten zu den Grundbedürfnissen der Bevölkerung im gesamten Habsburgerreich. In einer Zeit, in der die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Musik noch nicht existierte, war eine gute Musikkapelle nicht hoch genug einzuschätzen:

„Ein wohlgeübtes Orchester ist für kleine Städte ein ungeahnter, nie gehoffter Schatz, aus dem ein reicher Kunstsegen erblühen kann. Durch Regimentscapellen hat manche musikliebende Bevölkerung zum erstenmal Weber, Beethoven, Mendelsohn u. s. w. vollstimmig spielen hören.“³⁷⁸

Und entgegen ihrer Pamphlete und Kampfschriften waren die Zivilmusiker oftmals nicht im Stande diesen Bedürfnissen nach Kultur und Unterhaltung adäquat nachzukommen. Was Orchestergröße und Qualität anbelangte, führte in vielen Fällen kein Weg an den vor Ort stationierten Regimentskapellen vorbei. Wie Hanslick richtig hervorhebt, war die Militärmusik gerade in kleinen Garnisonen und entlegenen Provinzen ein wahrer Kulturträger, eine Tatsache, die auch nationalistische Kräfte anerkennen mussten. Ein Regimentskommandant konnte also auch in den kritischen Regionen des Vielvölkerreiches davon ausgehen, dass in der Bevölkerung das Bedürfnis nach Musik grundsätzlich vorhanden war. Die Frage war nur, ob beim potentiellen Publikum die

³⁷⁸ Hanslick, Oesterreichische Militärmusik, S. 56.

Ressentiments gegen das Militär überwogen oder die Sehnsucht nach musikalischer Unterhaltung.

Die staatliche Vorgabe an die Kommandanten war, wie bereits erwähnt, unmissverständlich: Jedem möglichen Eklat aus dem Weg gehen, im Zweifelsfall ein Auftrittsgesuch ablehnen. Beispiele zeigen aber, dass es sich politisch durchaus bezahlt machen konnte, die Regimentskapelle trotz möglicher Demonstrationen und Provokationen auftreten zu lassen. So beschreibt Nicola Fontana in ihrem Aufsatz über *Trient als Festungs- und Garnisonsstadt* am Rande die positive Wirkung, die die Militärmusik vor dem Hintergrund des Nationalitätenkonflikts zwischen Militär und ortsansässiger Bevölkerung ausübte. Seit der Annexion des Veneto durch das Königreich Italien 1866 avancierte Trient zu einem militärstrategisch wichtigen Außenposten und wurde kontinuierlich zur Festung ausgebaut. Die Stationierung großer Truppenkontingente³⁷⁹ in einer italienischsprachigen Stadt barg aber ein hohes Konfliktpotential in sich. Tatsächlich prägte die nationale Frage das Zusammenleben in der Stadt. Das grundsätzliche Misstrauen zwischen Militär und städtischer Bevölkerung wurde immer wieder durch Vorfälle wie Schlägereien, Beleidigungen oder das herablassende Gebaren seitens des Militärs verstärkt. In dieser aufgeheizten Stimmung kam den Regimentskapellen die wichtige Aufgabe zu, den Bürgern Trients ein anderes, ein positives Bild der Armee aufzuzeigen. Und es scheint, als ob die Musiker die Hoffnungen des Militärs mehr als erfüllen konnten. Nicht nur an dienstlichen Auftritten wie Militär- und Gedenkfeiern, religiösen Festen und Prozessionen sowie militärischen Paraden und Umzügen nahm die Bevölkerung regen Anteil, sondern auch an öffentlichen Konzerten, also außerdienstlichen Auftritten. „Es scheint, dass die Konzerte der Militärkapelle so erfolgreich waren, dass sie einen wesentlichen Bestandteil des sozialen Lebens bildeten.“³⁸⁰ Um die Regimentskapellen zu hören, waren die Bürger sogar bereit Eintritt zu bezahlen und damit im Grunde die ungeliebte Armee finanziell zu unterstützen. Überbewerten sollte man die Wirkmacht der Militärmusik auf die Bevölkerung freilich nicht. Der Besuch eines Militärkonzertes darf nicht als politischer Akt interpretiert werden. Die Militärfeiern und -konzerte spielten sicherlich „eine fundamentale Rolle in der Präsentation eines positiven Heeresbildes.“³⁸¹

³⁷⁹ Die Anzahl der stationierten Soldaten stieg stetig an, sodass 1910 auf 30.049 Stadtbewohner 3.284 Armeeingehörige kamen (10,9%). Nicola Fontana, *Trient als Festungs- und Garnisonsstadt. Militär und zivile Bevölkerung in einer k. u. k. Festungsstadt 1880-1914*, in: Laurence Cole / Christa Hämmerle / Martin Scheutz (Hg.), *Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie*, Essen 2011, S. 182.

³⁸⁰ Cole / Hämmerle / Scheutz, *Glanz – Gewalt – Gehorsam*, S. 194.

³⁸¹ Cole / Hämmerle / Scheutz, *Glanz – Gewalt – Gehorsam*, S. 193.

Ob solche Maßnahmen aber auch zur „Verstärkung der loyalen/schwarzgelben Gefühle unter der italienischsprachigen Bevölkerung“³⁸² beitrug, bleibt unklar und erscheint mehr als fraglich. Das Bedürfnis nach Kultur und Unterhaltung ist nicht gleichzusetzen mit einer grundsätzlichen Akzeptanz des Militärs. Die irredentistische Einstellung der meisten Bürger Trients war wohl auch nach dem Besuch eines Militärkonzertes ungebrochen. Doch allein die Akzeptanz der Militärmusik muss als Erfolg der Armee angesehen werden. Auch wenn die Militärmusik nur der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Militär und Bevölkerung darstellte, so war sie doch ein Bindeglied zwischen zwei scheinbar unvereinbaren Gruppen. Die Regimentskapellen waren ein beschwichtigendes Angebot der Armee an die Bürger Trients. Sie trugen mit ihrer Popularität dazu bei, dass über so manchen Zwischenfall leichter hinweggesehen werden konnte und leisteten dadurch einen erheblichen Beitrag zu einer relativ friedlichen Koexistenz in der Stadt.

Auch in der Steiermark herrschten vor dem Hintergrund der nationalen Frage massive Spannungen zwischen dem Militär und Teilen der Bevölkerung. Einen besonders bizarren Streit um ein Wohltätigkeitsfest in Graz greift Martin Moll in seinem Aufsatz *Wohltätigkeitsfest, Fahnschmuck und Militärmusik: Konflikte um den öffentlichen Raum in der Steiermark um 1900* auf, in dem auch der Militärmusik eine nicht unbedeutende Rolle zukommt. Um die Jahrhundertwende herrschte in der zweisprachigen Steiermark ein gespanntes Verhältnis zwischen der kaiserlichen Zentralgewalt und der deutschnational dominierten Landes- und Lokalpolitik. Ein Zankapfel stellte das seit 1895 in Graz stationierte k. u. k. bosnisch-herzegowinische Infanterieregiment Nr. 2 dar, das von vielen nationalistischen Stadtvätern als Beleidigung der deutschen Stadt Graz aufgefasst wurde. Über die Ablehnung der Bosniaken herrschte damals ein breiter Konsens in der Grazer Bevölkerung. Jedem Bürger waren noch die Ereignisse aus dem Jahr 1897 in Erinnerung, als bei den sogenannten Badeni-Unruhen mehrere Zivilisten bei Zusammenstößen mit dem bosnisch-herzegowinischen Infanterieregiment getötet worden waren.³⁸³ Da ein Antrag auf Verlegung des Regiments abgelehnt wurde, änderte man die Taktik des Protestes hin zu Schikane der Soldaten. Eine Schwachstelle der Truppe war schnell ausgemacht: Fortan wurden die öffentlichen Konzerte der Regimentskapelle boykottiert.³⁸⁴ Ein breit angelegter Boykott versprach nicht nur eine Demüti-

³⁸² Cole / Hämmerle / Scheutz, *Glanz – Gewalt – Gehorsam*, S. 193.

³⁸³ Heidemarie Uhl, „Bollwerk deutscher Kultur“. Kulturelle Repräsentationen nationaler Politik in Graz um 1900, in: Dies. (Hg.): *Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Wien 1999, S. 42.

³⁸⁴ Martin Moll, *Wohltätigkeitsfeste, Fahnschmuck und Militärmusik: Konflikte um den*

gung der Musiker, sondern auch eine finanzielle Schädigung des gesamten Regiments. Der Gemeinderat erkannte aber, dass ein Boykott der Militärmusik von Anfang an zum Scheitern verurteilt war, wenn den Bürgern keine musikalische Alternative geboten werden würde, und riefen daher ein städtisches Orchester ins Leben.³⁸⁵ Auch wenn die Bosniaken eine fähige Regimentskapelle und mit Eduard Wagnes „einen Publikumsliebbling in Kapellmeisteruniform“³⁸⁶ besaßen, scheint der Boykottaufruf zumindest kurzfristig erfolgreich gewesen zu sein. Proteste und Demonstrationen bei Auftritten dürften zusätzlich dafür gesorgt haben, dass sich die Kapelle komplett aus dem öffentlichen Musikleben der Stadt zurückzog. Erst im Juni 1901 konnte die Regimentsmusik wieder aus ihrer Isolation geführt und mit dem Grazer Publikum versöhnt werden. Auf Betreiben des neuen Statthalters Manfred Graf Clary und Aldringen spielten die Bosniaken erstmals wieder öffentlich bei einem von ihm initiierten Wohltätigkeitsfest. Aus diesem Grund, vor allem aber wegen eines zuvor entbrannten Streites über die Beflaggung des Festplatzes, blieb das deutschnationale Lager der Veranstaltung fern. Dem Erfolg der dreitägigen Feier tat dies keinen Abbruch, der Besuch war überwältigend, das Festprogramm wurde allseits gelobt und „[s]elbst die Kapelle des bosnisch-herzegowinischen Regiments erhielt herzlichen Applaus.“³⁸⁷ Die Versöhnung zwischen den bosnischen Musikern und der großen Mehrheit des Publikums scheint also erfolgreich gewesen zu sein. Für die Deutschnationalen war dies nicht hinnehmbar, sie setzten ihren Widerstand auch nach dem Wohltätigkeitsfest fort. Eine wenige Tage später stattfindende Automobil-Ausstellung, auf der auch die rehabilitierte Regimentskapelle konzertieren sollte, bot die Gelegenheit dazu. Über die nationalistische Presse wurden die genauen Uhrzeiten bekanntgegeben, an denen die Bosniaken auftraten, und die Leser dazu aufgefordert, die Ausstellung zu diesen Zeiten zu meiden. Im *Grazer Tagblatt* heißt es dazu:

öffentlichen Raum in der Steiermark um 1900, in: Rudolf Jaworski / Peter Stachel (Hg.), Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im internationalen Vergleich, Berlin 2007, S. 377.

³⁸⁵ Dieses kurzfristig aus der Taufe gehobene Orchester scheint aber lediglich erfolgreich gewesen zu sein. Schon 1902 verschwand es wieder von der Bildfläche – „nicht ohne heftige Debatten im Gemeinderat, wo von einer Kapitulation vor dem Militär die Rede war.“ Moll, Wohltätigkeitsfeste, S. 377.

³⁸⁶ Brixel, Es rauscht Musik, S. 208.

³⁸⁷ Moll, Wohltätigkeitsfeste, S. 382.

„Wir theilen dies, vielfachen Aufforderungen gerne entsprechend, mit und fügen lediglich bei, dass es das 2. bosnisch-herzegowinische Regiment war, dessen Bajonette am 30. November 1897 über hundert deutsche Einwohner von Graz verwundeten [...] und dessen Kugeln zwei Menschen tödteten.“³⁸⁸

Zusätzlich zu diesem Boykott kam es beim Auftritt der Regimentskapelle zu Krawallen. Etwa 80 bis 100 Studenten versuchten zu provozieren und durch Pfiffe und Buhrufe das Konzert zu stören.³⁸⁹ Die Studenten mussten aber erkennen, dass sich die allgemeine Stimmung grundlegend und nachhaltig geändert hatte. Das Publikum war genervt von der Störung und spendete der Kapelle sogar demonstrativen Applaus. Die Demonstranten dagegen kassierten Prügel von den Sicherheitskräften und wurden von der Polizei verhaftet.

„Bis gegen 7 Uhr abends wurden 20 Arretierungen, darunter etwa 10 auf offener Straße vorgenommen. Kurz nach halb 8 Uhr abends sammelten sich die Demonstranten neuerdings vor der Raubergasse und machten riesigen Lärm. Die Wache schritt sofort wieder ein und nahm neuerlich 3 Verhaftungen vor.“³⁹⁰

Das rigorose Vorgehen der Staatsmacht sowie die demonstrative Abgrenzung der übrigen Ausstellungsbesucher führten den nationalistischen Kräften drastisch vor Augen, dass sie die Mehrheit der Bevölkerung nicht mehr hinter sich vereinen konnten. Und dieser Trend setzte sich fort: Nachdem das *Grazer Tagblatt* auch weiterhin zum Boykott gegen die bosnische Regimentskapelle aufrief, griff der Staat maßregelnd ein und ließ kurzerhand mehrere Ausgaben der Zeitung konfiszieren. Das nationalistische Lager war über das harte Vorgehen der Staatsmacht schockiert.

„Ein Aufsatz unseres gestrigen Abendblattes, worin wir den Deutschnationalen ernstlich davon abriethen, gegen die Concerte der bosnischen Regimentskapelle in der Automobil-Ausstellung anders, als durch Fernbleiben von diesen Concerten zu demonstrieren, verfiel der Beschlagnahme...!!!“³⁹¹

Das *Grazer Tagblatt* stilisierte sich zum politischen Opfer, den Aufruf zum Boykott der bosnischen Kapelle wollte man nicht als Appell zur Provokation verstanden wissen, sondern vielmehr als Mahnung an die Leser, ihren Protest friedlich zum Ausdruck zu bringen. Als eigentlichen Provokateur hatte man die Staatsmacht ausgemacht, die erst durch ihr rigoroses Vorgehen die angespannte Situation zur Eskalation gebracht

³⁸⁸ Grazer Tagblatt, 16. Juni 1901, Nr. 164, Morgen-Ausgabe.

³⁸⁹ Moll, Wohltätigkeitsfeste, S. 384.

³⁹⁰ Marburger Zeitung, 18. Juni 1901, Nr. 72.

³⁹¹ Grazer Tagblatt, 18. Juni 1901, Nr. 166, Morgen-Ausgabe.

hätte. Doch alles wütende Protestieren und Lamentieren war vergebens, eine Interpellation im Landtag blieb wirkungslos. Die öffentliche Meinung zu den Bosniaken hatte sich offenbar gewandelt, das deutsch-nationale Lager war in diesem Punkt inzwischen uneinig und spaltete sich in einen radikalen und einen gemäßigten pragmatischen Flügel. Bürgermeister Dr. Graf, der sich noch beim Wohltätigkeitsfest mit der Obrigkeit anlegte, ließ nun nachdrücklich Vorkehrungen treffen, um Krawallen bei Auftritten der bosnischen Militärkapelle zu verhindern. Bei der anstehenden Bürgermeisterwahl konnte und wollte er sich einen offenen Konflikt mit Wien nicht leisten, wäre doch sonst seine Bestätigung durch Kaiser Franz Joseph ernsthaft in Gefahr gewesen. Diese neue, auf Versöhnung ausgerichtete Politik war nicht allein machtpolitischem Kalkül geschuldet, sondern spiegelte auch die allgemeine Stimmung der Bevölkerung wider. Zum einen machte sich auch in der Grazer Bevölkerung ein gewisser Folkloremilitarismus breit,³⁹² militärische Feste wie beispielsweise die Denkmalsenthüllungen der Jahre 1902, 1907 und 1909 fanden bei der Bevölkerung enormen Zuspruch.³⁹³ Zum anderen war die Mehrheit der Bürger es Leid, dass eine Militärkapelle politisch instrumentalisiert wurde, wie der Vorfall auf der Automobil-Ausstellung bewiesen hatte. Denn mit Boykott oder gar Krawalle strafte das Publikum nicht allein die Musiker, sondern im Grunde auch sich selbst. Wollte man die bekannten Vorteile einer Regimentskapelle nutzen, mussten politische Ressentiments hintangestellt werden. Die Mehrheit der Grazer scheint dazu bereit gewesen zu sein, schließlich waren es die Bürger selbst, die 1903 für die Wiederaufnahme der seit Jahren eingestellten Militärkonzerte auf öffentlichen Plätzen plädierten.³⁹⁴

Wie in Trient bedeutet dies nicht, dass sich an der politischen Einstellung der Bevölkerung grundsätzlich etwas geändert hätte. Man würde die Wirkmacht der Musik überschätzen, wenn man aus der Beliebtheit der Regimentsmusik eine echte Versöhnung zwischen Bevölkerung und dem bosnisch-herzegowinischen Infanterieregiment angesichts der Vorkommnisse des Jahres 1897 herauslesen wollte. Was die Regimentskapelle aber leistete, war, den Grazern ein positives Bild ihres Regiments zu präsentieren und durch ihre Präsenz zu einer Normalisierung des Zusammenlebens beizutragen. Gerade mit Blick auf die Ereignisse des Jahres 1897 muss dies als großer Erfolg gewertet werden.

³⁹² Siehe dazu Kapitel IV.3.

³⁹³ Uhl, „Bollwerk deutscher Kultur“, S. 64.

³⁹⁴ Moll, Wohltätigkeitsfeste, S. 390.

2. Militärmusik als Provokation?

Die Militärkapelle konnte wie erwähnt zur Schwachstelle eines Regiments werden. Hegte die Bevölkerung die Absicht, gegen die stationierten Truppen zu demonstrieren, waren die Militärmusiker meist die ersten Opfer. Sich gegen Boykott oder Störungen der Auftritte zur Wehr zu setzen, war schwierig, da das Verhältnis Publikum-Musiker vor allem bei außerdienstlichen Auftritten auf Freiwilligkeit basierte. Wurde die Militärmusik kollektiv oder zumindest von einem Großteil der Bevölkerung abgelehnt, blieb dem Regimentskommandanten nichts anderes übrig, als jegliche außerdienstlichen Auftritte der Regimentskapelle zu unterbinden. Bestand allerdings die Hoffnung, das angespannte Verhältnis mit Hilfe der Musik zu beruhigen und das friedliche Zusammenleben in einer Garnison zu fördern, griff man gerne auf die Militärkapellen zurück, wie die Beispiele Trient und Graz beweisen. Grundsätzlich aber wurde meist penibel darauf geachtet, jegliche Provokation bei Konzerten und anderen Auftritten zu vermeiden. Engagements bei Veranstaltungen, die Demonstrationen und Provokationen vermuten ließen, wurden von vornherein abgelehnt. Aber auch bei den genehmigten Engagements gaben sich die Regimentskapellen bewusst unpolitisch, fungierten als Unterhaltungsorchester, die sich lediglich durch die Uniform von zivilen Kapellen unterschieden. Das Programm durfte ebenfalls keinen Anlass zu einem Eklat liefern. Daher mussten alle Stücke vorher mit dem Veranstalter abgesprochen und schließlich vom Regimentskommandanten abgesegnet werden.³⁹⁵ Die Kapelle wurde dadurch zwar ihrer Flexibilität beraubt – auf kurzfristige Änderungswünsche während des Auftrittes konnte nicht eingegangen werden – eine mögliche Verletzung der patriotischen Gefühle des Publikums konnte dadurch aber genauso vermieden werden wie das Befeuern nationalistischer Tendenzen. Ganz auszuschließen war es freilich nicht, dass Musikstücke die Gemüter der Zuhörer erregten, was entweder an mangelnder Sorgfalt bei der Programmauswahl bzw. -kontrolle liegen konnte, oder aber an einer falschen Einschätzung seitens der Armee.

Ein Beispiel dafür findet sich in den Akten des Pressedienstes des Kriegsministeriums. In einem Bericht wird das Kriegsministerium darüber informiert, dass ein Auftritt der Marschmusik des k. k. Landwehr-Infanterieregiments Nr. 23 in Sebenico laut Presse Tumulte unter den Anwesenden Einheimischen hervorrief. Nach einem Bericht der Zeitung *Dalmata* vom 13. Juli 1910 „konnte es, ohne dass es notwendig gewesen wäre, in der ‚Birraria Nuova‘ genannt ‚Pasqualin‘ sehr gut zu einer Rau-

³⁹⁵ Statuten IR 2, § 8. Pflichten des Verwalters, 6.).

ferei kommen.“³⁹⁶ Grund dafür war, wie in der Zeitung *Piccolo* am 14. Juli 1910 zu lesen war, dass die Kapelle „unter den letzten Stücken einen kroatischen Marsch spielte, welcher die Nerven der Bevölkerung irritiert.“³⁹⁷ Obgleich es zu keinem nennenswerten Zwischenfall kam und sich die Gemüter schnell wieder beruhigt hatten, maß man im Kriegsministerium diesem Vorfall dennoch eine gewisse Bedeutung bei und veranlasste eine Untersuchung. Das Regimentskommando war sich aber keiner Schuld bewusst, da alle Musikstücke bekannt waren und keines darunter war, das nationale Empfindungen hätte verletzen können. Tatsächlich „wurde an diesem Abende als vorletztes Stück der ‚CVITKOVIC-MARSCH‘ in welchem stellenweise Melodien von kroatischen Liedern vorkommen, gespielt.“ Allerdings war derselbe „mit Erlaß des k. k. Ministerium für Landesverteidigung Departement II, Nr.1098 vom 28. April l. J. zur Aufnahme in das Repertoire der Marschmusik [für] geeignet befunden worden.“³⁹⁸ Überhaupt sei die Berichterstattung unrichtig, bei besagter Veranstaltung kam es unter den Anwesenden zu keinerlei Irritationen geschweige denn Unruhen. Die Untersuchung kam daher zu dem Ergebnis, dass die Berichte wohl „von einem italienisch nationalen Hetzer herzurühren“³⁹⁹ scheinen. Wem nun mehr Glauben geschenkt werden kann, der nationalistischen Presse oder dem Regimentskommando, sei dahin gestellt. Für das Kriegsministerium scheint der Fall damit abgeschlossen. Dass diesem Beinahe-Eklat aber überhaupt nachgegangen wurde, beweist erneut die Sensibilität des Militärs auf dem Feld der Militärmusik. Die im Reich grassierenden Nationalitätenkonflikte sollten nicht auch noch durch die emotionale Wirkmacht der Musik verstärkt werden. Die Regimentskapellen waren daher angewiesen, unter keinen Umständen patriotische Gefühle der Bevölkerung durch ihr Spiel zu verletzen. Gleichzeitig musste aber auch tunlichst vermieden werden, etwaige nationalistische Tendenzen noch zu befeuern, was im musikalischen Alltag durchaus auch passieren konnte.

So kam beispielsweise im März 1893 im Theater Debreczin Gerő Károly's Stück *Próbaházasság (Die Probe-Ehe)* zur Aufführung, das wegen seiner nationalistischen Tendenz bereits in anderen Städten Ungarns Anlass zu Demonstrationen gegeben hatte. Obgleich dies bekannt sein musste, wurde das Stück auch im Theater von Debreczin aufgeführt – unter Mit-

³⁹⁶ KA/PRD 2717 (1910), Nr. 199. Siehe auch Freundsberger, Beiträge zur Kulturgeschichte, S. 147f.

³⁹⁷ KA/PRD 2717 (1910), Nr. 199.

³⁹⁸ KA/PRD 2717 (1910), Nr. 199.

³⁹⁹ KA/PRD 2717 (1910), Nr. 199.

wirkung der Kapelle des Infanterieregiments Nr. 39.⁴⁰⁰ Tatsächlich kam es dann während der Aufführung laut Bericht des Corps-Kommandos von Temesvar dazu, „dass am 1ten Abend das mindere Publicum sich in gleicher Weise wie in Budapest benahm, das Kosuth-Couplet unter Begleitung der Regiments-Musik 8 mal wiederholt werden musste.“⁴⁰¹ Allein dieses Couplet, das sich offenbar auf Lajos Kossuth⁴⁰² bezieht, einen der führenden Köpfe der 48er Revolution und Vorkämpfer für die Unabhängigkeit Ungarns, hätte die Musikverwaltung und den Regimentskommandanten von vornherein alarmieren müssen. Dass es dennoch zur Mitwirkung der Regimentskapelle kam, war wohl einer mangelhaften Nachforschung im Vorfeld der Aufführung geschuldet. Doch anstatt die Zusammenarbeit mit dem Theater umgehend zu beenden, zog man seitens des Militärs erstaunliche Konsequenzen. Auf Grund des Vorfalles

„sah sich der Regiments-Commandant Oberst Siegmund Kraus veranlasst, Montag den 20. dm dem Theatordirektor schriftlich mitzutheilen, dass infolge des am vorhergehenden Abend Geschehenen die Regiments-Musik unterlassen wird, dieses Couplet zu begleiten und wurde derselbe angegangen, sich für dieses Couplet eine andere Musik zu verschaffen. Bei der 2ten Aufführung des Stückes hat die Regiments-Musik bis inclusive der Zwischenmusik vom 2ten und 3ten Act mitgewirkt und ist nachdem im 3ten Act das, zu Demonstrationen Anlaß gebende Couplet vorkommt, im Einverständnis mit dem Theatordirector Jeszkay vor Beginn dieses Actes abmarschiert.“⁴⁰³

Warum sich der Regimentskommandant für eine solch bizarre Auslegung der Gesetzeslage entschied, kann nur vermutet werden. Vielleicht war ihm daran gelegen, den Sympathieträger Militärmusik unter allen Umständen der Bevölkerung auch weiterhin zu präsentieren, vielleicht wollte er dem Regiment aber auch nur die Verdienstgelder sichern. An höherer Stelle stieß dieses Vorgehen nachvollziehbarerweise auf völliges Unverständnis. Auf allerhöchstem Befehl hin wurde „das vollkommen uncorrecte Verhalten der Musik des Regiments No. 39 im Debrecziner-Theater“⁴⁰⁴ zum Ausdruck gebracht sowie die „höchst sonderbare Auf-

⁴⁰⁰ Das Mitwirken von Militärmusikern vor allem in kleineren Theatern war keine Seltenheit und unter der Auflage, dass sie vom eigenen Kapellmeister dirigiert wurden, auch gesetzlich erlaubt. Ausdrücklich verboten aber war die „Theilnahme an demonstrativen Theater-Vorstellungen oder solchen politischer Tendenz.“ Zirkular-Verordnung vom 6. Juli 1886, Punkt 9.

⁴⁰¹ KA/MKSM 655 (1893).

⁴⁰² Walter Goldinger, s. v. Kossuth von Udvar und Kossut, Lajos, in: Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 4, S. 152f.

⁴⁰³ KA/MKSM 655.

⁴⁰⁴ KA/MKSM 655.

fassung des Militär-Stations-Commandos in Debreczin⁴⁰⁵ streng gerügt. Eine weitere Mitwirkung am Theater wurde der besagten Regimentskapelle nur mehr nach vorheriger Einwilligung des Kriegsministeriums gestattet. Für andere Regimenter kam der Vorfall in Debreczin einer Warnung gleich, sich zukünftig noch gründlicher im Vorfeld zu informieren und politisch noch sensibler zu agieren. Direkte Konsequenzen zog beispielsweise das Infanterieregiment Nr. 37 in Großwardein. Nicht nur wurde der Regimentskapelle die Mitwirkung am Theater untersagt, zusätzlich wurde der ganzen Mannschaft ein Besuch der *Probe-Ehe* verboten und den Offizieren selbiges nahegelegt.

Der Vorfall in Debreczin spiegelt aber eindrucksvoll die einzigartige Stellung der k. (u.) k. Militärmusik zwischen Staat und Gesellschaft wider. Die Regimentskapelle war offensichtlich bestens integriert in die bürgerliche Gesellschaft und fester Bestandteil des Kulturlebens der Stadt. Die sozialen und auch finanziellen Verknüpfungen zwischen Militärmusik und ziviler Bevölkerung waren bekanntermaßen sehr eng. Eine Regimentskapelle konnte vom Bürgertum derart vereinnahmt werden, wie in Debreczin geschehen, dass sie als Institution des Staates den Interessen des Staates zuwider handelte. Dass aber ein Machtwort des Kriegsministeriums genügte, um derlei Auswüchse zu beenden, führt wieder vor Augen, dass der Staat im Grunde nie die Kontrolle über seine Musiken verlor. Er ließ sie allenfalls an einer recht langen Leine agieren, solange eben keine Provokationen dadurch entstanden. Im Allgemeinen scheint die Taktik der Prävention bei den Regimentskapellen erfolgreich gewesen zu sein. Jedenfalls lassen sich Unruhen, Tumulte und Krawallen ausgelöst durch die musikalischen Darbietungen einer Regimentskapelle allenfalls vereinzelt nachweisen.

Allein bei einem Stück greift die Taktik der Prävention nicht, was dann auch regelmäßig Anlass zu Protesten gab: beim *Gott erhalte*, der Hymne der Habsburgermonarchie. Die Nationalhymne ist ein meist mit Text unterlegtes Musikstück, geht aber weit über das Musikalische hinaus. Sie ist ein konventionell vereinbartes Symbol und transportiert als solches das Selbstverständnis des jeweiligen Staates. Nach Außen repräsentiert sie zusammen mit der Staatsflagge und dem Staatswappen die nationale Souveränität eines Landes. Im Innern aber steht die Hymne „als Mittel der staatspolitischen Selbstdarstellung in kommunikativer Funktion zwischen Staatsführung und Volk und kann nicht nur der politischen Erziehung, sondern auch der ideologischen Manipulation dienen.“⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ KA/MKSM 655.

⁴⁰⁶ Birgit Glaner, s. v. Nationalhymnen, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 7, 2., Neubearb. Ausg., Kassel [u. a.] 1997, Sp. 16.

Selbstverständlich erfüllte auch die österreichische Kaiserhymne exakt diese kommunikative Funktion. 1796/97 von Joseph Haydn komponiert und zu Beginn mit einem Text von Lorenz Leopold Haschka unterlegt, war die junge Hymne eine Antwort auf die französische *Marseillaise* und das englische *God save the King*. Ursprünglich von Franz Josef Graf von Saurau in Auftrag gegeben, avancierte sie schnell „zu einer echten ‚Volkshymne‘“⁴⁰⁷ und wurde am 1. Oktober 1826 durch Allerhöchste EntschlieÙung in der Armee offiziell eingeführt. 1854 wurde schließlich Haschkas *Gott erhalte* den neuen politischen Gegebenheiten angepasst und durch einen neuen Text von Johann Gabriel Seidl ersetzt. Seidl brachte die offizielle Staatsauffassung prägnant auf den Punkt und durch die Hymne wurde sie der eigenen Bevölkerung immer wieder vor Augen geführt: „Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser, unser Land!“

Staat und Monarchie waren untrennbar miteinander verbunden, der Vielvölkerstaat erhielt seine Legitimität allein durch Habsburgs Regentschaft und die Habsburger Dynastie wiederum ihre Legitimation allein durch Gottes Gnade. Tatsächlich war es der Person des Kaisers Franz Joseph gerade in den letzten Jahrzehnten gelungen, durch eine Erneuerung monarchischer Präsenz „viele nationale Gruppen einzubinden, die in der übernationalen Dynastie einen Garanten für die eigene Entfaltung erkannten.“⁴⁰⁸ Die große Mehrheit der Bevölkerung akzeptierte den Herrschaftsanspruch des Kaisers. Selbst nationalistische Kreise konnten sich mit der Habsburgerdynastie und mit Franz Joseph im Besonderen identifizieren und arrangierten sich mit dem dazugehörigen Kaiserkult.⁴⁰⁹ Für die Kaiserhymne galt dies aber häufig nicht, obwohl die Obrigkeit durchaus Hoffnungen in die solidarisierende Wirkung der Hymne setzte:

„Text und Melodie dieses herrlichen Volksliedes sind, wenn beide wohl verstanden werden, ganz dazu geeignet, wahrhaft patriotische Gefühle in den Herzen jedes Unterthanen zu erwecken und für Kaiser und Vaterland zu begeistern.“⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Peter Diem, *Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen*, Wien 1995, S. 132.

⁴⁰⁸ Jörn Leonhard, *Wie legitimieren sich multiethnische Empires im langen 19. Jahrhundert?*, in: Herfried Münkler / Eva Marlene Hausteiner, (Hg.), *Die Legitimation von Imperien. Strategien und Motive im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main 2012, S. 84

⁴⁰⁹ „[M]illions of Czech, German, Polish and Ukrainian speakers continued to commemorate the Emperor, even if they often did so within their respective ‚national‘ communities, and, therefore, experienced imperial celebrations as part of their national orientation.“ Unowsky, *Dynastic Symbolism*, S. 257.

⁴¹⁰ Franz Krönes, *Das Kaiserlied oder Die Österreichische Volkshymne. Zur Weckung der Vaterlandsliebe in den Herzen der Jugend*, Königgrätz [1875], S. 1.

In der Praxis wurde allzu oft das Gegenteil erreicht. Das öffentliche Spielen der Hymne – bei offiziellen Anlässen meistens durch Regimentskapellen – führte regelmäßig zu Protesten und Tumulten auf Seiten der zivilen Bevölkerung. Hier zeigt sich deutlich der Symbolcharakter einer Hymne, der weit über den semantischen Inhalt des Textes hinausgeht. In vielen Teilen der Monarchie wurde das *Gott erhalte* nicht als Kaiserhymne, sondern als österreichische Hymne angesehen, als Symbol der Unterdrückung und Fremdherrschaft und dementsprechend abgelehnt. Für die Regimentskapellen brachte dieser Hymnenkonflikt zweierlei Probleme mit sich:

Erstens bekamen sie als ausführende Organe zwangsläufig den Zorn des Volkes zu spüren. Auch wenn nicht die Institution Militärmusik im Fokus des Protestes stand, sondern die verhasste Hymne, so waren doch die Musiker als Verbreiter dieses akustischen Staatssymbols die unmittelbar Leidtragenden. Widerstand gegen die Nationalhymne bedeutete in der Praxis Widerstand gegen jene Institutionen, die zur Verbreitung der Hymne vom Staate dafür vorgesehen waren, allen voran natürlich die Regimentskapellen. Um dem nationalen Unmut im Vielvölkerstaat Ausdruck zu verleihen, waren Störungen beim Vortrag der Hymne – sei es durch Pfliffe und Zwischenrufe oder aber durch körperliche Übergriffe auf die Vortragenden – ein beliebtes Mittel.

Zweitens büßten die Regimentskapellen durch das Spielen der Hymne viele Sympathien beim Publikum ein. Als Unterhaltungsorchester konnten sie mit Strauß'schen Walzern und Operetten-Potpourris die Herzen der Zuhörer im Sturm erobern. Das persönliche Vergnügen bei einem Ball oder Konzert ließ das Publikum bisweilen die Uniform der Musiker vergessen oder zumindest darüber hinwegsehen. Intonierte aber eine Regimentskapelle das *Gott erhalte*, meist noch eingebettet in eine staatliche oder dynastische Inszenierung, führte dies jedem die Militärzugehörigkeit wieder deutlich vor Augen. Die Militärmusik war offensichtlich kein Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft, sondern trotz ihrer unpolitischen Konzerttätigkeit eindeutig eine Institution jenes Staates, den man zu tiefst ablehnte. Rückwirkend konnte dies sogar bedeuten, dass durch die ideologisch aufgeladene Musik der Hymne wiederum die Militärmusik als Institution ins Visier der Nationalisten geriet. Einen Eindruck, welche Folgen der Hymnenstreit in der Praxis nach sich ziehen konnte, vermitteln die Memoiren Josef Schusters. Aus seiner Zeit als Hautboist berichtet er:

„Da ereignete sich ein Zwischenfall. Am 18. August [1894] spielten wir Platzmusik, es war der Geburtstag des Kaisers Franz Josef, wir spielten die Volkshymne, da flogen Steine herein ins Orchester, das Volk fing an zu pfeifen, wir mussten uns flüchten mit unseren Instrumenten, da spielten wir zum letzten Mal in Triest.“⁴¹¹

Wie so oft war auch hier die Regimentskapelle hilflos dem Zorn der Bevölkerung ausgesetzt. Resigniert zog Josef Schuster Bilanz:

„Der österreichische Staat war schon morsch. Der Kaiser wollte seine Völker beisammen halten, liess alles ungestraft geschehen wie bei diesem Fall, anstatt dass die Polizei den Platz räumt mus[sten] wir uns flüchten.“⁴¹²

Und anders als bei Konzerten, Tanzbällen oder Theateraufführungen war es der Militärmusik unmöglich, derartige Eklats zu umgehen. Das Spielen der Hymne war ebenso eine dienstliche Pflicht wie die Mitwirkung bei militärischen, staatlichen und dynastischen Inszenierungen und Ritualen. Der Hymnenstreit und die damit verbundenen Zusammenstöße mit der Bevölkerung vor dem Hintergrund der nationalen Frage wurden für die Kapellen zum Dauerproblem, das auf Regimentsebene nicht gelöst werden konnte. Verschärft wurde die Problematik noch dadurch, dass sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Bevölkerung allmählich eigene Hymnen etablierten, die zusehends das *Gott erhalte* verdrängten. Welche Unsicherheiten dies in der Monarchie auslöste, zeigt eine „vertrauliche Anfrage“ aus Pressburg an die Militärkanzlei Seiner Majestät aus dem Jahr 1887. Ausgangssituation war ein geplanter Ballbesuch von Erzherzog Friedrich und seiner Gattin Isabella. Nach dem Protokoll war beim Empfang von Mitgliedern der kaiserlichen Familie die Kaiserhymne üblich. Das Ballkomitee entschuldigte sich aber diesbezüglich mit dem Hinweis, „in Ungarn werde die ‚Österreichische‘ Volkshymne nur von den Militär-Musiken gespielt.“⁴¹³ Außerdem könne die engagierte „Zigeunermusik“ die Kaiserhymne nicht. Man bot aber an, den Erzherzog anstatt mit dem *Gott erhalte* „mit dem neuen vaterländischen Liede und ‚Königshymnus‘, ‚Szózat‘ genannt“⁴¹⁴, zu empfangen. Letztendlich wurde in diesem Fall

⁴¹¹ Familie Schuster und ihr Stammhaus Strauss, S. 14; Teile der Lebenserinnerungen von Josef Schuster sind veröffentlicht in: Christa Hämmerle (Hg.): Des Kaisers Knechte. Erinnerungen an die Rekrutenzeit im k. (u.) k. Heer 1868 bis 1914, Wien [u.a.] 2012, S. 114-120; Das Originaldokument, aus dem hier zitiert wird, befindet sich in der Sammlung „Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen“ des Instituts für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.

⁴¹² Familie Schuster und ihr Stammhaus Strauss, S. 14.

⁴¹³ KA/MKSM 566 (1887).

⁴¹⁴ KA/MKSM 566 (1887).

entschieden, weder die Kaiserhymne noch den neuen Königshymnus zu spielen. Die grundsätzliche Frage aber blieb, wie mit dieser scheinbar inoffiziellen Hymne von offizieller Seite zukünftig umzugehen sei, daher die „vertrauliche Anfrage“. Die Antwort darauf fiel sehr deutlich aus: Die Kaiserhymne sei durch nichts zu ersetzen, daher „wäre beim Empfang ‚Szózat‘ entschieden abzulehnen.“⁴¹⁵

Auf Dauer aber brachte die Kaiserhymne vor allem in Ungarn immer mehr Probleme mit sich. Sie galt als Symbol der österreichischen Herrschaft und nach dem Ausgleich von 1867 wurde sie als Affront gegen das Königreich Ungarn aufgefasst, vor allem, wenn sie vom Militär vorgelesen wurde.

„Wie sehr das kaiserliche und königliche Heer den ungarischen Geist und Patriotismus ignoriert, geht auch daraus hervor, daß gelegentlich größere Festlichkeiten, wo auch Militärparaden abgehalten werden, jene Hymne gespielt wird, bei dessen Klängen sich jedes ungarische Herz zusammenkrampfen muß. Mit dieser österreichischen Hymne wird die Erinnerung an die Henkertaten Österreichs vom Jahre 1849-50 gewaltsam wiedererweckt [...]“⁴¹⁶

Mehr als 60 Jahre zurückliegende Ereignisse wurden in der Zeitung *Besztercze* vom 22. Juni 1911 wieder aufgewärmt, um gegen die verhasste Hymne mobil zu machen. Aus Pietätsgründen forderte man dazu auf, in Ungarn gefälligst den ungarischen Hymnus zu spielen, oder, „wenn schon diese ungarische Hymne die österreichischen Ohren beleidigt“,⁴¹⁷ ähnlich wie beim erwähnten Ball 1887 komplett auf eine Hymne zu verzichten. Interessanterweise scheint sich das Militär teilweise dem öffentlichen Druck schon gebeugt zu haben. Die Presse jedenfalls weiß zu berichten, dass bereits in einer ungarischen Stadt das Militär auf das öffentliche Vortragen des *Gott erhalte* verzichte und „dieser Brauch nur bei den streng geschlossenen militärischen Festlichkeiten bestehen“⁴¹⁸ bleibe. Mittelfristig aber bedurfte es diesbezüglich einer allgemeingültigen Regelung. Dem Militär blieb keine andere Alternative, als den staatlichen Dualismus auch bei der Hymnenfrage zu berücksichtigen. Es dauerte noch bis 1917, als unter Kaiser Karl I. ernsthafte Versuche unternommen wurden, den Hymnenkonflikt in der Monarchie friedlich beizulegen. Die andauernden Übergriffe auf die Regimentskapellen dürften dabei sicherlich eine wichtige Rolle gespielt haben.

⁴¹⁵ KA/MKSM 566 (1887).

⁴¹⁶ KA/PRD 2719 (1911), Nr. 227.

⁴¹⁷ KA/PRD 2719 (1911), Nr. 227.

⁴¹⁸ KA/PRD 2719 (1911), Nr. 227.

„Klipp u. klar dreht es sich vor allem darum, daß in Ungarn (d.h. in magyrischen Gegenden) nicht mehr offiziell die Volkshymne gespielt werden soll, die stets Anlaß zu unliebsamen Vorfällen gab.“⁴¹⁹

Dass sich der Kriegsminister, der ungarische Landesverteidigungsminister sowie einige andere hohe Militärs mitten im Krieg zu mehreren Beratungen zusammenfanden, zeigt, welche hohe Bedeutung man dem Hymnenkonflikt beimaß. Nach den Vorstellungen des Kriegsministeriums sollte die Hymnenfrage ähnlich geklärt werden wie schon Jahre zuvor die Wappen- und Fahnenfrage. Doch eine Hymne unterscheidet sich in ihrer emotionalen Wirkungskraft erheblich von den anderen beiden Staatssymbolen,⁴²⁰ was man auch beim Kriegsministerium einsehen musste.⁴²¹ Wollte man das Problem dauerhaft lösen, musste dies auf eine Art und Weise geschehen, die nicht allein juristisch, sondern vor allem auch politisch überzeugte. Aber im Hymnenproblem spiegelte sich das Problem des gesamten Vielvölkerstaates im Kleinen wider. Eine dualistische Lösung griff von vornherein viel zu kurz, denn mit einer Anerkennung des ungarischen Königshymnus als gleichberechtigte Hymne löste man unter Umständen ein Problem, beschwor aber gleichzeitig mehrere neue Konflikte herauf. Auch der Kommission war klar, „daß gegen den ung. Hymnus aus der zivilen Bevölkerung Gegenströmungen erwachsen werden, welche statt desselben immer das ‚kde domow muj‘, oder das ‚jesće Polska ne zginuła‘ etc. werden hören wollen.“⁴²² Auch die anderen Völker der Habsburgermonarchie besaßen inoffizielle Nationalhymnen, ein Entgegenkommen diesbezüglich stand jedoch nie ernsthaft zur Debatte. Eine eigene kroatische Hymne wurde kurz erwogen, aber vom ungarischen Landesverteidigungsminister mit der lapidaren Begründung abgelehnt, „daß das Verhältnis zwischen Ungarn und Kroatien und Slavonien eben anders geartet sei, als jenes zwischen Österreich und Ungarn.“⁴²³ Doch selbst eine paritätische Lösung trug viel Konfliktpotential in sich, weshalb man sich am Ende nur auf zwei Alternativvorschläge einigen konnte.

Alternative 1 sah vor, dass bei der österreichischen Landwehr nur die österreichische Hymne, bei der Honvéd nur die ungarische Hymne ge-

⁴¹⁹ KA/MKSM 1316 (1917).

⁴²⁰ Glaner, s. v. Nationalhymnen, Sp. 20.

⁴²¹ „An die Sicht der Fahne und Flagge, welche speziell in den beiden Staatswappen nichts extrem Nationales beinhalten, kann sich aber die Bevölkerung gewöhnen, das Hören eines, den Gefühlen nicht sympatischen Klanges, erweckt bei jeder neuen Gelegenheit sich wiederholende Gegenäußerungen.“ KA/MKSM 1316 (1917), Zur Hymnenfrage.

⁴²² KA/MKSM 1316 (1917), Zur Hymnenfrage.

⁴²³ KA/MKSM 1316 (1917), Protokoll über die zufolge Präs. Nr. 20375 von 1917 am 29. August 1917 stattgefundene Beratung über die Hymnenfrage.

spielt wird. Beim gemeinsamen k. u. k. Heer dagegen sollten stets beide Hymnen gespielt werden, in Österreich zuerst die österreichische, in Ungarn zuerst die ungarische. In den annektierten Gebieten und im Ausland sollten grundsätzlich beide Hymnen in der Reihenfolge wie in Österreich gespielt werden.

Nach der vom ungarischen Landesverteidigungsminister präferierten Alternative 2 sollten bei allen Truppen beide Hymnen gespielt werden. Vor allem aber wären beide Hymnen weitaus seltener zur Aufführung gekommen, weil sie nurmehr „ausschließlich als Ehrenbezeigung für IHRE MAJESTÄT verwendet werden“⁴²⁴ sollten. Bei anderen offiziellen Anlässen sollte dagegen „das Gebet vor der Schlacht“ oder der Generalmarsch gespielt werden. Gegen beide Vorschläge wurden gewichtige Einwände angeführt und in der Kommission gab man sich daher keiner Illusion hin: „Nach allem scheint es, daß auch nach den durch die Kommission angenommenen Alternativen eine, alle Teile befriedigende Lösung der Frage nicht erzielt werden dürfte.“⁴²⁵ Die Verantwortung wurde weitergereicht, für den endgültigen Beschluss war eine „Allerhöchste Entscheidung Seiner k. u. k. APOSTOLISCHEN MAJESTÄT“ notwendig. Die Geschichte nahm dem Kaiser diese schwierige Entscheidung schließlich ab. Mit dem Ausgang des Ersten Weltkrieges erübrigten sich sämtliche Hymnenfragen.

⁴²⁴ KA/MKSM 1316 (1917).

⁴²⁵ KA/MKSM 1316 (1917), Zur Hymnenfrage.

Teil VI. Resümee

Man möchte Hermann Eichborn abschließend zustimmen, der behauptet:

„Das österreichische Militärmusikwesen ist echt österreichisch, es ist ein ebensolches Kuriosum, wie das ganze Staatswesen der, wie ehemals das ‚heilige‘ römische Reich deutscher Nation, zum monstrum politicum in der Staatenwelt gewordenen Monarchie.“⁴²⁶

Die altösterreichische Militärmusik war ein Kuriosum, nicht geplant, sondern geworden, traditionsbewusst und gleichzeitig anpassungsfähig, anachronistisch und doch stets aktuell. Vor allem aber war sie eine Wandlerin zwischen militärischen und bürgerlichen Sphären.

Militärische Notwendigkeit war einst der Grundstein für Musik in der Armee, doch schon bald setzte man sich über die pure Zweckmäßigkeit hinweg und begann, die Anzahl der Musiker aufzustocken. Aus den kleinen Gruppen von Trompetern und Paukern auf der einen Seite und Flötisten und Trommlern auf der anderen, angestellt, um akustisch Befehle und Signale zu übermitteln, wurden allmählich musikalische Klangkörper mit künstlerischen Ambitionen. Als solche fanden die aufstrebenden Hautboisten-Banden schnell ihren Weg heraus aus der militärischen Exklusivität hin zum zivilen Publikum. Die Militärmusik wurde von der „musikbedürftigen“ Bevölkerung dankbar angenommen. Für große Teile der Monarchie war sie eine der ganz wenigen verfügbaren und erschwinglichen Möglichkeiten, um am kulturellen Leben partizipieren zu können. In einer Zeit, in der man von der technischen Reproduzierbarkeit der Musik noch nicht einmal zu träumen wagte bzw. dieselbe erst in den Kinderschuhen steckte, kam der Live-Musik grundsätzlich eine weitaus höhere Bedeutung zu als heutzutage. Dementsprechend etablierte sich die Militärmusik rasch als fester Bestandteil der zivilen Musikkultur, ohne aber dabei ihre eigentliche Daseinsberechtigung aufzugeben. In erster Linie diente die Militärmusik auch weiterhin dem Staat und der Armee. In Friedenszeiten wurde sie zu allerlei Repräsentationszwecken herangezogen, umrahmte Auftritte der kaiserlichen Familie ebenso wie Paraden und andere Militärrituale. Der Staat schmückte sich gern mit seinen Regimentskapellen im In- wie im Ausland und verwies mit Stolz auf deren bemerkenswerte Leistungen. In Kriegszeiten folgten die Militärkapellen den Regimentern an die Front. Ihre aktive Rolle auf dem Schlachtfeld musste aufgrund der zu-

⁴²⁶ Eichborn, *Militarismus und Musik*, S. 99.

nehmend technisierten Kriegsführung spätestens im 20. Jahrhundert aufgegeben werden. Ihrer psychologischen Wirkung aber – sei es zur Anstachelung der Soldaten vor dem Kampf oder zur seelischen Zerstreuung der erschöpften und verwundeten Krieger nach der Schlacht – wurde auch noch im Ersten Weltkrieg größte Bedeutung beigemessen.

Obgleich die Verdienste der Regimentskapellen unbestritten waren, wurden sie vom Staat recht stiefmütterlich behandelt. Gerade wenn es um die Finanzierung ging, sahen sich die Regimenter mit den Kosten alleingelassen. Außer einer kärglichen Grundfinanzierung, die bei weitem nicht alle Ausgaben deckte, wurde vom Staat konsequent jegliche Unterstützung verweigert. Die Regimentsinhaber mussten sich nach anderweitigen Einkommensquellen umsehen und näherten sich dabei zwangsläufig dem Bürgertum an. Die aufkommende Musikindustrie des beginnenden 19. Jahrhunderts bot auch oder vor allem den Militärkapellen enorme Verdienstmöglichkeiten. Bereitwillig nahm man diese Verdienstmöglichkeiten wahr, bedeuteten sie doch für die Offiziere eine erhebliche finanzielle Entlastung und für die Musiker die Chance auf zusätzliche Einkünfte. Für die gewerblichen Auftritte kam man den Wünschen der zivilen Vertragspartner sehr entgegen. Die Einführung des Streichorchesters bei der Armee beispielsweise wäre ohne den finanziellen Aspekt kaum denkbar gewesen.

Dass dabei mitunter der militärische Charakter zugunsten der finanziellen Interessen vernachlässigt wurde, nahmen die Verantwortlichen billigend in Kauf. Bei außerdienstlichen Auftritten wie Militärkonzerten, Nachmittagsunterhaltungen oder Tanzbällen erinnerten oft nur mehr die Uniformen an einen militärischen Hintergrund. Die Militärmusiker waren zwar offiziell Soldaten und trugen des Kaisers Rock, vom Publikum und den übrigen Soldaten wurden sie aber eher als „Zivilisten in Uniform“ angesehen – viele Militärmusiker sahen sich wohl auch selbst so.

Für die Militärkapellmeister galt dies tatsächlich. Auch sie trugen Uniform, waren aber rechtlich gesehen Zivilisten und nur vertraglich bei der Armee angestellt. Sie entstammten dem bürgerlichen Milieu und hatten meist eine musikalische Ausbildung am Konservatorium genossen. Sie waren fest verankert in der zivilen Musikwelt und fühlten sich daher im Zweifelsfall eher der Kunst als dem Militär verbunden. Als Zivilisten hatten sie zwar keine Befehlsgewalt, als musikalische Leiter aber erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Militärmusik. Die Militärkapellmeister bewirkten – bewusst oder unbewusst – aufgrund ihres zivilen Hintergrunds eine sukzessive Annäherung der Militärmusik an das bürgerliche Publikum, was sich besonders am Repertoire der österreichischen Regimentskapellen ablesen lässt. Strauß'sche Walzer und beliebte Operettenmelodien, Arrangements von großen Opernarien

und Konzertouvertüren dominierten die Konzertprogramme. Von einem Primat der Marschmusik – für viele bis heute ein Synonym für Militärmusik – kann insgesamt keine Rede sein. Der Militärmarsch blieb zwar fester Bestandteil bei dienstlichen Auftritten, aber auch ihm verliehen die Kapellmeister jene besondere Leichtigkeit, jenen tänzerischen Charakter, für den die österreichische Militärmusik weltberühmt wurde.

Die Bevölkerung liebte ihre Regimentskapellen für so viel Volksnähe und dankte es ihnen mit großer Anteilnahme. Staat und Militär sahen diese enge Kooperation insofern wohlwollend, als es für sie eine große finanzielle Entlastung mit sich brachte.

Grundsätzliche Kritik an der Militärmusik war selten, blieb aber nicht gänzlich aus. In erster Linie beschwerten sich Zivilmusiker, die direkt unter der militärischen Konkurrenz zu leiden hatten. Der immense Erfolg der Regimentskapellen bedrohte sie in ihrer Existenz. Preislich konnten sie, die für ihren Lebensunterhalt musizieren mussten, nicht mit den vom Staate grund-finanzierten Kapellen mithalten. Aber auch Pazifisten und Antimilitaristen rieben sich an den musizierenden Soldaten, sahen in ihnen ein Propagandainstrument des militaristischen Staates, wenigstens aber Nutznießer der allgemeinen Militärbegeisterung. Für die Forschung sind solche Kritiker ein Glücksfall, ihre Denkschriften, Beschwerden, Proteste und Pamphlete eröffnen Einblicke jenseits aller Nostalgie und nachträglicher Verklärung. Gerade solche Positionen, die nicht uneingeschränkt positiv der Militärmusik gegenüberstehen, liefern den größten Erkenntnisgewinn, gerade Konfliktsituationen bringen die interessantesten Aspekte zu Tage. Das Bild, das die in dieser Arbeit ausgewerteten Kritiken und Streitschriften von der österreichischen Militärmusik zeichnen, ist nicht immer sehr schmeichelhaft. Die Regimentskapellen nutzten nicht nur ihren Wettbewerbsvorteil gegenüber der zivilen Konkurrenz gnadenlos aus, sondern bedienten sich zur Gewinnmaximierung auch noch unlauterer Mittel und missachteten permanent Vorschriften und Gesetze. Die Kritiker mussten zwar eingestehen, dass die Hautboisten nicht per se schlechte Musiker waren, dafür wurde aber ihre Musik abgetan als weitestgehend minderwertig, niveaulos und dem ungebildeten Geschmack des einfachen Publikums angepasst.

Erstaunlicherweise bestätigen aber gerade diese Kritikpunkte der profitgierigen und sich anbietenden Militärmusik das nostalgische Bild. Ernst Marischkas Bild von den volksnahen singenden Deutschmeistern ist vor diesem Hintergrund nicht völlig von der Hand zu weisen, es ist lediglich ein sehr einseitiges Bild. Die k. (u.) k. Militärkapelle aber war beides, militärisches Repräsentationsorgan und öffentliches Unterhaltungsmedium, psychologische Unterstützung im Krieg und Ballorchester im Frieden. Sie war regulärer Teil der Armee und gleichzeitig fest

mit dem Bürgertum verbunden. Der Großteil der Bevölkerung in der Habsburgermonarchie hatte kein Problem damit, vom Militär unterhalten zu werden. Ganz im Gegenteil, die Uniform der Musiker wurde von vielen Menschen wohlwollend zur Kenntnis genommen. Auch in der Habsburgermonarchie hatte sich im langen 19. Jahrhundert eine gewisse Militärbegeisterung breitgemacht, wenn auch häufig nur eine folkloristische. Militärfeste, Paraden und dynastische Inszenierungen lockten vielerorts durch ihren soldatischen Pomp die Massen an. In Teilen der Monarchie aber konnte diese staatliche Selbstdarstellung auch als Provokation aufgefasst werden, besonders vor dem Hintergrund der Nationalitätenfrage. Das Militär wurde in nationalistischen Kreisen als Repressionsorgan der Obrigkeit wahrgenommen und als Repräsentant des ungeliebten Staates abgelehnt. Solch ablehnende Haltung seitens der Bevölkerung konnte für die Militärmusik als Institution durchaus negative Auswirkungen nach sich ziehen. Als unbewaffneter Truppenkörper waren die Regimentskapellen die Schwachstellen der Armee. Schon sehr bald hatte man sie daher als leichte Ziele für nationalistische und gegen den Staat gerichtete Angriffe ausgemacht. Die Bandbreite solcher Angriffe reichte vom einfachen Boykott und demonstrativ gezeigten Desinteresse bis hin zu massiven Störungen und tätlichen Angriffen. Ahndungsmöglichkeiten gab es bei derlei Vorkommnissen kaum, vor allem nicht bei außerdienstlichen Engagements. Spielte eine Regimentskapelle zu gewerblichen Zwecken, war sie gleich einer zivilen Kapelle ganz und gar abhängig von der Gunst des Publikums.

Um Übergriffe auf die Militärmusiker zu verhindern, blieb den militärisch Verantwortlichen nur die Prävention. Veranstaltung und Programm galt es schon vorab auf Konfliktpotential hin zu untersuchen. Im Zweifelsfall wurden Stücke aus dem Programm genommen oder Auftritte ganz abgesagt. Doch nicht in allen Fällen war dies möglich. Militärische Rituale und dynastische Inszenierungen waren staatlich vorgegeben und konnten nicht den Wünschen und Bedürfnissen des Publikums angepasst werden. Allen voran der Hymnenkonflikt führt eindrucksvoll das Dilemma vor Augen, das die Militärszugehörigkeit für die Regimentskapellen im Habsburgerreich mit sich bringen konnte.

Daraus allerdings die These abzuleiten, „daß die Militärmusik mit dem allgemeinen Ansehen der Streitkräfte steht und fällt“⁴²⁷, wäre eine unzulässige Verallgemeinerung. Das Ansehen der Militärmusik war nicht zwingend kongruent mit dem der Armee. Die Regimentskapellen waren zwar reguläre Teile des Militärs, drangen aber mit ihren Auftritten regelmäßig tief in zivile Sphären ein. Letztendlich lag die Entscheidung

⁴²⁷ Höfele, Das öffentliche Militärkonzert, S. 54.

bei der Bevölkerung: Sollten die Hautboisten aufgrund ihrer Armeezugehörigkeit abgelehnt werden oder wegen ihrer unbestreitbaren musikalischen Leistungen anerkannt werden? Wogen politische und ideologische Argumente schwerer oder doch der Wunsch nach qualitativ hochwertiger und kostengünstiger Unterhaltung? Im Zweifelsfall gab die Bevölkerung häufig ihren persönlichen Bedürfnissen den Vorzug und tolerierte die musizierenden Soldaten trotz persönlicher Ressentiments gegen die Armee. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass bei Ernst Marischka den Deutschmeistern als deutschsprachiges Regiment im Wiener Prater die Herzen der Menschen zuflogen. Es ist aber zu vermuten, dass Willy Jurek und seine Kameraden auch in Prag oder Budapest Erfolge verbuchen hätten können. Denn Militärmusik ging weit über das Militärische hinaus und war auch unter schwierigen Voraussetzungen das Bindeglied zwischen Armee und ziviler Bevölkerung schlechthin.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Österreichisches Staatsarchiv – Kriegsarchiv, Wien:

- Militärkanzlei Seiner Majestät (MKSM), Faszikel 34, 296, 306, 341, 379, 388, 397, 487, 510, 521, 660, 687, 721, 865, 934, 987, 1017, 1046, 1075, 1107, 1138, 1249, 1316, 1380.
- Kriegsministerium Pressedienst (PRD), Faszikel 2714, 2715, 2717, 2719.
- Nachlass Lehár B/600, Faszikel 1.
- Nachlass Rameis B/796, Faszikel 7, 9.

Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen, Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Universität Wien:

- Familie Schuster und ihr Stammhaus Strauss

Printquellen

Deutsche Militär-Musiker-Zeitung
Grazer Tagblatt
Fremden-Blatt
Kikeriki. Humoristisches Volksblatt
Marburger Zeitung
Militär-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
Wiener Allgemeine Musik-Zeitung
Wiener Salonblatt
Wiener Zeitung

Publizierte Quellen und Literatur

Ahrens, Christian: „Concert, Abendessen und Ball“ Neue Strategien und deren Auswirkungen in der Militärmusik nach 1800, in: Meighörner, Wolfgang (Hg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 2010, Innsbruck [u.a.] 2010, S. 13-27.

Anzenberger, Friedrich: Anmerkungen zur Finanzierung der Militärkapellen in Österreich-Ungarn, in: Schramm, Michael (Hg.): Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6), Bonn 2011, S. 39-55.

Ders.: Militärmusik im Umfeld von Joseph Lanner und Johann Strauß (Vater). Untersuchungen zur Entwicklung der Militärkapellen als „zivile“ Unterhaltungsmusiken in Wien, in: Habla, Bernhard (Hg.): Kongressberichte Bad Waltersdorf, Steiermark 2000, Lana, Südtirol 2002 (Alta musica; Bd. 24), Tutzing 2003.

Ders.: Das Repertoire der „Hoch- und Deutschmeister“ unter Carl Michael Ziehrer von 1885 bis 1893, in: Suppan, Armin (Hg.): Kongressbericht Banská Bystrica 1998 (Alta musica; Bd. 22), Tutzing 2000, S. 31-62.

Ders.: Die Kapellmeister der Hoch- und Deutschmeister bis 1918, in: Deutschmeisterbund (Hg.): 300 Jahre Regiment „Hoch- und Deutschmeister“, Wien 1999, S. 92-112.

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth: Private Konzertaktivitäten in der Militärmusik Österreich-Ungarns, in: Schramm, Michael (Hg.): Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6), Bonn 2011, S. 26-38.

Dies.: Josef Franz Wagner in den Medien seiner Zeit, in: Anzenberger, Friedrich / Anzenberger-Ramminger, Elisabeth (Hg.): Der Marschkönig Josef Franz Wagner, Zeillern 2007, S. 59-92.

Dies.: Der Militärkapellmeister-Pensionsverein in Wien, in: Suppan, Armin (Hg.): Kongressbericht Banská Bystrica 1998 (Alta musica; Bd. 22), Tutzing 2000, S. 9-29.

Bled, Jean-Paul: Wien. Residenz – Metropole – Hauptstadt, Wien [u. a.] 2002.

Ders.: Franz Joseph. Der letzte Monarch der alten Schule, Wien [u. a.] 1988.

Brixel, Eugen / Martin, Gunter / Pils, Gottfried: Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform, Graz [u. a.] 1982.

Brixel, Eugen: Musiksoziologische Aspekte im kulturellen Wirkungsbereich der altösterreichischen Militärmusik vor 1918, in: Brixel, Eugen (Hg.): Kongressbericht Mainz 1996 (Alta musica; Bd. 20), Tutzing 1998, S. 59-103.

Ders.: Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik, in: Suppan, Wolfgang (Hg.): Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Kongressbericht Seggau / Österreich 1983 (Alta musica; Bd. 8), Tutzing 1985, S. 177-188.

Ders.: Es rauscht Musik, der Trommelwirbel hallet... Versuch einer Militärmusikgeschichte der Garnison Graz, in: Steinböck, Wilhelm (Hg.): Graz als Garnison. Beiträge zur Militärgeschichte der steirischen Landeshauptstadt, Graz / Wien 1982, S. 194-209.

Bruder, Thomas: Nürnberg als bayerische Garnison von 1806 bis 1914. Städtebauliche, wirtschaftliche und soziale Einflüsse, Nürnberg 1992.

Bundesministerium für Landesverteidigung, Militärwissenschaftliche Abteilung: Die österreichische Militärmusik (Behelf), [Wien] o. J.

Bundesministerium für Landesverteidigung, Abteilung Bildung und Kultur: Die Wiener Philharmoniker und die österreichische Militärmusik, Wien 1967.

Cole, Laurence / Hämmerle, Christa / Scheutz, Martin: Glanz – Gewalt – Gehorsam. Traditionen und Perspektiven der Militärgeschichtsschreibung zur Habsburgermonarchie, in: Dies. (Hg.): Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie, Essen 2011, S. 13-30.

Cole, Laurence: Militärische Loyalität in der späten Habsburgermonarchie, in: Murr, Karl Borromäus / Buschmann, Nikolaus (Hg.): Treue – Politische Loyalität und militärische Gefolgschaft, Göttingen 2008, S. 347-376.

Cole, Laurence / Unowsky, Daniel: Introduction, in: Dies. (Hg.): The Limits of Loyalty. Imperial symbolism, popular allegiances, and state patriotism in the late Habsburg Monarchy, Oxford 2007, S. 1-10.

Damanski, Josef: Die Militärkapellmeister Oesterreich-Ungarns. Illustriertes biographisches Lexikon, Wien [u. a.] 1904.

Degele, Ludwig: Die Militärmusik, ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle Bedeutung, Wolfenbüttel 1937.

Diem, Peter: Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen, Wien 1995.

Dirnberger, Franz: Das Wiener Hofzeremoniell bis in die Zeit Franz Josephs. Überlegungen über Probleme, Entstehung und Bedeutung, in: Kühnel, Harry / Wandruszka, Adam (Hg.): Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, Wien 1984, S. 42-48.

Dolleczek, Anton : Monographie de k. u. k. österr.-ung. Blanken und Handfeuerwaffen, Kriegsmusiken, Fahnen und Standarten seit Errichtung des stehenden Heeres bis zur Gegenwart, Wien 1896.

Echternkamp, Jörg: Einführung, in: Müller, Sven Oliver / Zalfen, Sarah (Hg.): Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949), Bielefeld 2012, S. 33-50.

Eichborn, Hermann: Militarismus und Musik. Berlin 1909.

Eine Armee-Musikschule. Separat-Abdruck aus der Neuen Militärzeitung, Wien 1871.

Euskirchen, Markus: Das Zeremoniell der Bundeswehr: Banalisierung von Staatsgewalt durch Militärrituale, in: Thomas, Tanja (Hg.): Banal Militarism. Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen, Bielefeld 2006, S. 187-202.

Fahrbach. Philipp: Alt-Wiener Erinnerungen, hrsg. von Max Singer, Wien 1935.

Fleming, Hannß Friedrich von: Der Vollkommene Teutsche Soldat, Leipzig 1726.

Fontane, Theodor: Sämtliche Werke, Bd. 20, hrsg. von Edgar Gross, München 1962.

Fontana, Nicola: Trient als Festungs- und Garnisonsstadt. Militär und zivile Bevölkerung in einer k. u. k. Festungsstadt 1880-1914, in: Cole, Laurence / Hämmerle, Christa / Scheutz, Martin (Hg.): Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie, Essen 2011, S. 177-198.

Freundsberger, Andrea: Beiträge zur Kulturgeschichte der österreichischen Militärmusik von 1851-1918, Wien 1986.

Fronsperger, Leonhart: Von Kayserlichen Kriegsrechten, Malefitz und Schuldhändeln, Ordnung und Regiment, Frankfurt a. M. 1565.

Geschichte des k. k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier Nr. 27, Wien 1882.

Glaner, Birgit: s. v. Nationalhymnen, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 7, 2., neubearb. Ausg., Kassel [u. a.] 1997, Sp. 16-24.

Goethe, Johann Wolfgang: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, Stuttgart 2002.

Goldinger, Walter: s. v. Kossuth von Udvar und Kossut, Lajos, in: Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 4, S. 152f.

Habla, Bernhard: Zur Situation des Notendrucks für Blasmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich – Ein Überblick, in: Meighörner, Wolfgang (Hg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 2010, Innsbruck [u.a.] 2010, S. 39-45.

Hämmerle, Christa (Hg.): Des Kaisers Knechte. Erinnerungen an die Rekrutenzeit im k. (u.) k. Heer 1868 bis 1914, Wien [u.a.] 2012.

Hamann, Brigitte (Hg.): Meine liebe, gute Freundin! Die Briefe Kaiser Franz Josefs an Katharina Schratt, Wien 1992.

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.

Heyde, Herbert: Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1987.

Hilscher, Elisabeth Theresia: Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik, Graz [u. a.] 2000.

Höfele, Bernhard: Die Deutsche Militärmusik. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Bonn 2004.

Ders.: Das öffentliche Militärkonzert im 19. Jahrhundert, in: Brixel, Eugen (Hg.): Kongressbericht Mainz 1996 (Alta musica; Bd. 20), Tutzing 1998, S. 49-57.

Hofer, Achim: s. v. Militärmusik. I. Einleitung, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 6, 2., neu bearb. Ausg., Kassel [u. a.] 1997, Sp. 269-270.

Ders.: Studien zur Geschichte des Militärmarsches, Tutzing 1988.

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien 1796.

Jászi, Oszkár: The dissolution of the Habsburg monarchy, Chicago 1971.

Jüttner, Herbert: Die Militärmusik als Kulturträger, in: Die Österreichisch-ungarische Armee 1867-1914. Materialien zum Vortragszyklus 1998, hrsg. von der Gesellschaft für österreichische Heereskunde, Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1998, S. 141-151.

Kandler, Georg: s. v. Militärmusik. Allgemeine Begriffsbestimmung und Übersicht, in: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 9, Kassel [u.a.] 1961, Sp. 305-335.

Ders.: Der Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musikerziehung, in: Sonderdruck „Völkische Musikerziehung“, Heft 4, Braunschweig 1940.

Kastner, Georges: Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, Paris 1848.

Kirchthaler, Ludwig: Geschichte des k. u. k. Infanterie-Regimentes Nr. 2 für immerwährende Zeiten Alexander I. Kaiser von Russland, Wien 1895.

K. k. Infanterie-Regiment Freiherr von Litzelhofen Nr. 47. Offiziers-Uniformierungs-, Musik-, Bibliotheks- und Leichen-Fonds-Statuten nebst einem Anhang enthaltend: Die Statuten des Offiziers-Spar-Vereines, Marburg 1879.

Kümmel, Werner Friedrich: *Das hertz ich weck der unsern und die feind erschreck*. Zur psychologischen Funktion militärischer Musik in der Frühen Neuzeit, in: Nowosadtko, Jutta / Rogg, Matthias (Hg.): „Mars und die Musen“: Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 303-321.

Ladek, Karl: Geschichte des k. u. k. Infanterieregimentes Albrecht Herzog von Württemberg Nr. 73, Prag 1912.

Lankes, Christian: München als Garnison im 19. Jahrhundert. Die Haupt- und Residenzstadt als Standort der Bayerischen Armee von Kurfürst Max IV. Joseph bis zur Jahrhundertwende, Berlin [u.a.] 1993.

Leonhard, Jörn: Wie legitimieren sich multiethnische Empires im langen 19. Jahrhundert?, in: Münkler, Herfried / Hausteiner, Eva Marlene (Hg.): Die Legitimation von Imperien. Strategien und Motive im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. Main 2012, S. 70-93.

Lichtner Edler von Elbenthal, Emil: Der Tambour von Reisinger, in: Unter Habsburgs Kriegsbanner. Kriegserlebnisse aus der Feder von Mitkämpfern und Augenzeugen, ges. u. hrsg. von Franz Deitl, Bd. 1, Dresden [u. a.] 1898, S. 80-82.

Liebknecht, Karl: Militarismus und Antimilitarismus unter besonderer Berücksichtigung der internationalen Jugendbewegung, in: Gesammelte Reden und Schriften, Bd. 1, Berlin (Ost) 1958, S. 249-476.

Mailer, F. / Reitterer, H.: s. v. Schrammel, Johann, in: Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 11, S. 171-173.

Marsop, Paul: Die soziale Lage der Deutschen Orchestermusiker, Berlin / Leipzig 1905.

Masel, Andreas: Wechselwirkungen zwischen Militärmusik und „ziviler Musik“. Ein Überblick am Beispiel Bayerns im 18. und 19. Jahrhundert, in: Griebel, Armin / Steinmetz, Horst (Hg.): Militärmusik und „zivile“ Musik. Beziehungen und Einflüsse, Uffenheim 1993, S. 23-39.

Mayershofer, Ingrid: Bevölkerung und Militär in Bamberg 1860-1923. Eine bayerische Stadt und der preußisch-deutsche Militarismus, Paderborn 2010.

Melichar, Peter / Mejstrik, Alexander: Die bewaffnete Macht, in: Har-
mat, Ulrike (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Bd. 9,1; Teil 2:
Von der Stände- zur Klassengesellschaft, Wien 2010, S. 1263-1326.

Mendel, Hermann / Billert, Carl (Hg.): s. v. Janitscharen-Musik, in: Mu-
sikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 5, Berlin 1875, S. 361-363.

Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die
Schweiz im Jahre 1781, Bd. 4, Berlin/Stettin 1784.

Meyerwieser, Rudolf: „Die Banda kommt!“ Eine kurzgefaßte Geschichte
der Militärkapellen und ihrer berühmtesten Dirigenten, St. Pölten 1944.

Möbius, Sascha: *Eine feste Burg ist unser Gott...! und das entsetzliche
Lärmen ihrer Trommeln*. Preußische Militärmusik in den Schlachten des
Siebenjährigen Krieges, in: Nowosadtko, Jutta / Rogg, Matthias (Hg.):
„Mars und die Musen“: Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst
in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 261-289.

Moll, Martin: Wohltätigkeitsfeste, Fahنشmuck und Militärmusik:
Konflikte um den öffentlichen Raum in der Steiermark um 1900, in:
Jaworski, Rudolf / Stachel, Peter (Hg.): Die Besetzung des öffentlichen
Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im internati-
onalen Vergleich, Berlin 2007, S. 375-402.

Montagu, Jeremy: s. v. Military music. General, in: Sadie, Stanley (Hg.):
The new Grove dictionary of music and musicians, Vol. 16, London 2001,
S. 683-684.

Notschrei der Zivilmusiker über die gewerbliche Tätigkeit der k. u. k.
Militärmusikbanden, Wien o. J.

Oliosi-Sturm-marsch, dem k. u. k. Infanterie-Regimente Friedrich Wil-
helm Ludwig, Großherzog von Baden Nr. 50 zum 39. Jahrestage des
Sieges von Custozza gewidmet, von Franz Rieger, k. u. k. Generalmajor,
einst Kommandant des Regimentes, Wiener-Neustadt 1905.

Palecziska, Herbert: Die Entwicklung der altösterreichischen Militämu-
sikkapellen, Wien 1939.

Panoff, Peter: Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1938.

Patera, Herber Viktor: Unter Österreichs Fahnen. Ein Buch vom österreichischen Soldaten, Graz [u. a.] 1960.

Pennanen, Risto Pekka: The Many Roles of the Austro-Hungarian Military Bands in Habsburg Bosnia-Herzegovina (1878-1918), in: Schramm, Michael (Hg.): Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (Militärmusik im Diskurs; Bd. 6), Bonn 2011, S. 17-25.

Pešek, Bohumil: Ein Lehrling, der Meister wurde – Fučík's Dienst im k. u. k. Infanterieregiment Nr. 49 unter Kapellmeister Josef Franz Wagner, in: Anzenberger, Friedrich / Anzenberger-Ramminger, Elisabeth (Hg.): Der Marschkönig Josef Franz Wagner, Zeillern 2007, S. 127-140.

Pirker, Michael: Bilddokumente zum Einfluss der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik, Wien 1986.

Pizzighelli, Cajetan: Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes Kaiser Franz Josef No. 1 (1716-1881), Troppau 1881.

Powley, Edward Harrison: Turkish Music: An historical study of Turkish percussion instruments and their influence on European Music, Rochester 1968.

Preuss, Donald: Signalmusik, Berlin 1980.

Rameis, Emil: Die österreichische Militärmusik. Von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918, erg. u. bearb. von Eugen Brixel, Tutzing 1976.

Schachiner, Memo: Janitschareninstrumente und Europa. Quellen und Dokumente zu den Musikinstrumenten der Janitscharen im kaiserlichen Österreich, Wien 2007.

Schilling, Gustav / Fink, Gottfried Wilhelm (Hg.): s. v. Türkei – türkische Musik, in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 708-712.

Schmidt, Wolfgang: Eine Stadt und ihr Militär. Regensburg als bayerische Garnisonsstadt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Regensburg 1993.

Schneider, Karin: Das Wiener Zeremoniell im 19. Jahrhundert. Ein Ausblick, in: Pangerl, Irmgard (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonial-Protokolle (1652-1800), Innsbruck [u.a.] 2007, S. 627-638.

Schneider, Wolf: Das Buch vom Soldaten, Düsseldorf / Wien 1964.

Schramm, Michael: Die Aufgaben der Militärmusik in Geschichte und Gegenwart: Viel mehr als nur Massensuggestion, in: Historische Mitteilungen Bd. 22 (2009), S. 145-159.

Ders.: Funktionsbestimmte Elemente der Militärmusik von der Frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert, in: Nowosadtko, Jutta / Rogg, Matthias (Hg.): „Mars und die Musen.“ Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 247-259.

Ders.: 500 Jahre deutsche Militärmusik. Ein historischer Streifzug, in: Ehlert, Hans (Hg.): Nationalstaat, Nationalismus und Militär, Potsdam 2007, S. 353-361.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zur Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1839.

Schulze Wessel, Martin: Religion, Politics and the Limit of Imperial Integration, in: Hirschhausen, Ulrike von / Leonhard, Jörn (Hg.): Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century. Göttingen 2011, S. 337-358.

Seidel, Robert: Militärmusik in der Garnisonsstadt, in: Spitzlberger, Georg (Hg.): Weitberühmt und vornehm... Landshut 1204-2004. Beiträge zu 800 Jahren Stadtgeschichte, Landshut 2004, S. 358-368.

Stanka, Julius: Geschichte des k. und k. Infanterie-Regimentes Erzherzog Carl Nr. 3, Wien 1894.

Statuten des Pensions-Vereins k. k. österreichischer Militär-Kapellmeister, Wien 1860.

Statuten für den Musik-Fond des k. u. k. Infanterie-Regiments Leopold II., König der Belgier, Nr. 27, Laibach 1896.

Stekl, Hannes: Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie 18. bis 20. Jahrhundert, Wien 2004.

Stenographisches Protokoll. Haus der Abgeordneten. 204. Sitzung der XVII. Session am 19. Februar 1903.

Sulzer, Franz Joseph: Geschichte des transalpinen Daciens, das ist: der Wallachey, Moldau und Bessarabiens, Bd. 2, Wien 1781.

Teuber, Oscar / Ottenfeld, Rudolph von: Die österreichische Armee von 1700 bis 1867, Wien 1895.

Treuenfest, Gustav Ritter Amon von: Geschichte des k. k. Infanterie-Regimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 Ergänzungs-Bezirks-Station Wien, Wien 1876.

Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke, Bd. 1, hrsg. von Fritz Raddatz, Hamburg 1960.

Überegger, Oswald: Vom militärischen Paradigma zur ‚Kulturgeschichte des Krieges‘? Entwicklungslinien der österreichischen Weltkriegsgeschichtsschreibung im Spannungsfeld militärisch-politischer Instrumentalisierung und universitärer Verwissenschaftlichung, in: Ders. (Hg.): Zwischen Nation und Region. Weltkriegsforschung im interregionalen Vergleich. Ergebnisse und Perspektiven, Innsbruck 2004, S. 63-122.

Uhl, Heidemarie: „Bollwerk deutscher Kultur“. Kulturelle Repräsentationen nationaler Politik in Graz um 1900, in: Dies. (Hg.): Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900, Wien 1999, S. 39-82.

Unowsky, Daniel: Dynastic Symbolism and Popular Patriotism. Monarchy and Dynasty in Late Imperial Austria, in: Hirschhausen, Ulrike von / Leonhard, Jörn (Hg.): Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century. Göttingen 2011, S. 237-265.

Ders.: The Pomp and Politics of patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916, West Lafayette 2005.

Valeš, Vlasta: Die Prager Militärmusikschule und ihre Bedeutung für das kulturelle Leben Prags in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Brixel, Eugen (Hg.): Kongressbericht Mainz 1996 (Alta musica; Bd. 20), Tutzing 1998, S. 105-113.

Verhaltungen für die k. u. k. Burghauptwache in Wien, o. O. 1912.

Vogel, Jakob: Der „Folkloremilitarismus“ und seine zeitgenössische Kritik. Deutschland und Frankreich 1871-1914, in: Wette, Wolfram (Hg.): Schule der Gewalt. Militarismus in Deutschland 1871 bis 1945, Berlin 2005, S. 231-245.

Ders.: „En revenant de la revue“. Militärfolklore und Folkloremilitarismus in Deutschland und Frankreich 1871-1914, in: ÖZG 9,1 (1998), S. 9-30.

Wagner, Walter: Die k. (u.) k. Armee – Gliederung und Aufgabenteilung, in: Wandruszka, Adam / Urbanitsch, Peter (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Bd. 5: Die bewaffnete Macht, Wien 1987, S. 142-633.

Wenzel, Silke: Das musikalische Befehlssystem von Pflöck und Trommel in der Frühen Neuzeit. Herrschaft in Form scheinbarer Selbstbestimmung, in: Moormann, Peter / Riethmüller, Albrecht / Wolf, Rebecca (Hg.): Paradedstück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik, Bielefeld 2012, S. 277-298.

Witt-Stahl, Susanne: „... But his soul goes marching on“. Musik zur Ästhetisierung des Krieges, Karben 1999.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2010.

Homepages

http://regimentskapelle.at/Neue_HP_KuK/Dokumente/Kaiserfeuilleton/Kaiserfeuilleton_3_Ausgabe_Mrz_2010.pdf

<http://musicanet.org/robokopp/Lieder/mirsanvo.html>

<http://www.deutschmeister.at/index.php/burgmusik>

