

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 50/2 (2019), 25-35
DOI: 10.60684/msg.v50i2.2019203

Martin Rempe
Universität Konstanz

Das Vergnügen der Anderen. Unterhaltungsmusiker avant la lettre im Kaiserreich

MSG Moderne Stadtgeschichte
ISSN: 2941-6159 online
<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](#).
Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.
© Martin Rempe 2019



Das Vergnügen der Anderen. Unterhaltungsmusiker *avant la lettre* im Kaiserreich

This article sheds light on the urban working worlds of musicians who cared for musical entertainment in Imperial Germany. I argue that a social history of urban pleasures remains incomplete if the conditions of those delivering such pleasures are not taken into account. Following this perspective, two distinct "pleasures of others" come to the fore: On the one hand, the discourse about the so-called "musicians' misery", which intensified around 1900, as well as the everyday working experiences reflect the downside of the entertainment business. On the other hand, working in this occupational area was complicated by keen competition with German military music bands. Consequently, urban pleasures in Imperial Germany were shaped by an increasing social gap both between producers and consumers and between civic and military musicians.

Zum Vergnügen gehören stets zwei Akteursgruppen: diejenige, die es hat, und diejenige, die dafür sorgt. Inwiefern es allerdings ein Vergnügen ist, anderen Vergnügen zu bereiten, hängt nicht nur von dessen Art ab, sondern auch von den ökonomischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen, unter denen diese Art Arbeit verrichtet wird. Diese Differenzierung ist in der Geschichtsschreibung zum städtischen Vergnügen bislang nicht ausreichend berücksichtigt worden. Einschlägige Studien haben sich vorwiegend dem vergnügten Publikum und Dynamiken gesellschaftlicher Distinktion beziehungsweise Integration zugewandt.¹ Der sozialgeschichtlich genauso relevanten Gruppe der Vergnügen schaffenden Akteure und ihrer täglichen Arbeit wurde demgegenüber weit seltener Aufmerksamkeit geschenkt.

Dies gilt nicht zuletzt für Musiker² im deutschen Kaiserreich als einer unter zahlreichen Berufsgruppen im rasch wachsenden, stark urban geprägten Vergnügungssektor. Auf der Grundlage zeitgenössischer Zeitschriften, einschlägi-

¹ Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur, 1850–1970*, Frankfurt a. M. 1997; Daniel Morat u.a., *Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930*, Göttingen 2016.

² Im Folgenden werden männliche Musiker im Fokus stehen. Sie dominierten zur Zeit des Kaiserreichs dieses Berufsfeld. Zu Musikerinnen vgl. die grundlegende Studie von Dorothea Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit, Karben 1997.

gen Schrifttums und biographischen Quellenmaterials gibt dieser Aufsatz Einblicke in die städtischen Arbeitswelten von Unterhaltungsmusikern *avant la lettre* und zeichnet die allmähliche Herausbildung dieser Gruppe nach.

Aufbauend auf eine begriffsgeschichtliche Skizze zum Unterhaltungsmusiker, der als Gruppenbegriff im Kaiserreich so noch nicht existierte, rücken dabei zwei unterschiedlich gelagerte Vergnügen der Anderen in den Mittelpunkt, die für eine Sozialgeschichte des städtischen Vergnügens aufschlussreich sind: Zum einen spiegeln der Diskurs über das sogenannte Musikerelend und der praktische Alltag der großen Mehrheit der Musiker die soziale Kehrseite der aufkommenden Vergnügungskultur, die für Beschäftigte in erster Linie harte Arbeit bedeutete. Zum anderen wird die zentrale und im internationalen Vergleich herausstechende Rolle der Militär- und Beamtenmusiker für das musikalische Vergnügen sämtlicher Bevölkerungsschichten deutlich: Aus Sicht der Zivilmusiker waren sie regelmäßig die Anderen, denen es vergönnt war, sich ein Zubrot zu verdienen. Im städtischen Vergnügen des Kaiserreichs bildete sich so zwischen Publikum und Produzenten genauso eine soziale Kluft wie zwischen privaten Musikern und solchen, die sich dem Staat verpflichtet hatten.

Unterhaltungsmusiker avant la lettre: zur Begriffsgeschichte

1895 nahm die deutsche Reichsstatistik per Umfrage eine Berufs- und Gewerbe-zählung vor. In der Rubrik „Musik, Theater, Schaustellungen aller Art“, die als Teil der freien Berufe geführt wurde, tummelten sich die vielfältigen Beschäftigungen der Vergnügungskultur. Neben der schieren Datenerhebung hielt die Statistik auch eine deskriptive Liste mit Beschäftigungen bereit, die offensichtlich eine Zusammenstellung sämtlicher Angaben der Befragten abbildete: Gaukler, Geisterbeschwörer und Liliputaner tauchten dort ebenso als Berufe auf wie Affentheaterbesitzer oder Nebelbild-Vorführer. Die akkuraten Reichsstatistiker führten deshalb wohl auch den Geiger *und* den Violinisten, den Cellisten *und* den Violoncellisten auf. Demnach ist davon auszugehen, dass dort alle damals gängigen musikalischen Berufsbezeichnungen gelistet wurden – nur eine Selbstbeschreibung fehlte: die des Unterhaltungsmusikers.³ Während kurz vor der Jahrhundertwende Musikdarbietungen in den Kaffeehäusern, Gartenlokalen und Bierhallen der Metropolen kleinen Leuten ebenso wie betuch-

³ Vgl. Berufs- und Gewerbe-zählung vom 14. Juni 1895. Berufsstatistik für das Reich im Ganzen, Erster Theil (= Statistik des Deutschen Reichs, N.F. Bd. 102), hrsg. vom Kaiserlichen Statistischen Amt, Berlin 1897, S. 76 f. Zur Entstehung vgl. Michael C. Schneider, Wissensproduktion im Staat. Das königlich preußische statistische Bureau 1860–1914, Frankfurt a. M./New York 2013, S. 384–404.

ten Bürgern längst großes Vergnügen bereiteten, hatte bei Musikern diese Art von Arbeit bis dahin offensichtlich nur geringe identitätsstiftende Wirkung entfaltet.

„Unterhaltung“ kam als Substantiv erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Gemeint waren damit das gesellige Gespräch, der Besuch des Theaters, das Musizieren und andere Dinge des zerstreuten Zeitvertreibs. Bald wurde „Unterhaltung“ synonym zu Belustigung, Amusement und eben auch Vergnügen verwandt. In jener Zeit war dies auch die Hauptkonnotation, mit der Musik machen und Musik hören verbunden war. Noch Immanuel Kant maß der Musik in seiner *Kritik der Urteilskraft* keinen höheren Kunstcharakter bei und verwies sie ins Reich der Annehmlichkeiten, weil sie „bloß mit Empfindungen spielt.“⁴

Mit dem Aufkommen der bildungsbürgerlichen Musikästhetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde bestimmte Musik in den Rang einer autonomen Kunst gehoben. Dies geschah in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung zu Werken, die diese Ansprüche nicht erfüllten. Allerdings konnte sich im 19. Jahrhundert noch kein Oberbegriff für nicht-künstlerische Musik durchsetzen. „Modemusik“, „Gelegenheitsmusik“, „Fabrikware“ und, insbesondere zum Ende des Jahrhunderts hin, „Unterhaltungsmusik“ bildeten die häufigsten Alternativen, die teils schon semantisch auf den urbanen Kontext dieser Auseinandersetzung verwiesen. Der letztgenannte Begriff fand 1879 erstmals den Weg in ein Musiklexikon, den sogenannten Mendel-Reissmann. Unterhaltungsmusik wurde dort definiert als „diejenige Musik, welche keinen anderen Zweck verfolgt als den [...], grösseren oder kleineren Kreisen angenehm die Zeit zu vertreiben.“ Diese Art Musik würde „etwas tiefer stehend erscheinen als jene, welche zunächst nur der nach Offenbarung ringenden Idee dient.“⁵

In der Praxis lag die hier angesprochene „Offenbarung“ allerdings weniger in der Komposition selbst begründet. Vielmehr hing sie vom gesellschaftlichen Ort ihrer Aufführung ab. Dieser Logik verpflichtete sich selbst die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, in der sich im Jahr 1898 ganz überwiegend Komponisten der Kunstmusik mit Richard Strauss an der Spitze zusammenfanden, um ihre Werke urheberrechtlich besser zu schützen und zu verwerten. Die eingenommenen Aufführungsgebühren, die sich nahezu ausschließlich aus städtischen Musikangeboten speisten, wurden nach einem Schlüssel verteilt, in dem

⁴ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, S. 224 (§ 53). Zum Kontext vgl. etwa Celia Applegate, *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Ithaca/London 2005, S. 56-59.

⁵ Alle Zitate nach Andreas Ballstaedt, Art. „Unterhaltungsmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel ²1998, Sp. 1186-1199, hier Sp. 1188 f.

die Unterscheidung zwischen ernster und unterhaltender Musik eine wichtige Rolle spielte. Den Ausschlag gab letztlich die Frage, ob ein und dasselbe Werk im Konzertsaal oder im Biergarten zur Aufführung gelangte. Die soziale Praxis der „Unterhaltungsmusik“ hatte demnach um 1900 noch relativ wenig mit musikalischen Inhalten zu tun.⁶ Dies mag ein wesentlicher Grund dafür gewesen sein, dass die Reichsstatistiker 1895 keinen „Unterhaltungsmusiker“ notierten, dafür aber „Musiker“, „Musikanten“, „Tonkünstler“, „Orchester-Mitglieder“ und „Straßenmusikanten“. Dass diese Bezeichnungen letztlich sehr nahe beieinanderlagen, wird im folgenden Abschnitt zu zeigen sein.

Karrierewege und Arbeitsalltag

Der Geiger Alfred Malige, Jahrgang 1895, schlug eine Karriere als Musiker ein, die ohne weiteres als zeittypisch gelten kann und nahezu alle soeben genannten Bezeichnungen in einer Person vereint. Aufgewachsen in Breslau, trat er mit 14 Jahren als Musiklehrling in die Stadtkapelle Ohlau (heute Olawa) ein. Die Kapelle umfasste etwa 40 Musiker, erhielt einen kleinen Zuschuss von der Stadt und war die einzige Zivilkapelle, die die Bevölkerung in und um Ohlau mit Musik versorgte. Platzkonzerte, das heißt Straßenmusik im Freien, standen genauso auf der Tagesordnung wie populäre Konzerte im Saalbau und das Aufspielen zum Tanz. Selten stand auch ein Sinfoniekonzert auf dem Dienstplan. Als besonders undankbare Dienste schilderte Malige die Tanzvergnügen der Oderschiffer im Winter, denn die Schiffer duldeten keine Unterbrechung. „Musik oder es gibt in die Fresse“ heiße die anstrengende Devise für die Musikanten, die noch dadurch erschwert werde, dass man zum Mittrinken genötigt werde.⁷

Nach seiner entbehrungsreichen vierjährigen Lehrzeit, für die Malige zudem Lehrgeld zahlen musste, ging er als Erster Geiger in das Orchester des Zeltgartens in Breslau, einem beliebten Vergnügungsort mit Freilichtbühne, wo er für einen täglich dreistündigen Abenddienst 90 Mark im Monat erhielt. Er blieb dort ein halbes Jahr, ehe es ihn der besseren Entlohnung wegen zum Stummfilmkino zog. Drei bis vier Programme täglich brachten ihm acht Mark am Tag ein. Freie Tage gab es auch im Kino keine. Auf Dauer wurde Malige das zu anstrengend, weshalb er sich im darauffolgenden Sommer der Kurkapelle im Ostseebad Cranz anschloss. Nach Ausbruch des Krieges schaffte er den Sprung in ein großes Revue-Orchester und spielte beim Berliner Theater des

⁶ Vgl. Albrecht Dümmling, Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland, Regensburg 2003, S. 64-72. Vgl. dazu auch Daniel Morat, Populärmusik, in: Ders. u.a., S. 109-152, hier S. 112 f.

⁷ Alfred Malige, Ein Musikantenleben, Leipzig 1974, S. 17.

Westens, ehe er im Sommer 1915 eingezogen wurde. Später, zur Zeit der Weimarer Republik, fand Malige eine Stelle am neu gebildeten Leipziger Sinfonieorchester und damit auch das musikalische Umfeld, das ihm von Anfang an am meisten zugesagt hatte: die sogenannte klassische Musik.⁸

An dieser einfachen Musikerbiographie zeigt sich, dass das „Vergnügen der Anderen“ oftmals auf Ausbeutung derjenigen fußte, die es bereiteten. Egal ob Arbeitszeit, Entlohnung, Arbeitsbedingungen oder Vertragslaufzeit: Die soziale Frage hinter den Kulissen des städtischen Vergnügens stellte sich um 1900 im Vergleich zu Industriearbeitern oder Angestellten noch einmal anders. Ein Blick auf die rechtliche Stellung von Musikern macht das deutlich. Sie blieb die längste Zeit im Kaiserreich umstritten und wurde daher immer wieder neu vor Gericht verhandelt. Das lag daran, dass es kaum spezielle gesetzliche Regelungen für den Musikerberuf gab. Alles hing an einer Wendung aus der Gewerbeordnung: dem sogenannten höheren Kunstinteresse. Lag dieses Interesse nicht vor, wurden Musiker als Gewerbetreibende behandelt; einschlägige Schutzbestimmungen wie etwa Ruhezeiten oder Versicherungspflichten fanden entsprechende Anwendung. Bei dessen Vorliegen galt jedoch nahezu grenzenlose Vertragsfreiheit. Es verwundert nicht, dass sich Musikunternehmer regelmäßig auf das höhere Kunstinteresse beriefen, und oft kamen sie damit auch durch. In einem Urteil aus dem Jahr 1902 etwa sprach ein preußisches Gericht selbst einer einfachen Lehrlingskapelle ein höheres Kunstinteresse zu.⁹ Die Rechtsunsicherheit war enorm, weil sich im Lauf der Zeit eine Rechtsprechung einbürgerte, die auf den Einzelfall und den sozialen Kontext der Aufführung abstellte. Urteile hingen so vom Kunstverständnis einzelner Richter ab. Dass der erste überregional sichtbare Musikerstreik in Deutschland im Frühjahr 1908 beim kunstmusikorientierten Münchener Kaim-Orchester ausbrach, verwundert angesichts dieser Rechtslage und -praxis nicht. Erst die Reichsversicherungsordnung von 1911 schuf neue Fakten, indem sie Bühnen- und Orchestermitgliedern „ohne Rücksicht auf den Kunstwert ihrer Leistungen“ allgemeinen Zugang zu Kranken- und Invalidenversicherung verschaffte.¹⁰

Berufsmusiker waren also eine quasi frei verfügbare Masse – tatsächlich soll es etwa 50.000 gegeben haben¹¹, mit denen Kapellenleiter lange Zeit machen

⁸ Vgl. ebd., S. 17–56.

⁹ Vgl. Gewerbeordnung für das Deutsche Reich (Fassung vom 1. Juli 1883), in: Reichsgesetzblatt Nr. 15, 1883, S. 177–240, hier S. 187; Heinrich Waltz, Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte („Stadtppfeifereien“), Karlsruhe 1906, S. 50 f.

¹⁰ Vgl. dazu im Detail Martin Rempe, Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850–1960, Göttingen 2020.

¹¹ Vgl. Fritz Stempel, Die soziale Lage der Orchestermusiker. Ueber das Lehrlingswesen. Militärkonkurrenz. Drei Vorträge, gehalten auf der 23. Delegierten-Versammlung des Allge-

konnten, was sie wollten. Maliges Erinnerungen wirken – sicherlich auch angesichts des großen zeitlichen Abstands zum Geschilderten – noch relativ harmlos im Vergleich zum zeitgenössischen Diskurs über das sogenannte Musikerelend. Musikerverbände, Musikjournalisten und Sozialreporter berichteten gleichermaßen darüber und sogar Ökonomen beschäftigte das Thema im Detail.¹²

Dieser Diskurs ist voller drastischer Schilderungen über die Lebenswelt von Musikern, der sich im Übrigen nicht nur auf die großen Metropolen bezog. Besonders schlimm soll es gerade auch an Kur- und Urlaubsorten zugegangen sein, die in der Sommersaison Haupteinsatzort für einen Großteil der Berufsgruppe bildeten. Der Musikkritiker Paul Marsop meinte, dass diese Art von Konzerten mitunter „Vorübungen für einen sibirischen Winterfeldzug“ gleichen, da die Kurverwaltungen sie bei jeglichem Wind und Wetter und ohne Abstriche an der Kleiderordnung durchführen würden:

„Der zähneklappernde, trübselige Tropf, dessen Mittagessen nicht selten aus einem Wecke und einem Stück Wurst besteht, ist gehalten, dem in zwangloser Morgentoilette nach Gefallen hin und her schlendernden, sein Tun gemeinlich verständnislos angaffenden Badephilister in wohlgebügelter hohen Seidenhut gegenüberzusitzen.“¹³

Plastischer ließ sich der soziale Graben, der sich in der und durch die Vergnügungskultur zwischen Musikern und ihrem Publikum auftat, kaum beschreiben.

Militärmusikerkonkurrenz

Um die politische Ökonomie des musikalischen Vergnügens im Kaiserreich gänzlich zu erfassen, muss allerdings auch ein Blick auf die Militärmusik gerichtet werden, denn Militärmusiker erhielten insbesondere in Garnisonsstädten weitaus öfter das Vergnügen, in den örtlichen Gärten und auf den Bühnen zu spielen, als ihre Kollegen in Zivil. In großen Städten wie Berlin vergrößerte die Militärmusik das Angebot enorm, während in mancher Kleinstadt, wie zum Beispiel Konstanz, die ansässige Militärkapelle nahezu monopolartig das örtliche Musikleben dominierte.¹⁴

meinen Deutschen Musiker-Verbandes, Berlin 1910, S. 4.

¹² Die ergiebigste Dissertation zur sozialen Lage der Orchestermusiker schrieb der Staatswissenschaftler Heinrich Waltz 1906 im Dunstkreis von Max Webers Heidelberger Lehrstuhl, vgl. FN 9. Vgl. auch Ludwig Krieger, Die soziale Lage der Theaternusiker, Heidelberg 1913. Eine typische Sozialreportage zum Thema lieferte Victor Noack, Was ein Berliner Musikant erlebte, Berlin 1906.

¹³ Paul Marsop, Die soziale Lage der Deutschen Orchestermusiker, Berlin/Leipzig 1905, S. 52 f.; sowie Waltz.

¹⁴ Vgl. zu Konstanz Martin Rempe, „Schweizer Feldmusik auf Reisen“. Die Konstanzer Regi-

Die Konkurrenzsituation zu den Zivilmusikern ergab sich dadurch, dass es den Musikkorps grundsätzlich erlaubt war, in der Öffentlichkeit aufzutreten. Dahinter standen vor allem zwei Überlegungen der militärischen Führung: Zum einen sparte die Armee damit viel Geld. Die äußerst geringen Verdienste der Militärmusiker konnten durch das gewerbliche Spielen erheblich aufge bessert werden, ohne die Kriegskasse zu belasten. Schätzungen zufolge lagen die Einsparungen, die allein für eine angemessene Besoldung der Militärmusiker hätten aufgewendet werden müssen, zwischen sieben und mehr als zehn Millionen Mark jährlich.¹⁵ Zum anderen kam der Militärmusik eine ganz zentrale Scharnierfunktion zwischen Armee und Bevölkerung zu. Der öffentliche Auftritt von Militärmusikern diente dazu, die gesellschaftliche Akzeptanz von Kaiser und Nation abzusichern und die Popularität der Armee weiter zu steigern. In ihren schicken Uniformen erfreuten sich Militärmusiker tatsächlich größter Beliebtheit nicht nur im gemeinen Volk, sondern auch beim bürgerlichen Publikum. Paul Marsop beklagte eine „tief eingewurzelte Vorliebe breiter, in vieler Beziehung ausschlaggebender Schichten für die Militärmusik“¹⁶, und der Breslauer Musiker und Autor Hermann Eichborn strich deren musikalische Leitbildfunktion heraus: „Die vom Publikum abhängige Zivilkapelle muß sich nolens volens diesem System anpassen oder es wird i h r der Marsch geblasen.“¹⁷

Im Laufe des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts verfolgte die deutsche Militärmusik zunehmend auch künstlerische Ambitionen, was den Konkurrenzdruck noch steigerte, denn bald waren zumindest die größeren Militärkapellen in jeder musikalischen Formation, vom Streichquartett bis zum Sinfonieorchester, flexibel einsetzbar. Angesichts dieser ästhetischen Erweiterung, aber auch aufgrund der zahlenmäßigen Expansion – nach 1900 stieg die Anzahl der Militärmusiker auf etwa 18.000 an¹⁸ – entwickelte sich so ausgerechnet jene staatliche Institution zum Hauptgegner der Zivilmusiker, die äußerst stark in die Gesellschaft des Kaiserreichs hineinwirkte und sich schichtenübergreifend großer Beliebtheit erfreute. Wenngleich Militärmusiker vor 1914 auch in ande-

mentsmusik unter Konstantin Handloser, in: Harald Derschka/Jürgen Klöckler (Hrsg.), *Der Bodensee – Natur und Geschichte aus 150 Perspektiven*, Ostfildern 2018, S. 208 f.

¹⁵ Vgl. Friedrich Rott, *Der Dienst im Heere als Militärmusiker*, Berlin 1898, S. 22; Waltz, S. 58 f.; *Recht verlangen wir, nichts als Recht! Ein Notschrei der deutschen Zivilmusiker*, hrsg. vom Präsidium des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes, Berlin 1904, S. 3. Grundlegend dazu bereits Josef Eckhardt, *Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland*, Regensburg 1978. Zuletzt Celia Applegate, *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*, Toronto 2017, S. 211–237.

¹⁶ Vgl. Marsop, S. 97.

¹⁷ Hermann Eichborn, *Militarismus und Musik*, Berlin/Leipzig 1909, S. 20.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 89.

ren Ländern wie Frankreich, Großbritannien und den USA den zivilen Kollegen das Leben schwer machten, nahm diese Konkurrenz nirgendwo derartige Ausmaße an wie in Deutschland.¹⁹

Reaktionen

Was also wurde unternommen, um die prekäre soziale Lage von Unterhaltungsmusikern zu verbessern? Der bereits erwähnte Münchener Musikerstreik von 1908 wirkte ein Stück weit wie ein Weckruf. Seitdem verlief die Lobbyarbeit des Allgemeinen Deutschen Musikerverbands, der 1872 ins Leben gerufenen wichtigsten Berufsvereinigung, etwas erfolgreicher. Anstatt der Gewerkschaftsbewegung schloss sich der Verband der bürgerlich geprägten Gesellschaft für soziale Reform an. Zwar kamen zunehmend auch gewerkschaftliche Mittel wie Sperren zur Anwendung, am wichtigsten wurde jedoch die persönliche Einflussnahme des Verbandspräsidiums. Präsident und Vizepräsident begaben sich regelmäßig auf ‚Städtetour‘ durch das Reich, um lokale Konflikte zwischen Kapellenleitern und deren Musikern zu entschärfen oder Stadt- und Bäderverwaltungen zur Gewährung höherer Löhne und besserer Arbeitsbedingungen zu bewegen. Präsident Ernst Vogel führte zum Beispiel eine Reise erst nach Jena, wo er die Stadt um höhere Subventionen für das örtliche Orchester bat, weiter nach Duisburg-Meiderich, wo es um die Festanstellung aller Mitglieder der dortigen Stahlwerkskapelle ging, und schließlich nach Halle, wo er mit dem ansässigen Theaterdirektor erfolgreich aushandelte, in Zukunft keine Militärmusiker zu beschäftigen.²⁰

Auch strukturell konnten zumindest kleine Siege gegen die übermächtige Militärmusik errungen werden. Bereits im Sommer 1906 sah sich das Kriegsministerium genötigt, „Allgemeine Bestimmungen für das gewerbliche Spielen der Militär-Musikkorps“ zu erlassen, die einschränkend wirken sollten und drei Jahre später nochmals verschärft wurden. In der neuen Fassung wurde das Spielen in „Nachtkaffees“ gänzlich untersagt.²¹ Gemeint waren damit nicht nur

¹⁹ Vgl. Eckhardt, S. 48-50; Rempe, Kunst, S. 137- 141. Zum Verhältnis von Militär und Zivilgesellschaft vgl. Ute Frevert, *Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*, München 2001, S. 271-301.

²⁰ Vgl. Ernst Vogel, 2. Reisebericht, in: *Deutsche Musikerzeitung* Nr. 49, 7.12.1907, S. 849 f. Zur Entstehung und Entwicklung des Musikerverbands vgl. Martin J. Newhouse, *Artists, Artisans, or Workers? Orchestral Musicians in the German Empire*, Diss. Phil., New York 1979.

²¹ Allgemeine Bestimmungen für das gewerbliche Spielen der Militärmusiker, 26.6.1909, in: *Die Militärmusiker und ihre militärischen Belange im Spiegel des Armee-Verordnungs-Blattes*, hrsg. vom Arbeitskreis Militärmusik in der Deutschen Gesellschaft für Heereskunde, Dortmund 1984, S. 24.

Lokale, die bis spät in die Nacht geöffnet hatten, sondern auch Bars, Kasinos und Ballhäuser, kurzum: jeglicher „Tummelplatz der Lebe- und Halbwelt“; nach Ansicht der Armeeführung stand die Würde der Militärmusik auf dem Spiel.²² Ein zweiter, scheinbarer Erfolg folgte wenige Jahre später mit der in Aussicht genommenen Reduzierung der etatmäßigen Stärke der Militärmusik um 1.000 Hoboisten, wie die Angehörigen der Musikkorps bis zum Ende des Ersten Weltkriegs genannt wurden. Am grundsätzlichen Problem der Militärmusikerkonkurrenz änderte sich durch beide Maßnahmen freilich kaum etwas.²³

Generell gestaltete sich die Lobbyarbeit des Vereins im Bereich des musikalischen Vergnügens weniger erfolgreich als auf dem Feld der Kunstmusik. Dort gelang es nach 1900 immer öfter, Orchester, die vormals als private oder halbsubventionierte Unternehmungen gleichfalls auf dem Markt des Vergnügens mitmischten, gänzlich in die Obhut der öffentlichen Hand zu geben und damit zu klassischen Sinfonieorchestern zu machen.²⁴ Dies spiegelte sich auch in der Berufsorganisation wider. Innerhalb des Allgemeinen Musikerverbands wurde 1907 der Deutsche Orchesterbund ins Leben gerufen, der wesentlich für den Aufschwung der klassischen Musiker verantwortlich zeichnete. Als Pendant dazu entstand der Ensemblesmusikerbund auf Reichsebene erst sechs Jahre später, nachdem wohl nicht ganz zufällig in der Vergnügungsmetropole Hamburg schon zwei Jahre zuvor der erste Lokalbund dieser Art gegründet worden war. Berlin und Hannover folgten diesem Beispiel, doch weit darüber hinaus gelangten die Ensemblesmusiker vor Kriegsausbruch nicht. Die neuen Lokalvereine waren zudem vorwiegend damit beschäftigt, Tarife festzusetzen und Sperren gegen bestimmte Musikunternehmer zu verhängen, die diese nicht einhielten – Maßnahmen, die vorher auch die allgemeinen Lokalvereine initiiert hatten.²⁵

Ungeachtet dessen spiegelten sich in diesen Initiativen ein klares Identifikationsbedürfnis nach innen, ein Abgrenzungsbedürfnis gegenüber den Musikern der Kunstmusik und nicht zuletzt ein Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung der sogenannten Ensemblesmusik. Was diese Musik und ihre ausführenden Repräsentanten spezifisch ausmachen sollte, blieb allerdings schwer zu sa-

²² Kriegsministerium, Erläuterungen zu den Bestimmungen für das gewerbliche Spielen der Militärmusiker, 9.5.1912, in: Bundesarchiv-Militärarchiv, RM 3, 5102, Bl. 180-183. Vgl. im Detail Eckhardt, S. 75-82.

²³ Vgl. ebd., S. 48 f. Zum Begriff vgl. Reinhold Müller/Manfred Lachmann, Spielmann – Trompeter – Hoboist. Aus der Geschichte der deutschen Militärmusiker, Berlin 1988, S. 16 f.

²⁴ Vgl. Rempe, Kunst, S. 135 f.; Stephan Schulmeister, Die Orchesterlandschaft in Deutschland – ein „Weltkulturerbe“?, in: Arnold Jacobshagen/Frieder Reininghaus (Hrsg.), Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen, Laaber 2006, S. 253-264, hier S. 255 f.

²⁵ Vgl. W. F. Borsche, Ein Bund der Ensemblesmusiker, in: Deutsche Musikerzeitung Nr. 12, 22.3.1913, S. 218.

gen. Der Vizepräsident des Musikerverbands, Amandus Prietzel, selbst ein typischer Unterhaltungsmusiker *avant la lettre*, beschrieb diese Musik als ein „Kind der neueren Zeit“ und als eigene Gattung, die sich noch in Entwicklung befindet. Das „Berliner Stadtkind“ Prietzel verwies zudem auf den klar urban geprägten sozialen Rahmen: Ensemblesmusik sei vor allem in Kaffeehäusern, Bier- und Weinlokalen sowie in Kinos zu vernehmen. Nicht zuletzt war er davon überzeugt, dass es sich beim Ensemblesmusiker bereits um eine „ganz besondere Spezies“ handle, die ganz anders „fühlt“ als der Rest der Musiker und vor allem dreierlei vereine: „Künstlerschaft, Eleganz und Jugend.“ Hinzu komme ein echter Dienst am Publikum, weil von den größten Werken deutscher Komponisten bis zum „neusten Gassenhauer“ und „letzten Schlager“ alles perfekt dargeboten werde, egal ob abends um zehn oder morgens um vier Uhr. Es sei nur zu verständlich, dass sich bei dieser individualistischen Selbstbeschreibung und den langen Arbeitszeiten die Berufsorganisation der Ensemblesmusiker schwieriger gestalte.²⁶

In Prietzels euphemistischer Darstellung des Ensemblesmusikers drifteten Selbstbild und soziale Realität freilich weit auseinander. Für einen Großteil der im Vergnügungssektor tätigen Musiker blieb dieses Berufsfeld in den kommenden Jahren und Jahrzehnten trotz des Niedergangs der Militärmusik ein steiniges Pflaster. Dies hatte viele Gründe. Zu nennen ist etwa die schwach bleibende Interessenorganisation, denn der 1913 ins Leben gerufene Ensemblesmusikerbund unter dem Dach des Allgemeinen Deutschen Musikerverbands konnte kaum Strahlkraft entfalten. Der Siegeszug der neuen Medien wie Rundfunk und Tonfilm kostete tausende Musiker den Job.²⁷ Hinzu kam der in Deutschland besonders schwerfällige Emanzipationsprozess von der dominanten Kunstmusik und nicht zuletzt die rigide Musikpolitik der Nationalsozialisten, die im Übrigen auch wesentlich für die dauerhafte Durchsetzung des Begriffs der Unterhaltungsmusik verantwortlich zeichneten.²⁸

²⁶ Amandus Prietzel, Das Ensemble, in: Deutsche Musikerzeitung Nr. 28, 12.7.1913, S. 599. Zu dessen Biographie vgl. Andreas Herbst, Art. „Prietzel, Amandus“, in: FDGB-Lexikon. Funktion und Struktur, Kader und Entwicklung einer Massenorganisation der SED (1945–1990), hrsg. von Dieter Dowe u.a., Berlin 2009, URL: http://library.fes.de/FDGB-Lexikon/rahmen/lexikon_frame.html (10.9.2019).

²⁷ Vgl. Karl Heinz Dettke, Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, Stuttgart/Weimar 1995, S. 72–79. Die wenigen neu gegründeten Rundfunkorchester konnten den Verlust an Arbeitsplätzen im Kino nicht aufwiegen.

²⁸ So etwa durch die Umbenennung der Fachschaft „Ensemblesmusik“ in „Unterhaltungsmusik“ in der Reichsmusikkammer und der traditionsreichen Zeitschrift „Der Artist“ in „Die Unterhaltungsmusik“. Das Motiv dabei war, mit dem „Ensemble“ einen Gallizismus zu eliminieren. Vgl. Herrock, Die Unterhaltungsmusik! Gedanken zum neuen Titel des „Artist“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr. 2650, 1.10.1936, S. 1.

Ein weiterer Grund ist ironischerweise jedoch gerade auch in der viel zitierten Demokratisierung des Vergnügens zu suchen: Mannigfach sind für die 1920er Jahre Klagen von Ensemblesmusikern überliefert, die sich über den schlechten Musikgeschmack des Publikums beschwerten, dem man unweigerlich ausgeliefert sei und der ihnen die Freude am Beruf nehme.²⁹ Dies stellte keineswegs ein typisch deutsches Phänomen dar oder war an bestimmte Zeiten oder Musikrichtungen gebunden. Anfang der 1950er Jahre stellte der junge Howard S. Becker mit Blick auf die Clubszene in Chicago diesen Zusammenhang in den Mittelpunkt seiner kultursoziologischen Betrachtungen zu Tanzmusikern. Becker ging sogar noch einen Schritt weiter und konstatierte, dass diese sich in und durch ihre Berufsausübung ganz bewusst von ihrem Publikum distanzieren würden.³⁰ Von solchen Absetzbewegungen war im Kaiserreich noch wenig zu spüren. Und dennoch verweisen sie noch einmal darauf, wie wichtig es ist, auch die Unterhaltung bietenden Akteure in den Blick zu nehmen, sobald die gesellschaftliche Integrationskraft des städtischen Vergnügens in Vergangenheit und Gegenwart zur Debatte steht.

²⁹ Ein Beispiel unter vielen ist Arthur Scheffler, Der Ensemblesmusiker, in: Deutsche Musikerzeitung Nr. 5, 31.1.1925, S. 102 f.

³⁰ Howard S. Becker, The Professional Dance Musician and its Audience, in: The American Journal of Sociology H. 57/1951, S. 136-144.